

UMA COISA NA ORDEM DAS COISAS

ESTUDOS PARA OFÉLIA PAIVA MONTEIRO

CARLOS REIS
JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES
MARIA HELENA SANTANA

COORD.

IMPRENSA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS



Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos

Universidade do Minho

PERDRE *OU NE PAS PERDRE...* DES PAYS, DES THÉORIES, DES MYTHES

1. Introduction

Il est indéniable que les approches concernant la mythocritique sont nombreuses, de la perspective généalogique jusqu'à la perspective analogique et rhétorique. Le mythe est-il à l'horizon de la littérature? Quels points communs existent-ils entre les récits mythiques et littéraires en ce qui concerne les différents genres (épopée, poésie, théâtre et roman)? Comment définir les liens entre les récits mythiques et littéraires à partir des pratiques transtextuelles? En fait, on doit énumérer les modes d'insertion de l'intertextualité mythique (l'allusion, la citation, le pastiche, la parodie et la mise en abîme), associés à des fonctions: une fonction référentielle et stratégique, une fonction transformatrice et sémantique, une fonction descriptive et esthétique, qui devient souvent métaphorique, et une fonction parodique. En outre, n'oublions pas que la présence du mythe doit être envisagée du côté de l'écrivain (impliquant pour ce dernier la rencontre d'un imaginaire singulier et d'un imaginaire collectif), du côté du lecteur (véhiculant une réception parfois problématique, en connexion avec la «bonne lecture du mythe» qui intervient dans le texte littéraire) et du côté du critique – la lecture ethnosociologique, relative à l'organisation politique, sociale et culturelle de la société où le mythe naît, la lecture psychanalytique, déchiffrant dans le mythe les conflits de la psyché, et la lecture herméneutique, s'efforçant, selon Marie Catherine Huet-Brichard, de comprendre les vérités sur la situation de l'homme dans le monde susceptibles d'être cachées derrière le récit (2001: 93-103). Une dernière approche serait, sans aucun doute, l'approche historique, ancrée sur

les points forts et les points faibles du mythe, depuis le Moyen Âge, passant par la Renaissance, le classicisme, le romantisme, le symbolisme, la période entre-deux-guerres et, aussi, le modernisme et le post-modernisme. Dans cet article, on a opté, sans reléguer au second plan les autres approches, pour la perspective rhétorique, en général, et la réécriture mythique, en particulier, puisque le mythe interdit la fermeture du texte sur lui-même et stimule le dialogue intertextuel. Suite à ce cadre théorique, on va essayer de faire une étude comparatiste de *Les Gommès* et *Dublinesca*, dont les auteurs, Alain Robbe-Grillet et Enrique Vila-Matas, sont à la fois des théoriciens et des romanciers.

2. Autour de *Les Gommès* d'Alain Robbe-Grillet

Commençons par *Les Gommès* (1953), que nous pouvons définir comme étant une «*Machine infernale* policière» et que nous résumons ci-après en quelques lignes: l'agent Wallas est invité à résoudre un crime qui a lieu dans une ville inconnue – où une organisation terroriste commet une série d'assassinats¹ – à la fin de l'après-midi avant son arrivée. Dès le «Prologue», envahi par la pénombre de la salle de café, la confusion s'installe, les opinions antagoniques s'instaurent, les affirmations contradictoires prolifèrent, le doute persiste: qui a été la victime? Albert Dupont ou Daniel Dupont? Quand est-ce que Wallas est arrivé? Maints témoins affirment l'avoir vu le jour précédent, quoiqu'il nie, de façon péremptoire, cette déclaration. Une pseudo-vérité émerge, enfin, de cet univers chaotique: ce fut Daniel Dupont, ancien professeur de l'École de Droit, qui a été victime d'un attentat et est décédé, après avoir appelé sa vieille gouvernante. Au fur et à mesure que les conjectures se multiplient – Où est le cadavre? S'agit-il d'un homicide ou d'un suicide? –, le lecteur est convié à agencer et reconstituer les fragments du puzzle romanesque: 1) Daniel Dupont, blessé légèrement au bras par Garinati, est vivant, malgré la rumeur de sa mort, et, protégé par les autorités, il se réfugie dans la clinique du Docteur Juard; 2) Parallèlement à Garinati, qui soupçonne que la balle qu'il a tirée sur Dupont ne l'a pas tué, le commissaire Laurent,

¹ «Il y a eu, régulièrement, depuis neuf jours, un assassinat par jour et chaque fois entre sept heures et huit heures du soir, [...] en neuf jours, neuf morts violentes viennent de se succéder. Certaines ressemblances entre ces différents crimes. [...] Dans l'affaire actuelle, par exemple, où l'objectif est cependant clair (démasquer les dirigeants d'une organisation anarchiste) [...]» (1953: 34-61-62).

auquel on a enlevé le soi-disant cadavre et l'enquête à mener, s'interroge incessamment sur les circonstances bizarres dans lesquelles le crime a été perpétré; 3) Quant à Wallas, il déambule dans le dédale de rues d'une ville plate, interroge sans succès les habitants du bourg maritime et se remémore son passé: «Une fois déjà il a erré au milieu de ces bifurcations imprévues et de ces impasses, [...] Sa mère seule s'en inquiétait. Ils étaient arrivés à ce canal en cul-de-sac: les maisons basses, au soleil, miraient leurs vieilles façades dans l'eau verte. Cela devait être en été, pendant les vacances scolaires: ils avaient fait halte [...] pour rendre visite à une parente. Il croit se souvenir que celle-ci était fâchée, qu'il y avait une affaire d'héritage, ou quelque chose du même genre.» (1953: 136); 4) dans *l'explicit*, Dupont, se rendant compte qu'il a laissé chez lui des documents indispensables, s'empresse d'y revenir: Wallas le confond avec le meurtrier et le tue... définitivement; Garinati se réjouit de trouver, enfin, le cadavre de l'homme que Bona l'avait chargé d'assassiner; les horloges, arrêtées ou bloquées à cause de l'erreur (Dupont n'avait pas été tué par Garinati), reprennent leur tic-tac une fois le meurtre accompli (Dupont a été tué par Wallas).

De pair avec cette trame policière, une autre lecture, annoncée par l'épigraphie sophocléenne – «Le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi.» (1953: 7) –, s'ébauche graduellement, portant sur Wallas, Dupont et la ville des canaux, avatars plausibles d'Œdipe, de Laïos, de Corinthe et de Thèbes. Dans la suite de la mise en abîme que la vitrine de droite de la papeterie étale – un artiste qui, face à un carrefour urbain du xx^e siècle, peint, d'après nature, la campagne hellénique –, ce «nouveau roman» ne cesse de se dédoubler en un espace et en un temps distincts, parcourus et vécus par un protagoniste tiraillé entre un passé mythique et un présent dégradé, victime de l'irruption du mythe dans l'actualité dix-neuviémiste. En fait, Wallas, fils de Dupont², devient, à l'image d'Œdipe, l'assassin de son père; comme Œdipe, qui s'entête à découvrir la vérité, Wallas poursuit inlassablement l'assassin qui n'est autre que lui-même. Pure fatalité? Ou, plutôt, œuvre du hasard, expression qui conte plusieurs occurrences dans le roman? Toutefois, au contraire du personnage mythique, Wallas ne peut pas

² «Wallas et sa mère étaient arrivés enfin à ce canal en cul-de-sac; les maisons basses, au soleil, miraient leurs vieilles façades dans l'eau verte. Ce n'est pas une parente qu'ils recherchaient: c'était un parent, un parent qu'il n'a pour ainsi dire pas connu. Il ne l'a pas vu – non plus – ce jour-là. C'était son père. Comment avait-il pu l'oublier?» (1953: 238-239).

être accusé d'inceste: d'une part, le souvenir de sa mère biologique, femme d'une humble condition sociale qui cherche Dupont, son ancien partenaire sexuel (Wallas est fils illégitime), ne semble susciter en lui que la résurgence de l'âge d'or, apparentée à une enfance paradisiaque vécue à l'ombre tutélaire de la silhouette maternelle; de l'autre, la deuxième épouse de Wallas, «jeune femme avenante» qui a «un petit rire roucoulant» (1953: 185-187), s'avère en quelque sorte un objet de désir inavoué, peut-être inconscient, étant donné que «Wallas chasse à son tour cette image. La porte de la chambre à coucher [de Dupont] se referme sur la trop charnelle épouse.» (1953: 187). De même, les toponymes mythiques semblent inversés dans une perspective sémantique et symbolique: Œdipe fuit Corinthe de peur d'épouser sa mère adoptive, tandis que Wallas cherche la rue de Corinthe à cause des réminiscences familiales qu'il tente à peine de récupérer; Thèbes, à son tour, où régna Œdipe aux côtés de Jocaste, est réduite à quelques ruines qui figurent dans un tableau exposé dans la vitrine de la papeterie, ces décombres étant secondaires par rapport à la photographie de l'hôtel particulier où demeure Dupont. À l'aide du tableau suivant, essayons de mettre à nu³, quoique d'une façon non exhaustive, le réseau intertextuel de *Les Gommés*.

TABLEAU N° 1

<p>«[...] la porte s'ouvre à nouveau et livre passage à un individu réjoui, rond et gesticulant, à peu près en loques. <i>Bonjour les gars. Dites donc, j'ai une devinette pour vous.</i> <i>Ça va, on la connaît, dit Antoine. [...]</i> <i>Pour qu'on n'en perde pas un mot, il la détaille comme s'il faisait une dictée:</i> <i>– Quel est l'animal qui, le matin... [...]</i>» (Robbe-Grillet, 1953:17); «<i>Devant lui [l'ivrogne] une espèce de grand type en imperméable longe la grille. [...]</i> <i>– Quel est l'animal... [...]</i>» (Robbe-Grillet, 1953: 119-20). «<i>– Quel est l'animal qui est parricide le matin, inceste à midi et aveugle le soir? [...]</i></p>	<p>«<i>La verdad es que el enigma no era propio de un hombre corriente razonarlo, sino que se necesitaba del arte adivinatoria.</i>» (Sófocles, 2008: 251). «<i>Asclepiades, discípulo de Isócrates, escribió una obra [...] sobre los mitos en la tragedia. El texto del oráculo nos ha sido transmitido por Ateneo 456 B, por un escolio a Eurípides, Fenicias 50, y por dos manuscritos de las tragedias de Sófocles. Figura como fr. 244 F 110a en los Fragmente der griechischen Historiker de Jacoby.</i>» (Ruipérez, 2006:118, note 22). Il est intéressant de signaler que l'ivrogne n'apparaît pas dans la tragédie de Sophocle, mais dans <i>La Machine Infernale</i> de Cocteau: «<i>Madame, que prétendez-vous / Madame, que</i></p>
--	--

³ Le souligné en bold est à nous.

<p>– Alors, insiste l'ivrogne, tu trouves pas? C'est pourtant pas difficile: parricide le matin, aveugle à midi... Non... Aveugle le matin, inceste à midi, parricide le soir. [...] – Alors, t'es sourd? fait l'ivrogne. Hé, copain! Sourd à midi et aveugle le soir?» (Robbe-Grillet, 1953: 234).</p>	<p><i>préendez-vous/Votre époux est trop jeune, / Bien trop jeune pour vous... Hou!...»</i> (2000: 117-118).</p> <p>D'ailleurs, dans <i>La Machine Infernale</i>, Œdipe prend les postures qui font de lui un homme: on le voit sur ses deux jambes, à quatre pattes et s'appuyant sur le bâton de Tirésias (Cocteau, 2000: 132).</p> <p>«Tras arrancar de ella los broches de oro del manto, [...] se golpeó las cuencas de sus ojos, [...]» (Sófocles, 2008: 290).</p> <p>«[...] merece atención la identificación de Láios con el adjetivo laíos, 'zurdo', [...]» (Ruipérez, 2006: 78).</p>
<p>«Les miettes éparses, les deux bouchons, le petit morceau de bois noirci: on dirait à présent comme une figure humaine, [...] Les reflets du mazout complètent un visage grotesque de clown, une poupée de jeu de massacre. Ou bien c'est un animal fabuleux: la tête, le cou, la poitrine, les pattes de devant, un corps de lion avec sa grande queue, et des ailes d'aigle. La bête s'avance d'un air gourmand vers une proie informe étendue un peu plus loin.» (Robbe-Grillet, 1953: 37).</p>	<p>«[...] porque el primero de los hombres te consideramos [...] a ti [Edipo] que efectivamente fuiste el que libraste a la ciudad cadmea a tu llegada del tributo que pagábamos a la cruel cantora, [...] ¿Cómo, cuando la perra cantora aquí estuvo, no dijiste algo liberador en bien de estos ciudadanos? [...] Manifiesta contra el vino/ una alada doncella un día, / y sabio fue visto en la prueba/ y amante de la ciudad.» (Sófocles, 2008: 235-251-256).</p> <p>Sophocle appelle «perra cantora» au Sphinx, car il exposait ses énigmes en vers.</p>
<p>«À la fenêtre d'un rez-de-chaussée, les rideaux s'ornent d'un sujet allégorique de grande série: bergers recueillant un enfant abandonné, ou quelque chose dans ce genre-là. [...] Immédiatement il [Wallas] reconnaît [...] ce même rideau brodé [...] Ça ne doit pas être très sain de faire ainsi boire un bébé à la mamelle des brebis: anti-hygiénique au possible.» (Robbe-Grillet, 1953: 50-108).</p>	<p>«Edipo. Pero ¿por qué, entonces, me llamaba [Pólipo] hijo? Mensajero. Tras recibirte como regalo un día, sábetelo, de mis manos. [...] Tras encontrarte en los boscosos desfiladeros del Citerón.» (Idem: 278).</p>
<p>«– Clinique Juard, onze rue de Corinthe.» (1953: 75); «[...] le chemin le plus commode pour se rendre rue de Corinthe. [...] Il lui faut [à Wallas] obliquer vers la gauche pour rejoindre la rue de Corinthe, [...] Il se décide à entrer dans une boutique pour se faire indiquer la rue de Corinthe. [...] Rue de Corinthe, le docteur va rejoindre Daniel Dupont dans la petite chambre blanche.» (Robbe-Grillet, 1953: 85-134-177- 215).</p>	<p>«Edipo. [...] Mi padre era Pólipo, corintio, y mi madre Mérope, doria. [...] Yocasta. Viene [este hombre] de Corinto para anunciarte que tu padre, Pólipo, ya no existe, sino que está muerto. [...] Edipo. Loxias dijo un día que era preciso que yo me uniera con mi propia madre y que la sangre paterna con mis manos la cogiera. [...] Mensajero. ¿Acaso por temer esto estuviste desde entonces alejado de la ciudad? Edipo. Porque de ningún modo quería ser el asesino de mi padre, [...]» (Idem: 268-275-277).</p>
<p>«Le monologue [de l'ivrogne] devient ensuite plus obscur. Un mot qui ressemble à enfant trouvé y revient à plusieurs reprises, sans raison apparente. [...] Malgré ces difficultés incessantes avec lesquelles il est aux prises, il réussit encore à tenir des discours, fragmentaires il est vrai, [...] 'Hé! attends-moi... poser une devinette...' et quelque chose qui ressemble à 'enfant trouvé'. [...]» (Robbe-Grillet, 1953: 119-121).</p>	<p>«Mensajero. Te desaté, puesto que tenías los tobillos de ambos pies perforados. [...] No lo sé. El que te me entregó sabe esto mejor que yo. [...] No, sino que otro pastor te me entregó. [...] Por uno de los de Layo, creo, era tenido. [...] De ese hombre éste era pastor. [...] Servidor. Era el Citerón, o algún lugar próximo. [...] Porque sentí compasión, señor, ante la idea de que lo llevaría a otra tierra,</p>

	<p>de donde él era. Però éste lo salvó camino de las mayores desgracias. En verdad que si eres ese que éste dice, ten por seguro que has nacido desdichado.» (Idem: 279-283-286).</p>
<p>«Au milieu de la place [de la Préfecture] se dresse, sur un socle peu élevé que protège une grille, [...] De l'autre côté commence l'avenue de la Reine, [...]» (Robbe-Grillet, 1953:62).</p>	<p>D'après l'iconographie, le Sphinx se trouve toujours sur un socle. L'avenue de la Reine... ne pourrait-elle pas renvoyer à Jocaste?</p>
<p>«En repassant devant la statue qui orne la place de la Préfecture, il s'est approché pour lire, contre la face ouest du socle, l'inscription gravée dans la pierre: «Le char de l'État – V. Daulis, sculpteur.» (Robbe-Grillet, 1953:85).</p>	<p>Daulis semble être une anagramme de Laïos, père biologique d'Edipe.</p>
<p>«[...] il va pluôt poursuivre jusqu'au prochain carrefour. [...] En sortant du commissariat, il s'est dirigé vers la rue de Corinthe [...] là il s'est trouvé au carrefour de trois rues: celle d'où il venait et deux directions possibles en face de lui, formant entre elles un angle droit. Il se souvenait d'être déjà passé deux fois par cet endroit: [...]» (Robbe-Grillet, 1953: 134-225).</p>	<p>«Yocasta. [...] Llegó un día un oráculo a Layo [...] Y a éste, según reza al menos el rumor, unos salteadores extranjeros son los que un día le matan en un cruce de dos caminos. [...]» Edipo. ¿Me pareció oírte esto, que Layo fue abatido en un cruce de dos caminos? [...] no fui yo quien le mató, porque no podría ser uno solo igual a muchos. Pero si va a aludir a un único caminante en solitario, claramente este asunto se inclina de mi lado.» (Sófocles, 2008: 265-266-270). Ce carrefour, <i>tríodos</i>, s'avère un élément accessoire qui résulte de la croyance ou de la conception des carrefours comme étant des lieux de mauvais augure (lapidation des cadavres des homicides, par exemple).</p>
<p>«C'est à peine si Wallas peut lire le journal qu'il s'est fait apporter. Il parcourt rapidement les colonnes: 'Grave accident de la circulation sur la route de Delf.' [...]» (Robbe-Grillet, 1953: 64).</p>	<p>«Yocasta. Fócida se llama la región, y la encrucijada es la confluencia de los caminos que vienen de Delfos y de Daulia.» (Sófocles, 2008: 266).</p>
<p>«[...] il [Wallas] découvre une boutique dont le style ultra-moderne et le souci de publicité révèlent la récente ouverture. [...] La devanture [...] est flambant neuve [...] Un mannequin [...] est en plein travail devant son chevalet; [...] il met la dernière main à un paysage au crayon d'une grande finesse – qui doit être en réalité quelque copie de maître. C'est une colline où s'élèvent, au milieu des cyprès, les ruines d'un temple grec; au premier plan, des fragments de colonnes gisent çà et là; au loin, dans la vallée, apparaît une ville entière avec ses arcs de triomphe et ses palais – traités, malgré la distance et l'entassement des constructions, avec un rare souci de détail.» (Robbe-Grillet, 1953: 130-131).</p>	<p>La ville de Thèbes n'est pas longuement décrite dans la pièce de Sophocle: «Escena: Tebas, delante del palacio real de Edipo. Un grupo de jóvenes y ancianos se encuentra allí sentado en actitud de suplicantes llevando en sus manos ramos de olivo.» (Idem: 233).</p>
<p>«Ainsi parfois en advient-il de cités perdues, pétrifiées pour des siècles par quelque cataclysme – ou seulement pour quelques secondes avant l'écroulement, un clignement comme d'hésitation entre la vie et ce qui déjà porte un autre</p>	<p>Par contre, Cocteau présente un décor plus détaillé de la ville: «La route de Thèbes (de gauche à droite), passe au premier plan. On devine qu'elle contourne une haute pierre penchée, dont la base s'amorce en bas de l'estrade et forme</p>

<p>nom: après, avant, l'éternité. [...] La jeune femme l'accueille avec un petit rire de gorge tout à fait ravi.</p> <p>Vraiment, admet Wallas. C'est assez curieux. Vous avez reconnu? Ce sont les ruines de Thèbes.</p> <p>[...] La scène se passe dans une cité de style pompéien – et, plus particulièrement, sur une place rectangulaire dont le fond est occupé par un temple [...] et les autres côtés par divers monuments de plus petites dimensions, isolés entre eux par de larges voies dallées.» (Robbe-Grillet, 1953: 101-131-132-238).</p> <p>Cette allusion – «cités perdues» – semble s'appliquer plutôt à Pompéi qu'à Thèbes.</p>	<p>le portant de gauche. Derrière les décombres d'un petit temple, un mur en ruine. Au milieu du mur, un socle intact devait marquer l'entrée du temple et porte les vestiges d'une chimère: une aile, une patte, une croupe.» (Cocteau, 2000: 66).</p>
<p>«Dans les quartiers où les boutiques sont plus nombreuses, l'étranger [Wallas] s'étonne d'un éclairage si pauvre des vitrines.» (Robbe-Grillet, 1953: 239).</p>	<p>«Edipo. [...] Atenas es la más piadosa de las ciudades y que es ella la única que protege al extranjero [Edipo] atropellado y que es la única capaz de socorrerle» (Sófocles, Edipo en Colono, 2009: 146)</p>
<p>«Il [Wallas] sort la main de sa poche et la tend vers la première statuette, vieil aveugle guidé par un enfant. [...] Le pot à tabac, l'aveugle à l'enfant, le bougeoir, le cendrier, le bel athlète.» (Robbe-Grillet, 1953: 217).</p>	<p>«La obra se inicia en un escenario que representa un bosquecillo consagrado a las diosas Euménides, a las afueras de Atenas, en el barrio de Colono. La joven ANTÍGONA sirve de lazarrillo a su ciego padre, EDIPO.» (Sófocles, 2009: 137).</p>
<p>«[...] Wallas entreprend une fois de plus la description de ce qu'il cherche: une gomme douce, légère, friable [...] Elle se présentait sous la forme d'un cube jaunâtre, de deux à trois centimètres de côté, [...] La marque du fabricant était imprimée sur une des faces, mais trop effacée pour être encore lisible: on déchiffrait seulement les deux lettres centrales 'di'; il devait y avoir au moins deux lettres avant et deux autres après.» (1953: 132).</p>	<p>Œdipe?</p>
<p>«Elle [la papetière] ne peut pas en avoir été locataire avant Dupont [...] Une quinzaine d'années de moins que son mari... brune aux yeux noirs... c'est elle! [...] C'est le visage agréable d'une jeune femme très brune qui surgit à la place – la papetière de la rue Victor-Hugo et l'écho du petit rire de gorge. Pourtant le visage est grave.» (Robbe-Grillet, 1953: 178-238).</p>	<p>Dans <i>Edipo Rey</i>, Yocasta avoue: «Lo mejor es vivir al azar, en la medida que uno pueda. Tú [Edipo] ante las bodas con tu madre no sientas temor. Muchos ya entre los mortales han compartido el lecho con su madre también en sueños.» (Sófocles, 2008: 276).</p> <p>Dans <i>La Machine Infernale</i>, Cocteau écrit: «Tirésias – [...] Vous êtes jeune, Œdipe, très jeune. Jocaste pourrait être votre mère... [...] Œdipe – Je suis heureux de te revoir sans aucune pompe, [...] jeune, belle, dans notre chambre d'amour.</p> <p>Jocaste – Jeune! Œdipe... Il ne faut pas de mensonges...» (Cocteau, 2000: 102-107).</p>
<p>«Dupont, il y a une vingtaine d'années, 'entretenait des relations régulières' avec une femme de 'condition modeste' qui, au bout de quelque temps, donna naissance à un fils. [...]</p>	<p>Dupont – père de l'agent spécial Wallas?</p>

<p><i>Ne trouvant pas d'autre moyen pour mettre un terme aux 'poursuites dont il était l'objet', il épousait bientôt après une jeune fille de son entourage.» (Robbe-Grillet, 1953: 201).</i></p>	
<p><i>«On l'a fait attendre [Wallas] dans une sorte de salon-bibliothèque [la clinique du Docteur Juard] assez sombre. [...] Toute une étagère était occupée par des ouvrages consacrés à la peste – tant livres d'histoire que livres de médecine.» (Robbe-Grillet, 1953: 226).</i></p>	<p><i>«Sacerdote. [...] Y además la febril divinidad, la odiosa peste, se precipita y arrasa la ciudad, [...]»</i> <i>Yocasta. ¿Por qué esta irreflexiva refriega de la lengua, desdichados, habéis levantado, y no sentís vergüenza de andar agitando rencores particulares, en un momento en que nuestra tierra esta enfermedad sufre?» (Sófocles, 2008: 234-262).</i></p>
<p><i>«Wallas, ébloui par la lumière, distingue seulement le mouvement rapide d'un bras qui abaisse sur lui le canon d'un gros revolver, le mouvement d'un homme qui tire... En même temps qu'il se jette au sol, Wallas appuie sur la gâchette. L'homme [...] ne bouge plus.» (Robbe-Grillet, 1953: 252).</i></p>	<p>Wallas tue son père Dupont.</p>

À propos de ce parallélisme et, par conséquent, de ce recyclage de mythes, il faut faire quelques réflexions.

Première: forme policière et tragédie classique [Prologue, cinq actes (=chapitres) et Épilogue], le roman *Les Gommés* semble prolonger la mise en abîme de la vitrine de la papetière: en fait, l'artiste du tableau qui dessine d'après nature un paysage bizarre englobant la campagne hellénique et un carrefour de ville au xx^e siècle est bien proche de Wallas, paradoxalement tiraillé entre son rôle d'agent de police et celui de meurtrier de son père, biparti entre la nostalgie d'un passé plus ou moins énigmatique et la dégradation d'un présent où l'énigme fait, également, son apparition.

Deuxième: tandis que le hasard régit le destin de Wallas – «Cependant le fait d'avoir rencontré cette dame [la papetière] par hasard, sur son chemin, [...]» (1953: 184) / «Wallas erre à travers la ville, au hasard.» (1953: 239) –, celui d'Œdipe est dicté par la fatalité⁴ et l'ironie tragiques.

⁴ Voir, à ce propos, les tragédies de Corneille et de Racine. Le contraste est clair: Corneille respecte les convenances à l'égard de la femme; Racine, indifférent, en termes de réécriture du mythe, au «beau sexe», s'avoue «inconvenant»; Corneille introduit dans ce «chef-d'œuvre de l'Antiquité» une histoire d'amour, afin de plaire à son public féminin; Racine réfute la sempiternelle histoire sentimentale, dans «le sujet le plus tragique de l'Antiquité», au nom de son éventuel décalage par rapport à la légende d'Œdipe; Racine ensanglante la scène dans son «théâtre de la cruauté», tandis que Corneille fait preuve d'une réalité moins cruelle qu'elle ne l'est en vérité; Corneille, grâce à l'*ars* (=artifice), s'éloigne des grands hommes qui l'ont précédé; Racine, qui n'est pas «artificiel», dépouille la scène de tout ornement, poursuivant la tradition...

Troisième: au contraire de l'Œdipe sophocléen, qui s'entête à fuir Corinthe de peur que la prédiction de l'oracle s'accomplisse, l'agent Wallas parcourt à maintes reprises la rue de Corinthe. Il est intéressant de souligner une divergence nette ou claire: Mérope et Polybe, parents adoptifs d'Œdipe, étaient rois de Corinthe, alors que Daniel Dupont, père biologique de l'inspecteur Wallas, se réfugie dans la clinique du docteur Juard, rue de Corinthe.

Quatrième: l'oracle du temple de Delphes semble donner la parole, une parole fragmentaire, inopérante et inefficace, à l'ivrogne – avatar dérisoire du Sphinx? –, expert en 'devinettes' qui agacent les clients assidus du café, mais rendent compte de la situation aveuglante dans laquelle se trouve Wallas. Notons, au passage, l'inversion temporelle, sous forme d'hésitation, des mythes traditionnels: parricide, inceste et aveuglement.

Cinquième: par opposition à Œdipe qui épouse Jocaste, Wallas se souvient, peut-être dans un rêve, de sa mère qui cherchait, autrefois, son père dans la ville où, maintenant, il est soupçonné de résoudre l'assassinat. Quoiqu'il semble attiré par la papetière de la rue Victor-Hugo, cette attirance ne se concrétise guère.

Sixième: de même que l'ancienne ville de Thèbes, maintes fois revisitée, s'apparente, par sa description, à Pompéi, le bourg innommé où baigne l'action du roman, traversé par un pont-bascule (1953: 137), un «réseau compliqué de canaux et de bassins» (1953: 19), ramenant à la mer, et par un «labyrinthe de petites rues» (1953: 85), fait rappeler Brest...

Septième: dans l'*explicit* du roman, le dialogue entre Wallas et le patron est significatif. En fait, le langage n'accomplit pas ou accomplit mal sa fonction de communication, au niveau sémantique, pragmatique et syntaxique, tendant vers un galimatias (Robbe-Grillet joue avec le lecteur et le déjoue, tout en lui révélant la mauvaise conscience de la parole inconsciente):

«← Avez-vous dit qu'il [Dupont] avait un fils?

Mais j'en sais rien, moi, s'il avait des fils! [...]

C'est vous qui avez raconté cette stupidité, ou bien c'est le patron?

Le patron, c'est moi.

C'est vous, jeunes gens stupidité, professeur au comptoir?

Le patron, c'est moi!

C'est bien. Je voudrais largement fils, il y a bien longtemps, prétendu jeune morte d'étrange façon.

Le patron, c'est moi. Le patron c'est moi. Le patron c'est moi le patron... le patron... le patron...» (Robbe-Grillet, 1953: 263).

Huitième: tout le roman, d'ailleurs, est bâti sur une série de quiproquos, de reflets, de doubles et de fantômes, qui privilégient les objets au détriment des personnages. En vérité, l'organisation terroriste et anarchiste semble réifiée et, par conséquent, réduite au «pardessus [...] étroitement boutonné jusqu'au col» et au «chapeau sur la tête» de Jean Bonaventura, dit «Bona» (1953: 101). À son tour, l'homme à «l'imperméable beige, trop étroit pour sa forte carrure» (1953: 194), «un imperméable étriqué» (1953: 195), ressemble tellement à Wallas, quoique «plus corpulent» (1953: 194), qu'on le confond souvent avec celui-ci. C'est lui, peut-être, le soi-disant André VS. Et... les lunettes? Ne seront-elles pas un indice de sa vraie identité?

«– Quel genre de lunettes? demande Laurent. [...]

Teintés de quelle couleur?

Dans les tons gris fumée.

Les deux verres avaient-ils exactement la même couleur, ou bien l'un des deux était-il un peu plus foncé que l'autre? [...] il est bien possible, en effet, que l'un des verres ait été plus foncé.» (1953: 194).

Or, quand Wallas tue Daniel Dupont, il retire de la poche droite de ce dernier «une paire de lunettes noires, dont un des verres est très foncé et l'autre beaucoup plus clair. [...] C'est le verre gauche qui est le plus foncé.» (1953: 252-253).

Un autre exemple est celui du «petit homme à l'air malade» (1953: 188), le «petit homme au manteau vert» (1953: 189) ou «le petit homme en long manteau verdâtre», qui achète, chez la papetière, une carte postale reproduisant le petit hôtel de la rue des Arpenteurs, enfin, le lieu où le crime a eu lieu. Par la suite, nous découvrons qu'il s'agit de Garinati, l'assassin aux maux de tête. D'autres petites énigmes, voire devinettes, dont l'explication, s'il y en a, est bel et bien tardive et, parfois, déficiente, traversent le roman d'un bout à l'autre: pourquoi manque-t-il une balle au revolver de Wallas? Est-ce que Jean est fils de Dupont ou, plutôt, un

prétendu fils? Que signifie l'inscription «Ne partez pas sans emporter *Le Temps*»? *L'acmé* du roman correspond, sans aucun doute, au coup de fil du Commissaire Laurent: juste au moment où Daniel Dupont est tué, l'inspecteur, qui a toujours soupçonné que Daniel Dupont était vivant, lui communique qu'il a fait une découverte: «Daniel Dupont! Il n'est pas mort du tout! [...] 'Daniel Dupont n'est pas mort!'» (1953: 254). À la mort de celui-ci se succédera la mort d'Albert Dupont, exportateur de bois: «– Tu ne vas pas nous faire croire, dit Antoine, qu'on tue tous les soirs un type qui s'appelle Dupont.

– Il y a plus d'un âne à la foire... commence sentencieusement l'ivrogne.» (1953: 262).

Neuvième: finalement, penchons-nous sur les gommages que Wallas achète tout au long de son itinéraire d'enquêteur. Sont-elles un symbole du retour à son enfance et de l'amour voué à sa mère, façonnant la tendance et l'attraction de Wallas pour les femmes éthérées? Selon Renato Barilli, on peut avancer la «possibilità di [Wallas] amare solo donne eterree (le sirene), simili, [...] a tenere bambole di gomma, interamente nelle nostre mani, che dunque non sollevano alcun problema di concorrenza e di antagonismo con gli altri maschi, a cominciare dal padre.» (1998: 32). Ou, plutôt, un moyen efficace d'effacer le Destin inéluctable? Les gommages effacent, mais le Destin ne peut être effacé. Sauf par hasard...

Ce qu'il faut, par force, souligner, c'est la nouveauté d'Alain Robbe-Grillet qui, du point de vue de Roland Barthes, consiste à «essayer de maintenir la négation au niveau des techniques romanesques» (1964: 101), à décrire «les objets pour [en] expulser l'homme» (1964: 103) et à les transformer en «éléments[s] contrapuntique[s] de l'œuvre» (1964: 202). Or, si le roman en exégèse reflète un certain refus de l'intrigue romanesque et de la motivation psychologique, il prône, en revanche, la promotion du visuel, l'obsession de la topographie et le culte 'objectif' des objets, appartenant soit au décor urbain (les tabliers des ponts), soit au décor quotidien (les gommages). En fait, et différemment de ce qui arrive chez Flaubert (envisagé par Robbe-Grillet comme le précurseur du «Nouveau Roman»), les objets ne se corrompent pas dans un temps de dégradation (comme c'est le cas du bouquet de mariage d'Emma), mais reparissent et disparaissent (à l'image des choses de *L'éducation sentimentale*) investis d'une différence d'ordre spatial dans un temps circulaire synonyme de temps spéculaire (comme si l'histoire se reflétait dans un miroir). En ce qui concerne

la description, elle s'avère anthologique (saisissant l'objet et le constituant en spectacle), exhaustive (supprimant l'allusion et soutenant le «tout dire») et optique (méprisant, de la sorte, d'autres correspondances sensorielles), tout en préconisant de nouveaux rapports de l'homme à l'égard de l'espace. À ce propos, il semble intéressant de passer en revue, quoique d'une façon succincte, la théorie de Robbe-Grillet, pour lequel, dans le «roman futur», les gestes et les choses «seront 'là' avant d'être 'quelque chose'» (1956: 285), les héros demeureront 'là', tandis que les commentaires resteront 'ailleurs' (1956: 286), et le monde ne sera «ni signifiant ni absurde. *Il est*, tout simplement.» (1956: 283-284). Ces prétentions d'une «littérature objective» sont tout à fait réfutées par Ernesto Sabato⁵, qui les désigne par «doctrina totalitaria y hasta terrorista» (2011: 39) et qui, suite à une conception phénoménologique-structurale⁶, affirme que le romancier, loin de séparer le sujet et l'objet, doit décrire l'interaction entre la conscience et le monde et présenter une réalité infinie dans une finitude significative (2011: 41). Et il n'a pas tort, à notre modeste avis, par rapport à cette illusion qu'est la conquête de l'objectivité: peut-on considérer l'homme, animal eidétique, un pauvre sujet psychique, un pur objet sensoriel, une caméra cinématographique ou un appareil panesthésique? Peut-on proclamer la mort de l'auteur, la dissolution du personnage et la disparition du narrateur, quand celui-ci dirige l'orchestre polyphonique des différents points de vue des «êtres de papier», parfois incongrus et équivoques? Peut-on interdire l'irruption de l'inconscient relativement à la seule métaphore, à signification tactile (la douceur d'une gomme), appliquée au seul objet psychanalytique qui échappe à la furie anti-métaphorique de l'Auteur et à l'idée qu'il se fait du caractère illégitime du langage figuré? Il est curieux de rappeler, dans ce contexte, les positions adverses d'André Breton, pour qui «Hors de la métaphore, il n'est point de salut», et d'Alain Robbe-Grillet, défendant que «Il n'est de salut que hors de la métaphore.» (Ricardou, 1967: 145). Peut-on envisager l'univers des objets en termes de pure gratuité, quand il participe à un

⁵ Et aussi par Roland Barthes, selon lequel «l'erreur (théorique) de Robbe-Grillet était seulement de croire qu'il y a un *être-là* des choses, antécédent et extérieur au langage, que la littérature aurait à charge, pensait-il, de retrouver dans un dernier élan de réalisme.» (1964: 204).

⁶ «Selon le modèle de la 'réduction phénoménologique', Robbe-Grillet circonscrit une situation simple et banale d'être-au-monde pour explorer la compréhension de la vie par une conscience, avec ses effets passifs (somme d'impressions et de sensations) et actifs (réactions plutôt qu'actions, élaborations de conscience.» (Goulet, 1999: 131).

monde humain et historique, soumis à des bouleversements continuels et à de constantes transformations? Heureusement, comme le signale Maurice Nadeau, la défaite du théoricien controversé est devenue la victoire du romancier consacré: «Robbe-Grillet a fini par convenir qu'objectivité et subjectivité formaient les deux faces complémentaires de sa manière d'appréhender le monde et que l'excès de l'une pourrait se retourner en l'autre.» (1970: 181).

3. Considérations sur *Dublinesca* d'Enrique Vila-Matas

À l'image d'Alain Robbe-Grillet, qu'il considère un «gran teórico, pero también un asombroso hombre práctico» (2010b: 16), Enrique Vila-Matas élabore, lui aussi, une théorie générale sur le roman futur, qu'il rend explicite dans *Perder Teorías*, un essai qui complète son roman *Dublinesca*, dont le titre est inspiré par le poème «Dublinesque» de Philip Larkin.

Invité par une organisation appelée Villa Frondebrider pour donner une conférence, dans le cadre des *Rencontres Internationales de Littérature*, portant sur les rapports entre la fiction et la réalité, l'auteur – ou son double?⁷ – se déplace à Lyon. Un jeune chauffeur de taxi portugais (et le double d'Enrique parle le portugais moins bien que le français) le conduit à l'Hôtel des Artistes, non sans auparavant lui recommander les restaurants de la rue Mercière, s'immiscer, d'une façon considérable, dans sa vie [son métier d'écrivain, ainsi que ses réflexions sur la littérature – il est las de feindre être un exécutif (2010b: 5-6) – ne suscitent qu'un long silence de la part du conducteur] et finir par lui dire, sans aucune cérémonie, qu'il est compliqué et qu'il serait plus heureux s'il avait moins de connaissances ou, alors, s'il ne savait rien du tout. Une fois arrivé à l'Hôtel, où personne ne l'attend, le protagoniste attend patiemment, se promène dans le secteur de Lyon où son hôtel se situe – *La presque île* –, se rappelle le titre du

⁷ Notons au passage qu'on emploie le lexème «double» car le protagoniste semble être affectonné à un certain changement de personnalité, dont les chauffeurs de taxi sont les cibles préférées: «[...] en mis viajes al extranjero para conferencias o congresos literarios, me gusta jugar durante un rato a sentirme un hombre de negocios recién llegado a una ciudad extraña, con un horario muy apretado y una cartera, no llena de textos sobre literatura, sino de estudios y proyectos [...] de alto marketing [...]» (2010b: 5).

poème de Fernando Pessoa «Viajar! Perder países!»⁸, achète le dernier numéro du *Magazine Littéraire* où il avait publié un texte, sur Julien Gracq, intitulé «La fría luz de Syrtes»⁹ (à partir de ce moment, les frontières entre la vie et la fiction s'estompent et sont éliminées) et, ignoré de tous, il décide de se transformer et, par conséquent, de devenir le héros pseudogracquien de son récit dont le titre est «*La espera*» ou «*L'attente*, para ser más exactos. Llevaba hasta un subtítulo: *L'attente – Una historia francesa.*» (2010b: 29). En même temps qu'il s'imagine le héros du récit à venir, il élabore une théorie générale du roman, inspirée par la relecture de son article, mise en pratique par les annotations, en caractères minuscules, en marge des pages, dictée par la modernité surprenante de Julien Gracq (dont l'œuvre *Le Rivage des Syrtes*, publiée en 1951, a été considérée classique et démodée) et susceptible d'englober cinq items: «La intertextualidad' (escrita así, entrecomillada). / Las conexiones con la alta poesía. / La escritura vista como un reloj que avanza. / La victoria del estilo sobre la trama. / La conciencia de un paisaje moral ruinoso.» (2010: 28).

En ce qui concerne le premier item, et après avoir corroboré la modernité de Julien Gracq, le narrateur-théoricien se rapporte non seulement à l'importance de la méthode narrative gracquienne, accueillant plusieurs tendances littéraires mises en rapport avec certaines techniques post-modernes ou borgésiennes de travail, mais aussi au rôle capital de l'intertextualité, puisque nous écrivons toujours après les autres – «[...] escribimos siempre después de otros» (2010b: 35). Dans cet ordre d'idées, et tout en s'identifiant avec Julien Gracq, il met à jour son usage particulier de l'intertexte, dont il use et abuse joyeusement, en peuplant ses livres de citations vraies, déformées et fausses, débouchant sur une mosaïque à la fois complexe et amusante: «[...] la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. Eso complica aún más el *procedimiento*, pero también es cierto que *lo alegre*.» (2010b: 35).

⁸ «VIAJAR! Perder países! / Ser outro constantemente, / Por a alma não ter raízes / De viver de ver sòmente! / Não pertencer nem a mim! / Ir em frente, ir a seguir / A ausência de ter um fim, / E da ânsia de o conseguir! // Viajar assim é viagem. / Mas faço-o sem ter de meu / Mais que o sonho da passagem./ O resto é só terra e céu.» (1972:173).

⁹ «En relisant récemment *Le Rivage des Syrtes*, il m'a semblé que ce roman était très lié à l'air de notre temps et aux tendances romanesques les plus séduisantes et les plus rénovatrices de ce début du siècle.» (Vila-Matas, 2007: 51).

Relativement à la deuxième caractéristique, et prenant toujours comme repère le roman de Gracq, il est d'avis qu'un chef-d'œuvre ne cesse d'être en dialogue constant avec la tradition poétique – que ce soit le langage nervalien de la folie, le rimbaldien psychisme tourmenté ou l'univers surréel de *Nadja* –, tout en se transformant, de la sorte, en une machine de citations littéraires capable de créer et de générer des sens différents.

Par rapport aux autres points, il prône la suprématie du style sur la trame, accessoire ou secondaire, pouvant être choisie dans un 'catalogue' quelconque et incorporée, d'une façon quasi mécanique, à l'œuvre en acte ou en train de se faire. Cela étant, il n'hésite pas à présenter, comme exemple, le cas de son *París no se acaba nunca*, où il a appliqué la trame suivante – «una persona se enfrenta a un desafío con valentía, y tiene éxito o fracasa» (2010b: 45) –, en finissant par élire l'insuccès ou l'échec comme tremplin ou moyen indéniable de se rapprocher de son public. En plus, la littérature, surtout la littérature de la perception, peut devenir «une horloge qui avance», comme c'est le cas de Flaubert, champion 'prophétique' de l'écriture de la bêtise croissante dans le monde occidental (pensons à *Bouvard et Pécuchet*), de Kafka, analyste perspicace de la distance qui s'instaure entre l'individu et l'État, la singularité et la collectivité, et, finalement, de Gracq, dont le livre en analyse traduit la totale impuissance de l'individu face à la tyrannie du pouvoir et du système politique. De même, et du point de vue du narrateur-théoricien, si on plaçait la littérature, jusqu'au XIX^e, au centre du devenir historique, au XX^e siècle l'histoire et la poésie, l'écrivain et le politicien commencent à produire des discours distincts, à parler des langues différentes. Faisant suite à cette rupture, le vide, synonyme d'un «paysage moral ruineux», s'est installé chez l'homme, en quête permanente du sens de la vie, qui est aussi le sens de l'attente, celle-ci étant définie comme «la condición esencial del ser humano» (2010b: 54).

Après avoir élaboré sa théorie pendant le temps d'attente à Lyon [un membre quelconque de l'organisation qui l'avait invité apparaît plus tard, juste au moment où il quitte l'hôtel, feignant d'être ivre pour ne pas saluer le nouveau-venu – «¿No me habían saludado? Quería yo desperdirmo de ellos a la francesa.» (2010b: 58), l'auteur / le narrateur décide de revenir à Barcelone et d'écrire, s'il l'ose, un roman qui en serait l'application pratique. En fait, il est sûr de son statut de héros du récit qu'il va écrire – L'Attente –, sûr de la similarité entre sa théorie et sa

vie, entre sa théorie et l'attente qui est le but de sa vie, et, aussi, entre sa théorie et l'attente qui habite dans l'attente de sa vie, laquelle, à son tour, contient une autre attente. Finalement, il est sûr et certain d'avoir créé une théorie avec le seul objectif de se libérer de son contenu, d'écrire et de «perdre des pays», de voyager et de perdre toutes les théories.

Or, si du point de vue de Doubrovski (1980: 61) le projet de l'autobiographie moderne consiste moins à vouloir se peindre qu'à s'écrire, nous sommes bel et bien devant une autofiction intitulée *Dublinesca*, 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.

Essayons, dorénavant, d'appliquer la théorie de Vila-Matas à son autofiction *Dublinesca*, tout en commençant par les derniers items, c'est-à-dire, par la victoire du style sur la trame et par la conscience d'un paysage moral ruineux. Samuel Riba – Riba pour tout le monde –, protagoniste de *Dublinesca*, qui a une certaine tendance à lire sa vie comme un texte littéraire (2010a: 21) et qui vit dans une sensation permanente d'apocalypse, appartient à cette classe rare d'édi-teurs cultivés et littéraires dont le catalogue de publications est brillant – «Habr á ediciones inglesas de libros de autores casi todos publicados por Riba: libros de [...] James Joyce, [...] Georges Perec, Marguerite Duras, [...]» (2010a: 49). Aujourd'hui, à l'approche de la soixantaine, sa vie est routinière: tous les mercredis il rend visite à ses parents (il est fils unique et n'a pas d'enfants), surtout lorsqu'il rentre d'un long voyage (2010a: 12-135-144); les jours impairs de la semaine, il téléphone à Javier, son ami de longue date (2010a: 133); le reste du temps, et sous le ciel presque toujours pluvieux de Barcelone, il est l'époux de Celia (qui deviendra par la suite bouddhiste), il se souvient des temps où il était un professionnel reconnu et ivre (maintenant, il est à la retraite et a remplacé l'alcool par le café – 2010a: 56) et il s'identifie, par son aliénation envers le monde, aux *bikikomori* (2010a: 37), misanthropes japonais et autistes informaticiens. Obsédé par les ordinateurs et par son fichier *World* (et non pas *word*)¹⁰, frustré parce

¹⁰ «Quiere pasar la frase después al ordenador, donde tiene abierto un documento *world* en el que colecciona frases.» (2010a: 39).

qu'il ne peut pas raconter à ses parents son voyage à Lyon, au long duquel il a créé toute une théorie perdue sur le roman du futur, ennuyé parce que les invitations se font plus rares, intrigué par la mort de l'auteur, que certains de ses amis envisagent comme «una frágil moda de los franceses y de los deconstructores norteamericanos» (2010a: 288), convaincu que l'auteur est le fantôme de l'éditeur et que l'auteur génial, le vrai génie, est encore à paraître (2010a: 289) et anxieux de trouver son identité ou, plutôt, l'identité du grand lecteur qu'il était avant de devenir éditeur (2010a: 178)¹¹, Riba prend la résolution de faire le «saut anglais», las de l'idiome français, de la culture gauloise et des théories sur le roman qui, d'après Javier, sont toujours françaises¹². Ce «saut anglais», synonyme de «*caer del otro lado*» (2010a: 84), est plutôt un saut irlandais: il ira à Dublin, capitale de l'épiphanie, pour fêter le «Bloomsday», pour célébrer un *requiem* pour la constellation Gutenberg (2010a: 92) – étant donné qu'il semble condamné à passer de Gutenberg à *google* et de *google* à Gutenberg, «todo el rato navegando entre dos aguas, entre el mundo de los libros y el de la Red» (2010a: 66) –, qui est aussi un *requiem* pour lui-même (2010a: 54), et pour recréer avec Javier, Ricardo et le jeune Nietzsche – sous l'égide de «Les copains d'abord» de Brassens –, répliques vivantes et réelles de Simon Dedalus, Martin Cunningham et John Power, le cortège funèbre de Paddy Dignam qui traverse Dublin, dans *Ulysses* de James Joyce, le 16 juin 1904 (2010a: 120). La date, quant à elle, surgit comme une coïncidence étonnante: premièrement, le 16 juin est la date du soixante et unième anniversaire de mariage de ses parents et de l'anniversaire de «Finnegans Society of Providence» (2010a: 123); deuxièmement, l'Irlande est un pays indépendant depuis 1922, date de la naissance de ses parents et de la publication du chef-d'œuvre de Joyce. Par rapport au *requiem* proprement dit, on le fera sérieusement, quoique l'un de ses amis soit tenté de lui donner un traitement parodique (renvoyant soit à l'admiration ou vénération, soit à la dépréciation ou ridiculisation), tout au long d'un voyage sentimental qui pastiche celui de Stern: celui-ci, anglais, avait quitté l'Angleterre pour faire «le saut français»; Riba, catalan, quittera Barcelone

¹¹ «No se conoce nada. A causa de su brillante catálogo, no sabe quién es, [...]» (2010: 125).

¹² «[...] no hay nada más francés que una teoría general para las novelas.» (2010a: 74); «Tal vez le convenga apartar de su vida, por una temporada, la cultura francesa; tiene con ella una confianza que ya casi da asco, [...]» (2010a: 77-195); «[...] adiós a Francia. La tenía demasiado estudiada, pateada y vista.» (2010a: 138).

pour faire le «saut irlandais». Et si, au début, Enrique/Riba ignore totalement les raisons pour lesquelles il veut se déplacer à Dublin, il finira, à la fin, par rester dans la capitale irlandaise, fin connaisseur des connexions entre l'espace et le temps où les vivants et les morts pourront se rencontrer: «El salto inglés, piensa, me ha llevado más allá de lo esperado, porque mis sentimientos han cambiado. Ésta parece mi tierra ahora.» (2010a: 323-324).

Voici, en quelques traits généraux, la thématique de *Dublínésca*, qui aurait pu se résumer en trois lignes: en invoquant et convoquant le mythe d'Ulysse, en particulier, et le mythe du voyage, en général – qui n'est ni un voyage d'exploitation coloniale, ni un voyage exotique, ni un voyage d'aventures, ni un voyage de reportage, ni un voyage de tourisme religieux, ni un voyage de reconstitution historique, mais, plutôt, un voyage littéraire, sur les pas de James Joyce, et un voyage thérapeutique, qui l'éloigne de l'ordinateur et de l'Internet (2010a: 221) –, Riba prend la résolution de se fixer à Dublin, où il constate, après la mort de l'auteur, la réapparition de ce dernier, qui n'est autre, à notre modeste avis, que lui-même, biparti entre sujet observateur et objet observé, annoncé, en quelque sorte, par le seul emploi de la première personne au long de 325 pages¹³. Si cette autofiction obéit au mouvement de l'horloge qui avance, le style va au-delà de la trame, en la dépassant de loin. Moyennant un courant de conscience pareil à celui des personnages de James Joyce, Leopold Bloom en l'occurrence, le lecteur est confronté à l'univers intérieur et intime de Riba, qui se raconte, en se dédoublant, à la troisième personne: une vie solitaire et monotone d'homme âgé – «Nada marcha muy bien para él desde que corteja a la soledad. [...]» (2010a: 13) –, où rien ne se passe à l'image de l'existence des personnages de Gracq, peuplée de «enfermedad, clima gris, silencio de siglos. Aburrimiento, lluvia» (2010a: 141) et d'une spectrale tradition familiale (2010a: 139), traversant une époque téléologique et tératologique – «[...] toda una estética de fin del mundo, muy acorde con la atmósfera de fin de trayecto en la que vive instalado el propio Riba de un tiempo a esta parte.» (2010a: 49) –, à laquelle président, en tant qu'ombres funèbres, un profond découragement individuel, la conviction de l'absence de Dieu et la mort de l'auteur, préconisée par Barthes et Deleuze. Cet univers de désarroi

¹³ «En un momento en que el centro de la vida de Riba ha pasado a ser el mar de Irlanda, se da la circunstancia – creo yo, modestamente – de que para la narración, [...] el tema se confundiría con la acción, [...]» (2010a: 200).

est existentiellement renforcé par la confusion, voire l'hallucination, générée par les métalepses que Riba apprend à connaître (2010a: 128), par la voie de son identification avec des personnages fictionnels et des écrivains/poètes décédés: si les personnages peuvent sortir de la fiction qui les enserme, il est naturel que Riba puisse y entrer; si les morts sont capables de traverser la frontière de la vie, lui, il sera capable d'en faire autant. La richesse génologique de ce roman éclectique, divisé en trois parties qui correspondent à trois mois – mai, avant Dublin; juin, Dublin; juillet, après Dublin et toujours Dublin –, envahi constamment par des réflexions métalinguistiques et métalittéraires, est incontestable, relevant soit de la forme policière – qui essaye d'entrer dans la chambre dublinoise de Riba au milieu de la nuit? (2010a: 212-213) –, soit de la catégorie esthétique qu'est le fantastique – les fantômes, qui sont des hôtes à nous, côtoient Riba à tout instant –, soit du «take» cinématographique, soit du 'journal de voyage'.

Néanmoins, c'est le premier des cinq items de *Perder Teorías*, l'intertextualité, qui est le mieux représenté dans *Dublinesca*, à travers la *citatiomanie* et l'*allusio-philie*, débouchant sur un plagiat génial, une omniparodie exquise et un pastiche globalisé. En vérité, Enrique/Riba se délecte à citer plus ou moins bien (sans signaler la date de l'édition et la page), à mal citer (lorsqu'il se trompe volontairement en ce qui concerne l'auteur de la citation), à guider son lecteur talentueux¹⁴ dans les méandres d'un monde citationnel introuvable et à le provoquer, sans qu'il le sache, en lui occultant ses vraies sources. À vrai dire, dans le «Prologue» de *Perder Teorías* intitulé «Se puede pasar?», Liz Themerson est la première à avouer qu'Enrique n'a pas hésité à 'accorder' à John Cheever la responsabilité d'une phrase dont elle est l'auteure (2010b: XII). En feuilletant *Dublinesca*, les exemples de cette pratique citationnelle subversive – il semble que Vila-Matas est 'le' Georges Perec des temps modernes... – prolifèrent, parallèlement à un fin sens de l'humour et à une maîtrise du comique hors du commun. Tout d'abord, ce sont les références à l'*Ulysses* joycéen, hypotexte indubitable de son hypertexte, parmi lesquelles on peut repérer une référence ludique et significative au héros mythique d'Homère et de Joyce: «[Bloom] Es el típico hombre moderno, [...] Moderno, por supuesto, si se le compara con el Ulises de Homero.» Et il ajoute,

¹⁴ «Cree que si se exige talento a un editor literario o a un escritor, debe exigírsele también al lector.» (2010a: 71).

presque sous la forme de didascalie, «Risas interiores.» (2010a: 182). Malgré tout, Joyce reste un total inconnu pour son père, qui semble fâché à cause de l'imminent voyage à Dublin de Riba – «Ya eres mayor [...] y no se comprende que quieras ir a Dublín solo para ver a ese amigo tuyo de la familia Ulises.» (2010a: 29) –, lequel, d'abord révolté contre l'autorité paternelle, s'apaise d'immédiat, en convoquant, d'une façon comique, le freudien complexe d'Edipe: «[Riba] incapaz de maltratar seriamente al padre, y ya no digamos de asesinarlo, como cree recordar que recomendaba encarecidamente Freud.» (2010a: 30). Cela étant, Enrique/Riba ne tarde pas à s'identifier non pas avec son père, mais avec Bloom, avec lequel il détient certaines affinités caractérologiques: outre les racines juives, ils sont la personnification des étrangers 'classiques', trop autocritiques, insuffisamment imaginatifs pour triompher, assez abstèmes et travailleurs pour échouer et très cosmopolites pour être acceptés dans la province: irlandaise... et catalane? (2010a: 68). Dans cet ordre d'idées – «Bloom le cae muy bien.» (2010a: 68) –, il est naturel que les allusions et les citations du roman de Joyce (qui aurait pu s'intituler '*24 heures dans la vie de Leopold Bloom*') soient en nombre considérable, quoique la façon de citer varie selon les circonstances, c'est-à-dire d'après l'humeur citationnelle.

La recreation par Riba, Javier, Ricardo et le jeune Nietzsche du «Bloomsday», qui a lieu le 16 juin 2008 (cent quatre ans après le premier et 'authentique'/fictionnel «Bloomsday»), consacré à l'enterrement de la galaxie Gutenberg et aux funérailles de la littérature, entraîne la lecture, la citation (sans indication de page) et la contextualisation de quelques fragments du chapitre VI d'*Ulysses*, où est décrit le cortège funèbre qui accompagna jusqu'à sa dernière demeure le malheureux Paddy Dignam (voir l'Annexe 1).

De même, Enrique/Riba non seulement cite – soit en détachant la citation du texte, soit en ayant recours aux guillemets – l'*incipit* d'*Ulysses* qu'il trouve éblouissant (à un tel point qu'il le cite deux fois!) et les pensées funèbres de Bloom (monologue intérieur) portant sur les cadavres dévorés par les rats, mais évoque aussi le petit-déjeuner du mari de Molly (des viscères cuisinés) et fait une allusion à la chapelle au fond du cimetière (voir l'Annexe 2).

En outre, l'épisode de l'homme de l'imperméable qui fait sa première et mystérieuse apparition au VI chapitre d'*Ulysses*, lorsque le cercueil descend

sur terre, lui mérite une attention particulière. Tout d'abord, il semble surgir du néant et personne ne le connaît; c'est pourquoi Joe Hynes, reporter chargé de prendre note des personnes présentes à la cérémonie funèbre de Paddy Dignam, ne comprend pas ou comprend mal, peut-être par métonymie, le nom de l'inconnu, l'appelant MacIntosh (c'est-à-dire l'imperméable); ensuite, Riba, avec son habituel sens de l'humour, croit que l'homme énigmatique, sans prénom ni nom, du «Prospect Cemetery» est le témoignage privilégié du passage de l'ère Gutenberg à l'ère digitale, de la transition de l'imperméable mackintosh à l'ordinateur Macintosh. Dans cette conjoncture, pourquoi ne pas organiser à Dublin, pense-t-il, un *requiem* pour tous les imperméables de cette marque? Finalement, Bloom commence à être obsédé par l'identité de cet homme qu'il entrevoit d'une façon fugace, parallèlement à Riba, assailli, à tous les moments, par la vision discontinue de jeunes hommes qui apparaissent, disparaissent et réapparaissent.

TABLEAU N°2

<i>Dublinsca</i> (Enrique Vila-Matas)	<i>Ulysses</i> (James Joyce)
«Los comentaristas de Ulysses no se han puesto nunca de acuerdo sobre su identidad [El desconocido del Prospect Cemetery]: «¿Quién será ese larguirucho de ahí con el impermeable? Me gustaría saber quién es. Daría cualquier cosa por averiguarlo. Siempre aparece alguien que no te esperas para nada (Ulysses, sexto capítulo)» (2010a: 147-148).	«Now who is that lankylooking galoot over there in the macintosh? Now who is he I'd like to know? Now, I'd give a trifle to know who he is. Always someone turns up you never dreamt of. » (1992: 138).

Or, la partie finale de cette citation d'*Ulysses* de James Joyce est, telle quelle, l'*explicit* de *Dublinsca*, sans aucun type de «marqueurs» de citations ou d'indications typographiques: «Pero él [Riba] sigue entusiasmado con la reaparición del autor. No, si ya se sabe. Siempre aparece alguien que no te esperas para nada.» (2010a: 325).

Et nous voilà soit dans le domaine du plagiat, soit dans celui de la parodie, qui, parfois, se rejoignent d'une façon hilarante. Un exemple flagrant est l'arrivée à Dublin, le 15 juin 2008, de Riba et de ses amis, racontée comme si c'était un

cours de littérature de Nabokov¹⁵, englobant, pour des questions de méthodologie et de pédagogie, les alinéas/items suivants: le jour, le style, le lieu, les personnages, l'action et les thèmes (voir l'Annexe 3).

Remarquons, tout de suite, l'item «*Estilo*: Lineal. Se entienda todo [...] Joyce lúcido y lógico» et l'item «*Temas*», où l'effet comique est triplement créé: premièrement, par le recours à deux adjectifs empruntés à Nabokov, qui ne souhaitait qu'expliquer à ses étudiants les méandres hermétiques du roman de Joyce; deuxièmement, par l'explication superflue, voire banale et redondante, de «*Lineal*»; troisièmement, par l'indifférenciation thématique, corroborée par la notation «*Temas*: Todos banales.» (Vila-Matas, 2010a: 199) et par la parodie évidente dans l'expression qui suit: «*Acción y tema*: La necesidad de encontrar, cuanto antes, un restaurante.» (2010: 201). En ce qui concerne cette indistinction thématique, Enrique/Riba ne fait qu'adapter à lui, à son existence, les thèmes repérés par Nabokov à propos de l'existence triviale de Bloom, conduisant à la découverte du thème principal, Bloom y el destino, qui se convertit, dans *Dublinesca*, en «*Riba y su destino. Riba y el destino de la era Gutenberg.*» (2010a: 189). Encore dans ce contexte, le détail savoureux «*Estado del cielo*», d'ordre météorologique, renforce le caractère ludique de la situation recréée, ainsi que de l'atmosphère faussement descriptive. Il est vrai qu'Enrique, grand admirateur de Nabokov, le cite parfois, en indiquant, quoique d'une façon vague, sa source¹⁶. Hormis ces cas d'exception, il s'amuse à faire un délicieux plagiat de Nabokov que le lecteur est obligé à repérer et à identifier, s'il en a le bagage suffisant. Lisons, par exemple (voir l'Annexe 4), le trajet vers le cimetière, que Joyce, comme il est évident, ne fournit pas, mais que Nabokov, excellent professeur, n'hésite pas à donner d'emblée.

Un cas similaire peut être détecté au sujet des citations qu'Enrique/Riba fait de *Dubliners/Dublinese*s, «el libro de relatos de James Joyce» (2010a: 64), qu'il semble bien connaître, comme le prouve la référence au récit «A Painful case», dont le thème est la mort/le suicide de Mrs Emily Sinico, qui constate que son amour pour Mr Duffy n'est pas correspondu. Avant de se déplacer à Dublin, et curieux de tout savoir sur la capitale irlandaise et sur ses 'héros', Riba prend un

¹⁵ «Nabokov tiene, en cuanto a la famosa novela de Joyce, una maravillosa manera de simplificar el análisis y poner las cosas en su justo lugar.» (Dilon, 2005: 96).

¹⁶ Cf. *Dublinese*s, pp. 167 et 167; *Curso de literatura europea*, pp. 441-445.

exemplaire de *Dubliners*, traduit en espagnol, que Celia avait acheté à Palma de Mallorca. Constatant qu'il y a une erreur au niveau de la traduction espagnole – le pont ne peut pas s'appeler O'Connell et O'Donnell –, il décide de consulter une édition plus récente, de comparer les deux traductions et de défaire, en conséquence, l'équivoque. Tout à fait intrigué par le nom Daniel O'Connell, qu'il méconnaît, il prend la résolution de consulter l'œuvre originale, où il constate, en effet, que le nom cité dans les deux traductions espagnoles n'apparaît pas. On pourrait, cependant, objecter que Joyce fait deux références au Pont O'Connell («O'Connell Bridge over the Liffey») et que, étant donnée la proximité, la statue que Gabriel, protagoniste de «The Dead», indique du doigt est bel et bien celle de Daniel O'Connell (1775-1847), connu par «The Liberator», située au début de «O'Connell Street».

TABLEAU N°3

<i>Dublinsca</i> (Enrique Vila-Matas) – première traduction de Guillermo Cabrera Infante	<i>Dublinsca</i> (Enrique Vila-Matas) – deuxième traduction de María Isabel Butler de Foley	Traduction d'Eduardo Chamorro (la seule qu'on a trouvée)	Texte original de Joyce
«Cuando el coche atravesaba el puente de O'Connell, miss Callaghan dijo: – Dicen que nadie cruza el puente de O'Donnell sin ver un caballo blanco. [...] Gabriel señaló a la estatua, en la que había parches de nieve. Luego la saludó familiarmente y levantó la mano.» (2010a: 65).	«Cuando el coche atravesaba el puente de O'Connell, la señorita O'Callaghan dijo: – Dicen que nadie cruza el puente de O'Connell sin ver un caballo blanco [...] Gabriel señaló la estatua de Daniel O'Connell, sobre la que se habían posado los copos de nieve. Después, la saludó con familiaridad, haciendo un gesto con la mano» (2010a: 67).	«Cuando el coche cruzó el puente O'Connell, la señorita O'Callaghan dijo: – Dicen que nunca cruzas el puente O'Connell sin ver un caballo blanco. [...] Gabriel señaló la estatua, cubierta de parches de nieve. Después la saludó con un movimiento de cabeza y agitó la mano hacia ella.» (2011: 265-266).	«As the cab drove across O'Connell Bridge Miss O'Callaghan said: – They say you never cross O'Connell Bridge without seeing a white horse. [...] Gabriel pointed to the statue, on which lay patches of snow.» (1992: 216).

Le dernier intertexte que nous avons repéré porte sur la typologie du voyage (comme persuasion, comme appel du connu et de l'inconnu et, même, comme

voyage-écriture...), qui, d'après Claude Magris, peut être défini en termes de voyage circulaire et rectiligne¹⁷. Or, le voyage de Riba est bel et bien un voyage rectiligne, au contraire de celui d'Ulysse¹⁸, qui revient chez lui, à Ithaque, auprès de sa Pénélope.

4. Conclusion(s)

Quoique Flaubert ait écrit qu'il «est bête de conclure» et que l'*explicit* de *Candide* «est bête comme la vie», il faut passer aux conclusions, plus ou moins impertinentes...

En fait, nous vivons dans un monde de théories qui se suivent, qui alternent, qui s'opposent, qui s'enchevêtrent. En survolant la théorie de la littérature française au xx^e siècle, il est sans aucun doute intéressant de faire une référence, quoique brève, à la méthode de Gustave Lanson, à la critique faite à ce dernier par le poète Charles Péguy, à l'anti-intellectualisme de Marcel Proust, à la 'philosophie' d'Albert Thibaudet (héritée du symbolisme, du bergsonisme et de l'histoire littéraire universitaire), à la création poétique de Paul Valéry, à l'antirationalisme et à l'écriture automatique soutenue par le surréalisme, à la réflexion sartrienne sur la littérature et le compromis de l'écrivain, aux préceptes théoriques du «Nouveau Théâtre» et à *L'ère du soupçon* de Nathalie Sarraute, qui inaugure, de pair avec Alain Robbe-Grillet, le «Nouveau Roman»:

«Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un 'je' anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence

¹⁷ «Al viaje circular, tradicional, clásico, edípico y conservador de Joyce, cuyo Ulises vuelve a casa, le releva el viaje rectilíneo, nietzscheano [...] un viaje que procede siempre hacia delante, hacia un malvado infinito, como una recta que avanza titubeando en la nada.» (Magris, 2001: 14).

¹⁸ Peut-on parler de la 'correspondance' entre le roman de Joyce et l'*Odyssee*? «Será possível que algum leitor honesto diga que o capítulo 4 de *Ulisses*, intitulado por Joyce de 'Calipso', tenha algo a ver com o episódio 'Calipso' da *Odisseia*, seja como alegoria, seja como paródia?» (Fernandes, 1999: 41).

propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce 'je' tout-puissant.» (1987: 61-62).

Cela étant, il est facile de voir que nous ne réussissons pas à vivre sans des théories: que nous le souhaitions ou non, que nous soyons 'théoriomaniaques' ou 'théoriophobes', la théorie est toujours interdisciplinaire, analytique, spéculative (Culler, 2010) et, surtout, réflexive, cette réflexion étant sous-jacente au modernisme et au post-modernisme. Si, pour Linda Hutcheon (2002: 23), la relation du post-modernisme avec le modernisme est contradictoire, dans la mesure où le post-modernisme est unifié par sa diversité et ne déclenche pas, comme le premier, ni une rupture radicale ni une continuité inéquivoque, si, pour Claudio Guillén (1985: 431), la post-modernité pense simultanément au présent et au passé, conciliant l'Histoire et la contemporanéité – nous sommes, en effet, ce que nous sommes et ce que nous avons été –, si, pour Michel Schneider (1985: 328), l'œuvre d'art, à l'époque moderne, semble entretenir des rapports profondément nostalgiques avec les œuvres qui l'ont précédée (le passé est évalué en fonction du nouveau et le présent envisagé par rapport au passé), il faut convenir, alors, que les théories d'Alain Robbe-Grillet et d'Enrique Vila-Matas sont tout à fait modernes et post-modernes¹⁹.

1. En premier lieu, par leur structure ouverte, un vrai défi pour le lecteur non paresseux et pas du tout vicié ou trop habitué à la relation de causalité entre les événements de la fiction.

2. En deuxième lieu, par l'applicabilité de la théorie à la pratique ou, en d'autres termes, par leur réflexion métalittéraire et métafictionnelle. Si Robbe-Grillet, dans les années 60, a dû reculer dans sa théorie trop objective et, faisant suite à son recul, a réussi à concilier *objectif* et *subjectif*, privilégiant le premier au détriment du second, Vila-Matas, de nos jours, fabrique une théorie magistralement applicable à son roman, en donnant la primauté au *subjectif*. Mais, et si c'était le contraire? S'il avait écrit un roman 'génial' afin d'en extraire toute une théorie?

¹⁹ «O pós-modernismo procura nitidamente combater o que acabou sendo considerado como o potencial do modernismo para o isolacionismo que separava a arte e o mundo, a literatura e a história.» (Hutcheon, 1991: 182).

3. En troisième lieu, par le caractère mythique de la théorie, devenue entre-temps un mythe, qui sert de support/complément aux mythes primitifs qui méconnaissaient la théorie...

4. En quatrième lieu, par la tendance moderne et post-moderne d'avoir recours à la réécriture, à la citation, au plagiat, à l'allusion et au recyclage, enfin, à la mémoire littéraire... En vérité, *Les Gommés*, sous forme de roman policier, s'avère un recyclage de mythèmes. L'intertexte mythique (annoncé par l'épigraphe qui, détenant une fonction informatrice, établit un protocole de lecture) a une fonction esthétique et descriptive, débouchant sur la métaphore du Destin, contrapuntique de celle du hasard: Cédipe et le Destin ou Wallas et le Destin? À travers cette poétique de la réécriture, ayant une structure semblable à celle de la tragédie classique, Robbe-Grillet *subvertit* le mythe – il ne faut pas faire table rase du passé – et, par la voie de sa subversion, *subvertit* le roman. En ce qui concerne *Dublinsca*, ce roman apparaît comme la réécriture du roman de Joyce (celui-ci serait-il une réécriture parodique du mythe d'Ulysse?), débouchant moins sur la genèse du mythe de Joyce (au dénouement, Beckett semble le devancer...) que sur celle du mythe de Dublin et, finalement, de ce mythe qu'est la littérature. Dans ce dernier cas, l'intertexte mythique a une fonction référentielle, mais surtout parodique, tendant, à l'image de *Les Gommés*, vers le Destin – Ulysse et le Destin / Joyce et le Destin / Bloom et le Destin / Riba et le Destin. En outre, dans les deux romans, l'intertexte mythique constitue une mise en abîme, traduite par un jeu de miroirs, un jet de reflets, une panoplie de doubles...

5. En cinquième lieu, par les stratégies narratives héritées de Flaubert, que les deux auteurs ont lu et vénéré: la banalisation / trivialité de l'intrigue ou de la trame; la dissolution du personnage en une myriade d'ombres; le recours au non-dit, au dit entre les lignes et à *l'inter-dit*, prêtant à l'histoire une certaine discontinuité que le récit finira par combler: la disjonction de séquences narratives appartenant à la même série logique et le rapprochement de séquences narratives thématiquement différentes; la prolifération de points de vue ou de champs de vision; la profusion d'énigmes qui envahissent le discours et qui seront tardivement résolues, celles qui en connaissent la résolution; l'apparition, la disparition et la réapparition de personnages secondaires, voire des comparses, à fonction ambiguë, comme c'est le cas de l'homme en imperméable, dans *Les Gommés* et dans *Ulysses*, ainsi que du jeune homme à l'air hindou (dans *Dublinsca*).

6. Finalement, par leur réflexion sur le langage, sur l'acte d'écrire, sur le phénomène de l'écriture... À ce propos, nous ne résistons pas à la tentation de faire une référence à un épisode raconté par Marguerite Duras à Michelle Porte, la réalisatrice du film *L'après-midi de Monsieur Andesmas*. Un jour... l'auteure de *Moderato Cantabile*, qui «ressemble à tout le monde» et qui est «la banalité. Le triomphe de la banalité» (2008: 37), était seule et attendait Michelle Porte. À ce moment-là, une mouche agonisait: elle voulait échapper au mur, car elle risquait d'être prisonnière du sable et du ciment. Elle se débattait contre la mort, elle luttait pour la vie, elle restait contre le mur, elle s'y collait. Tandis qu'elle faisait de grands efforts pour éviter la mort, l'écrivaine la regardait mourir, rendant avec sa présence cette mort imminente encore plus atroce. À bout de forces, la mouche est tombée, ses pauvres petites pattes se sont décollées du mur. L'heure de son décès a été enregistrée: trois heures vingt. Or, selon Marguerite Duras, on regrette la mort d'un cheval ou d'un chien – qui ne dit pas: *Pauvre bête!?* –, mais personne ne ressent de la compassion à l'égard d'une mouche – *Pauvre insecte!* Cette réflexion durassienne nous fait réfléchir: tout d'abord, l'écriture équivaut à l'agonie de la mouche, la peur de mourir, la peur d'écrire, l'acte d'écrire, l'épouvante d'écrire. Ensuite, on peut oublier la mort de la mouche et se limiter à la regarder mourir. Enfin, on peut écrire sur la mort d'une mouche ordinaire et la transformer, vingt ans après sa mort, en une mouche 'littéraire'. Voilà, peut-être, la meilleure définition de la littérature.

BIBLIOGRAPHIE

- BARILLI, Renato (1998). *Robbe-Grillet et il romanzo postmoderno*. Milano, Mursia.
- BARTHES, Roland (1964), *Essais Critiques*. Paris, Seuil, coll. «Tel Quel» – Articles consultés: «Littérature objective», pp. 29-40 [1954, *Critique*]; «Littérature littéraire», pp. 63-70 [1955, *Critique*]; «Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet», pp. 101-105 [1958, *Arguments*]; «Le point sur Robbe-Grillet», pp. 198-205 [1962, *Préface*].
- COCTEAU, Jean (2000), *La Machine Infernale*. Paris, Grasset.
- CORNEILLE, Pierre (1987), *Œdipe in Œuvres Complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Paris, Éditions Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», vol. III, pp. 3-93.
- CULLER, Jonathan (2010), *Breve introducción a la teoría literaria*. Traducción castellana de Gonzalo García. Barcelona, Crítica.
- DILON, Ariel (2005), *Vladimir Nabokov y las lecciones de literatura*. Madrid, Campo de Ideas, SL, coll. «Intelectuales».
- DOUBROVSKY, Serge (1980), *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris, PUF.
- DURAS, Marguerite (2004), *L'après-midi de Monsieur Andesmas*. Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire».
- DURAS, Marguerite (2008), *Écrire*. Paris, coll. «folio».
- FERNANDES, José Pedro (1999), *Ulisses a frio. Viagem breve pelos labirintos de Joyce*, Vega.
- GOULET, Alain (1999), «Instantanés de Robbe-Grillet: laboratoire d'un sujet de l'écriture» in *Voix, traces, avènement. L'écriture et son sujet. Colloque de Cerisy-La-Salle*. Université de Caen, Centre de Recherche «Textes/Histoire/Langages», pp. 129-145.
- GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona, Crítica.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine (2001), *Littérature et Mythe*. Paris, Hachette Supérieur, coll. «Contours littéraires».
- HUTCHEON, Linda (1991), *Poética do Pós-Modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago.
- _____, (2002), *The Politics of Postmodernism*. New York, Routledge.
- JOYCE, James (1992), *Dubliners*. London, Penguin Books.
- _____, (1992), *Ulysses*. With a introduction by Declan Kiberd. London, Penguin Books.
- _____, (2011), *Dublineses*. Traducción de Eduardo Chamorro. Madrid, Alianza Editorial.
- NADEAU, Maurice (1970), *Le roman français depuis la guerre*. Paris, Gallimard, coll. «idéas».
- MAGRIS, Claude (2008), *El Infinito Viajar*. Traducción de Pilar García Colmenarejo. Barcelona, Editorial Anagrama.
- NABOKOV, Vladimir (2010), *Curso de literatura europea*. Traducción de Francisco Torres Oliver. Barcelona, RBA Libros, S.A.
- PESSOA, Fernando (1972), *Obra Poética*. Rio de Janeiro, GB, Companhia José Aguilar Editora.

- RACINE, Jean (1999), *La Thébàide ou Les Frères ennemis* in *Œuvres Complètes*. Édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier. Paris, Éditions Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», vol. I, pp. 59-120.
- SARRAUTE, Nathalie (1987), *L'ère du soupçon*. Paris, folio, coll. «essais».
- SCHNEIDER, Michel (1985), *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris, Gallimard.
- RICARDOU, Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*. Paris, Seuil, coll. «Tel Quel».
- ROBBE-GRILET, Alain (1953), *Les Gommès. Roman*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- _____, (1956), «Une voie pour le roman futur» in Nadeau, Maurice, *op. cit.*, pp. 280-288.
- RUIPÉREZ, Martin S. (2006), *El mito de Edipo. Lingüística, psicoanálisis y folklore*. Madrid. Alianza Editorial.
- SABATO, Ernesto (2011), *El escritor y sus Fantasmás*. Barcelona, Seix Barral, coll. «Austral».
- SÓFOCLES, (2008), *Edipo Rey*. Madrid, Alianza Editorial. Introducción, Traducción y Notas de José M.^a Lucas de Dios.
- _____, (2009), *Edipo en Colono*. Madrid, Alianza Editorial. Introducción, Traducción y Notas de Antonio Guzmán Guerra.
- VILA-MATAS, Enrique (2007), «La froide lumière des Syrtes» in *Magazine Littéraire*, n° 465, «Julien Gracq, le dernier des classiques», pp. 51-54.
- _____, (2010a), *Dublinesca*. Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A.
- _____, (2010b), *Perder Teorías*. Prólogo de Liz Thermerson. Barcelona, Seix Barral, coll. «Únicos».

ANNEXE 1

<i>Dublínscas</i> (Enrique Vila-Matas)	<i>Ulysses</i> (James Joyce)
<p>«Y, además, era [Dignam] tan buen hombre que se dejó matar por el alcohol. La bebida, ¿eh? El defecto de muchos hombres buenos – dijo el señor Dedalus con un suspiro.» (2010a: 52)</p>	<p>«– How did he lose it? Ned Lambert asked. Liquor, what? – Many a good man's fault, Mr Dedalus said with a sigh.» (1992: 129).</p>
<p>«Aunque deja de mirar el cuadro, sigue evocando el inicio del sexto capítulo: 'Martin Cunningham fue el primero en meter la cabeza encopetada en el crujiente coche y, entrando ágilmente, se sentó. El señor Power le siguió, curvando su altura con cuidado...» (2010a: 196).</p>	<p>«Martin Cunningham, first, poked his silkhat-ted head into the creaking carriage and, entering deftly, seated himself. Mr Power stepped in after him, curving his height with care.» (1992: 107).</p>
<p>«– ¿Por dónde nos lleva? – preguntó el señor Power a través de ambas ventanillas. – Irishtown – dijo Martin Cunningham –. Ringsend. Brunswick Street. El señor Dedalus asintió, mirando hacia afuera. – Es una buena costumbre antigua – dijo –. Me alegro de ver que no se ha extinguido. Todos observaron durante un rato por las ventanillas las gorras y sombreros levantados por los transeúntes. Respeto. El coche se desvió de las vías del tranvía a un camino más liso, después de Watery Lane.» (2010a: 229).</p>	<p>«What way is he taking us? Mr Power asked through both windows. – Irishtown, Martin Cunningham said. Ringsend. Brunswick street. Mr Dedalus nodded, looking out. – That's a fine old custom, he said. I am glad to see it has not died out. All watched awhile through their windows caps and hats lifted by passers. Respect. The carriage swerved from the tramtrack to the smoother road past Watery lane.» (1992: 109).</p>
<p>«Caballos blancos con penachos blancos en la frente doblaron la esquina de la Rotonda, al galope. Un pequeño ataúd pasó como un destello. Con prisa por enterrar. Un coche fúnebre. Soltero. Negro para los casados. Pío para los solteros. Pardo para las monjas. – Triste – dijo Martin Cunningham –. Un niño.» (2010a: 232).</p>	<p>«White horses with white frontlet plumes came round the Rotunda corner, galloping. A tiny coffin flashed by. In a hurry to bury. A mourning coach. Unmarried. Black for the married. Piebald for bachelors. Dun for a nun.» (1992: 119).</p>
<p>«La esquina de Dunphy. Coches de duelo en fila ahogando su dolor. Una pausa junto al camino. Buena situación para un bar. Espero que nos detengamos aquí a la vuelta para beber a su salud. Una ronda de consuelo. Elixir de vida.» (2010a: 236).</p>	<p>«Dunphy's corner. Mourning coaches drawn up drowning their grief. A pause by the wayside. Tiptop position for a pub. Expect we'll pull up here on the way back to drink his health. Pass round the consolation. Elixir of life.» (1992: 123).</p>

ANNEXE 2

<i>Dublínscas</i> (Enrique Vila-Matas)	<i>Ulysses</i> (James Joyce)
<p>«Una de estas ratas acabaría pronto con cualquiera. Dejan los huesos limpios sin importar de quién se trate. Carne corriente para ellas. Un cadáver es carne echada a perder', piensa Bloom en el funeral.» (2010a: 245).</p>	<p>«One of those chaps would make short work of a fellow. Pick the bones clean no matter who it was. Ordinary meat for them. A corpse is meat gone bad.» (1992: 145).</p>

<p>«Imponente, el rollizo Buck Mulligan apareció en lo alto de la escalera, con una bacía desbordante de espuma, [...] La suave brisa de la mañana hacía flotar con gracia la bata amarilla desprendida. Levantó el tazón y entonó: – <i>Introibo ad altare Dei.</i> [...]»</p> <p>Se adelantó con solemnidad y subió a la plataforma de tiro...» (2010a: 118).</p> <p>«Imponente, el gordo Buck Mulligan avanzó desde la salida de la escalera [...] Avanzó con solemnidad y subió a la redonda plataforma de tiro...» (2010a: 236).</p>	<p>«Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather [...] A yellow dressing-gown, ungirdled, was sustained gently behind him by the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned: – <i>Introibo ad altare Dei.</i> [...]»</p> <p>Solemnly he came forward and mounted the round gunrest.» (1992: 1)</p>
<p>«Se entretiene imaginando que uno de los <i>morgans</i> desayuna vísceras cocinadas, al modo de Bloom al comienzo del <i>Ulysses</i>.» (2010a: 218).</p>	<p>«Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liver slices fried with crustcrumbs, fried hencod's roes.» (1992: 65).</p>
<p>«[...] la capilla que está al fondo del cementerio y que es el lugar donde se celebró el breve y triste funeral por el borrachín Dignam.» (2010a: 243).</p>	<p>«They halted about the door of the mortuary chapel.» (1992: 129).</p>

ANNEXE 3

<p><i>Dublinesca</i> (Enrique Vila-Matas)</p>	<p><i>Curso de literatura europea</i> (Vladimir Nabokov)</p>
<p>«<i>Hora</i>: justo después de las once de la mañana. <i>Día</i>: 15 de junio de 2008, domingo. <i>Estilo</i>: Lineal. Se entiende todo. Guarda un aire familiar con el capítulo sexto de <i>Ulysses</i>, donde encontramos un Joyce lúcido y lógico, que introduce de vez en cuando pensamientos de Bloom que el lector sigue con facilidad. <i>Lugar</i>: Dublin Airport. <i>Personajes</i>: Javier, Ricardo, Nietzsche y Riba. <i>Acción</i>: [...] La idea es celebrar mañana, al caer la tarde y antes de visitar la Torre Martello, las horas fúnebres de la galaxia Gutenberg. [...]»</p> <p>«<i>Temas</i>: Los de siempre. El pasado ya inalterable, el presente fugitivo, el inexistente futuro. [...]»</p> <p>«<i>Estado del cielo</i>: No llueve como en Barcelona.» (2010a: 187-188-189).</p>	<p>«<i>Hora</i>: Alrededor de las ocho de la mañana del jueves 16 de junio de 1904. <i>Lugar</i>: En la bahía de Dublín, Sandycove, Torre Martello – construcción realmente existente, no muy distinta de una torre de ajedrez –, [...]»</p> <p>«<i>Personajes</i>: Stephen Dedalus, [...] Los otros dos personajes masculinos [...] son Buck Mulligan [...] y Haines, [...]»</p> <p>«<i>La acción</i>: La acción del capítulo empieza cuando Buck Mulligan se está afeitando [...]»</p> <p>«<i>El estilo</i>: Los capítulos I y III de la primera parte están compuestos en lo que llamaremos estilo normal; es decir, en el estilo narrativo del Joyce lúcido y lógico. [...]» (2010: 426-427-431).</p>
<p>«En primer lugar, el pasado. [...] su necesidad de no mirar atrás, de atender a su impulso heroico y dar el <i>salto inglés</i>. [...]»</p> <p>Después, el presente fugitivo, [...] la alegría de sentirse por fin libre, sin la atadura criminal de la edición de ficciones, [...]»</p>	<p>«¿Cuál es, entonces, el tema principal del libro? Muy sencillo: 1 – El pasado irremediable. El hijo de Bloom ha muerto hace tiempo, pero su imagen perdura en su sangre y en su cerebro.»</p>

<p>Y finalmente, la cuestión del futuro, claro. Oscuro. [...] El famoso futuro engloba en realidad el tema principal, [...] Riba y su destino.» (2010a: 188-189).</p>	<p>2 – El presente ridículo y trágico. Bloom todavía ama a Molly, su mujer, [...] Sabe que por la tarde, [...] Boylan, elegante empresario y apoderado de Molly, irá a visitarla... y no hace nada por impedirlo. [...]</p> <p>3 – El futuro patético. Bloom se tropieza también constantemente con otro joven: Stephen Dedalus. [...] Si su mujer debe tener amantes, entonces el sensible y artístico Stephen es preferible al vulgar Boylan. [...]</p> <p>Éste es, pues, el tema principal: Bloom y el destino.» (2010: 422-423).</p>
---	--

ANNEXE 4

<p><i>Dublinsca</i> (Enrique Vila-Matas)</p>	<p><i>Curso de literatura europea</i> (Vladimir Nabokov)</p>
<p>«En vez de dirigirse recto hacia el oeste, hacia al centro de Dublín, y luego ir al noroeste hacia el Prospect Cemetery, el cortejo fúnebre toma la dirección de Irishtown, torciendo al nordeste y luego al oeste. Obedeciendo a una antigua costumbre, hacen desfilar el cadáver de Dignam primero por Irishtown, hacia Tritonville Road, al norte de Serpentine Avenue, y sólo después de cruzar Irishtown tuercen hacia el oeste por Ringsend Road y New Brunswick Street, para cruzar después el río Liffey y seguir en dirección noroeste hasta el Prospect Cemetery.» (2010a: 149).</p>	<p>«En vez de dirigirse recto hacia el oeste al centro de Dublín y luego ir al noroeste hacia el Prospect Cemetery, el cortejo toma la dirección de Irishtown, torciendo al nordeste y luego al oeste. Obedeciendo a una antigua costumbre, pasan el cadáver de Dignam primero por Irishtown, hacia Tritonville Road, al norte de la avenida Serpentine, y sólo después de cruzar Irishtown tuercen hacia el oeste por Ringsend Road y la calle New Brunswick, para cruzar después el río Liffey y seguir en dirección noroeste hasta el Prospect Cemetery.» (2010: 460-461).</p>