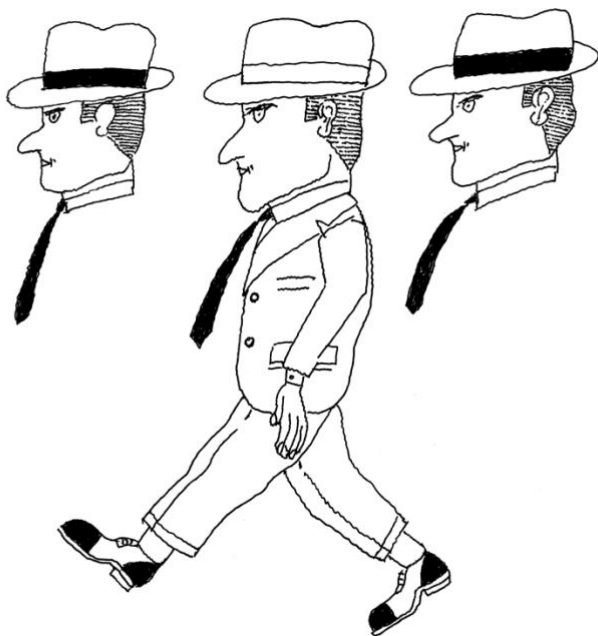


À propos de
Requena, Andrade, Quiroga
de Alejandro García Schnetzer



l'atinoir

Comment susciter le passé

On a beaucoup parlé de l'héritage que Borges a laissé et on a peut-être tout dit en allant même jusqu'à donner la méthode la plus sûre pour s'en débarrasser. Certains sont même allés jusqu'à se déclarer héritiers du legs de Bioy Casares : de sa veine d'aimable conteur, de sa condition de raconteur d'aventures. Moins invoqué et moins guetté, d'après moi, un autre legs qui lui ne vient pas de Borges ni de Bioy seulement mais des deux à la fois, est celui qu'a laissé Bustos Domecq. Une veine décisive, dans sa dérision, pour déjouer l'épaisse solennité faite des profondeurs et transcendances infligées à leurs auteurs, particulièrement lorsqu'ils arrivaient à un âge avancé (mais Borges a très vite été vieux et Bioy lui ne l'a été que très tard).

Le langage de Bustos Domecq, et de ce fait Bustos Domecq lui-même, se forme dans une articulation singulière d'ambition et d'affectivité, de proximité et d'excès. Borges comme Bioy ont délimité les registres d'un langage en se servant de la parodie jusqu'à à l'excès (Borges avec la figure de Carlos Argentino Daneri dans *L'Alph*, Bioy avec son *Dictionnaire de l'argentin exquis*). C'est aussi sur une rive, mais sur cette rive cette fois, qu'ils ont situé Bustos Domecq. Il n'y a là pas moins de puissance que dans les héros faubouriens de Bioy Casares ou dans les attributions erronées et les transferts chronologiques de Borges. Alejandro García Schnetzer semble l'avoir détecté mieux que personne ne l'a encore fait.

Que pourrait-on vouloir dire en disant que les textes de Bustos Domecq sont mineurs ? Si on le disait en exprimant un certain dédain, on ne dirait rien ; si on le disait comme une revendication de ce qui est mineur, on dirait beaucoup de choses. Parce que le legs que García Schnetzer recueille (et qu'il transforme justement ainsi en un possible legs) est celui des genres mineurs, des tons mineurs, de la référence à ce qui est mineur avec leurs remarquables possibilités. Son premier livre, *Requena*, a été édité en 2008 par Entropía dans la collection *Apostillas* ; le même éditeur a publié le deuxième, *Andrade*, dans sa collection, *Novela*, réservée aux romans.

Ce qui est clair en tout cas c'est le glissement qui se produit entre une chose et l'autre, c'est à dire un roman qui conserve ce qui a d'abord été une apostille ou en tous cas ce qu'un roman peut devoir aux apostilles ou avoir lui-même d'apostille.

Ricardo Piglia a souvent fait appel à Macedonio Fernández pour tenter de contrecarrer l'effet Borges. García Schnetzer, à l'évidence, les a très bien lus tous les trois ; mais pour lui Borges ne présuppose pas une présence oppressante et intimidante. De telle sorte que *Requena* semblait se résoudre dans une sorte de combinatoire d'éléments appartenant à Borges et à Macedonio : d'un côté le passant de Palermo qui conserve une grande bibliothèque et pratique une calligraphie « aussi resserrée que celle d'un insecte » ; de l'autre, le maître en oralité qui préfère ne pas publier ce qu'il écrit. La figure de Requena s'alimente de ces deux mythologies d'écrivain, enclin aux manipulations culturelles les plus hétérodoxes (le Martín Fierro lu en sanscrit, Macbeth transposé dans le parler local, le poète du folklore gauchesque Hilario Ascasubi pensé comme librettiste de Wagner, les annonces au *truco* composées en vers libres) pas moins que les spéculations plus ou moins philosophiques sur des inexistences : (« Il peut y avoir des jours où nous n'existons pas et d'autres où nous existons, vous ne vous souvenez pas ? ») ou sur des mêmetés dans le temps (« Cherchez dans votre mémoire. Tout à l'identique (...) Souvenez-vous aujourd'hui du temps de Trajan. Encore et toujours la même chose. »)

La figure de *Requena*, brossée selon la perspective scolaire de ses fidèles aux *tertulias* de café, montre à partir de la littérature un type spécial de loyauté au passé. Son mépris pour Filippo Tommaso Marinetti et l'avant-garde futuriste semble moins être dû à sa condition d'avant-gardiste qu'à sa disposition pour le futur ; Requena, sarcastique mais mélancolique, conserve une grande collection de vieux journaux, qu'il lit comme s'ils étaient actuels. García Schnetzer dit : « Certain dirait qu'il jouait avec le temps. C'était peut-être ce qu'il faisait, sans qu'il n'y eût en cela rien d'artificiel. Comment expliquer ? »

Ce jeu avec le temps, avec un type de passion pour ce qui a été,

reste peut-être inexpliqué, mais il permet en tous cas de définir le Requena de *Requena* tout autant que l'Andrade d'*Andrade*. Parce que *Andrade* se déroule pourrait-on dire en un autre temps, mais pas en un temps où l'évocation accorde une existence. Soit un exercice de nette, de pure nostalgie ; celle qui crée son propre objet, et le crée, en l'ayant déjà perdu. On voit apparaître dans *Andrade* un antiquaire, un librairie de livres anciens, une visite dans une pharmacie pour acheter un reconstituant. La crainte de l'oubli ne lâche pas Andrade (« il fixa son regard sur la photo d'Esther, portrait qu'il conservait craignant d'oublier, un jour, le visage ») et le rend particulièrement sensible au présent et à ses changements (« Café Central. Le Gaulois n'existe plus, faut vous mettre à la page » recommande-t-il à Galíndez) ; un peu plus loin, encore : « Le Gaulois a fermé, j'insiste. Maintenant il s'appelle Central. Vous êtes un réactionnaire. »

La formule d'*Andrade* n'a rien de réactionnaire, elle veut reconstituer, et reconstituer (qui n'est pas retourner en arrière ni récupérer le passé mais recommencer à faire ce qui a été) c'est opérer sur le langage pris comme un dispositif privilégié. Le langage est sa reconstitution parce qu'il est plus évocateur que rétrospectif. L'écriture de García Schnetzer ne cherche pas à savoir si cette façon de parler a pu ou n'a pas exister ; ses personnages et ses textes ne cherchent pas à rétablir un passé mais à le susciter. Sa vérité n'est pas dans le regret du temps jadis, mais dans le ton du regret ; ce que ses mots regrettent n'a pas d'importance, ce qui est important c'est la vérité de son regret. Aussi ce que signe Juan Gelman sur la quatrième de couverture est absolument indiscutable :

« le véritable protagoniste d'*Andrade* n'est pas Andrade, le véritable protagoniste c'est le langage. » ; et ce n'est pas parce que García Schnetzer cultive des hermétismes de pure forme, mais parce que le langage de l'évocation s'impose sur les objets qui pourraient être évoqués. D'ailleurs Andrade dit à un certain moment : « Plus personne n'est ce qu'il était... et après tout, qu'est-ce qu'on était ? » Il révèle ainsi sa compréhension du monde qu'il habite : de ce qu'il a été et n'est plus, on ne sait pas ce

qu'il a été ; on sait ce qu'il n'est plus désormais.

Andrade révèle sa facette comique dès qu'on le conçoit comme un roman triste, mais dès qu'on veut le concevoir comme un roman burlesque, il dégage une terrible tristesse. Son personnage apparaît au début de l'histoire en sifflant un tango. Et la dernière chose qu'il va entendre, à la fin, pendant que le marinier le fait traverser dans une embarcation sans retour, c'est quelqu'un qui siffle un tango.

Andrade commence avec *Flor de fango* et se termine sur *Soledad*.

Martín Kohan *Mardulce Magazine*

Une fabrique de trouvailles

Qu'est-ce que cela peut bien être ? Un court roman comme ceux des *Nouvelles Exemplaires* de Cervantès ? Un long conte comme *Boule de suif* de Maupassant ? Une *nouvelle*, mot inventé par les Français toujours esclaves des mensurations d'un écrit selon son nombre de pages ?

Andrade échappe à toute magnitude. C'est Andrade, ni plus ni moins, une narration qui excède son propre récit pour tout ce qu'elle met en jeu à partir d'un homme qui ne peut convaincre la femme qu'il a aimé qu'elle est morte.

Les aventures du récit sont insolites : de minuscules histoires à l'intérieur de l'histoire qui, sans être subordonnées à la trame centrale, mais plutôt comme des sortes d'événements, l'omettent et l'alimentent ; des citations philosophiques d'auteurs du XVI^e ou du XVIII^e, des titres inventés de livres jamais écrits, des vers de Le Pera et de Iriarte, du *Martin Fierro* et de *Juan Moreira* dans la bouche des personnages qui arrivent sans guillemets et à point nommé pour chaque situation ; un mélange de mots mêlant des tournures classiques, des mots désuets comme le *canotier* disparu avec Maurice Chevalier, des expressions du parler portègne qui dédie la grandiloquence au langage courant : « J'en ai les cervicales qui se blindent », oui, oui, comme je vous le dis. Que montre cette fabrique de trouvailles, sinon les vides, les oublis, les limites de la langue.

La référence à l'argentinité est aussi présente, l'appel à l'être national, à « notre condition commune de rastaquouère, à moitié fille d'Europe et à moitié fille de la campagne », dit un lecteur voulant se procurer l'œuvre qui lui expliquera la question en profondeur. Le libraire lui demande s'il cherche le

manuscrit de Voynich, écrit par un auteur anonyme en 1404 dans un idiome incompréhensible, à l'alphabet inconnu éternel casse-tête pour ses déchiffreurs. La mention ne doit rien au hasard.

Dans *Andrade*, le véritable protagoniste n'est pas Andrade, le véritable protagoniste c'est le langage.

L'auteur lui découvre une architecture propre d'où l'ironie jaillit comme de l'eau de source. Une ironie proche parente de l'humour, aussi affûtée que sensible, dont la beauté resplendissante fait qu'un moineau pourra se peindre en vert.

Que l'on ne s'y trompe pas : sous un récit explicite, d'autres se sous-tendent : tristesses touchantes pour ce qu'on a perdu, clins d'œil littéraires des plus cocasses, réflexions et interrogations sur l'être humain et le monde, temps du passé qui changent le présent qui les a changés, et présagent un futur qui deviendra passé.

Grâce à la finesse de son style Alejandro García Schnetzer est capable de mettre un sourire sur la douleur : un style qui atteint ce que Juan María Gutiérrez a poursuivi toute sa vie : la difficile simplicité.

Juan Gelman

Préface de *Andrade*.

« L'ambition de ce que j'écris est humble »

Le vieux tramway aux amères pensées se met en marche. Lucio Andrade – pianiste de *típica*, « un parolier acceptable » devenu libraire – ouvre les yeux, se réveille. Un jour de plus, comme s'il n'espérait pas grand-chose de ce matin du 29 février 1940. Tout est amas de vibrations, d'émotions douloureuses. L'absence sera-t-elle nécessaire pour tenter de récupérer la présence pleine et entière, pourrait se demander le lecteur dès qu'il commencera à suivre avec le personnage l'itinéraire de cette journée ; peut-être que pour se mettre au diapason des circonstances, il le fera en sifflant la mélodie des tangos *Flor de fango* ou *Soledad*.

Âme plongée dans une peine immense, Lucio s'habille de noir pour prolonger le deuil d'Esther. Il conserve précieusement un portrait de sa femme en fixant de son regard la photo de crainte d'oublier son visage et un chapeau qu'elle lui avait offert, un canotier « un peu vieux jeu » avec lequel il arpente les rues de son veuvage.

Les grands écrivains cultivent une atmosphère où ils se sentent plus à l'aise et en possession de tous leurs moyens ; ils auscultent un état d'âme de la langue, l'interprètent, le découvrent comme si c'était la première fois. Ils voient mieux, plus loin. Alejandro García Schnetzer avec son roman *Andrade* réussit d'un simple battement de paupières à nous faire entrer dans son monde, une zone d'influence qui est un essaim de mots tremblants, une sensibilité marginale qui savoure le langage du passé « immédiat ».

La beauté que l'écrivain insuffle aux quatre-vingt-treize pages d'*Andrade* inclut Villegas, le propriétaire de la *Librería del Sur*, d'un âge avancé, assez casse-pieds, le corps plutôt maigre, l'esprit quelque peu tordu et malade de la goutte. Il y a aussi Galíndez, le compère d'Andrade, jeune père de trois enfants, assez ressemblant à Luis Cernuda « peut-être pour la moustache qu'il se laissa pousser et ne s'épanouissait pas comme il l'aurait voulu ».

Quand il écrivait son premier roman, *Requena* – sur un philosophe

du quartier de Palermo qui se réunit, au milieu de l'année 1929, avec une poignée de jeunes gens aux aspirations poétiques qui le vénèrent, García Schnetzer, habitant de Barcelone depuis 2001, écoutait *Los ojos de la noche*, le disque de musique instrumentale de Gustavo Mozzi. Il revient toujours à ces mélodies, comme il revient aussi à *Matiné*, à *Calma*, de Gustavo Ripa, « des disques admirables » qui l'accompagnent aussi. L'écrivain révèle :

« Cette fois, je n'ai pas d'abord vu le personnage. Je suis parti d'une circonstance, l'amour absent, et il m'a semblé qu'un veuf pouvait interpréter ce destin. Quelqu'un qui ne pourrait pas se soustraire à la pensée, qui porterait son détachement des volontés du monde, de ses représentations, sans trop de certitudes qui le trahissent. »

– Il y a un travail avec le temps qui est très révélateur dans Andrade : le passé, le présent et le futur condensés dans une même journée, celle du 29 février 1940. Le roman fait naître l'impression d'être face à un continuo, une sorte de « tissu » qui s'est libéré du commensurable, des lignes, du chronologique, comme s'il n'y avait pas d'endroit ni d'envers, de début ni de fin. Que pensez-vous de cette sensation d'épaisseur du temps ?

– Il y a eu cette prétention. Avec *Andrade* j'ai cherché quelque chose de difficile : la relecture. La relecture comme une condition pour noter des correspondances ou des résonances à côté desquelles on passerait en une seule visite.

Sur l'épaisseur du temps, la réflexion vient de loin et elle est habituelle quand j'écris. Je me souviens qu'avec *Andrade* j'ai eu aussi une autre intention : chiffrer plusieurs siècles en un jour. Heureusement il y a eu un instant de lucidité qui a fait capoter ce projet ; il n'est finalement resté que quelques vestiges comme témoignage.

– Si Andrade avait dû se définir comme votre expérimentation avec le temps, qu'aurait donné cette expérience ?

– Je ne sais pas comment juger l'expérience... Les ambitions de ce que j'écris sont humbles. Peut-être que ça ne va pas plus loin que

des notes pour un roman ; dans tous les cas, ces notes se limitent à un souvenir partiel. Je sais qu'elles sont peu de chose si l'imagination ne les améliore pas... ou si celui qui les lit ne pardonne pas leurs carences. Dans *Andrade*, le récit est encore guidé par une circonstance plus que par un argument ; mais il se trouve que maintenant le protagoniste ne s'en tient pas à la seule idée, il essaie de s'imposer et d'aller quelque part.

Le regard de García Schnetzer avance vers un point sur l'horizon comme s'ils cherchaient la représentation de ce qui reste éternel. Il distille une expression particulière de brume et de rêverie mélancolique. La sensation de vieillesse prématurée qu'il proclame parfois avec ses trente-sept ans, est abreuvée aux eaux d'une singularité vitale. Quand il parle, quand il écrit, il ne semble pas être de ce temps. « Le 29 février 1940 fut un jour étrange, je m'en souviens. Le changement d'heure existait déjà à la suite d'un décret d'Uriburu. Je me souviens aussi de ce jour, du jour du décret, c'était dans les années 30. Qu'est-ce qu'on était jeunes... ! », ironise l'écrivain. « On disait de Celedonio Flores qu'il était un parolier alors qu'il a été capable d'écrire *L'attirance de la langueur et de la douleur*. Quelque chose plus qu'acceptable, n'est-ce pas ? Mais je crois qu'avec *Andrade* il n'y a pas eu d'ascendances claires, plutôt des inquiétudes. Par exemple, la caducité comme destin, la pensée comme une consolation et une déception. Comme une consolation parce qu'Andrade retourne à ce qui est perdu ; comme une déception, parce que ce retour est un fantôme que crée l'illusion, ne trouvez-vous pas ? »

– **Villegas remplit des cahiers dans l'espoir de tenir un journal de son existence. Dans leurs pages, il consigne « des passages curieux et des maladresses qui venaient à sa rencontre au cours de ses lectures ». Ces annotations, pourraient-elles être celles du journal « apocryphe » des maladresses de García Schnetzer lecteur ?**

– Je préfère ne pas le savoir. Parfois les personnages s'emparent d'une partie de la logique ou du psychisme de l'auteur ; pire encore, Villegas partage mes lectures... il y a un excès de confiance me

semble-t-il.

– Les annotations du cahier de Villegas, ont-elles surgi avec l'écriture d'*Andrade* ou étaient-elles déjà enregistrées, griffonnées et avant *Requena* comme des tentatives d'écritures d'un roman ?

– Il y a un peu de tout ça. Je me suis plusieurs fois demandé à quoi rimait prendre des notes ; dans quel but ? Cette coutume de noter des pages est étrange . Il arrive qu'avec le temps elles ne nous disent plus rien. Je comprends que le problème n'est pas la citation, bien sûr, mais l'émotion au moment de la lecture qui s'est perdue. Villegas trouve une manière de les sauver, de leur permettre un dernier rôle : il corrige la provenance ; et c'est alors que l'oiseau embaumé dodeline. Il note dans ses cahiers :

« – Je fais la même entreprise que Montaigne, mais avec un but tout contraire au sien : car il n'écrivait ses essais que pour les autres, et je n'écris mes rêveries que pour moi. Si dans mes plus vieux jours aux approches du départ, je reste, comme je l'espère, dans la même disposition où je suis, leur lecture me rappellera la douceur que je goûte à les écrire, et faisant renaître ainsi pour moi le temps passé, elle doublera peut-être mon existence. »

Villegas pourrait être une sorte de parent de Bartleby du métier de libraire : « je préférerais ne pas le faire », mais il le fait ; il démythifie ou retire l'auréole illustré-romantique du métier. Dans un des dialogues avec Andrade, quand il l'informe des me-nus détails du travail à faire, il lui dit : « Dites-vous que vous êtes dans le temple d'Adam Smith : nous achetons pour presque rien et vendons à main armée. Ne vous éloignez jamais de cette doc-trine et notre fortune sera sans limites. »

García Schnetzer prévient que Villegas ne croit même pas en lui-même. L'écrivain souligne :

– Tout ce discours à propos du livre comme un article noble, aussi noble que le lecteur, que l'écrivain, que sa prose, que lui et toi seriez plus nobles encore, que c'est un héritage des Lumières, plutôt

des fausses lumières, ce discours-là, Villegas ne le supporte pas. »

– Dans *Andrade* perdue votre intérêt pour un Buenos Aires d'avant, pour le parler d'une époque qui se perçoit dans des mots ou des phrases d'un inventaire important où vous recréez un langage, une façon de parler qui est comme des « ombres errantes ». D'où vient cet intérêt, qui était déjà dans *Requena*, cette sorte de nostalgie pour cette langue du temps jadis ?

– Si on en fait une liste, on croirait qu'il s'agit du vocabulaire de la pègre (rires). Mais, moi, ces mots je les sens proches, ils sont dans les livres que je lis, dans la musique que je connais, dans mes conversations avec certains amis, tous des personnes d'un certain âge et beaux parleurs. Et je dirais que ce ne sont seulement pas seulement ces mots, des phrases entières, des expressions justes et sans équivalents.

– Avez-vous dans votre bibliothèque certains des livres mentionnés dans *Andrade*, comme *El casamiento de Laucha*, *Los caranchos de la Florida* et *Juan Moreira* ? Ces livres, sont minutieusement soulignés comme l'est aussi *Memorias de un vigilante*, de Fray Mocho, un de vos préférés ?

– Bien sûr qu'ils y sont ; ce sont des œuvres de référence, d'une grande importance pour moi. Mais attention, cette littérature, lue et mémorisée, nuit à la pensée, comme si elle projetait en elle-même les acariens qui la rongent. Ça ne semble pas très recommandable. La majorité de ceux que je souligne font ressortir des expressions, raisonnements obscurs, qui amènent en partie au désespoir. Je pense à la fin de *Sin rumbo*, de Cambaceres, ou à ce passage de *Manuel Gálvez* où Monsalvat reçoit quatre lettres anonymes : « Dans l'une on lui rappelait qu'il était un enfant naturel avec des allusions déplacées au sujet de sa mère ; dans une autre on lui crachait qu'il s'était livré à la mauvaise vie, qu'il vivait des femmes et qu'il était anarchiste ; les deux restantes lui promettaient l'asile de fous. » D'un point de vue moins littéral, la fange du désespoir peut être la lenteur et l'inconsistance. Johnson a dit que pendant qu'il lisait les romans de Richardson, il sentait des envies de se pendre.

– C'est curieux l'effet que génère le spleen d'Andrade. Avec l'intégration au roman du poème de Tomás de Iriarte, un poète de l'illustration espagnole, ne pourrait-on pas inscrire l'ADN de certaines paroles de tangos, d'une certaine nostalgie de l'époque, les années 40, comme quelque chose de plus lointain qui a déjà été enregistré au XVIII^{ème} siècle et peut-être avant ?

– Oui, Iriarte dans le tango, comme y sont aussi Bécquer et Lupercio de Argensola. Et je dirais que pas seulement dans le tango. Il y a un vers de Lope de Vega qui dit : « Il n'est de couteau comme l'ami même » ; il a écrit ça vers 1600... il annonce déjà la littérature gauchesque. Hidalgo et Ascasubi l'ont sûrement connu.

– Un autre détail du roman concerne une scène où une mère est à la recherche de son fils. Contrairement à *Requena*, on voit se déployer dans *Andrade*, toujours en diagonale, le politique. Pourquoi avoir fait apparaître les Mères de Plaza de Mayo en février 1940 ?

– La mort est un des sujets du livre et la politique a été sa principale bienfaitrice au long de l'histoire. Je crois que ceci aurait pu être le fondement de la confession de Byron : « J'ai simplifié mes opinions politiques, je déteste tous les gouvernements. » De là à réclamer que tous dégagent il y a deux cents ans, il y a plus qu'un pas.

Les petites batailles quotidiennes de l'activité d'éditeur chez *Libros del Zorro Rojo* qui publie des livres illustrés à Barcelone, a calciné sa relation avec le mot écrit.

García Schnetzer se souvient : « Mon travail a consisté durant des années à lire et écrire sept heures par jour. À la fin de l'après-midi, je voulais faire n'importe quoi sauf avoir un rapport avec les mots. Cela a entamé mon goût pour la fiction et pour certains auteurs que je fréquentais autrefois avec plaisir ; c'est ainsi que j'ai commencé à préférer les essais, parce qu'ils n'étaient pas la matière de mon travail. Ces dernières années j'ai pu me tenir à l'écart de ce métier et

j'ai peu à peu retrouvé de la sympathie pour le mot. J'ai tout de même gardé de persistantes séquelles. »

– D'après ce que vous avez confié, il vous arrive, selon votre humeur, lorsque vous vous levez à Barcelone, de vouloir immédiatement retourner à Buenos Aires. Qu'en est-il vraiment, envisagez-vous un possible retour ?

– Je suis toujours plus ou moins au même point, il y a des jours plus difficiles que d'autres. Oui, bien sûr, je veux repartir, et je repartirai. Une partie de ce qui me manque de Buenos Aires n'existe plus ; la ville a changé et moi aussi, mais ce qui est toujours là... Ça c'est autre chose. Il y a quelques jours, je marchais sur Agronomía, l'avenue des Casuarinas, la rue Tinogasta, le brouillard du matin, et à chaque instant il y avait cette idée de ne pas avoir ça à ma portée. Et puis certains amis de Barcelone repartent et me laissent me débattre avec le continent.

– Quand vous vous êtes installé à Barcelone, l'Espagne était « plus aimable » pour y vivre que l'Argentine de 2001. Mais le pays qui condamne le juge Garzón et approuve une féroce réforme du droit du travail au moment même où il détient un record historique de chômeurs est une société qui est plus morte que vive, non ?

– Je n'ai jamais attribué de l'amabilité aux pays ; l'amabilité est un don peu commun que je peux reconnaître chez certaines personnes. Il y a quelques années, régnait dans les principales villes d'Espagne un consumérisme déplorable ; la société ne semblait pas descendre du singe, mais plutôt le rejoindre. Maintenant, une partie de cette société commence à prendre conscience et se rapproche d'une autre qui avait déjà réagi. Dans ce sens, la foule est la bienvenue, avec sa volonté, sa protestation et tant mieux si peut naître quelque chose de nouveau, de moins inhumain. Mais j'ai de sérieux doutes. En Espagne, être pessimiste c'est être lucide.

Silvina Frieria *Página 12*

Poésie polyphonique

Une lecture simultanée de *Requena*, *Andrade* et *Quiroga*.

Les romans de García Schnetzer, tous intitulés avec le nom patronymique de leurs protagonistes, tous de sept lettres, montrent le solide lien qui rattache l'auteur à la poésie.

Les romans d'Alejandro García Schnetzer pourraient se lire comme une trilogie. Beaucoup les ont lus ainsi. Peut-être parce que, consciemment ou non, l'auteur ne l'imaginait pas quand il la faisait naître. Mais pourquoi ne pourrait-on pas aussi les lire comme les trois premières pierres d'un ensemble de plus longue portée qui finira par enflammer l'œuvre entière de García Schnetzer, riche d'une armée de romans, tous intitulés avec des noms de sept lettres. En effet, si quelque chose a pu se consolider à travers ces trois premiers livres c'est bien l'indiscutable présence d'une voix. Une voix unique, intransmissible, formée aux lectures de la littérature classique du Río de la Plata, par les chansons et surtout, par la distance. Ce serait très compliqué de forger un style si défini sous les constantes pressions d'un langage parlé qui vous entoure. García Schnetzer vit à Barcelone, et au milieu de l'espagnol catalanisé dans lequel il évolue il est moins compliqué de créer son propre style littéraire. Une des appréciations régulièrement portées sur ses livres c'est d'avoir su fixer la langue de cette première moitié du siècle qui matérialise ses personnages. J'ai pu lire à plusieurs endroits ce qu'on disait de la capacité de ces romans à transporter le lecteur dans le passé, dans une langue disparue, dans un monde qui s'est éteint avec l'arrivée de la télévision. Je pense que cet accueil fait à ses livres est suffisamment éloquent pour évaluer la capacité de García Schnetzer pour offrir une fiction bien ficelée à tous ses lecteurs. Ses romans sont des machines à fictions, des constructos d'une grande habileté pour amener les lecteurs à les lire comme des documents d'un passé qui n'a jamais existé. Les référents ont sûrement existé comme a existé une bonne partie du lexique qu'il déploie mais ni la syntaxe ni la cadence verbale n'étaient les mêmes. Il suffit de relire Arlt,

Mallea, le premier Borges, Bioy et bien d'autres encore pour voir que l'on ne parlait pas ni écrivait comme ça sur les rives du Río de la Plata en ces années-là. Ce qui est loin d'être à mettre au détriment de García Schnetzer et qui, bien au contraire, doit être revendiqué comme sa plus grande réussite.

Comme le rappelle justement María Negroni dans les lignes qui apparaissent sur la quatrième de couverture de *Quiroga*, les personnages de ces romans sont des « prismes de langage ». Ils ne sont pas en soi des personnages que nous visualisons, on peut plutôt dire qu'ils nous sont audibles.

Au milieu d'une avalanche de littérature superficielle qui conçoit la modernité comme un sujet iconique et sème ses narrations de pixels et de références cinématographiques ou photographiques, García Schnetzer n'a pas oublié que la littérature est langage et que de ce fait elle entre plus dans la tromperie de l'oreille que dans celle de l'œil. Mais il sait comment éviter l'intégration simpliste de ce domaine associatif avec des chansons ou des références radiophoniques dans ses histoires. Ce qu'il fait, au contraire, c'est véhiculer les faits qu'il écrit au moyen de mécanismes purement linguistiques. C'est pour cela que ses romans sont basés, avant tout, sur des conversations dans lesquelles les commentaires sont indispensables et c'est par la différenciation des mots que le lecteur peut élucider qui est celui qui dit chaque chose. C'est là que résident les fascinantes capacités de García Schnetzer pour faire plier le langage.

Marcelo Cohen, dans un autre titre chez le même éditeur, *Música prosaica* (Musique prosaïque) rappelait, ce que beaucoup semblent avoir oublié, que les variétés du castillan ne sont pas aussi lexicales que syntaxiques, et dans ces trois romans (*Requena*, *Andrade* et *Quiroga*) cela est porté à l'extrême : chaque personnage a sa syntaxe, sa cadence verbale particulière. S'ils se lient entre eux, s'il y a quelque chose qui les unit, c'est la même proximité de ces tons, comme il est dit dans un passage de *Quiroga* : « Ce n'est pas que leurs façons de parler fussent semblables, des chemins désaffectés pourrait-on dire, mais leurs voix se ressemblaient, avant tout dans

l'intention. » Et évidemment, c'est ce soin microscopique pour la diction, pour la forme dans laquelle cette polyphonie se fond en un même ton narratif, qui a provoqué l'intérêt que les poètes semblent sentir pour les romans de García Schnetzer. Je ne crois pas que ce soit le fait du hasard si les deux derniers livres sont présentés sur leurs quatrièmes de couverture par des poètes et écrivains. Il est sans doute logique que leur condition romanesque ait cherché la ratification d'auteurs reconnus, mais Juan Gelman comme María Negroni sont des poètes, d'excellents poètes, et s'ils ont ressenti de l'intérêt pour ces romans c'est précisément en raison de la profonde pénétration poétique qu'ils distillent, pour leur condition de mécanismes bien plus linguistiques que narratifs. Toutes proportions gardées, on pourrait dire que García Schnetzer met en pratique narrative l'idée du *drama em gente* de Pessoa. Là où le poète portugais présentait un espace d'échange esthétique, les romans de García Schnetzer n'hésitent pas à en faire l'instrument d'un développement narratif. Si on les lit successivement, comme je l'ai fait moi-même dans l'intention d'écrire ces lignes, dans une relecture aussi intense que plaisante, ce ne sont pas les structures narratives de chacun des romans qui deviennent alors les plus patentes mais les fils qui les nouent les uns aux autres. Même si le premier, *Requena*, était plus centré sur le quartier de Palermo et sur la figure d'un maître de l'oralité, mentor d'un groupe de disciples soumis, dialoguant en forme directe avec un des derniers livres d'Antonio Machado, *Juan de Mairena*, le deuxième, *Andrade*, se situait deux décennies plus tard dans la zone de la Plaza de Mayo et des librairies de livres anciens, pour tracer une métaphore de la mort qui se refermait sur le départ d'un bateau au milieu de la nuit, et c'est justement sur un bateau de nuit que voyagent les contrebandiers de *Quiroga* entre Buenos Aires et Montevideo. Par ailleurs, comme on l'a déjà dit, les narrations sont portées par des conversations mais toujours entre hommes, chargées des sous-entendus et des allusions propres à ce type d'échanges, se tenant aussi, malgré tout, au milieu de formalismes et de protocoles que la société impose dans le rapport social. C'est dans cette tension entre

l'intime et le public que se déroulent les romans de García Schnetzer et c'est là et là seulement que l'on doit chercher ce qu'ils ont de profondeur historique en décrivant des modèles de relation désormais disparus ; sauf dans le langage parce que le langage est pleinement actuel ou éternel ; c'est là qu'ils choisissent le point de vue qui leur convient le mieux, parce qu'il est, simplement, poésie.

Antonio Jiménez Morato *Eterna Cadencia Blog*

Dans mon cas, la littérature ce n'est pas seulement s'asseoir pour écrire.

« La vie est un fardeau dont le poids augmente avec l'âge. » Le bibliothécaire Juan Quiroga – vingt-cinq ans, mince comme un jonc, coiffé avec la raie sur le côté – devient contrebandier pour le compte d'un mafieux lié à la *Liga Patriótica*, sans cesser de vivre la bohème livresque. L'écriture – croit-il – est son authentique vocation ; il porte son carnet et les histoires inachevées « que le temps et le laisser-aller ont perdues ». À la fin décembre 37, pendant un trajet de Buenos Aires à Montevideo, l'infortuné jeune homme est à bout de nerfs. « L'irrémissible ennui de toute réalité, voilà ce qu'est ma maladie. J'abhorre la monotonie de la vie ; je suis un homme las, à bout », se plaint le personnage comme s'il marchait sur la corde raide d'une fin annoncée. Dans ce malheureux périple, il est bien accompagné d'une poignée de vieux messieurs que sont Maure, Suárez et Fonseca.

Dans *Quiroga*, la traversée de l'Achéron du Río de la Plata se déroule comme une éternelle condamnation fluviale. « ...l'eau est seule, unique, comme l'attente dans le temps », pourrait-on affirmer.

Même s'il vit à Barcelone depuis 2001, le monde littéraire de García Schnetzer appartient à cent pour cent au Río de la Plata.

Quiroga est le premier livre que Juan Gelman n'a pas pu lire, l'écrivain confesse :

– Je le regrette chaque fois plus, Juan. Je l'ai beaucoup aimé et lui aussi m'a beaucoup aimé. Ce qui m'a toujours bouleversé c'est cette grandeur avec laquelle il me traitait ; comme si j'étais un égal alors que je n'avais pas écrit plus de soixante-dix pages. Juan avait une générosité qu'on trouve difficilement. J'ai beaucoup pleuré quand il est mort... Il m'a dit au revoir mais il savait qu'il me disait adieu. Je lui avais parlé quinze jours avant la fin. Juan savait qu'il allait mourir et il ne voulait pas mourir. Dans *Quiroga* je parle aussi avec lui.

Juan est présent à la fin du roman, dans cette « colère de bœuf et humaine colère. »

Le roman se déroule en 1937, l'année où Borges a commencé à travailler à la bibliothèque Miguel Cané. Je me suis mis à penser à ce qu'aurait été la vie de ce garçon qu'on a mis dehors pour que Borges puisse entrer à sa place. C'est une anecdote certes irréaliste mais toujours possible. Ce garçon, c'est Juan Quiroga. Mais cette histoire n'est jamais arrivée ; c'est comme le poème de Borges *El Golem* : « ...le chat n'est pas dans Scholem mais, à travers le temps, il le devine ».

Si le thème d'*Andrade*, le roman précédent, était la mort, qui était évoquée dans chaque paragraphe de manière directe ou indirecte, je crois que dans ce roman, le thème est celui de la vieillesse. Quiroga est un jeune homme entouré de gens âgés qui travaille comme contrebandier. L'histoire se passe lors d'un voyage sur le « Vapeur de la Traversée » en partant de « L'Athènes du Plata » jusqu'à la « Nouvelle Troie ». Ces deux éléments me donnaient en même temps les codes pour pouvoir explorer un mythe hellénique, souligné par un commentaire d'Ana Basualdo, qui sert d'envoi au livre : « *L'eau véritable du mythe est l'eau douce, l'eau du fleuve.* »

– Pourquoi cet intérêt pour la vieillesse ?

– Le temps est une de mes préoccupations. Mes amis de Barcelone sont tous des vétérans, des gens qui ont plus de soixante-dix ans. Si je fais un recensement, je suis le plus jeune de ce groupe. Leur façon de parler, de dire les choses, de penser, de construire leurs phrases, constitue un musée de la « Langue » parce que toutes ces tournures sont restées figées comme des moustiques dans la résine ; des expressions qui n'ont plus cours, qui sont des chemins désaffectés. J'ai parfois l'impression d'écrire comme si je malmenais des oublis, mais pour moi ils ont un fort écho de là-bas surtout pour le contexte linguistique.

– Il y a pas mal d'expressions dans ce « musée de la Langue » qu'on voit apparaître dans *Quiroga*.

– On ne les utilise plus ici ?

– Non, sauf peut-être chez des personnes de plus de 70 ans...

– Moi, je l’entends dire à Alberto Szpunberg, je l’entendais dire à Juan Gelman, à Mara, à Ana Basualdo, à Antonio Seguí... María Negroni m’a invité à un débat pour la maîtrise en écriture de l’université UNTREF et j’ai lu aux étudiants *El che amor* (Le Che d’Amour, L’atinoir, 2021, édition bilingue) d’Alberto Szpunberg. Quand je suis arrivé aux derniers vers, j’ai craqué et j’ai senti de grosses larmes couler.

Adolfo Bioy Casares cite un livre d’aphorismes sur un haut gradé de l’amirauté britannique qui a dit : « Moi je ne lis jamais de la poésie, ça pourrait me ramollir. » (Rires)

– C’est aussi ce que pensent ces hommes, les durs de durs qui accompagnent Quiroga. Dans un passage du roman ils jettent par-dessus bord une anthologie de poésie qu’il est en train de lire.

– Oui, on me l’a fait remarquer. La poésie ça abîme la jugeote (rires). Pour moi, la poésie de l’auteur-compositeur uruguayen Fernando Cabrera a autant d’importance que certains auteurs de la littérature argentine. Sa perception de la langue est extraordinaire. Dans le livre, d’une certaine façon, j’ai aussi un dialogue avec lui. Dans le roman, Buenos Aires et Montevideo se croisent. La littérature et la poésie uruguayennes m’ont fortement marqué. Certaines vérités y ont été conservées. Chez Cabrera le rural croise l’urbain et c’est un autre des sujets qui m’interpellent. Je le trouve dans ce terrain vague où on voit l’herbe pousser, où la plaine pénètre dans la ville ; Ezequiel Martínez Estrada l’a très bien vu aussi. À Barcelone, tout ce monde ne me quitte pas et m’obsède. Si j’étais ici, (à Buenos Aires) je ne sais pas si je l’aurais ressenti comme ça. On n’est jamais de nulle part – on sent parfois que l’on fait partie d’une réalité qui nous entoure mais à Barcelone j’ai beaucoup plus eu ce sentiment d’éloignement. Avec le temps, cette sensation au lieu de se réduire s’est agréablement installée.

– Vous le vivez comme une sorte de nostalgie d’une langue que vous avez l’impression de perdre ?

– J’essaie d’échapper à la nostalgie. Mais ce déclin de la langue, que vous aurez peut-être noté aussi ici, n’est pas nouveau ; d’autres aussi l’ont ressenti de Francisco de Quevedo à Bioy Casares ; le

Dictionnaire de l'argentin exquis en est un échantillon. Les quatre premières années de ma vie à Barcelone, j'essayais de me traduire ; au lieu de dire un mot qu'on utilise à Buenos Aires pour désigner quelque chose j'utilisais celui qu'on emploie à Barcelone. Et puis finalement j'ai abandonné et je parle comme je parle. Mais ce n'est pas une question de résistance, c'est qu'à la fin on se lasse de traduire. J'en parlais souvent avec Juan Gelman, de ce moment où les mots commencent à résonner d'une manière absolument évidente et en citant Macedonio Fernández, je lui parlais aussi des « désagréments du z » et des manières de le prononcer.

– Comment expliquez-vous le fait que Quiroga ne supporte pas la réalité ?

– Je le rejoins : je ne supporte pas la réalité, mais ce n'est pas tout le temps. Il m'arrive souvent de ne pas la supporter et d'autres fois de ne pas y prêter attention ; j'ai des moments où je me sens très bien, aussi bien ici que là-bas. La réalité est difficile à observer. On met parfois des fragments de sa propre ignorance pour essayer de la comprendre. Le résultat est un autre malentendu. Et là on réfléchit... Ce n'est pas facile de se sentir à l'aise avec la réalité. Il est parfois difficile de se sentir à l'aise avec soi-même. Comment l'expliquer ? En réalité, ces sensations sont transitoires, elles ne sont pas constantes. L'autre jour, je rendais visite à José Muñoz, je lui ai demandé comment il allait ; il m'a répondu : « Ben, je suis là, toujours à renvoyer le suicide à plus tard » (rires). Il n'y a pas très longtemps c'est Miguel Angel Solá qui me disait : « ... toi, l'échec qui t'est monté à la tête ». Quand je rencontre ces gens, au bout de deux minutes on se met à parler de tout ce qui ne va pas avec humour et sans chercher à se plaindre.

– Cette manière de se plaindre de la réalité, celle de Quiroga, est-ce que c'est parce qu'il veut écrire et qu'il n'y arrive pas ?

– Il est perdu. Lui, c'est un graphomane et on ne l'a pas laissé écrire ; il découvre que l'amour fait souffrir sans avoir lu Madame Bovary. Je crois que ses amis lui apportent un peu de lumière, ils dissipent les ténèbres, même si ce sont des expériences qui ne mènent nulle part.

– Toute les lectures mentionnées dans *Quiroga*, de la poésie de Safo à Luis Franco, sont-elles aussi vos lectures ?

– Oui, en effet. Luis Franco était un grand poète, je me souviens d'un livre qui m'a marqué profondément, *La pampa habla* (La pampa parle). Il dit d'un militaire transpercé par une lance dans le désert : « il monta au ciel dans une bouchée de corbeaux » ; c'est un *kenning*... comme les métaphores qu'usait Milcíades Peña pour se référer à Juan Manuel de Rosas : « Le vampire blondinet de Palermo ». J'ai adopté le goût de l'erreur, de ce qui aujourd'hui n'a plus cours, semble obsolète, parce que je me suis rendu compte que c'est un stimulant pour la pensée comme l'est l'exactitude. Et même mieux : je dirais que l'exactitude du présent m'apporte moins que l'erreur du passé. Mais ce sont des formes de névrose.

– Il y a une scène désopilante dans laquelle apparaît une femme de type indien des Indes, elle lit dans la main de Quiroga qui lui laisse quelques drachmes. C'est curieux, on peut se demander d'où sont sortis ces drachmes, non ?

– Il y a une histoire d'hellénisme qui filtre par là. Ils vont au cinéma Apolo, ils partent de la Nouvelle Troie pour arriver à l'Athènes du Plata en traversant l'Achéron qu'est le Río de la Plata. Le Río de la Plata est peut-être le seul endroit où l'expérience de l'Union européenne a donné de bons résultats. Pour être plus précis, dans ce logement plus que collectif qu'est le *conventillo* : où s'entremêlent Polonais, Chinois et *gringos*. Il y a un jeu avec le temps, comme des couches qui se superposent. Ma manière d'écrire aussi est chaotique. Par la suite j'essaie de mettre un certain ordre. Je ne suis pas très fort pour interpréter ce que j'écris. J'ai écrit ce livre et je suis l'un de ses lecteurs mais la lecture c'est autre chose. Le sens n'est pas préalablement inscrit dans le texte ; chaque lecteur se l'approprie et en fait ce qu'il veut.

– Pourquoi les personnages parlent beaucoup dans vos trois romans ?

– Pour arriver à étonner on peut se servir de la lecture et de la solitude autant que de la discussion et du dialogue. J'ai beaucoup appris du dialogue avec les amis. Ou pour mieux dire, j'ai cru

comprendre certaines choses à travers le dialogue. Je suis arrivé à certains moments de tristesse ou de joie que les mots imprimés ne m'ont pas donné. C'est ce qui s'est passé avec *Requena* où on trouve aussi les maîtres de l'oralité : Socrate, Macedonio Fernández, Fernando Pessoa et aussi un peu de l'oralité et des anecdotes de Witold Gombrowicz. Voilà ce qui m'intéresse chez eux plus que leurs œuvres : le caractère de ce qui est dialogué, discuté, contredit ; la phrase bien carrée qui se dit vite fait et qui boucle la conversation.

– Comment vous travaillez cette oralité quand vous écrivez ?

– Il ne doit pas y avoir plus de mots qu'il faut. C'est quelque chose que j'ai dû percevoir dans la bonne poésie, où les mots sont tels qu'ils sont, ils disent toujours quelque chose malgré le temps et ne sont pas de trop. Ce sont ces mots et pas d'autres. Je travaille toujours beaucoup les dialogues. En même temps, ils doivent être très synthétiques et ils m'imposent donc des dimensions réduites. Je ne me crois pas capable de tenir ce registre sur une plus longue distance ; voilà pourquoi ce sont de petits livres qui arrivent à peine à cent pages mais qui me demandent trois ans pour les écrire. L'écriture n'est pas quelque chose que je peux provoquer, c'est quelque chose qui survient. J'ai souvent essayé de m'isoler et d'écrire, mais l'écriture n'arrive pas. Ce que ce que je vous dis là, fera peut-être échouer plus tard le projet, mais j'ai pensé, ici, à Buenos Aires, au nom et à la première ligne de ce qui pourrait être le prochain livre. J'ai pensé à *Estrada*, un autre nom de sept lettres – comme pour tous ceux que j'écris. C'est pour saluer Juan Filloy. Cette première ligne c'est : « Estrada le vit arriver et soutint son regard... ». Je ne sais pas comment ça continuera. Je ne sais pas comment tout ça pourra finir. Le nom du personnage c'est la première intonation qui me le donne, après j'essaie de le trouver. Le personnage apparaît et il ne me sort plus de la tête. Je suis en train de manger et d'un coup j'entends qu'on me dit : « Mais à qui tu parles ? » (Rires). La seule règle générale c'est qu'il n'y a aucune règle générale. Mais dans mon cas, l'écriture ce n'est pas seulement s'asseoir pour écrire. Pour moi le meilleur moment dans l'écriture

c'est quand j'ai terminé. Après l'aspect matériel impose un autre psychisme : celui de l'écrivain opposé à l'auteur et l'un et l'autre ne s'entendent pas bien du tout.

– Pourquoi ?

– L'écrivain agit en silence, dans l'obsession. Quand j'écris je m'aperçois que c'est l'obsession qui fait que les mots se joignent les uns aux autres. Ça n'a rien à voir avec le type qui glose ensuite sur ce qui a été fait. Mais je suppose que c'est en rapport avec mon parcours d'éditeur, non ? Lorsqu'on écrit on est toujours en 2000 et quelques, c'est impossible d'être d'autrefois.

– Pourtant les romans que vous avez écrits ces dernières années, reflètent ou reconstruisent des mondes anciens, un temps révolu.

– C'est peut-être comme la science-fiction : des gens qui n'ont jamais voyagé dans l'espace et écrivent sur l'espace extérieur. Ray Bradbury n'est jamais allé sur la lune et je n'ai jamais vécu en 1937, mais je ne crois pas que ce soit un obstacle pour retrouver ce temps-là. Quand je dis qu'être d'autrefois est impossible, nous devons penser à Roberto Arlt, qui écrivait en son temps et lorsqu'on le lit aujourd'hui cela résonne comm écrit dans les années 30 et quelques. Mais c'est impossible aujourd'hui d'écrire comme Arlt. On est toujours figé dans un présent, or ce présent a de nombreuses fissures par où se glisse un passé plus lointain ; c'est avec ça qu'il faut faire au mieux. J'essaie de communiquer, comme je le peux, bien maladroitement, l'expérience de l'écriture, ce qui est une tentative terriblement difficile parce que c'est comme si vous traduisiez quelque chose qui n'est pas fidèle à l'original. Ces réflexions ne viennent pas pendant que j'écris ; elles arrivent a posteriori avec quelque chose d'anachronique. Ce qui existe au moment même de l'écriture c'est le silence.

Silvina Frieria *Página 12*

Le mythe du *Río*

Certaines données laissent supposer que le roman se passe à la fin des années 30. Alejandro García Schnetzer précise dans cette interview qu'il s'agit de 1937. Cette année-là, Borges commençait son travail à la bibliothèque d'Almagro ; cette même année, Horacio Quiroga se suicidait et le titre du roman porte son nom. *Quiroga* vient après *Requena* et *Andrade*. Le Quiroga de García Schnetzer, employé d'une bibliothèque qui a perdu son emploi, va finalement faire de la contrebande pour le compte d'un maffieux qui l'envoie à Montevideo. Sur un ton épique en sourdine, le temps du roman ramené au quotidien d'une traversée qui savait être extraordinaire se déroule sur un de ces trajets entre « la Nouvelle Troie et L'Athènes du Plata ».

– Quelle est la courbe sur laquelle se trouvent *Requena*, *Andrade* et *Quiroga* ?

– Requena était un manitou de quartier, en l'occurrence celui de Palermo, lié à un groupe de jeunes gens qui l'apprécient. Je trouvais intéressant d'explorer un registre de l'oralité entre 1929 et 1932. Le ton du roman suivant, *Andrade* est peut-être semblable mais il y a d'autres préoccupations. Dans *Andrade* tous les paragraphes font allusion à la mort qui est une distance. Avec *Quiroga* je suis parti d'une supposition, une sorte de prétexte. Borges entre en 1937 à la bibliothèque d'Almagro et il le doit aux bonnes grâces de Francisco Luis Bernárdez qui lui obtient un poste. Francisco Luis Bernárdez était le frère d'Aurora, la première femme de Cortázar. Je me suis interrogé, d'où la supposition, sur ce qu'avait été la vie de ce garçon qu'on avait mis dehors pour que Borges puisse prendre sa place. La structure de *Quiroga* est fragmentaire mais elle est un peu plus organique que les romans précédents.

– Moins dans le genre « apostille », comme l'était *Requena*.

– Pour moi les nomenclatures sont toujours un peu arbitraires. Ce sont tous les trois des romans. L'industrie utilise certaines catégories pour déterminer les choses mais les limites sont très

sinueuses. Dans *Quiroga* je ne voulais plus parler de la mort comme dans *Andrade*, mais de la vieillesse. Cela s'inscrit aussi dans un questionnement sur le temps et l'exploration de certains chemins désaffectés de la langue, de certaines façons de dire les choses et de s'exprimer qui n'ont plus cours.

– Le langage écrit est une construction : dans le retour au ton de la décennie des années 30 ou 40, il y a-t-il une volonté de mettre cette construction au premier plan ?

– Je ne considère pas ça comme un artifice. Je trouve naturel de m'exprimer de cette façon avec mes amis. Par exemple, América Sánchez, une amie qui vit à Barcelone depuis 1964, a eu cette expression l'autre jour quand nous parlions tous les deux : *Se estroló* (se donner un coup violent). Ça ne signifie peut-être plus grand-chose aujourd'hui, mais pas pour moi, parce que c'est une manière de nommer qui ressort dans le contexte linguistique où je vis.

– Parce que la langue se cristallise quand elle sort du pays ?

– C'est parce qu'elle n'a plus cours aujourd'hui. Elle résonne différemment. Mais cette langue elle est dans mes lectures et dans la musique que j'écoute. Maintenant, c'est une relation que j'ai intégrée.

– Tu vis à l'étranger depuis quinze ans mais tes romans se passent toujours en Argentine.

– Oui, dans le Río de la Plata. Ce que j'ai d'abord vu du roman c'est un voyage sur le « Vapor de la Carrera », de Buenos Aires à Montevideo. J'ai aussitôt pensé à « L'Athènes du Río del Plata » ; avec ces éléments je me suis aperçu qu'il pouvait y avoir une histoire et que je pourrais peut-être la faire dialoguer avec le passé hellénique. Je trouvais intéressant de faire se croiser deux choses : les deux villes et le mythe du fleuve.

– Il y a-t-il une influence d'Onetti ?

– Onetti est au-dessus, il fait partie de ces auteurs que je ne lis pas trop souvent pour l'influence qu'ils pourraient exercer sur moi. Je ne suis pas un adorateur de l'œuvre d'Onetti mais je la trouve brillante. Je le vois comme un écrivain vénérable parce qu'Onetti se fout en rogne et on le retrouve toujours en rogne dès qu'on ouvre

un de ses livres. Mais sa façon d'écrire est parfaite, les mots sont ceux qu'ils sont et restent ce qu'ils doivent être bien longtemps après. Comme s'ils les avait écrits dans le bronze. C'est une influence puissante. Je l'aime trop, c'est pour ça que je ne le fréquente pas trop.

– Il y a Arlt aussi dans ta façon de concevoir le monde de *Quiroga* ?

– Comme Onetti, il y a longtemps que je ne relis plus Arlt. Il a sans doute dû me marquer en son temps. Il se trouve que quand on évoque les années 30 à Buenos Aires, la figure de Arlt tombe comme un pot de fleurs du cinquième étage. Ce n'est pas que j'ai lu Arlt pour trouver le ton juste. En fait, il est là tout simplement. Son ton fait partie de ce temps-là. Ce qui me préoccupe des personnages ce sont leurs façons de parler, parce qu'elles préfigurent leurs actes.

– Beaucoup de citations littéraires s'engouffrent dans le roman. Je pense, par exemple, au « fleuve immobile ».

– Il y a des mots de passe. Encore que je ne sois pas sûr qu'ils soient nécessaires pour apprécier l'œuvre. Il y a des citations parce qu'elles représentent la manière la plus juste d'exprimer ce qu'il y a à dire. Il faut aussi se dire que tout ça est transitoire. Si je relisais ce livre je continuerais probablement à le corriger.

– Quiroga, le protagoniste, est un toqué des lettres qui crible tout par la littérature et les mythes grecs, mais tous les autres personnages y sont réfractaires.

– Bon... qu'est-ce que la littérature, après tout ? C'est une autre construction qui dépend du temps et de chaque lecteur face à une réalité où l'on voit les mêmes mandarins toujours empressés au moment de dire ce qui est ou n'est pas littérature. Je pense que les personnages qui entourent Quiroga n'ignorent rien de ça, c'est pour ça que nous nous entendons si bien. Il y a dans le roman, de manière très adjacente, une réflexion sur l'industrie du livre. Une industrie étrange qui peut être produite et fonctionner sans que les livres se lisent. Il n'y a pas de correspondance entre ce qui se produit et ce qui se lit ; en tous cas il y a une relation entre ce qui est produit et ce qui s'achète.

– Parlons de poésie. Elle traverse tes romans d'une telle forme qu'on les lit avec un ton poétique.

– J'ai lu pas mal de poésie. J'ai eu le plaisir de publier plusieurs poètes dans des éditions illustrées. Avec Alberto Szpunberg j'ai préparé sa poésie réunie, publiée chez Entropía. La poésie est un autre genre que je fréquente et qui, d'une certaine façon, est présent quand j'écris mais comme une intention, pas plus que cela, comme une digression.

– *Quiroga* dérive vers le poétique. À la fin, quand l'histoire s'arrête, elle s'arrête avec une poésie.

– Oui, à quoi bon le nier. Mais le poétique gravite autant que le commentaire ou le récit bref, la sentence, l'aphorisme. Une mixture de registres diffus dans le meilleur des cas. J'ai écrit *Quiroga* mais je ne suis pas le meilleur lecteur de ce livre. Ce que je peux avoir écrit est une chose et ce qui s'interprète en est une autre.

– Mais tu as conscience de ce qu'il en est ?

– Je ne suis pas très à l'aise avec ça à cause de ce que je disais plus haut : le psychisme de l'écrivain est une chose et celui de l'auteur en est une autre. Le costume d'auteur m'est un peu trop ample, je ne m'y reconnais pas, je le porte mal. L'expérience de *Quiroga* est arrivée à son apogée quand je l'ai terminé sans même se prolonger quand j'ai commencé à corriger. Ce qui est venu ensuite, l'édition, les interviewes, les présentations, ce sont d'autres choses que je peux arriver à supporter mais ça n'est pas vraiment fait pour moi. Tout ça fait partie de la garde-robe de l'auteur.

– C'est une question que je me pose depuis assez longtemps : pourquoi un écrivain doit faire des interviewes, pourquoi ce qu'il a dit dans le livre ne suffit pas ?

– Cette publicité est imposée par la matérialité, la logique de la communication et de la diffusion ; parfois de l'ego. Le texte, pour être lu doit s'incarner dans une matérialité et cette matérialité exige que cela s'appelle roman, que sa couverture soit ainsi, qu'il y ait un texte de quatrième... Moi je me bats avec ça dans mon travail d'éditeur. Je ne dirai pas que je rechigne maintenant, mais quand je dois passer de l'autre côté, j'ai vraiment beaucoup de mal.

– *Requena, Andrade, Quiroga* forment finalement une trilogie. Je ne sais pas si c'était un projet qui est né ainsi ou s'il a été, dans le style de Levrero, une trilogie involontaire. Quelle identité se produit entre eux ?

– Je les reconnais comme trois expériences. Ce sont des expériences que je ne peux pas provoquer. Je ne conçois pas l'écriture en m'imposant la volonté d'écrire. D'une certaine manière, la névrose survient, s'ordonne et se produit. C'est une trilogie parce que ce sont trois œuvres, sans doute, mais il y a deux ou trois jours il m'a semblé avoir trouvé le nom du prochain titre. Je crois qu'il pourrait s'appeler *Estrada* et je n'ai pour le moment qu'une phrase. Je ne sais pas où elle me mènera mais ces pressentiments se mettent parfois en ordre...

– C'est la première phrase ?

– Qui sait ?

– La phrase initiale de *Quiroga*, qui entre parenthèses est un délice, est-elle à l'origine du livre ?

– Non, j'avais commencé par la deuxième partie : *Quiroga* sur le « Vapor de la Carrera ». Il se trouve qu'après, quand j'ai dû mettre les différentes parties en ordre, j'ai regretté de n'avoir rien dit du passé de *Quiroga* et j'ai réécrit le début. Il n'y a pas de relation temporelle entre l'écriture et le commencement d'une œuvre. Tout au moins dans mon cas.

– Il y a un côté très comique dans les personnages. Tu parles du monde hellénique et *Quiroga* pourrait bien être une tragédie grecque, mais il y a un aspect très fortement comique.

– Comme dans la comédie grecque. C'est peut-être une constante, comme l'amour perdu, parfaitement identique à tout ce qu'il a pu être. Mais ça ne va pas plus loin qu'une intention, ça ne veut pas dire que le comique se produit grâce à ce que l'on a disposé. Il est légitime que quelqu'un lise quelque chose de comique et n'ait pas envie de rire ou lise quelque chose de tragique et ça le fasse rire. « Tant de douleur finit par faire rire », a dit Discépolo. Pour les lecteurs, l'écrit peut être un territoire dont il est souverain.

Patricio Zunini *Eterna Cadencia*

Des archives de la langue

Quiroga, le dernier roman d'Alexandro García Schnetzer, paraît compléter une trilogie initiée avec *Requena* (2008) et *Andrade* (2012). La décision d'intituler avec le nom des personnages principaux et de faire le choix des années 30 comme cadre pour les histoires donne déjà une idée d'ensemble. À cette unité, il faut ajouter une syntaxe particulière et un style fait de mots et de phrases propres d'une époque reconnaissable dans la langue du Río de la Plata.

Pour « progresser dans l'art du roman – recommandation déjà formulée dans *Andrade* –, il faudrait être capable de distinguer les principaux détails » et avoir de la « lucidité pour noter ce qui n'a pas d'importance ». Cette théorie de l'écriture qui, dans sa volonté sélective, clarifie et efface des événements et des éléments, permet d'expliquer que les romans de García Schnetzer sont si précis qu'ils peuvent se compresser sans dépasser les cent pages.

De ce fait, l'option philologique vise autant le registre de la variété linguistique que le contexte dans lequel se meuvent les personnages. Juan Quiroga est un être solitaire plongé dans les archives d'une bibliothèque qui écrit des lettres à une bien-aimée qu'il a perdue (serait-il un nouvel Adán Buenosayres ?) et des pensées sur le mode de l'essai (*Contribution aux Odes de don Leopoldo Lugones*). Son décadentisme anachronique est tel que son chef lui recommande de troquer le monde des lettres pour le trafic de contrebande : passant de l'état de bibliothécaire à celui de « mule », il se prépare à traverser le Río de la Plata en faisant l'aller-retour entre Buenos Aires et Montevideo, à une époque où les articles importés avaient la valeur d'objets de collection rares et où le voyage en bateau ne durait jamais moins de six heures.

Dans ce roman en trois mouvements – le premier à Buenos Aires, le deuxième sur le fleuve, le dernier à Montevideo –, c'est dans la partie centrale que se concentrent les significations. Nous retrouvons Quiroga sur le bateau quand il a déjà relié les deux ports

une trentaine de fois, subissant son existence d'homme en transit ; ni exilé, ni installé, mais victime amphibie en état de lamentation :

« De nouveau, l'inférieure lenteur de ce léviathan de tôles, la même anodine existence fluviale, à l'arrière-goût atavique. Quelle vie. »

Le fleuve est la frontière entre les deux villes. Immobile dans son incapacité de faire passer le temps, il réveille le « spleen » qui met Quiroga en contact avec la confrérie de ces vétérans que sont Fonseca, Maure et Suárez. Les quatre « bandoliers » ne partagent pas seulement les codes de ceux qui sont de l'autre côté de la loi ; ils se consacrent aussi à observer et évaluer les autres passagers pendant que leurs propres misères les poussent à certaines extrémités comme vouloir se suicider. Mais la véritable fraternité se trouve dans la langue. C'est là que l'homme déraciné peut trouver une possible identité. Ces érudits de café recréent et assistent, dans plusieurs registres, à des degrés différents, à partir d'espaces codifiés – la retransmission d'une course hippique, l'annonce d'un film au cinéma – jusqu'à alterner tons classiques et argotiques (« nous devons digérer notre passé, assumer l'erreur monumentale que nous avons bâtie, la porter à bout de bras jusqu'au jour où nous allons crever...) tout en rejetant l'emploi du *vos* (à la place du *tu* dans cette région), ils gardent la distance formelle dans la relation et comme d'authentiques collectionneurs, ils remettent en scène les mots exacts dont ils ont besoin : « – Vous pouvez m'expliquer pourquoi vous avez voulu faire le désaxé ? »

Roman fait de fragments dont le rythme qui les combine soutient sa structure. Les paragraphes concis qui dans leur majorité ne dépassent pas la moitié d'une page permettent que les césures qui les séparent montrent des constellations d'anecdotes, de sentiments, d'idées, de rencontres et de rendez-vous ratés, de routines, d'habitudes, de dialogues, de conseils, de petits drames, de petits héroïsmes et des amours latentes.

D'où se fait la reconstruction philologique ? Où demeurent le registre, les archives d'une langue ? Ils sont sûrement dans les médias – dans ce cas, des journaux, des programmes de radio, le cinéma – et, évidemment, dans la littérature.

Quiroga se débat entre deux substrats : la préciosité qui inonde le narrateur et le parler populaire qui entoure les personnages. Le premier s'exprime dans un style lugonien, en accord avec la référence littéraire du protagoniste ; l'autre, comme dans le cinéma des années 30 et 40. Les deux registres sont rigides, stricts et parfaits dans ce qu'ils ont d'artificiel : les mots nécessaires sont ceux-là et il ne peut y en avoir d'autres. « Que sont les mots sans notre étonnement ? » dit une sentence qui semble s'appliquer à l'auteur lui-même qui cherche des mots, les trouve, les prend, s'étonne, les touche, les savoure et les dépose sur le texte comme des papillons qu'on expose. Il ne reste plus qu'à lire, écouter, évoquer, reconnaître, admirer.

Quiroga, perdu parmi des gens qu'il a rejoints avant de s'en séparer, termine son voyage à Montevideo. Il débarque en pleine fête populaire comme un carnaval au bord du fleuve, entre pseudo-philosophes et allusions aux cercles de l'enfer. Elle complète son paysage de solitude allant jusqu'à lui permettre de choisir son destin, le seul qui puisse faire honneur à sa lignée littéraire.

Pablo Potenza *Marcha*

PREMIERES PAGES

REQUENA

Lanuza, Maldonado et moi, nous l'avions connu au milieu de l'année 1929. Comme chaque vendredi après les cours, nous étions tous les trois à l'Albéniz. Il entra en se découvrant, un livre à la main, dans un costume sombre. Il avait laissé la bicyclette contre l'arbre ; il alla s'asseoir près de la fenêtre, regarda autour de lui et commença à lire en remuant les lèvres. Maldonado le regardait du coin de l'œil comme s'il cherchait à se souvenir s'il était du quartier ou n'en était pas. Sauf nous trois, personne ne venait à l'Albéniz avec des livres. Au ton familier du patron il semblait bien que c'était un voisin. Nous pûmes obtenir quelques renseignements grâce au « petit » Ramirez, le garçon. On sut qu'il s'appelait Requena.

Se dirigeant vers le comptoir, Lanuza s'approcha pour savoir ce qu'il lisait. L'homme dit que c'était un livre en sanscrit, qu'il préférait que nous ne le regardions pas et que si nous avions quelque chose à lui demander nous le lui fassions savoir. Alors, Maldonado et moi, nous nous approchâmes.

– Je vous écoute.

– Vous pourriez nous en donner le titre ?

– Le *Martín Fierro*.

– Et vous le lisez en sanscrit ?

– Oui, en sanscrit.

– Vous êtes donc un Hindou des Indes.

– Plus maintenant.

– Mais vous êtes sûr de lire le *Martín Fierro* ?

– Vaguement.

Nous sûmes que cet homme n'était pas quelqu'un d'ordinaire. Je crois que dès ce moment-là nous ne voulûmes plus voulu le perdre.

* * *

Requena habitait à l'angle des rues Thames et Gorriti. Dans une grande bâtisse qui n'existe plus. Une femme allait de temps en temps chez lui pour y faire du rangement. Il vivait seul et je n'hésiterais pas à dire qu'il possédait la plus grande bibliothèque de Palermo. Sa situation pécuniaire restait un mystère, je crois qu'il nous déclara une fois qu'il disposait de quelques économies laissées par ses parents et dont nous ne pûmes jamais savoir grand-chose. Nous le trouvâmes plus d'une fois en train de faire des travaux de manœuvre maçon, de livreur ou de vendeur de journaux. Des tâches aléatoires dans lesquelles il s'investissait avec la meilleure volonté. On savait que les personnes qu'il fréquentait alors restaient en bons termes avec lui. Dans la rue, nous nous en étions vite aperçus, du rémouleur au chauffeur de tramway, tout le monde le saluait.

* * *

Au début, il nous invitait de temps à autre chez lui. Par la suite, il ne nous invitait plus parce que nous allions le chercher. Souvent, nous le trouvions assis avec sa guitare. L'entendre du dehors nous apprenait qu'il serait disponible. Il improvisait des petites valse d'une voix grêle pendant que nous nous asseyions dans la cour pour discuter de toutes sortes de sujets. Il s'arrêtait parfois pour nous écouter, pour aller chercher quelque chose dans la cuisine, arroser les plantes presque toutes sauvages. Pour cette dernière tâche, il commençait toujours par une fille de l'air qu'il avait en grande estime. Cette plante vivait dans les fentes du mur mitoyen. Il disait : « Sacrée vie que celle de cette créature, il doit lui rester encore un siècle pour abattre les maisons. »

* * *

Il engageait souvent sa bicyclette et sa guitare chez un prêteur italien du quartier. Il ne le faisait pas par nécessité pécuniaire. Il voulait savoir si l'on pouvait encore apercevoir dans le monde ce qu'il appelait « la décadence atavique de Rome ».

* * *

Un jour, à midi, revenant du lycée, nous le trouvâmes devant une friche en chantier. Un panneau de la firme Salomon, la salopette maculée de chaux, il attisait les braises d'un *asado**. Maldonado demanda :

- Mais que faites-vous là ?
- Vous le voyez, quelques tranches d'onglet.
- Et comment les choses avancent là-dedans ?
- Le temple ? Oh, il y en a encore pour trois mois.

* * *

Le café Albéniz devint vite le centre de notre monde, l'endroit où nous nous réunissions l'après-midi pour discuter de toutes sortes de sujet, qu'il fût métaphysique ou sentimental. De tous les présents, Requena était celui qui s'exprimait le moins ; mais selon le cours que prenaient nos conversations, il pouvait murmurer quelque chose qui servait à ouvrir une voie dans ces marécages où nous nous enfoncions. Lorsque l'un de nous commençait à lasser avec son

rationalisme et sa méthode, Requena intervenait avec un commentaire concis qui nous dépouillait de toute prétention vaniteuse d'être des possesseurs de la vérité, à la suite de quoi il s'invitait à nouveau au silence.

Une fois où il était question de l'oriental et de l'occidental, il trancha avec un concept qui nous laissa pantois : « le polaire ».

– [L'un d'entre nous] Non, mon vieux, ce n'est pas vrai que la tête d'Orient, repose comme celle d'Occident, chez Aristote.

– [Requena, avant de se plonger dans le mutisme] Et que nous dites-vous de ce qui incombe aux pôles ?

* * *

Ce fut Gorostiaga qui vint nous dire que dans le passé, Requena avait dû collaborer à *La Alborada*, une petite feuille de quartier qui ne dépassa pas les dix numéros. Il nous dit qu'il l'avait trouvée dans le grenier de sa maison et ajouta : « Ces colonnes ne sont pas signées mais les idées qu'elles proposent semblent bien être les siennes. » Nous avons interrogé Requena qui répondit d'un mouvement négatif de la tête.

Je transcris quelques passages avec lesquels Gorostiaga défendait son hypothèse :

« Chez Cervantes, les prisons ; chez Camoens, les mers ; chez Voltaire, la cour ; et chez nos premiers poètes, la douane de Montevideo. L'un d'entre eux voulait transplanter des hêtres au Río de la Plata, un autre avait introduit clandestinement le rossignol et le feu-follet, des espèces qui n'ont jamais prospéré. »

« Dieu, le démon, le bien, le mal, le péché, le crime... toute cette vieille galerie de curiosités. »

« *La gloire de Don Ramiro** vous coûtera la vôtre, Larreta. »

* * *

Nous n'avons jamais pu connaître son véritable prénom. Pour moi, il s'appelait Salvador ; Gorostiaga disait que c'était Expósito ; Maldonado, lui, pensait que ce devait être Hector ou Valentin. Un jour, quelqu'un cria Anselmo, il se retourna aussitôt. Je crois que ce fut Lanuza qui parla pour la première fois du Maître en faisant référence à Requena. Nous avons commencé à l'appeler ainsi lorsque nous nous retrouvions entre nous. Jamais nous en sa présence.

* * *

Armendáriz, que nous connûmes un peu plus tard et qui était le seul à avoir eu un livre publié (devenu aujourd'hui très rare, tous les exemplaires ayant péri dans un bûcher), eut tout de suite de la sympathie pour Requena. Ce garçon, que nous trouvions taciturne et plutôt pessimiste, devenait loquace dès qu'il entrait en conversation avec le Maître. Ils discutaient de questions de philosophie, de tactiques aux échecs. Il leur arrivait de se mesurer dans des parties en modifiant les règles selon l'occasion : l'une voulait que le cheval avance en diagonale deux fois de suite, puis aille jusqu'au mur avant de manger la tour ; une autre rendait le roi invulnérable, ou alors, il fallait mordre les pions jusqu'à leur décapitation.

* * *

ANDRADE

Lucio Andrade ouvrit les yeux, les ferma, resta inerte.

Combien de temps avait-il pu demeurer ainsi ? Trois secondes, la pause du réveil à la conscience, lorsque du paradis est la petite âme, toile qui n'a pas été peinte. Il se tourna, le mouvement fit grincer les ressorts. Il essaya de lancer en marche arrière le souvenir. En vain.

Il finit par s'asseoir au bord du lit, alluma une cigarette, éclaira la radio, suivit un moment la péroraison lassante du présentateur répétant toujours des mêmes choses : épidémies, révolutions, pogroms, crimes sordides, crapuleux.

– Je ne peux plus te supporter.

D'un geste de la main il tourna le bouton.

Ainsi commença la journée.

* * *

Villegas, homme d'un certain âge, mince, un peu déformé, malade de la goutte, propriétaire de la Librairie du Sud, autrefois Librairie de Mai, sise à l'angle des rues Moreno et Defensa, entre dans le commerce, il laisse quelques livres sur l'armoire, fait glisser la fenêtre et, saluant en polonais la femme qui époussète, repasse dans sa tête les obligations qui l'attendront tout au long de la journée. Puis il se laisse tomber dans son fauteuil, qu'il préférerait ne pas quitter s'il en avait le choix.

* * *

Sous la douche, les premiers accords de *Flor de fango* lui arrivèrent de la radio. Lucio l'entonna en sifflant. L'instant d'après, il repassait sa chemise quand son regard se fixa sur la photo d'Esther, portrait qu'il conservait craignant d'oublier, un jour, ce visage.

* * *

Vaste librairie de livres anciens, un de ces lieux d'antiquités qu'on ne trouve plus en abondance, menacé dès l'ouverture officielle par l'inutilité. Villegas, aussi opiniâtre qu'un orpailleur pour distinguer l'utile de l'infâme. Dans la vitrine donnant sur la rue Defensa, on remarque un cercueil ouvert, transporté du cimetière, certains livres particulièrement trompeurs y finissent. Le reste de l'espace, plus ou moins occupé par ce qui est habituel : des exemplaires qui parlent au connaisseur, fort peu ou nullement au dilettante.

* * *

Lucio Andrade avait connu Esther dans une pharmacie, dix ans plus tôt, à la recherche d'un fortifiant. Un temps où sa santé se ressentait des tournées avec l'orchestre de Gastaldi.

Andrade, ancien pianiste d'un « orchestre typique »¹ fut

¹ Les mots suivis d'un astérisque sont commentés par le traducteur dans des notes à la page 95.

aussi un parolier acceptable. De blanc vêtue, elle servait au comptoir. Elle devait avoir dans les vingt ans.

– Je vous l’emballe ?

– Si ce n’était pas trop vous demander ?

Le regard en coin, il se mit à affabuler :

– Mais ce n’est pas pour moi.

– Pardon ?

– Non, ce n’est pas pour moi, c’est pour mon fils, le plus jeune, le plus difficile, il souffre de fatigue chronique.

Elle eut un soupir attristé.

– Et quel âge a-t-il ?

– Huit ans... le plus jeune des sept, tous des garçons.

– Attention alors avec la dose, pas plus d’une demi-cuillerée.

Andrade eut confirmation de l’effet obtenu. Il poursuivit :

– Eh oui, j’ai sept enfants. Ils travaillent tous jusque tard mais le plus jeune ne veut rien faire. Il ne ferme l’œil qu’au petit matin et passe la matinée à dormir jusqu’à midi. Il vit en perpétuel décalage.

– J’imagine ce que doit passer votre dame.

– Ce n’est pas la peine, n’imaginez pas. Trois ans, déjà, qu’elle est partie de la maison. Les enfants la pleurent et pourquoi vous mentir, moi aussi.

Lucio chercha un mouchoir. Elle, un verre d’eau.

Elle revint et dit :

– Tenez, buvez un peu, faut pas vous mettre dans cet état.

– Ah, vous ne savez pas ce que c’est que vivre avec ce petit sauvage, avec ces dents de fauve.

– Mais que dites-vous ?

– Tous les matins, dans la cuisine je retrouve deux ou trois poules qu’il est allé voler ; j’ai calfeutré les portes, les fenêtres, rien à faire ; le gamin réussit toujours à s’échapper. C’est dans

sa nature. À la pleine lune, ça vous fend le cœur de l'entendre hurler...

La semaine suivante, ils allèrent au cinéma. C'était le premier rendez-vous, celui qui fait disparaître les cernes, monter le rouge aux joues. Vint le tour de l'attraction sur scène : un hypnotiseur de poules. Ils ne le virent pas, occupés comme ils l'étaient à se témoigner leur tendresse. Si lointains, qu'ils ressemblaient aux bravos de la fin.

* * *

Sa chemise repassée, Lucio traversait la première cour lorsqu'il vit venir vers lui la propriétaire de la pension Olinda ; elle ne tarda guère à lui apprendre qu'une équipe viendrait fumiger dans l'après-midi. Andrade se demandait si elle lui notifiait l'opération pour annoncer une très prochaine augmentation pour avoir affecté l'hygiène de la maison, pour l'accuser d'avoir propagé un des fléaux de l'Exode ou pour l'inviter à participer volontairement comme particulier concerné...

Considérant l'ensemble de ses suppositions (« Je dois vous prévenir, madame, je suis allergique aux pesticides ». « Nous faisons des fumigations tous les mois, Lucio, et il ne s'est jamais rien passé »), il s'auto-diagnostiqua une aliénation prématurée.

* * *

Dans l'un de ses cahiers, Villegas note les pensées qu'il rumine depuis fort longtemps :

Paul Groussac voulut aussi être Shakespeare. À l'ombre de *Le cycle des Rois*, il projeta d'en commencer un autre sur les caudillos de notre Amérique sudiste. De même que le cygne de Stratford composa *Enrique III*, Groussac écrivit *Rozas, la divisa punzó*, et il aurait poursuivi avec *El paraguayo Solano* si la mort n'eût exercé sa critique théâtrale de forme foudroyante.

* * *

Comme chaque matin, Andrade s'accouda au comptoir et avant de mettre le croissant à la bouche, il se trouva face à Ibarra, le vendeur de billets de loterie qui lui dit :

– J'ai la série gagnante.

– Encore ?

– Cette fois, c'est la bonne, n'hésitez pas : 65432.

Le garçon les interrompit :

– Un joli numéro.

– Première fois qu'on me donne ces chiffres. Cinq cent mille pesos non imposables.

– Mais qu'est-ce que je fais avec cinq cent mille pesos ?

– Qu'est-ce que vous ne feriez pas, mon vieux ! D'abord, vous vous achetez une Ford 37 et vous visitez tout le pays : Olavarría, Tandil, Puente del Inca... des parages qui vous marquent.

– N'insistez pas. À la seule pensée de conduire jusqu'à Olavarría, j'en ai les cervicales qui se blindent.

– Eh bien, alors, vous pouvez embarquer en cabine de luxe sur l'*Almeda Star* et on vous emmènera ronfler en Europe.

Des mots pour rêver. En fermant les yeux, se voyant comme un radjah dans la cabine, Lucio descendit son café et acheta le billet.

QUIROGA

I. À cheval fondu

Quiroga écrivait la dix-huitième lettre – seize sans réponse – à la femme qui l'avait abandonné quand un collègue vint lui dire que le sous-directeur de la Bibliothèque le demandait.

Il lui fallut quelques secondes pour revenir à l'existence. Quand il le put, il se retourna, fit un geste de la tête pour acquiescer, ferma le livre de Lucien de Samosate d'où il pensait tirer une citation (« L'amour est une force violente qui n'impose pas seulement son pouvoir parmi les hommes »), puis se dirigea sans entrain vers le premier étage.

Cela faisait un moment qu'il ne visitait plus les installations des étages supérieurs. Il monta les escaliers, s'arrêta à chaque palier et survola par les fenêtres ouvertes le jacaranda et les platanes. Il frappa ensuite à la porte de verre et Heredia autorisa : « Oui ». L'expression du vieil homme ne transmettait rien de favorable, fut-ce d'ordre physique ou moral, plutôt tout le contraire. Dès que Quiroga se fut assis, il entendit une réflexion qui le concernait :

– Vous devez penser que ce service vous octroie une bourse, qu'il vous sert une rétribution pour pouvoir distiller les moissons de votre cerveau ; vous n'êtes, mon garçon, qu'un sans vergogne.

Plusieurs pensées lui vinrent à l'esprit, toutes aussi vaines que son labeur inutile aux archives destiné en théorie à cataloguer des documents selon le système Dewey. Depuis quatre mois, il n'avait pas dépassé le 621.3 Électrotechnique, plus attaché à composer des œuvres de réflexion sur des fiches cartonnées de dix sur douze.

– Je conteste.

– Peu m’importe.

Juan Quiroga, vingt-cinq ans, contexture de jonc, coiffé avec la raie sur le côté, des yeux clairs, un regard distant sur les apparences. La tenue vestimentaire discrète ne dit pas grand-chose : complet gris, chemise blanche, cravate unie, chaussures à lacets, le portrait donne le ton. Il répéta :

– Vous dites « Peu m’importe ».

Il n’y avait pas d’émotion dans sa voix.

Heredia dit :

– Vous avez bien entendu.

Puis il le connecta :

– Bon, jeune homme, maintenant suivez-moi.

Aussitôt dit, aussitôt non fait. Le vieil homme se dressa devant son bureau et resta paralysé, raidi, une main sur la taille et un filet de voix :

– Ah, ce lumbago... sale enfant de chienne.

Il eut bien du mal à surmonter la douleur. Quand elle se calma, il agita la canne et conduisit le subordonné quelques escaliers plus bas, au-delà de la porte, au coin de la rue, chez Sabino, historique taverne du Prieuré et de l’apoplexie, enclave des vétérans du quartier ; une oreille attentive pouvait y reconnaître d’obscurs dialectes d’Europe centrale et de l’est.

Ils ne se dirent rien en chemin ; le bibliothécaire plus âgé finit par s’exprimer quand ils occupèrent une table et qu’il demanda au garçon :

– Un vermouth et un siphon... et vous qu’est-ce que vous voulez ?

Quiroga acquiesça. Le vieil homme corrigea :

– Deux, alors ; bon, voyons un peu... j’ai eu l’occasion de lire ce que vous écrivez.

Impossible que ce soit le tout il serait mort en cours de route.

Quiroga, se sachant épié, élaborait un geste de stupeur que l'autre prit pour un signe d'intérêt. C'était fréquent chez lui, la manifestation d'une divergence dans son expression provoquait un malentendu qui n'avait souvent que deux secondes d'existence et restait ineffaçable. Cela, Quiroga l'appelait Le Destin.

– Non, mon fils, n'espérez pas avoir mon opinion en la matière. Je vais seulement vous donner un conseil ; écoutez-moi sans dire un mot et ne m'interrompez pas...

Heredia exposa alors le problème de l'écriture et sa conciliation avec la vie et le travail ; il aborda le thème de la dépression nerveuse par accumulation d'échecs, l'étiollement progressif que provoque l'obsession d'écrire et de publier. Il fit une pause et après quelques instants, il reprit :

– « En quoi ressemblons-nous toi et moi à la mort ? »

Son interlocuteur eut un sentiment proche de la compassion que l'on peut avoir pour un aliéné. L'autre continua :

– J'ai été comme vous, mon garçon.

– Qu'est-ce que c'est marrant.

– Hélas, personne ne m'a prévenu, et pourtant beaucoup savaient mais ils ont préféré se taire ; je crains que vous fassiez fausse route.

Quiroga s'enquit :

– Avez-vous de la fièvre ou voulez-vous insinuer que je dois abandonner l'écriture, m'inhiber de cet élan auquel j'ai consacré mes plus belles heures, les sentiments de mon cœur, la part la plus précieuse de moi-même, celle qui ne meurt pas et me fait immortel...

Le vieil homme le coupa :

– Cessez de dire des fadaïses, écoutez-moi, je regrette de devoir vous foudroyer sur place mais je crois pouvoir vous être encore de quelque secours, vous éviter tout

polytraumatisme ; voyons voir : qu'est-ce que vous diriez d'un travail qui ne vous nuirait pas, où vous pourriez écrire, oublier le reste, qui n'est que fourbi.

Ce après quoi, il resta en suspens, dans l'attente d'une simple réponse qui n'arriva jamais :

– Dites quelque chose, méchante créature, réagissez.

Rien à faire. Quiroga se trouvait à deux mille kilomètres de la taverne, envisageant les immédiates conséquences de son renvoi. Le vieil homme revint donc à son affaire, sortit une de ses cartes de visite, un stylo à plume et compléta :

– Je vais vous noter les coordonnées d'un monsieur qui un jour ou l'autre vous remettra en selle.

L'intéressé lâcha un soupir de regret vers la rue, une dame avait glissé, une autre l'aidait à se relever ; il revint pour dire :

– Me renvoyer pour une futilité disciplinaire alors que d'autres sont beaucoup plus lents que moi... il faut être... ce ne serait pas parce que vous auriez à placer un pistonné ?

Le vieil homme reconnut sa perspicacité d'un geste.

– Dites-moi, c'est Bernárdez qui l'envoie ? Parce que si c'est ça...

Heredía se tut jusqu'à ce que l'autre achève sa diatribe puis il prit son chapeau, se dressa lentement et battant en retraite, dit :

– Allez voir cette personne, n'allez pas m'énerver.

Une fois sur deux, ce temple du progrès et de la vérité organisait des rencontres, des tableaux philo-dramatiques, des conférences de la Sociedad Luz destinée à « l'instruction du peuple », des réunions du Comité en faveur du vote des femmes. Un vendredi sur deux l'Association wagnérienne offrait un concert. Lors de l'une de ces fréquentes soirées teutones, Quiroga connut Ingre. Elle déclamaît dans le rôle

de Vénus des extraits de Tannhäuser, œuvre composée de passages morbides :

*une fraîche brise baignera ton ardent visage
une ardeur délicieuse fera vibrer ton cœur
des mélodies de terres lointaines incitent mes bras
laisse-les ceindre ton corps d'exquise proximité
tu boiras de mes lèvres cette liqueur divine
dans mes yeux brillera la tendre gratitude
qu'une fête de plaisirs jaillisse de notre union
laisse-nous nous donner pour célébrer l'amour*

Les vers, récités par une jeune fille pleine de charmes décontenancèrent Quiroga qui, en manque d'équilibre, posa sa main droite sur le cœur et succomba.

Jusqu'alors ses déceptions sentimentales connais-saient des débuts (avant de s'épanouir puis mourir) sylvestres : au bal du club, lors des soirées d'été, sur le trottoir devant le pas de la porte, près de la chaise vide de la jeune fille en âge de convoler. Avec Ingre, il en fut tout autrement ; la jeune fille incarnait la beauté nordique, l'idéal romantique. Quiroga, malgré toutes les conquêtes mentales en son pouvoir, céda sa maîtrise de lui-même au daïmon de l'Amour, avec les conséquences que l'on peut supposer en ce cas.

Le spectacle terminé, il put s'approcher de la jeune fille et réussit à susciter une attention ; une façon de parler. Bien vite une relation débuta, autre façon de parler, plutôt néfaste au fond de son esprit. De sommeil difficile, il souffrit de troubles et de désordres. Il connut toutes les étapes de l'amour maudit : l'attrait, le doute, le cinématographe, l'idylle, le doute, le désespoir...

L'huile Shora, la coiffure qui rend amoureux. La scène restait présente dans sa mémoire.

Quiroga s'appliquait le produit. Le peigne fin comme un démêloir. Le rendez-vous au cinéma Apolo : *Votre salle familiale, la plus fraîche, la plus aérée.* Une affiche extraordinaire : Joan Crawford (*Grand Hôtel*) dans une production exceptionnelle de la Metro, *La femme de sa vie*, une comédie aux situations surprenantes, une grande affiche, ses partenaires : Robert Montgomery, Charlie Ruggles et Edna May Oliver. En version intégrale : *La petite vierge de Pompeya* avec Nelly Quel et Enrique Maroni. Orchestre : 60 centimes. Matinée, et soirée, vermouthe de bienvenue.

En sortant du cinéma Apolo ils allèrent dans un bar pour parler du futur comme des gens âgés. Ensuite Quiroga convia Ingre dans sa chambre de la pension, la jeune fille accepta et là... Là, se firent chair, sueur et larmes, les vers de Tannahäuser.

Grand bonheur et confusion de l'archiviste. Aussitôt ses problèmes perdirent de leur gravité, ils commen-cèrent à céder ; conscient de la mutation, il se sentait enfin soulagé du poids de son passé. Il se répétait souvent : « Oh, jours du vin et des roses. »

La fille en vérité l'estimait, mais après un certain temps elle s'en alla en aimer un autre. Aussi simple que cela ; aussi clair et net que l'uppercut, coup vertical ascendant. Au début, il s'en rendit bien compte mais il essaya de nier l'évidence, il s'était dit – même s'il avait tout l'air d'être bien portant – que ça lui passerait. Mais la jeune fille restait distante, témoignait envers lui de moins en moins d'intérêt. Quiroga se consumait, comme un arbre qui s'enflamme et l'ignore.

Hormis cette idylle brisée, douloureuse comme une trépanation, les années à la Bibliothèque furent d'agréables

moments. Le salaire, frugal, lui ouvrit les portes d'une chambre dans une pension où il put expérimenter l'auto-compassion du pauvre, la bohème vécue au milieu des livres.

Il contracta une fièvre de lectures, une véritable délectation pour connaître les œuvres maîtresses de la pensée. Au hasard de ses lectures il ne put comprendre que quelques livres, mais combien de conclusions, combien de vérités lui passaient devant les yeux ; peu lui importait qu'elles fussent apparentes ou inutiles, la question de fond était de dépasser sur le plan sensitif le désordre et l'ignorance, une vraie gageure.

L'autre facteur déterminant dans la configuration de son psychisme fut la funeste expérience de l'amour, non à ses débuts ni dans son déroulement, mais pendant la convalescence postérieure à Ingre. Comme pour une varicelle, tout ce qui était arrivé lui laissa un virus latent logé dans le corps, une petite couleuvre qui pouvait s'aviver aux pires moments. La difficulté avait un caractère symbolique. Le merle siffleur, la fontaine et les étoiles, qui pour d'autres perdent leur séduction, déclenchaient l'herpès chez Quiroga, son esprit s'en trouvait oxydé. La scène se répétait maintes et maintes fois, toujours identique l'une à l'autre : quelque chose lui rappelait Ingre, il se couvrait le visage des deux mains et s'effondrait irrémédiablement. Avec le temps, il put garder ses mains tranquilles, laisser son regard se perdre ; mais rien de plus que ça.

Enfin, il faut ajouter les fruits de l'Illustration, qui l'affectèrent aussi et l'avaient résolu à l'écriture. Le rapport avec l'auteur reconnu, le conférencier sur des sujets importants, le chroniqueur à tant de l'heure et toute cette infâme mystification des Lumières l'avaient intéressé en

fonction de l'importance : il voyait des mirages, ne comprenait pas très bien, raisonnait instinctivement, de manière animiste, avec les conséquences communément attribuées à la dystrophie ou à la consanguinité. Chaque fois qu'il se corrigeait, il le faisait avec intermittence, en omettant toujours dans son relaps la déduction et la systémie.

À mesure que sa relation avec Ingre se sclérosait, il souffrait de véritables séquestrations d'automatisme qui le laissaient exténué, stérile. La spirale paraissait interminable, la nature ayant horreur du vide et disposant d'un répertoire de livres presque infini, Quiroga se vouait donc au châtement de la lecture, au remplissage de son esprit avec de nouvelles histoires qu'il interprétait plus ou moins à sa guise pour les retranscrire ensuite.

Cela dit, comment expliquer son écriture ? Un compagnon de *tertulia* du club auquel il se rendait, le définit comme un précédent à la réflexion et jugea impossible qu'il puisse établir un jour les priorités. Les œuvres de fantaisie se montraient dépourvues des armoiries du style, de la touche opportune, du nerf qui donne vie à la narration et l'âme. Il essaya le roman, mais il n'en sortit qu'une forme chorale ; les person-nages, fugaces, ne trouvaient pas de consistance, impossibles d'être reconnus ; les dénouements, quelle drôle de manie, tombaient invariablement sur la pointe blessante qui ne contente pas.

Quelques heures après sa rencontre avec Heredia, Quiroga reposait dans la chambre de la pension, allongé sur le lit, à moitié mort. Les mains croisées sous la tête, l'esprit tentant de s'organiser, égaré dans les toiles d'araignées, perdu. Il mêlait tout : le travail, le souvenir de la jeune fille volage, l'avenir incertain, la femme prédestinée qui devait être quelque part et qu'il ne trouvait toujours pas, l'option fantastique de reb-

rousser chemin et revenir au foyer paternel. « Je reviens, vaincu, chez mon père et ma mère. » Souffrir ou périr. À travers ces énoncés abstraits, pâture pour la neurasthénie, s'incarnait encore le vieux dilemme existentiel. Noir calice qu'il dut boire jusqu'à la lie. Il se disait :

« Je ne sais pas ce qu'il sera de moi plus tard, à quoi pourrai-je servir, quelle raison peut-il y avoir de m'habi-tuer à ce genre de vie, dans la routine, sans stimu-lations, comme dans un coin perdu sur une planète arrêtée, acceptant des normes si lointaines et si vieilles qui ne me sont d'aucun secours ; attaché et fidèle à des intérêts que je ne partage pas et me sont étrangers. »

Vint la nuit. Un rêve où il se vit rouler vers un gouffre d'horreurs et de misères le décida. Il avait fini de lire deux pages d'Hérodote, quand il se vit cannibalisé, comme dans le tableau saturnien de Goya, par le désarroi, les problèmes, la misère et la mendicité (Amechania, Aporia, Penia et Ptokhenia).

Le lendemain matin il appela le dénommé Gabellone, contact du caporal bibliothécaire. Une voix caverneuse qui dit être l'employé de maison lui donna rendez-vous pour le jeudi.

Quiroga se présenta donc dans ses plus beaux atours (une cravate à raies) dans une zone de garages de véhicules du quartier de Montserrat. Il fut d'abord reçu par un invalide (la même voix concave et caverneuse qui l'avait convoqué), puis par un manchot de deux mètres de haut qui l'amena au comptoir d'un magasin.

De l'autre côté, près de la caisse-enregistreuse, un homme gros à la fine moustache délivrait une partie de solitaire. Il dit sans lever la tête :

– Attendez... je finis.

Gabellone retourna des cartes, sourit, l'invita enfin à s'asseoir et demanda :

– Vous prenez quelque chose, un petit verre...

– Non.

– Une goutte d'Ancap*² ?

– Non.

– De Marsala ?

– Non.

– Vous êtes mormon ?

– Je ne parle jamais d'affaires en buvant.

Il compléta ses dires en prenant une attitude de fils aîné d'industriel. Il croisa les jambes, tapota le bout d'une cigarette sur l'étui damasquiné puis il entra en matière :

– Le docteur Heredia a eu l'amabilité...

L'autre le coupa :

– Heredia ! Quelqu'un de très bien, voilà des années que je ne le vois plus... mon Dieu, comme le temps passe... nous nous sommes fréquentés il y a bien longtemps de ça... dans les années 20.

Il fouilla dans sa mémoire :

–C'était Varelita et Dellepiane qui me l'avaient présenté, je travaillais pour Manolo... il me semble que c'était hier.

Les évocations achevées, Gabellone en vint à s'exprimer comme si l'accord – quelque accord ce fût – était acquis d'avance du fait de la recommandation du vieil Heredia. Il demanda seulement en passant si le jeune homme était en possession d'un passeport, s'il avait le mal de mer, s'il s'était déjà rendu en Uruguay.

Quiroga hochâ la t#te d'un mouvement auquel on pouvait s'attendre de sa part et compl#ta en disant conna#tre tout ce qu'avaient #crit De Mar#a, Rod# et Acevedo sur cette r#publique s#ur.

– Terre d'abondance et de justice.

Sans pr#ter attention aux propos du jeune homme, Gabellone se fit explicite :

– Donc, plus rien à ajouter : embarquement ce jeudi avec deux chargements ; les gars vous indiqueront o# se fait la livraison, le montant à r#gler et la pension de famille o# passer la nuit.

Suivirent deux autres observations d'ordre pratique, mineures, qui appel#rent toutefois deux questions de Quiroga : comment proc#der en cas d'arrestation pour contrebande et qu'arriverait-il s'il disparaissait avec la marchandise.

– Si un gogo venait à vous alpagner, il vous suffira d'annoncer : « Je suis un homme à Gabellone » ; pas la peine d'en dire plus, vous entendrez des excuses ; dans le deuxi#me cas... quel rigolo vous faites, mon gar#on ; #coutez-moi bien, si vous ne me remettez pas les devises venues de l'Est quarante minutes apr#s avoir mis le pied sur le sol de la patrie, il vaudra mieux pour vous de vous trouver tr#s vite un pardessus en sapin.

Il appela ensuite le manchot, quand celui-ci se pr#senta il le mit au courant avec une tape sur l'#paule valide :

– Je vous confie ce poulet, l'ami, faites-m'en un coq de combat.

Le mutil# conduisit alors Quiroga dans une petite salle à part que d#coraient des photos de la s#lection uruguayenne championne du monde en 30, et l#, il lui fit sa cat#ch#se.

Cela ressemblait aux instructions de Artigas*.

Il lui dicta une s#rie d'indications et d'adresses dont il voulut

s'assurer sur-le-champ de la fidèle transcription : date et heure d'arrivée à quai, identité et signes particuliers du passeur, documents du véhicule à Montevideo, destination de la marchandise, quantité en espèces à percevoir, pension à la rue Cuareim, heure de départ du port uruguayen, documents du véhicule à Buenos Aires, heure d'arrivée pour le retour au repaire. Ensuite, il ajouta :

– Prenez cette enveloppe et faites ce que vous devez faire avec ce que vous y trouverez, en revenant rendez ce qui en restera et n'oubliez pas : on vous surveille, on ne discute pas, on ne pardonne pas, on connaît une grande variété de techniques mortifères.

Pour Quiroga il fut évident qu'il recevrait un salaire presque digne, que sa tâche se limitait à servir de mule. Il pensa : « Mule, hybridation de grande considération chez Ésope ».

Il sortit finalement de la grotte en se disant qu'il avait rejoint une organisation professionnelle présente dans plusieurs nations. En chemin, il imagina qu'il n'irait pas très loin ; qu'on l'arrêterait dès le premier voyage, qu'on le garderait quelques heures, qu'il serait déporté avec deux ou trois baffes, qu'ensuite le clan Gabellone se multiplierait comme les applaudissements au théâtre Colón.

Ces deux figurations, le pouvoir absolu de la corporation délinquante et ses doigts pris dans le chambranle de la porte, tendirent la corde de son esprit.

