



HAL
open science

Livadia de José Manuel Prieto : mémoire, fiction et genre

Christilla Vasserot

► **To cite this version:**

Christilla Vasserot. Livadia de José Manuel Prieto : mémoire, fiction et genre. América : cahiers du CRICCAL, 2003, 30 (1), pp.275-282. <10.3406/ameri.2003.1632>. <hal-03402746>

HAL Id: hal-03402746

<https://hal.science/hal-03402746v1>

Submitted on 1 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-ND 4.0 - Attribution - No Derivative Works - International License

Livadia de José Manuel Prieto : mémoire, fiction et genre

Christilla Vasserot

Resumen

Livadia, de José Manuel Prieto : memoria, ficción y género.

Livadia, de José Manuel Prieto, es a la vez el relato de una búsqueda y la reconstrucción de una historia : una historia personal y también literaria. La novela se presenta cual borrador de la respuesta del narrador a siete cartas que acaba de recibir. Mientras emprende su redacción, se entrega a una lectura compulsiva de diversos epistolarios cuyos fragmentes, citados a lo largo del libro, constituyen verdaderas claves para descifrar este texto. A la construcción ficcional, presentada por el narrador como un trabajo de memoria individual y colectiva, se superpone el juego de la intertextualidad con los epistolarios con los cuales se establece una filiación ideológica o estética, inscribiéndose así esta novela en la tradición de la literatura epistolar. La memoria personal y colectiva se cruza pues con una historia literaria : la del género epistolar, con el cual la novela mantiene numerosos vínculos aunque también divergencias, proponiendo una renovación del género y una reflexión sobre el paso de la memoria a la ficción.

Citer ce document / Cite this document :

Vasserot Christilla. *Livadia* de José Manuel Prieto : mémoire, fiction et genre. In: América : Cahiers du CRICCAL, n°30, 2003. Mémoire et culture en Amérique latine, V.1. pp. 275-282;

doi : <https://doi.org/10.3406/ameri.2003.1632>

https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2003_num_30_1_1632

Fichier pdf généré le 16/04/2018

Livadia de José Manuel Prieto :

mémoire, fiction et genre

Le roman *Livadia*¹ (1999) de José Manuel Prieto est à la fois le récit d'une quête et la reconstitution d'une histoire : histoire individuelle mais aussi histoire littéraire. Installé à Livadia, sur les bords de la mer Noire, le narrateur reçoit sept lettres qui structurent ce roman (divisé en sept chapitres correspondant à chacune des lettres reçues) présenté comme le brouillon de sa réponse. Désireux d'écrire une lettre à la hauteur de celles qui lui sont envoyées, il se plonge dans une lecture compulsive de recueils de correspondance et secrétaires. Des fragments de lettres et épîtres diverses constituent l'intertexte récurrent et presque exclusif de ce roman difficile à classer. Roman épistolaire ? *Livadia* s'apparente par moments plutôt à une recherche sur le genre, ouvrant ainsi la voie vers une rénovation du genre.

La lettre est « une pratique d'écriture, dont l'objectif est de communiquer une information, ainsi qu'une poétique, c'est-à-dire la recreation de cette pratique à finalité esthétique et littéraire »². C'est en tenant compte de cette double fonction de la lettre que nous analyserons, dans un premier temps, les mécanismes de la fiction comme exercice de mémoire : l'analepse pratiquée par le narrateur, dans le but de faire part à son destinataire absent de sa propre analyse des faits passés. Mais le roman lui-même suggère un second niveau de lecture et se donne à lire, grâce à divers mécanismes de mise en abyme et d'analyse de l'acte d'écriture, comme une réflexion sur le genre épistolaire. Prenant la forme d'un *work in progress* — ici le brouillon d'une lettre — il élabore progressivement une véritable poétique épistolaire.

L'exercice de la mémoire s'apparente dans ce roman à une quête (amoureuse et littéraire). « La structure fondamentale du genre [épistolaire] est la séparation [...] et la quête d'une unité »³. Celle-ci est métaphoriquement exprimée par le motif ayant conduit le narrateur jusqu'à la ville de Livadia : la recherche du *yazikus*, un papillon dont l'espèce s'est éteinte et dont le dernier spécimen identifié fut chassé en 1912 par le tsar Nicolas II.

1. PRIETO José Manuel : *Livadia*, Barcelone, Mondadori, 1999.

2. GRASSI Marie-Claire : *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998, p. IX.

3. VERSINI Laurent : *Le roman épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 262.

La forme épistolaire s'avère être un espace approprié à l'exercice de la mémoire. Il ne s'agit pas là d'un caractère propre à la correspondance épistolaire, habituellement rédigée à la première personne et au présent. L'usage de la première personne s'accompagne, dans *Livadia*, d'un récit au passé correspondant au regard du narrateur sur une histoire individuelle, alors que le présent est réservé aux considérations analytiques sur l'art d'écrire des lettres ou sur la situation des pays parcourus (la Suède, la Turquie ou les pays de l'ancienne Union Soviétique, que le narrateur traverse pour les besoins de son métier de contrebandier de matériel militaire).

Le roman n'adopte pas la forme polyphonique que l'on peut identifier dans certains romans épistolaires : échange de lettres entre plusieurs destinataires-destinateurs. Ce n'est donc pas une correspondance qui est offerte au lecteur. Ici, l'absence du destinataire est soulignée par l'occultation de ses lettres, évacuées de l'espace textuel. En effet, si le fait d'avoir reçu ces sept lettres est ce qui (dans la fiction) conduit le narrateur à écrire le texte (bien réel) qui nous est donné à lire, les lettres en question — le pré-texte — sont à peine mentionnées, jamais citées. Cette occultation est encore accentuée par la presque disparition graphique de l'identité du destinataire, à peine désigné par la lettre V. Notons qu'il existe dans le roman une potentielle interlocutrice du narrateur : la Tartare Alfia. Pourtant, l'éventuel dialogue se transforme à son tour en monologue dans la mesure où la jeune femme est muette. Mais l'échange épistolaire n'est-il pas, comme le suggère Laurent Versini, un « dialogue de sourds » ?¹

L'absence du destinataire — absence nécessaire à l'écriture de la lettre — est ce qui déclenche l'exercice de mémoire, qui adopte donc ici une forme monophonique. Marie-Claire Grassi définit la lettre comme « lieu de mémoire »², comparable aux archives selon l'historien François Furet : « L'archive constitue la mémoire des nations comme à l'échelle d'une vie, les lettres que nous gardons témoignent de ce qu'on a choisi de nos souvenirs »³. Toutefois, dans le cas présent, le texte remis au lecteur n'est pas la lettre elle-même — témoignage d'une époque, celle du scripteur fictionnel (le narrateur autodiégétique) au moment de sa rédaction — mais son brouillon : le support d'une mémoire en cours de construction. Il est légitime de parler d'une véritable poétique de la mémoire dans la mesure où ce sont les mécanismes mentaux du souvenir qui structurent chaque chapitre du livre, chaque phrase, rompant ainsi la linéarité du récit et de la syntaxe, à laquelle sont préférées les longues phrases qui parfois échappent aux règles strictes de la grammaire. L'acte d'écrire marque le passage du souvenir à la mémoire, celle-ci étant un mémoire *in progress* :

1. *Ibid.*, p. 262.

2. Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 8.

3. Cité par Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 8.

La búsqueda dejada atrás, las posibles variantes — los paréntesis —, los titubeos, el ir abriéndome camino trabajosamente, que era el método al que había recurrido para escribir este largo borrador, el único que consideré posible : ser redundante, abordar una misma idea desde mil puntos, contornearla, presentar el dibujo a través del cual, como a través de una delicada construcción de varillas, transparentara la historia.¹

En tant que poétique de la mémoire, le roman met également en évidence les multiples empreintes de l'oubli que le narrateur tantôt souligne, tantôt s'efforce de gommer, parfois en mettant graphiquement entre parenthèses ou points de suspension les blancs de la mémoire. Par exemple, en cherchant à retrouver la traduction turque du mot mairie, il se souvient... et oublie : « (*Ratusha* es su nombre en algunos países europeos, no recuerdo en cuáles.) »² ; ou bien encore, à propos de Laclos : « Resulta que también concibió su novela encontrándose confinado en una isla, en una fortaleza... Después te digo cómo se llama, lo he olvidado... »³. Peu à peu, comblant les vides et suivant les multiples circonvolutions de la narration, le lecteur parvient à entrevoir la combinaison d'histoires qui compose le roman :

- l'histoire individuelle : celle du narrateur, son métier de contrebandier, sa recherche du papillon mythique (le *yazikus*), sa rencontre avec V. dans un cabaret d'Istanbul où la jeune femme se prostitue, la fuite d'Istanbul, la disparition de V., l'installation à Livadia.

- l'histoire collective : celle des pays de l'ancien bloc soviétique, dont le narrateur observe et commente l'effondrement économique et politique.

- l'histoire littéraire : celle de la littérature épistolaire.

Chacune de ces trois sphères est illustrée par l'abondant intertexte épistolaire jalonnant le roman et proposant des clés de lecture pour ce dernier.

Le récit des amours de V. et du narrateur est sans cesse illustré, argumenté, éclairé par la citation d'une abondante correspondance épistolaire amoureuse, celle-ci étant le corollaire fréquent d'une transgression (relation adultère ou contraire à la norme sociale). Tel est le cas de la correspondance entre Héloïse et Abélard, modèle revendiqué par le narrateur dans sa rédaction. La rencontre est ainsi placée sous le signe de la *Historia calamitatum* (lettre dans laquelle Abélard rend compte de ses malheurs) :

tomé prestado a Abelardo giros y frases que me sirvieron para deplorar mi actuación, el haber pensado mal de V. y haber, luego, aquí en Livadia, escrito mal de V., sobre su mimetismo, su pérfido plan, etcétera. Pero Abelardo me pareció demasiado lejano en el tiempo y muy dado — extrañamente, teniendo en cuenta la magnitud de la afrenta — a perdonar. [...] Necesitaba otro modelo, otra fuente en la cual basarme para transmitirle a V. la angustia de aquellos días [...].⁴

C'est dans l'*Epitola : In carcere et vinculis* d'Oscar Wilde que le narrateur trouve le modèle le plus approprié à son propos : « En ella encontré

1. *Livadia*, op. cit., p. 314.

2. *Ibid.*, p. 235.

3. *Ibid.*, p. 169.

4. *Ibid.*, p. 277.

las palabras justas para mi propia lamentación, que también sería larga y temblorosa »¹. Nous pourrions citer d'autres exemples encore, telle la correspondance entre George Sand et Alfred de Musset, ou entre James Joyce et Nora, toutes ces lettres préparant progressivement à la citation finale, celle de la lettre d'Henriette Vogel adressée à Heinrich von Kleist : rêve de fusion absolue — « quête d'une unité », comme nous le précisions précédemment — qui ne peut se réaliser que dans la mort, le suicide des deux amants.

Mais le narrateur n'est pas seulement l'acteur de son histoire individuelle, il est également le témoin d'une histoire collective : celle des pays qu'il parcourt tout au long du roman. Dans ce cas aussi le recours à la production épistolaire permet d'enrichir par divers exemples et arguments les observations du narrateur. Comprendre les mécanismes mentaux qui dictèrent à V. sa conduite revient parfois, dans l'esprit du narrateur, à comprendre l'histoire et la mentalité de son peuple. Pour illustrer son portrait des femmes russes, l'auteur a recours aux commentaires de celui qui partage avec le narrateur la condition de voyageur : le marquis de Custine (commentaires dénigrants que le narrateur dément, critiquant leur auteur). Sont également intégrés au roman les écrits de Ghislain de Busbecq² où ce dernier évoque les intrigues à la cour de Soliman le Magnifique, ou les tableaux de genre de Lady Mary Worthley Montagu dans ses *Lettres turques*. Nous pourrions parler de tentation orientaliste, bien qu'il faille nuancer le propos. En effet, l'auteur joue avec la référence, par exemple dans sa description du cabaret où travaille V., le Saray, dirigé par un homme au nom hautement évocateur (Tirán) :

No sólo era el guardián que vigilaba a las mujeres, sino que gracias a sus dotes de actor creaba una imagen acabada y convincente de tal, poco naturalista y, al contrario, muy trabajada. Su actuación obedecía a esa estética oriental que no busca una semejanza natural con el modelo, sino crear un dibujo, esbozar al personaje. [...] La mirada puesta en sus atributos externos de bribón de opereta : leontina de oro, chaleco encarnado, botines de puntas finas como borceguíes, para acto seguido, por encontrarme en Estambul, adquirir plena conciencia de la refinada carga simbólica de su aspecto e instalarme en una estética oriental, como un espectador asiduo de la ópera de Pekín.³

Il s'opère ainsi des allers-retours continus entre l'observation d'une réalité et la fiction latente dans cette réalité. Le proxénète Tirán se transforme en gardien du sérail, finit par ressembler à Osmin, le personnage de *L'enlèvement au sérail* (personnage auquel il est fait allusion dans une lettre — citée — que Mozart écrit à son père et dans laquelle il évoque la genèse de son opéra).

1. *Ibid.*, p. 277.

2. Une fois de plus, il est fait état de l'empathie existant entre l'auteur de l'intertexte et le narrateur, puisque ce dernier indique que Busbecq était « también medio contrabandista dicho sea de paso, aún más simpático por eso », *Ibid.*, p. 134.

3. *Ibid.*, p. 193.

Le même procédé est identifiable lorsque le narrateur analyse la situation économique et politique désastreuse dans laquelle se trouvent les pays de l'ancienne Union Soviétique. Sont évoquées des lettres de dénonciation envoyées aux quotidiens nationaux. Est également citée une lettre envoyée par Vera Zassoulitch (« la terrorista que atentó contra Trepov, el jefe de la policía de San Petersburgo » et qui en 1881 « decidió poner punto final a la discusión de los primeros marxistas rusos de si la doctrina de Marx se avenía a Rusia o no »¹). La réponse — épistolaire — de Karl Marx à Vera Zassoulitch est sans détour : « La 'fatalidad histórica' de este movimiento está así expresamente restringida a los países de Europa occidental... Entre los campesinos rusos, se debería transformar, por el contrario, su propiedad comunal en propiedad privada »². La dissimulation de la lettre inspire à l'un des personnages la réflexion suivante : « Setenta años, casi un siglo, millones de muertos... [...] ¿ Se imagina usted ? Todo por una carta, que de haberse hecho pública... »³. Les points de suspension en fin de phrase ne sont pas ici l'empreinte graphique de l'oubli, des blancs de la mémoire, mais signalent l'irruption de la fiction, de l'imaginaire, dans le récit d'Histoire.

Si le passé est le temps de la mémoire, c'est donc le conditionnel qui par moments fait irruption dans *Livadia* : le temps de la mémoire hypothétique ou fictionnelle. Citons par exemple le récit des malheurs d'un officier de l'armée de Wrangel « que *hubiera huido* con su mujer a Estambul donde ésta terminaba prostituyéndose en un burdel del puerto. [...] Aquel oficial *habría escrito* cartas, seguramente, sentado en un café de Estambul, en la Plaza Taksim, en 1921 »⁴. Bien que l'intertexte soit presque exclusivement composé de lettres réelles ou parfois, comme dans le cas d'Alciphron, prétendument réelles, et bien que le roman propose une réflexion sur l'histoire de l'aire géographique parcourue par le narrateur, la fiction toujours finit par affleurer, inséparable de l'acte d'écriture auquel se consacre le narrateur. La rédaction épistolaire, en effet, est « négation de l'absence, abolition des distances géographiques et temporelles, et instaure donc un mode de discours fictionnel »⁵. Ainsi en est-il dans une lettre d'Ovide écrite à Tomes, citée dans *Livadia* : « Que mi carta sea como mi propia voz / como si al leerme, me viera ella ante sí »⁶.

Mais l'écriture, dans *Livadia*, est loin d'être seulement le support de la fiction ; elle est aussi son objet. La fiction narrée est un acte d'écriture qui n'apparaît pas seulement comme exercice de mémoire mais qui revendique aussi son appartenance à un ensemble culturel, tout en proposant une

1. *Ibid.*, p. 149.

2. *Ibid.*, p. 150.

3. *Ibid.*, p. 150.

4. *Ibid.*, p. 275. C'est nous qui soulignons.

5. Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 6.

6. OVIDE : *Les Pontiques*, in *Livadia*, *op. cit.*, p. 169.

réflexion sur cet ensemble : celui de la littérature épistolaire¹. Cette appartenance culturelle est mise en évidence par une série de références composant l'intertexte du roman. Outre les nombreuses citations, il est possible d'identifier dans *Livadia* plusieurs motifs récurrents de la littérature (épistolaire ou non) : la lettre volée, par exemple. En constatant la disparition de l'une des lettres de V., le narrateur immédiatement sait où la trouver : dans la chambre de son voisin délateur, pas même cachée derrière un meuble ou sous le papier peint, parfaitement visible. La référence à *La lettre volée* d'Edgar Poe s'impose alors. Et la référence, parfois, devient clin d'œil : lorsque le narrateur, dont la nationalité n'est jamais explicitement dévoilée, entend dans la rue une chanson lui rappelant son continent d'origine, il s'agit bien évidemment de celle de Juan Luis Guerra : « Querida mujer, dos puntos, no me hagas sufrir, coma. Hoy me decido a escribirte una carta de amor sincero »².

Au-delà du clin d'œil adressé à un lecteur complice, on pourra identifier dans ce roman la genèse d'un véritable art d'écrire. Le narrateur utilise comme modèles une série de lettres dont il extrait un certain nombre de tournures, de structures destinées à enrichir la rédaction de sa réponse à V. Dans certaines, il trouve la formulation adéquate pour l'expression de tel ou tel sentiment. C'est le cas d'une lettre de Karen Blixen, pour ne citer que cet exemple :

Luego hallé una sensación semejante [...] en una carta de Karen Blixen a su madre del 26 de febrero de 1919. Idéntica sensación de estar a la vez en dos lugares distintos : « *Tengo la impresión de que en el futuro, me encuentre donde me encuentre, me preguntaré siempre si estará lloviendo en Ngong.* »³

Suivant le même principe de la citation accompagnée de son commentaire, le narrateur passe en revue plusieurs formules destinées à clore la lettre qu'il est en train d'écrire, s'inspirant des lettres de Vincent Van Gogh à son frère Theo (« Todo tuyo »), qu'il compare aux tournures de François Xavier dans ses lettres écrites depuis le Japon (« Vuestro en Cristo Hermano », « Todo vuestro en Cristo ») ou à celle de Mozart s'adressant à son père (« Hijo obedientísimo »)⁴

Ces références témoignent de la volonté de ne pas restreindre la lettre à sa fonction utilitaire, de communication, fonction représentée dans le roman par le courrier électronique, à propos duquel le narrateur s'écrie, en découvrant son existence :

1. En considérant le terme *littérature* au sens strict : celui d'une œuvre écrite avec un souci esthétique sans forcément inclure une dimension fictionnelle.

2. *Livadia*, *op. cit.*, p. 162.

3. *Ibid.*, p. 119.

4. *Ibid.*, p. 171.

Aquello no podía ser cierto, me dije. Mientras me encontraba aquí en Livadia habrían inventado un nuevo método para enviar cartas [...]. ¿ Un correo electrónico ? ¿ Cómo sería ? En el sentido de ¿ para qué ? ¿ Adónde iría a parar todo mi esfuerzo ? ¿ Los círculos que dibujé en el papel para mejorar mi caligrafía, hacerla legible ? ¿ El suave papel que tras mucho buscar encontré por fin en un viejo almacén de Yalta ?¹

Le narrateur revendique la filiation avec une tradition épistolaire ancienne. Outre ces considérations sur le choix du papier, de l'encre et sur l'effort calligraphique, il évoque son étude des vieux secrétaires ou manuels sur l'art d'écrire des lettres.

Mais derrière les préoccupations épistolaires du narrateur, il existe un autre projet littéraire. Si la rédaction épistolaire est une pratique d'écriture extrêmement codifiée, le roman *Livadia* fuit les canons du roman épistolaire, proposant ainsi une rénovation du genre. À la fin du roman, le narrateur allume un feu dans lequel il brûle une à une les feuilles de son brouillon. L'épisode permet de mesurer la distance prise avec le genre dans ses manifestations traditionnelles. Dans le roman épistolaire, en effet, la transposition des principes d'écriture d'une lettre réelle à la fiction romanesque confère à cette fiction des accents de vérité (de vieilles lettres trouvées dans un coffre, bien des années après leur prétendue rédaction, par celui qui se présente non comme leur auteur mais comme simple éditeur ou compilateur, comme dans le cas des *Lettres portugaises* de Gabriel-Joseph de Guilleragues). L'auteur en joue d'ailleurs, lorsque par exemple il s'adresse — par la voix du narrateur (auteur intradiégétique) — au lecteur et cite la lettre d'Américo Vespucci : « Es la pura verdad, no estoy tratando de engañarlos, o bien, como Américo Vespucio : 'Cree, Lorenzo, que lo que he escrito hasta aquí es la verdad' »². L'acte de brûler, dans la fiction, le texte que lecteur est censé avoir sous les yeux rompt avec cette convention. La liquidation du travail de mémoire installe le récit dans sa dimension fictionnelle. Le narrateur peut alors entreprendre la rédaction de sa lettre. Le roman se conclut sur les mots suivants, où apparaît enfin l'identité du destinataire : « Querida Varia : ».

Comme nous l'avons vu, l'histoire ou les histoires narrées ne le sont pas selon un déroulement linéaire. La structure de la fiction épouse les méandres de la mémoire du narrateur, est faite de circonlocutions, d'interruptions, de digressions. La structure du roman est néanmoins des plus strictes, est soumise au progrès d'une écriture transformée en objet de fiction : le texte proposé au lecteur part du pré-texte (la première lettre de V. reçue par le narrateur) et se clôt sur le début de rédaction d'un intertexte fictif (la lettre adressée à V.).

Livadia est le second volet d'une trilogie consacrée à trois genres d'écriture. Le premier, *Enciclopedia de una vida en Rusia*³, explore le genre encyclopédique ; le second, *Livadia*, est consacré à la littérature épistolaire ; le troisième, en cours d'écriture, s'intéresse au commentaire. Mais la

1. *Ibid.*, p. 286.

2. *Livadia*, *op. cit.*, p. 83.

3. PRIETO José Manuel : *Enciclopedia de una vida en Rusia*, México, El Guardaguas, 1998.

recherche générique présente dans le roman de José Manuel Prieto conduit à une production romanesque qui, malgré ses affinités avec le genre étudié, ne peut être classée dans ce dernier. C'est là que s'opère le passage de la mémoire à l'écriture : Prieto s'engage dans un travail de mémoire en menant des recherches sur un genre et en proposant, par le recours à l'intertextualité, une véritable histoire de ce genre. Néanmoins, ce travail de recherche n'est que le point de départ d'une écriture qui dépasse les frontières du genre, faisant de ce dernier un genre en perpétuelle recreation. La conclusion du roman est ouverture vers la rédaction d'une lettre occultée au lecteur qui a pourtant été le témoin de sa genèse. Le récit du passé apparaît comme condition de l'écriture ; la mémoire comme exigence de la fiction.

Christilla VASSEROT
Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, CRICCAL