

Un roman de l'artiste : *El tañido de una flauta* de Sergio Pitol

Né à Puebla (Mexique) en 1933, Sergio Pitol fait partie de la « Generación del Medio Siglo », c'est-à-dire de la génération d'écrivains et de critiques qui commencent à écrire au Mexique dans les années 1950, et qui comprend notamment Inés Arredondo (1928-1989), Jorge Ibarguengoitia (1928-1983), Juan Vicente Melo (1932-1996), Julieta Campos (1932), Elena Poniatowska (1933), Huberto Batis (1934), José de la Colina (1934), et bien sûr Salvador Elizondo (1932) et Juan García Ponce (1932-2003), qui constituent avec Sergio Pitol les deux derniers piliers du principal trio créateur de cette génération particulièrement féconde.

Entré en littérature en 1958 par la publication d'une nouvelle intitulée *Victorio Ferri cuenta un cuento*¹, Sergio Pitol est d'abord l'auteur de plusieurs recueils où est souvent repris de livre en livre le même noyau de nouvelles fondatrices, remaniées ou non, accompagnées à chaque fois d'une ou deux nouvelles inédites. De la fin des années 1950 au début des années 1970, il publie ainsi *Tiempo cercado* (1959), *Infierno de todos* (1964), *Los climas* (1966), *No hay tal lugar* (1967), une deuxième édition révisée et augmentée de deux autres nouvelles de *Infierno de todos* (1971), et enfin *Del encuentro nupcial* (1970). Quatorze ans après la parution de sa première nouvelle, le premier roman de l'auteur, *El tañido de una flauta*, est publié pour la première fois au Mexique en 1972 chez l'éditeur Era, puis republié en Espagne dans une version légèrement remaniée chez l'éditeur barcelonais Anagrama en 1986, et enfin, pour ce qui nous concerne, publié en français dans une traduction de Francis Pleux sous le titre *Les Apparitions intermittentes d'une fausse tortue* en 1990 aux éditions du Seuil. Écrit par un nouvelliste confirmé, il s'agit d'un premier roman magistral, qui frappe immédiatement par l'ambition et l'exigence de son auteur, âgé de 39 ans au moment de la parution de l'ouvrage. Suivront quatre autres romans, *Juegos Florales* (1982), *El desfile del amor* (1984)², *Domar a la divina*

1. México, Cuadernos del Unicornio, 1958.

2. Publié en français sous le titre *Parade d'amour*, trad. de Claude Fell, Paris, Le Seuil, 1989.

garza (1988)³ et *La vida conyugal* (1990) — ces trois derniers finissant par former une trilogie carnavalesque que l'auteur, *a posteriori*, rebaptisera *Tríptico del carnaval* — et trois textes d'inspiration plus nettement autobiographique, mêlant récits de voyage et chroniques littéraires, *El arte de la fuga* (1996)⁴, *El viaje* (2000)⁵ et *El mago de Viena* (2005). Déjà couronné en 1999 par le IX^e Prix Juan Rulfo de littérature latino-américaine et des Caraïbes, Sergio Pitol s'est vu décerner en décembre 2005 le prestigieux Prix Cervantès, la plus haute distinction des lettres espagnoles et latino-américaines, une distinction qu'ont déjà obtenue avant lui les plus grands écrivains latino-américains de ces dernières décennies : Alejo Carpentier (1977), Octavio Paz (1981), Carlos Fuentes (1987), Augusto Roa Bastos (1989), ou encore Mario Vargas Llosa (1994).

Un peintre et un cinéaste

Saturé de références littéraires, picturales ou cinématographiques, *El tañido de una flauta* (littéralement : *Le Chant d'une flûte*) se présente ouvertement comme un grand roman de l'artiste. S'y entrecroisent en effet les trajectoires de plusieurs artistes, et notamment, tout d'abord, les destins de deux artistes mexicains : un cinéaste-producteur anonyme et un peintre nommé Ángel Rodríguez. Le roman propose ainsi un montage alterné de vingt-huit séquences (ou chapitres), où le point de vue adopté est tantôt celui du cinéaste-producteur, tantôt celui du peintre. Les chapitres adoptant le point de vue du producteur sont les chapitres 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 25, 27, 28 ; les chapitres adoptant le point de vue du peintre Ángel Rodríguez les chapitres 3, 8, 10, 14, 16, 18, 22, 24, 26. Rapportée en ces termes, la structure serait dès lors assez simple, si ces deux personnages étaient en effet donnés d'emblée comme des « artistes ». Mais c'est sans compter le fait que le cinéaste-producteur, qu'on découvre au chapitre I à Venise, à la sortie d'une projection officielle de la *Mostra*, est d'abord défini comme simple spectateur d'un film : *El tañido de una flauta* (celui-là même qui donne son titre au roman). Et c'est sans compter le fait que le peintre n'est identifiable comme peintre qu'au chapitre 8, lorsqu'est évoqué tout à fait incidemment un des autoportraits qu'il a peints. Quoi qu'il en soit, une des conséquences de ce qui vient être dit, c'est que l'auteur semble nous signifier d'emblée que, contrairement aux apparences, *El tañido de una flauta* n'est pas un roman mais un film. Ou peut-être, plus exactement, un roman qui se contente d'emprunter son titre

3. Publié en français sous le titre : *Mater la divine garce*, trad. de Gabriel Jaculli, Paris, Gallimard, 2004. Relevons au passage que le titre français est on ne peut plus inexact (en plus d'être inutilement racoleur), car si « *domar* » signifie en effet *dompter*, *dresser*, la « *garza* » désigne en espagnol un oiseau, et plus exactement le héron.

4. Publié en français sous le titre : *L'Art de la fugue*, trad. de Martine Breuer, Albi, Ed. Passage du Nord-Ouest, 2005.

5. Publié en français sous le titre : *Le Voyage*, trad. de Marie Flouriot, Ed. Les Allusifs, 2003.

à un film. Tout se passe dès lors comme si le titre du roman était à la fois un emprunt et une citation, et le roman, de fait, une œuvre romanesque dérivée d'une œuvre filmique, ou une œuvre « au second degré » (alors même que l'œuvre au second degré est naturellement celle qui est incluse dans le roman).

Par la simple présence d'un doublet fondateur, qui organise et structure véritablement l'ensemble du roman, l'artiste s'incarne d'abord dans deux figures distinctes : la figure d'archétypale du peintre, d'une part, puisqu'elle s'inscrit dans une tradition constituée du roman de l'artiste, de Frenhofer, le vieux peintre du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac à Elstir, le peintre de *À la recherche du temps perdu* de Proust ; et la figure du cinéaste-producteur, d'autre part, qui présente l'avantage d'offrir à la figure consacrée du peintre un « pendant » moderne, et d'actualiser en quelque sorte le roman de l'artiste grâce à un art « jeune », sinon balbutiant. Plus subtilement, cette confrontation structurelle des deux figures de l'artiste fait aussi apparaître en creux deux destins : l'un, malheureux, puisque le cinéaste n'est devenu producteur que parce que son talent de réalisateur n'a pas été reconnu (c'est donc un artiste qui a renoncé à sa condition d'artiste) ; l'autre, heureux, puisque le peintre reste peintre jusqu'à la fin du roman : c'est un artiste qui crée, expose et vit de son art (même s'il connaît lui aussi les affres de la création). De ces destins opposés naît d'ailleurs peut-être leur rapport différent à l'identité : celui qui se contente de *produire* (au sens commercial du terme) restera anonyme jusqu'à la fin du roman tandis que celui qui *crée* et *signe* ses œuvres est doté d'une identité qui pourrait lui ouvrir les voies de la postérité, Ángel Rodríguez, même si, ceci venant nuancer cela, ce patronyme pour le moins répandu frappe aussi justement par son caractère commun et ordinaire.

Il faut souligner malgré tout que le point de vue du réalisateur-producteur occupe l'essentiel du roman, soit 19 chapitres sur 28, et que le point de vue du peintre, qui occupe les 9 chapitres restants, se donne donc avant tout comme un contrepoint. Cette proportion d'environ deux tiers (pour le cinéaste-producteur) et un tiers (pour le peintre) n'est évidemment pas étrangère aux difficultés de compréhension que peut susciter la lacunaire trajectoire du peintre. D'autant que, à bien y regarder, en termes de nombre de pages cette fois, les chapitres adoptant le point de vue du peintre sont en moyenne plus courts que ceux consacrés au producteur, ce qui conduit à une proportion d'environ 70 % pour le réalisateur-producteur et 30 % pour le peintre. Mais si le roman se structure autour de ces deux figures de l'artiste, le peintre et le cinéaste, soit un Ancien et un Moderne, ce doublet « parfait » se fragmente bientôt pour laisser la place à un troisième artiste, qui n'est pas par hasard un écrivain.

Un film sur un écrivain raté

Si le premier chapitre (ou la première séquence) se contentait d'évoquer la projection d'un film intitulé *El tañido de una flauta*, la deuxième séquence précise singulièrement l'enjeu du roman puisque le producteur de cinéma s'aperçoit avec stupéfaction que ce film japonais qu'il vient de voir dans le cadre de la *Mostra* de Venise est, semble-t-il, la biographie d'un de ses amis disparus, Carlos Ibarra. Il s'agit d'un ami écrivain mort prématurément, dont il s'était lui-même inspiré pour réaliser son seul et unique film, *Hotel de Frontera* (*Hôtel Frontière*). Ce qui le pétrifie, surtout, c'est l'idée que la fin relatée par le film puisse être véridique :

Il a d'abord été stupéfait, puis inquiet, puis convaincu d'avoir sous les yeux non pas un simple remake de son film (imaginer cela serait du dernier ridicule : *Le Chant d'une flûte* est du grand cinéma), mais la vie entière de Carlos Ibarra, dont lui-même avait exploité un épisode pour tourner *Hôtel Frontière* [...]. Il est effrayé à l'idée qu'il puisse exister un lien direct entre ce film poignant et l'histoire de son ami, tour à tour fuyant ou embrassant le réel pour finir dans les affres d'une crise définitive qu'il n'avait pas du tout imaginée ainsi ⁶ (ch. 2, p. 13).

Mais cette mystérieuse « crise définitive » que le producteur découvre à l'écran dans *Le Chant d'une flûte*, le lecteur de *El tañido de una flauta*, lui, ne la découvrira que très progressivement, au fil des souvenirs que la projection ravive chez le réalisateur-producteur tout au long du roman. À partir de cet instant, et grâce à la nouvelle lumière que le film vient de « projeter » sur cette fin tragique, certains épisodes-clés de la trajectoire de Carlos repasseront donc par le crible de la mémoire du producteur, dans le désordre et au gré des méandres de son flux de conscience. Mais ce n'est évidemment pas un hasard si le roman de Sergio Pitol porte dans l'édition originale le même titre que le film inclus dans ce même roman, soit *El tañido de una flauta*, puisque, outre le découpage du roman en courts chapitres qui font penser à des séquences filmiques, tout se passe comme si le lecteur assistait à son tour à une projection. Ce dernier en effet est lui aussi *suspendu* à la fin du film que l'auteur *projette* (c'est-à-dire, tout à la fois, diffuse et *programme* littéralement pour le lecteur) ou qu'il lui fait *miroiter* (si l'on considère la parenté que possède l'art cinématographique avec celui de l'illusionniste et l'écran qui sert à projeter le récit filmique).

En d'autres termes, le lecteur de *El tañido de una flauta* de Sergio Pitol se trouve dans une situation sensiblement identique à celle du réalisateur-producteur

6. Sauf mention contraire, nous citons la traduction de Francis Pleux (Paris, Le Seuil, 1990). Le lecteur hispaniste trouvera systématiquement en note le texte original en espagnol. « ...había sentido primero estupor, inquietud después, y, al fin, la convicción total de ver no una réplica de su película (sería una estupidez imaginarlo : El tañido de una flauta era gran cine), sino la historia de Carlos Ibarra, de la que había aprovechado un episodio para filmar Hotel de Frontera [...]. Le aterroriza que exista una relación directa entre esta feroz biografía y las peripecias de su amigo, [...] la crisis definitiva que por cierto se había imaginado de un modo enteramente distinto. » (TF 12).

qui vient d'assister à la projection du film *El tañido de una flauta*, puisque, dans les deux cas, il s'agit bien d'un récepteur, soit un lecteur dans un cas et un spectateur de cinéma dans l'autre, qui « reçoit » une œuvre d'art intitulée *El tañido de una flauta*. Dans les deux cas, aussi, l'incertitude porte sur la fin : pour le spectateur-producteur, il s'agit de savoir si cette fin est « vraie », tandis que, pour le lecteur, il s'agit tout simplement de savoir en quoi elle consiste précisément. S'il y a bien deux récepteurs identiques, il y a pourtant une différence de taille, puisque, à l'heure où le roman commence, le producteur, lui, a déjà vu le film *El tañido de una flauta*, tandis que le lecteur du roman de Sergio Pitol n'est encore qu'au seuil du roman, tenu d'emblée en haleine par une fin qu'on lui a promise tragique et mystérieuse.

El tañido de una flauta, c'est donc dans tous les cas une œuvre d'art, tout à la fois un roman et un film. C'est même, plus précisément, à la fois le roman que nous lisons, et dans ce roman, un film (qui entretiendra, on peut l'imaginer, des relations avec le roman lui-même). À bien y songer, c'est enfin une double œuvre d'art qui renvoie elle-même à un autre art, grâce à son titre qui évoque une autre production artistique, la musique : *Le Chant d'une flûte*. (Le vertige artistique gagnera encore plus loin en intensité lorsqu'il apparaîtra que ce titre musical est à son tour une citation, et plus précisément une citation tirée de *Hamlet* de Shakespeare, c'est-à-dire une allusion intertextuelle à une autre œuvre littéraire). *El tañido de una flauta*, c'est donc un roman, un film, un extrait d'une pièce de théâtre et, littéralement, un morceau de musique : le chant d'une flûte.

El tañido de una flauta, c'est donc à la fois un roman et un film, et l'on comprend bien qu'un seul titre pour désigner deux objets artistiques différents ne peut que créer la confusion ou brouiller les repères. Ce n'est donc pas un hasard si la fin tragique de Carlos Ibarra, dont le producteur a pourtant connaissance au moment où débute le roman (puisque le film a déjà été projeté), ne sera révélée, à son tour, qu'à la toute fin du roman. Comme pour un film, il n'est pas possible d'intervertir l'ordre des séquences, et la fin de Carlos, qui apparaît chronologiquement à la fin du film, ne pourra apparaître qu'à la fin du roman, en l'occurrence au chapitre 27. C'est évidemment là un parallèle et un miroir supplémentaires qui s'esquissent entre le roman et le film, mais aussi entre art romanesque et art cinématographique, puisque les deux œuvres qui portent le titre *El tañido de una flauta* finissent par se superposer. Bien qu'elles soient différentes, et que l'une (le roman) inclue même l'autre (le film), les deux œuvres finissent donc par se rejoindre, au point de donner finalement l'impression que le roman se confond avec le film.

C'est d'ailleurs la tension dramatique qu'instaure pour le lecteur le désir de connaître la fin du film qui permet une identification progressive et extrêmement subtile du roman et du film. À la fin du roman, quand le flux de conscience du producteur n'est plus, semble-t-il, que récit filmique, *El tañido de una flauta*

(le roman) se confond — au moins de façon illusoire — avec *El tañido de una flauta* (le film). Il faudra donc attendre les toutes dernières pages du roman pour prendre connaissance des conditions exactes de la mort de Carlos. C'est le moment où, échoué dans un hôtel des Bouches du Kotor, au Monténégro (dans la transposition opérée par le film, un village du Japon balayé par la pluie et le vent), Carlos tombe sous la coupe d'un vieux poète édenté qui le convainc de quitter son hôtel pour le suivre dans sa modeste chaumière :

Enfin, le refuge apparaît : quelques roches grossièrement assemblées [...] recouvertes d'un toit de paille. [...] Il sera incapable de vivre dans cette bauge, il le sait [...]. Alors, il sort de la cabane et se met à courir sous la pluie qui tombe de plus belle. Il se trompe de sentier. Il court au bord de la falaise, glisse, émet un cri bref, un gémissement. On voit flotter le panier à la surface de l'eau, mais lui, nouvel Icare, s'est enfoncé dans la mer⁷.

Il est tout à fait significatif que la chute finale soit précédée dans le roman d'une ascension de la montagne, car c'est précisément parce que Carlos est une version moderne du mythe d'Icare que chaque progrès dans l'ascension le rapproche paradoxalement davantage de la chute. Ce n'est bien sûr pas un hasard non plus si cette ascension apparaît aussi comme un moyen d'échapper à la pluie et au vent qui l'assaillent de toutes parts, tout se passant comme si l'ascension devait lui permettre de s'élever au-dessus des nuages qui lui occultent le soleil. À l'issue de la description de la fin du film japonais, on pourrait donc croire le mystère de la mort de Carlos enfin résolu (à la fois pour le producteur et, au terme de cette remémoration, pour le lecteur), mais ce serait omettre que cette révélation prend place dans le cadre d'un film de fiction, et que rien ne garantit donc que la vraie fin de Carlos soit conforme à ce qui a été représenté à l'écran. Or, dans les dernières lignes du roman, tout porte à croire justement que le réalisateur-producteur ne fera pas l'effort d'essayer d'organiser une rencontre avec Hayashi, le réalisateur japonais, c'est-à-dire de confronter la fiction à la réalité dont elle s'est manifestement inspirée. En choisissant de ne pas aller confronter la version proposée par le film avec les explications du réalisateur, le producteur se condamne donc à l'ignorance. Pourtant, la situation a changé : là où le producteur était supérieur au lecteur au début du roman (parce qu'il connaissait la fin du film), ils en sont à présent au même point. Le lecteur connaît maintenant la fin du film d'Hayashi, ayant ainsi rejoint le producteur dans sa connaissance partielle des derniers instants de Carlos.

7. « Al final aparece el reducto de su amigo, unas grandes peñas mal arracimadas [...] con un techo de paja. [...] Sabe que no podrá vivir en aquella pocilga [...]. Sale de la cabaña, comienza a correr, equivoca el sendero. La lluvia se ha vuelto, otra vez, torrencial. Corre al lado del acantilado, resbala, emite un grito breve, más bien un gemido. La cesta queda flotando sobre el agua. Icaro ha vuelto a hundirse en el mar. » (TF 191-192).

Le roman mort-né de Carlos

Si le couple cinéaste-producteur/peintre constituait un premier doublet relativement opérant pour analyser la figure de l'artiste dans *El tañido de una flauta*, nul doute cependant que la déchéance et le naufrage de l'écrivain Carlos Ibarra ne permettent aussi d'aborder la question des affres de la création de façon aiguë. En dépit de l'accent qui est mis par la structure sur la double figure du cinéaste-producteur et du peintre, il est évident que *El tañido de una flauta* place également au cœur de sa problématique la question de l'écriture, et plus particulièrement la question de l'écriture d'un roman. Carlos Ibarra, l'ami dont le cinéaste anonyme découvre la vie à l'écran, est en effet surtout un écrivain. Plus précisément, la chute de Carlos, c'est même, au moins autant que le récit de la déchéance d'un homme rongé par l'alcoolisme, celui de l'échec d'un écrivain. À la suite de la projection du film d'Hayashi, le réalisateur-producteur commence par se remémorer les premiers tâtonnements de l'écrivain Carlos :

...il se souvient être allé assister [...] à la lecture de quelques chapitres de son roman (le fameux roman était déjà en chantier à cette époque !) [...]. Carlos était alors l'un de ces jeunes écrivains qui commençaient à faire parler d'eux⁸ (ch. 7, p. 35).

Comme on peut le constater, la vie de Carlos n'est même que la quête, absolument unique, d'un seul roman, celui que l'écrivain passa sa vie à concevoir et à imaginer. Mieux, la page suivante, brisant tout suspense, livre même le *fin mot* de l'histoire :

Pour un homme comme Carlos, disait-on, la mort était ce qui pouvait arriver de mieux. Son roman, l'éternel et légendaire *work in progress*, en était resté à l'état de projet avorté⁹ (ch 7, p. 36).

Si les conditions de la mort de Carlos resteront inexplicables, sur ce point, au moins, les choses sont claires : Carlos n'a jamais achevé son roman. Carlos, c'est donc une figure de l'artiste maudit, dans le sens où son histoire se résume à un formidable gâchis :

...il aurait payé cher pour voir Charlie retrouver la forme ou la force indispensables à l'élaboration de cette œuvre dont il l'avait jugé capable dans sa jeunesse. En dehors des chapitres publiés vers les années 1942-1943 dans des numéros introuvables de revues épuisées depuis belle lurette, et en dehors de quelques ébauches de scènes provinciales qu'il lui avait montrées à New York, Carlos n'avait donc rien écrit¹⁰ ? (ch. 9, p. 60).

8. « ...se acuerda de haber ido [...] a la lectura de unos capítulos de su novela, ¡ sí, ya había nacido entonces la novela ! [...] Carlos [...] era uno de los escritores jóvenes que empezaban a destacar. » (TF 29).

9. « Se dijo que para el propio Carlos la muerte había sido seguramente la mejor solución. Su novela, el legendario, eterno *work in progress* se había quedado en un proyecto de realización imposible. » (TF 30).

10. « ...le habré [a] gustado [...] que Charlie encontrara la forma [...] para crear la obra de la que, cuando joven, lo había considerado capaz ¿ Sería posible que fuera de algunos capítulos allá por 1942 o

L'œuvre de Carlos se résume donc selon toute probabilité à quelques chapitres introuvables publiés dans des revues depuis longtemps éteintes, c'est-à-dire tout le contraire d'une œuvre immortelle ou impérissable. Bien plus : elle pourrait même se limiter à quelques esquisses dont la mémoire du narrateur pourrait être la seule et unique dépositaire. Se remémorant plus loin une conversation qu'il eut avec Carlos lors de leur rencontre à Belgrade, le cinéaste se rappelle les confidences de Carlos sur sa quête scripturale. Pour la première fois dans le roman, nous voici donc conviés à une plongée dans les affres du créateur Carlos, qui évoque un séjour sur l'île de Vis, au large de Split, en Yougoslavie :

— C'est là, sur cette île, que j'ai ébauché le brouillon d'un petit récit sur le thème du retour. C'était l'histoire d'un peintre qui revient à ses origines. Orphée, après avoir exploré les ténèbres, revient sur la terre [...]. Seulement voilà : cinq ou six jours après mon retour à Belgrade, je suis allé au Musée voir une rétrospective de Klee. [...] Ce fut atroce pour moi. Cette exposition allait radicalement à l'encontre de ce que j'avais essayé de démontrer. J'en suis sorti avec la nausée. De retour à la maison, j'ai déchiré les pages que j'avais barbouillées. Peut-être que je n'aurais pas dû car je tenais là le point de départ du récit¹¹ (ch. 9, p. 63-64).

Si l'on relève au passage dans ce récit la présence d'un peintre (qui fait écho à la seconde ligne narrative développée par les séquences consacrées au peintre Ángel Rodríguez), et le désir de Carlos de confronter et de faire dialoguer son art avec la peinture, on constate surtout que le cheminement de l'écrivain le mène invariablement de la fièvre créatrice au désespoir de l'échec. Et l'on observe que l'échec n'est pas seulement celui, somme toute relatif, que constitue une œuvre non publiée mais, bel et bien, la destruction de l'œuvre elle-même. Pire, cet échec-là n'est ni source d'une inspiration nouvelle, ni intuition d'une nouvelle forme, il n'est parfois, tragiquement, que regret de la forme sacrifiée. Le cinéaste-producteur, du reste, l'avait très justement résumé avant de proposer le récit de cet épisode :

À Vis, [Carlos] s'était rendu compte qu'il n'y avait pas d'Illyrie ou d'Arcadie possibles¹² (ch. 9, p. 61).

Au-delà de la quête d'un roman toujours plus fuyant ou plus inaccessible, l'histoire de Carlos est donc, comme l'a justement souligné le critique mexicain Adolfo Castañón, « l'histoire de l'homme qui erre de par le monde en

por 1943, en números inencontrables de revistas hacía tiempo extinguidas, y de aquellos esbozos de vida provinciana que le había mostrado en Nueva York, no hubiese escrito nada más ? » (TF 47-48).

11. « En la isla esboché el borrador de un pequeño relato sobre el tema del retorno. Un pintor volvía a los orígenes. Orfeo, conocidas las tinieblas, se incorpora a la tierra. [...] Pero a los cinco o seis días de haber vuelto a Belgrado fui al Museo a ver una retrospectiva de Klee. [...] Fue horrible. Aquella exposición negaba de un modo radical lo que había tratado de expresar. Salí de ahí mareado ; llegué a casa y rompí las cuartillas que había borroneado. Tal vez fuera un error. Aquél debió haber sido el punto de partida de la narración. » (TF 50).

12. « En Vis se enteró [Carlos] de que no había Ilirias ni Arcadias posibles... » (TF 48).

quête d'une Arcadie où il serait possible d'entreprendre, enfin, l'œuvre¹³ ». C'est-à-dire la quête d'un lieu où l'artiste puisse concevoir son œuvre, comme en témoignent aussi en abyme, à l'intérieur du récit de Carlos, à la fois l'importance du thème du voyage et la comparaison avec le poète Orphée.

Le lieu qui voit Carlos trouver brièvement l'inspiration n'est pas plus anodin puisqu'il s'agit d'une île, autrement dit un lieu qui rappelle, non pas seulement l'Arcadie, mais l'île d'Utopie, étymologiquement *u-topos*, ce *non-lieu* idéal qui pourrait accueillir la création artistique (un des recueils de nouvelles de Sergio Pitol s'intitule justement *No hay tal lugar*, c'est-à-dire *Un tel lieu n'existe pas*). Après cet épisode belgradois, reste à éclaircir l'épisode new-yorkais qui était mentionné plus haut, celui qui voit Carlos montrer au narrateur quelques esquisses de son travail. Il faut attendre le chapitre 17 pour découvrir les détails de cet épisode, même si la rencontre des deux personnages à New York précède en réalité celle de Belgrade :

C'était l'histoire entrecroisée de deux destins individuels ; l'un des personnages rompait le cordon ombilical tandis que l'autre revenait au sein maternel. C'était tout bonnement la transposition, dans le monde actuel, de deux mythes anciens : celui de l'enfant prodigue, le malheureux qui n'a pas su ou pas voulu aimer et accepter l'amour qu'on lui offrait et qui revient ensuite à sa terre natale, et puis celui du déraciné qui croit l'amour possible et qui, en quête de cet amour, part et rompt définitivement tous les liens qui l'attachaient, ne trouvant jamais rien qui soit digne de le retenir. (Un peu plus tard, Carlos lui fit lire quelques chapitres ; à sa grande surprise, il n'y trouva qu'un pâle tableau de mœurs dont les personnages étaient d'obscurs provinciaux ; il en fut tout déconcerté)¹⁴. (ch. 17, p. 156).

Soulignons tout d'abord que ce récit de Carlos, chronologiquement antérieur à celui conçu sur l'île de Vis, est encore une fois le récit d'un double parcours, autrement dit un récit qui vient mimer les deux directions qui s'offrent à lui, l'écrivain itinérant, l'*homo viator* : tentation de la rupture ou tentation du retour. Remarquons aussi qu'à la différence du souvenir belgradois qui ne voyait pas le réalisateur-producteur s'exprimer sur la qualité des écrits de son ami Carlos, cette séquence-là comprend au contraire à la fois un pseudo-résumé ou résumé fictif (selon la terminologie de Genette)¹⁵, une analyse des enjeux du roman par Carlos lui-même, et, plus important encore,

13. Adolfo CASTAÑÓN, « Sergio Pitól, del artista sin coartadas », in *Arbitrario de Literatura Mexicana. Poesos I*, México, Vuelta (La Reflexión), 1993, p. 425-437, particulièrement p. 425.

14. « ...era la historia entrecroada de dos destinos, un individuo que rompía el cordón umbilical y otro que volvía al seno materno. Era una simple ejemplificación de dos mitos antiguos : el del hijo prodigo que regresa a casa, el individuo que no ha sabido o no ha querido amar ni retener el amor que se le ofrece y vuelve en busca de la querencia inicial, y el del desterrado, quien cree en el amor y al ir en su busca rompe definitivamente con todos los lazos que lo atan, sin encontrar nunca un presente válido. (Le mostró unos días después unos capítulos, y para su sorpresa se encontró con un relato costumbrista cuyos personajes eran oscuros seres de provincia, lo que lo desconcertó mucho). » (TF 120-121).

15. Sur le pseudo-résumé ou résumé fictif, voir *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, « Points », 1997, ch. LII, p. 359-364.

quoique dans une parenthèse et en rupture complète avec ce qui précède, l'avis très critique du réalisateur-producteur sur les pages de son ami. Après avoir quelque peu différé l'évocation du contenu des récits de Carlos, *El tañido de una flauta* finit par intégrer à la fois la conscience de l'activité scripturale (les affres de Carlos), la critique ou la relecture par l'auteur lui-même (Carlos fait part de certains de ses doutes à son ami), et enfin la réception de ces écrits par un autre lecteur (le réalisateur-producteur).

Entre les deux rencontres de New York et Belgrade, la mémoire du réalisateur-producteur fait ensuite resurgir au chapitre 23 le souvenir d'une rencontre intermédiaire entre les deux hommes, à Masnou, près de Barcelone, chez des amis communs. Suivant le paradigme proposé par les deux rencontres qui l'encadrent, celle-ci constitue pour le narrateur une nouvelle occasion de constater l'inachèvement de l'œuvre de Carlos. Dans un premier temps, et parce que cette amitié oscille constamment entre attraction et répulsion, le réalisateur choisit de mortifier Carlos devant le groupe d'amis réunis chez les Sandoval, en ironisant à la fois sur son incapacité à terminer son œuvre et sur la médiocrité de ses travaux journalistiques. Mais, à la faveur d'un tête-à-tête inespéré, la fascination opère de nouveau et le réalisateur finit par s'apitoyer sur le sort de son ami et par l'exhorter à retourner à Londres, qu'il croit être « sa » ville :

« À Londres au moins tu travaillais à ton roman. Si tu étais resté là-bas, je suis sûr que tu l'aurais fini. C'est après que tu as tout gâché, lorsque tu as renoncé pour t'abandonner à cette errance ¹⁶ » (ch. 23, p. 210).

Mais Carlos, sourd aux conseils de son ami, s'insurge et dément avec la dernière énergie :

« — Comment ça, tout gâché ? À quoi ai-je renoncé ? à mon roman ? Tu es fou ! Je n'ai jamais cessé d'y travailler ! [...] Ce que j'ai laissé tombé c'est le projet initial ; mais le roman y a gagné. Il suit maintenant une trajectoire que je ne pouvais imaginer au départ. [...] Moi, pour travailler, j'ai besoin qu'on me fiche la paix [...]. C'est ce calme que je pars rechercher en Yougoslavie ¹⁷ » (ch. 23, p. 210).

On pourrait dès lors croire l'œuvre de Carlos enfin sur le point de se conclure, n'était la chute, ce fameux départ pour Belgrade (suivi du vain séjour sur l'île de Vis) dont nous savons déjà depuis le chapitre neuf par quel nouvel échec il se conclut. Interminable quête que celle de Carlos, dont les deux temps, éternellement répétés, avaient du reste été résumés par le narrateur un peu plus tôt :

16. « *En Londres comenzaste a escribir la novela. De haberte quedado estoy seguro de que la habrías terminado. Lo que la arruinó fue ese peregrinaje en que luego te perdiste.* » (TF 162).

17. Nous traduisons la dernière phrase. « —¿ Se arruinó qué ? [...] ¿ Mi novela ? ¡ Estás loco ! ¡ Nunca he dejado de trabajar en ella ! [...] Lo que se estropeó fue el proyecto inicial ; con eso la novela salió ganando. Ahora sigue cauces en los que no podía ni soñar cuando la concebí. [...] Necesito tranquilidad [...]. Eso es lo que voy a encontrar en Yugoslavia. » (TF 162).

Il n'envoyait donc que deux lettres. La première exprimait l'enthousiasme qu'il éprouvait toujours en arrivant dans un nouveau lieu : c'était la découverte idyllique de l'Arcadie si longtemps rêvée [...]. Il allait pouvoir continuer son roman. [...] quelques mois plus tard, le flux des enthousiasmes en se retirant découvrirait le sable des déceptions. Alors venait la deuxième lettre. Ce n'était plus du tout l'endroit idéal. Il s'était laissé abuser par un mirage. [...] La vie dans ce village perdu était un rêve plein de mugissements et de fumier, rêvé par une vache¹⁸ (ch. 19, p. 187-188).

Scandée en deux temps, l'évocation des « deux lettres » résume parfaitement l'entière trajectoire de Carlos et sa quête toujours plus vaine du lieu idéal pour écrire son grand œuvre. Il n'est d'ailleurs pas exclu que la quête soit vaine précisément parce que le lieu de l'écriture cherche à tout prix à être identifié à l'Arcadie. Il est également intéressant de constater que la formule finale « La vie [...] était un rêve plein de mugissements et de fumier, rêvé par une vache » parodie implicitement une célèbre formule de Shakespeare tirée de *Macbeth* : « *Life [...] it is a tale told by an idiot, full of sound and fury/signifying nothing* » (acte V, scène V). C'est que le roman qui fuit entre les doigts de Carlos, comme le sable des déceptions évoqué plus haut, renvoie en effet en creux au roman qui s'élabore parallèlement sous la plume de Sergio Pitól, *El tañido de una flauta*, et qui porte lui aussi, nous l'avons dit, un titre tiré d'une pièce de Shakespeare, ou plus exactement de la pièce de Shakespeare par excellence : *Hamlet*. En d'autres termes, et là n'est pas le moindre des paradoxes, plus le roman *El tañido de una flauta* déconstruit le roman de Carlos et fait la lumière sur le naufrage de sa vie, plus il prend son envol et se construit lui-même. C'est d'ailleurs là un effet que l'on retrouvera dans le deuxième roman publié par Sergio Pitól, *Juegos Florales (Jeux Floraux)*¹⁹, où *Juegos Florales* sera à la fois le titre du roman de Pitól et le titre du « roman dans le roman » que le personnage principal n'arrive pas à écrire. Le jeu avec l'intertexte shakespearien le dit assez, tandis que Carlos sombre et ne produit plus que du Shakespeare parodié (avec un changement de régime évident, et le passage du tragique au comique), le roman que nous lisons, lui, aspire aux plus hauts sommets et puise aux sources d'un Shakespeare littéral. Pour en revenir au mouvement de balancier qui structure et oriente la trajectoire de Carlos, la quête de l'écrivain prend donc la forme d'une véritable fuite. Fuite éperdue qui mêle, comme ses propres récits, les départs aux retours et les envol(ée)s les plus lyriques aux atterrissages les plus brutaux, la quête de Carlos fait alterner avec une régularité de métronome les phases d'exaltation fiévreuse

18. À partir de « La vie... », la fin de la traduction est de nous. « *En realidad sólo enviaba dos cartas, la del entusiasmo atropellado al llegar a un nuevo lugar : la feliz relación del descubrimiento de la Arcadia largamente soñada [...] : le sería posible continuar la novela [...]. Después de unos meses la pleamar arrastraba la segunda carta, los pliegos de resaca. De ningún modo se trataba del sitio adecuado ; se había dejado cegar por un falso espejismo. [...] La vida en aquel lugar era un sueño lleno de mugidos y heno, soñado por una vaca.* » (TF 143-144).

19. Ce roman n'a pas été traduit en français.

et les phases de lassitude désabusée. C'est ce dont témoignent les deux dernières lettres de Carlos reçues par le narrateur après que Carlos a annulé au dernier moment un voyage qu'ils devaient accomplir ensemble à Dubrovnik :

Une nouvelle missive lui parvint quelques mois plus tard, de Kotor cette fois. Carlos avait quitté l'université. Il voulait écrire. S'il ne le faisait pas dans ce paradis byzantin et médiéval, il n'aboutirait jamais. Enfin, ce fut la dernière lettre, très triste. [...] Il n'avait plus d'amis, sauf un vieux poète, en quête comme lui d'une introuvable Arcadie²⁰ (ch. 25, p. 233).

Des phases d'exaltation aux phases d'asthénie, la quête de Carlos oscille longtemps entre deux destins mythiques : l'ascension ou l'envol icarien d'une part et la descente aux enfers d'autre part. Or chacun de ces deux destins est à son tour profondément ambivalent. La descente aux enfers connote en effet l'échec parce qu'elle est, littéralement, une chute ou une déchéance (c'est le sens que l'usage courant retient de cette expression) mais elle connote aussi l'achèvement parce qu'elle recoupe, mythiquement, le destin du plus légendaire des poètes : Orphée (Orphée n'est pas par hasard le héros vers lequel lorgne une des fictions de Carlos). Quant à l'envol icarien, il désigne à la fois une quête éperdue d'absolu puisque Icare est celui qui cherche à s'élever (au sens lyrique du terme) en même temps que celui qui s'envole pour *échapper au labyrinthe* (labyrinthe du monde dans lequel est englué Carlos et, symboliquement, labyrinthe de la conscience de l'artiste que l'œuvre seule pourrait permettre de dépasser) et un échec puisque la trajectoire icarienne est bien sûr marquée elle aussi par la chute : « On voit flotter le panier à la surface de l'eau, mais lui, nouvel Icare, s'est enfoncé dans la mer » finit en effet par constater le réalisateur-producteur en commentant la chute de son ami dans le film d'Hayashi.

Deux toiles de maître

Si la structure du roman commence par exhiber ces deux figures de l'artiste que sont le réalisateur-producteur et le peintre, *El tañido de una flauta* nous propose surtout les portraits croisés d'un peintre et d'un écrivain. Nous avons quant à nous surtout insisté ici sur le destin des deux objets artistiques intitulés *El tañido de una flauta*, et plus particulièrement sur le processus extrêmement subtil qui tendait à accréditer l'illusoire identité des deux œuvres, mais il faut également savoir que le roman de Pitol s'ingénie progressivement à tisser des liens entre l'écrivain Carlos Ibarra et le peintre Ángel Rodríguez. La grande virtuosité de Sergio Pitol consiste en effet à faire de ce grand roman de l'artiste, non pas seulement une œuvre où l'écrivain serait le support privi-

20. Après les crochets, c'est nous qui traduisons. « *Meses después le llegó otra [carta], ya de Kotor. Había abandonado la universidad. Quería escribir. Si en aquel paraíso medieval y bizantino no lo hacía no lo haría nunca ; luego, la última, muy triste. [...] no tenía amigos, sólo un viejo poeta, en busca como él de una inencontrable Arcadia.* » (TF 179).

légé du discours sur l'art, mais une œuvre où l'écrivain devient le maillon d'une chaîne infinie de créateurs dont les œuvres finissent toutes par renvoyer les unes aux autres de façon spéculaire et, au-delà, par renvoyer à la pratique de l'auteur lui-même.

Parmi les liens qui se tissent de façon très progressive entre les deux lignes du récit, et plus précisément entre l'écrivain et le peintre, figurent ainsi, pêle-mêle, l'alcoolisme, le spectre de l'échec, une connaissance commune (une femme appelée Paz Naranjo) mais aussi et surtout une œuvre : il faut en effet attendre le chapitre 18 pour s'apercevoir que les deux hommes, loin de s'être toujours croisés à distance, se sont en fait un jour rencontrés, et que le chef-d'œuvre d'Ángel, une série de portraits de l'acteur Peter Lorre, lui a même été directement inspiré par Carlos. C'est en effet une anecdote racontée par Carlos qui donnera au peintre Ángel Rodríguez l'idée de son chef-d'œuvre, si bien que, si le roman de Carlos ne verra jamais le jour, la sensibilité de l'écrivain raté, filtrée par une conscience artistique *autre*, finira, elle, par trouver la forme dont elle rêvait intuitivement : la peinture²¹. Bien que Carlos échoue dans sa quête de l'Arcadie, le roman propose donc néanmoins dans ses interstices un véritable accomplissement. Bien plus : même si les deux artistes, Carlos et Ángel, se révèlent incapables de communiquer (leurs deux entretiens sont des modèles d'incompréhension mutuelle), quelque chose finit cependant par *passer* ou *s'échanger* entre eux, en dépit des apparences et de leurs propres impressions. Le dialogue entre la peinture et l'écriture est donc moins vain qu'il n'y paraît : même s'il échoue avec le fracas que l'on sait, Carlos aura du moins transmis une part de sa sensibilité à Ángel, quelle que soit l'antipathie qu'il ressentait par ailleurs pour le peintre.

Pour résumer et donner une idée de la complexité de ces réseaux de signification à l'œuvre dans le roman, Carlos n'écrira donc pas de roman, mais une anecdote racontée par lui (avec le regard d'un véritable *écrivain* ?) inspirera un chef-d'œuvre à un peintre, un peintre dont l'œuvre empruntera aussi au cinéma (le portrait de l'acteur Peter Lorre). Bien plus : la trajectoire vitale de Carlos inspirera aussi à la fois un film raté (*Hôtel Frontière*, le film du réalisateur-producteur) et surtout, un deuxième chef-d'œuvre, *El tañido de una flauta*, le film du japonais Hayashi. Force est dès lors de constater que, en dépit des

21. Le parallèle n'est certes pas neuf entre les deux pratiques puisque cette dialectique entre littérature et peinture remonte à la *mimesis* d'Aristote et qu'on la retrouve sous la plume d'Horace qui la reformule en des termes fameux : « *ut pictura poesis* ». On trouve cette théorie dans une *Épître* devenue fameuse sous le titre d'*Ars poetica* : « *Ut pictura poesis : erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes. Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, iudicis argutum quae non formidat acumen ; haec placuit semel, haec deciens repetita placebit* » (« Il en est d'une poésie comme d'une peinture : telle, vue de près, captive davantage, telle autre vue de plus loin ; l'une veut le demi-jour, l'autre la lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique ; l'une a plu une fois, l'autre, si l'on y revient dix fois, plaira encore. »), *Épîtres*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, 4^e éd., trad. François Villeneuve, p. 221, vers 361-365.

apparences, le bilan n'est pas si désastreux pour un artiste raté qui finit par inspirer deux « toiles » de maître. La grande originalité de Sergio Pitol dans *El tañido de una flauta* consiste donc à refuser au romancier le succès qu'il accorde généreusement au peintre et au cinéaste. Chez l'auteur mexicain, de *El tañido de una flauta* à *Juegos Florales*, tout se passe d'ailleurs souvent comme s'il conjurait et exorcisait dans ses romans sa propre hantise de l'échec en condamnant ses personnages d'écrivains à la stérilité. Il n'est pas anodin que le succès soit au bout d'une pratique autre que l'écriture, tout se passant comme si la voie à suivre était aussi nécessairement *différente* de la voie suivie par l'auteur lui-même. Pour envisager le portrait que Pitol dresse du créateur dans son roman, on ne saurait donc s'arrêter à la seule trajectoire de Carlos, même si la fin du roman semble placer délibérément l'accent sur le destin funeste et sur la chute finale de ce personnage. Point de roman achevé, donc, dans ce « roman de l'artiste » qu'est *El tañido de una flauta*, mais des pratiques artistiques et des œuvres multiples qui, de la peinture au cinéma, en passant par la musique, finissent par donner un grand roman.

Karim BENMILOUD

Ancien élève du lycée Chateaubriand et de l'École normale supérieure de Fontenay/Saint-Cloud, Karim Benmiloud est agrégé d'espagnol et docteur ès-lettres. Il est l'auteur d'une thèse intitulée Vertiges du roman mexicain contemporain : Salvador Elizondo, Juan Garcia Ponce, Sergio Pitol, qu'il a soutenue en 2000 à l'université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, et d'une dizaine d'articles portant sur la littérature mexicaine contemporaine (Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Sergio Pitol, Jorge Ibarguengoitia, José Emilio Pacheco, Carmen Boullosa, Paco Ignacio Taibo II). Après avoir enseigné à l'université Paris 8-Saint Denis, puis à l'université Rennes 2 - Haute-Bretagne comme allocataire-moniteur, il est aujourd'hui maître de conférences à l'université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, où il enseigne depuis 2001.