

L'IMPOSSIBLE AMITIE DE NURIA MONCLUS.

JEAN-CLAUDE VILLEGAS
Université de Bourgogne

Dans les années 80 – 1880 – un Zola pourtant matérialiste proclamait déjà haut et fort “le droit pour l'écrivain à vivre de sa plume et vendre, cher, les productions de son cerveau en utilisant les plus subtiles ressources de la publicité”, au grand dam d'un Léon Bloy fustigeant avec idéalisme le règne du Veau d'or ¹. Au même moment en Espagne, l'infatigable Blasco Ibáñez mettait en pratique avec réussite certaines des techniques les plus solides du marketing éditorial : livraison anticipée de ses romans dans la presse, collections populaires ². Les tentatives commerciales liées au livre, les polémiques autour du succès trop voyant de quelques-uns ne sont pas un fait nouveau. Cependant, l'importance croissante désormais des traductions, “l'internationalisation” de la littérature, ont touché avec vigueur ces vingt dernières années le marché hispanique, bouleversant certaines des règles du jeu de l'édition et par voie de conséquence le statut de l'écrivain. Sortie de l'isolement en l'espace de quelques années, la littérature latino-américaine est venue occuper – on le sait – le devant de la scène littéraire avec fortune et éclat : celui du “boom” qui provoqua tant d'admirateurs, d'imitateurs et de détracteurs, qui détonna et étonna, créant dans sa

1 Evoqué par Y. MOLLIER : *L'Argent et les lettres, Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, Paris : Fayard, 1988, p. 8.

2 La publication de *Arroz y tartana* dans *Le Peuple* en novembre 1894, et sa fameuse collection *Prometeo*.

déflagration un vide qu'est venu combler sur la place littéraire de Francfort la littérature espagnole de ces années 80.

Entre l'auteur et l'éditeur est apparu un nouvel intermédiaire l'agent littéraire¹. Son pouvoir croissant face aux enjeux économiques de l'édition lui a progressivement permis d'acquérir une place de premier plan au détriment des deux autres pôles qu'étaient l'auteur et l'éditeur. L'éditeur est contraint d'accepter offres et transactions de l'agent ; le plus souvent un contrat est lié à un autre. L'auteur n'est plus directement soumis au jugement de l'éditeur mais à celui du cabinet de lecture de ce nouvel intermédiaire. Qui plus est, selon les modalités du contrat qu'il a consenti à son agent, il perd toute possibilité de transaction personnelle, jusques et y compris parfois la liberté de confier à telle ou telle revue ses propres textes². C'est là un tournant vers une ère du marketing généralisé, où le coup de cœur de l'éditeur disparaît devant la volonté de faire tout simplement un "coup". La recherche systématique du *bestseller* atteint désormais la totalité ou presque du paysage éditorial. Car il faut assurer les ventes qu'exige le plus souvent une généralisation de la politique de l'à-valoir, et c'est par un choix calculé des publications, par le recours à une critique le plus souvent fidélisée et complaisante, par la publicité, par des stratégies particulières de diffusion, que l'éditeur rentabilise sa publication³. Cette stratégie rejaillit bien évidemment sur le créateur lui-même, soucieux de voir publier son œuvre, à la recherche d'une notoriété, et rêvant parfois de ces droits d'auteurs exorbitants qui lui permettraient une vie confortable, consacrée à l'écriture, sans l'obligation de la pratique d'un second métier à stricte vocation alimentaire. Dans le domaine latino-américain les modèles de réussite sont présents, même s'ils se limitent à quatre ou cinq noms. La grande presse en rend compte grandement et contribue à cette frivolisation de l'écrivain que certains n'ont pas manqué de fustiger.

L'écrivain débutant se heurte à d'insurmontables barrières. L'intellectuel exilé, même s'il a pu publier dans son pays se trouve, en exil, confronté à des difficultés

1 Son apparition en tant qu'intermédiaire est certes déjà ancienne mais les modalités de cette représentation sont cependant aujourd'hui nouvelles ; l'agent littéraire n'était autrefois, le plus souvent, qu'un commissionnaire assurant les ventes d'un livre déjà imprimé.

2 C'est le cas par exemple de Vargas Llosa, soumis à l'accord de son agent. On trouve un écho de cette situation dans *El jardín de al lado* p. 182.

Je cite à partir de l'édition de 1988 : José DONOSO, *El jardín de al lado*, Barcelona : Seix Barral, 1988, 264 p. (Biblioteca breve).

3 Cf. le dossier publié par *Lire* N° 69, mai 1981 : "Ce que gagnent les écrivains".

similaires. Dans les différents pays d'Europe, il est d'abord confronté à la nécessité d'une traduction qui augmente le coût de l'édition. Contraint d'assumer les difficultés matérielles et morales de son exil, le plus souvent déchiré et traumatisé par un passé récent dont il a du mal à se déprendre, l'écrivain de là-bas se trouve à nouveau ici en position de débutant. Il doit non seulement retrouver une nouvelle identité ; il lui faut aussi trouver un éditeur.

C'est précisément cette problématique que met en fiction José Donoso et dont nous voudrions souligner ici quelques aspects.

Dans *le Jardin d'à côté* en effet, qui est à la fois lieu de la théorie et de la pratique du roman, Donoso nous livre à rebours, en des reflets réfractés, sa propre poétique. Il nous fait assister à la mise en fiction à la fois d'une écriture et d'une lecture impossible : celle d'un premier roman inédit ; puis d'un second, où le temps de l'écriture dépasse celui de la fiction, où l'oralité, la frivolité d'une conversation féminine, devient le segment unificateur du récit. Roman sur le roman, *le Jardin d'à côté* contribue aussi à dessiner sous des traits souvent grossis et déformés, une *sociologie de l'écrivain* latino-américain en exil.

Les conditions matérielles de l'écriture

Sous le prisme à la fois divergent et convergent des deux époux narrateurs, sont évoquées les conditions matérielles de l'écriture, les conditions de vie de l'écrivain.

— Evocation du cadre de travail par exemple : Sitges et son décor de culottes accrochées aux terrasses ¹, et à l'opposé l'atmosphère climatisée de l'appartement de Pancho, sa table de marbre où Julio Méndez dispose machine et dictionnaires, avec, tout proche, le jardin tentateur. Sitges à nouveau paisible au chapitre six : le calme et le silence nécessaires à tout créateur. Dans *Historia personal del boom* ², Donoso raconte comment il a pu achever *El lugar sin límites* dans un autre jardin, celui de Carlos Fuentes à Mexico, avec à ses côtés son épouse en train de traduire ³ ; dans *le*

1 "... en nuestra azotea de Sitges, bajo las cuerdas de colgar la ropa, el mar apenas un triángulo entre dos techos en declive, más allá del primer plano de otra azotea adornada con calzoncillos recién lavados". (p. 158)

2 José DONOSO, *Historia personal del boom*, Barcelona : Seix Barral, 1983, 162 p. (2a ed. con apéndice del autor y de María Pilar Serrano).

3 "Yo teclaba metido en la sombra del pabellón del fondo del jardín. Al otro lado, en la casa grande, con *Las estaciones* de Vivaldi puesto a todo lo que daba el tocadiscos, Carlos

Jardin d'à côté, Julio autant que Gloria viennent à bout de leurs romans respectifs lorsqu'ils parviennent à se préserver une intimité silencieuse : la maladie de Gloria dans l'appartement de Pancho pour Julio, le départ des touristes et la reprise des cours de Julio à Barcelone pour Gloria ¹.

— Evocation d'une machine à écrire silencieuse (p. 28) – l'angoisse de la page blanche –, voluptueuse ², à la fois *placebo* (p. 109) incapable de favoriser la sublimation (p. 151) ou bénéfique scalpel permettant l'extirpation d'une tumeur maligne ³ ; évocation des notes éparées prises sur un bout de papier ⁴, du cahier où l'écrivain débutant confie sa rage et sa douleur ⁵.

— Evocation aussi des difficultés financières, et des activités d'appoint : traduction ⁶, articles, *rewriting*, rédaction de textes de couvertures ⁷.

— Evocation enfin de tout un référent culturel, l'intérêt que l'écrivain porte pour l'art en général : littérature universelle (Styron [p. 100], T.S. Eliot [p. 112], Joyce [p. 179], Byron [p. 222], et les théoriciens Barthes, Lukacs, ou encore Lacan, Derrida [p. 29]) ; musique (David Bowie [p. 90] que l'on entend à Sitges, Glenn Miller dans le jardin d'à côté, Lully dans la maison de sa mère morte [p. 164], *l'Après midi d'un faune* [p. 107]) ; peinture (Dalí, Chirico, Magritte [p. 142 et en couverture], Andy Warhol [p. 159], et l'évocation récurrente de Klimt) ; cinéma

Fuentes escribía *Cambio de piel*. Mi mujer, en su mesa del jardín, teclaba traduciendo *Harry is a rat with women* de Jules Pfeiffer." (*Historia...* p. 81).

1 Cette façon de dévoiler l'intimité de l'écrivain est aussi une des caractéristiques du boom. Le spectacle de García Márquez pieds nus à sa table de travail (photographie de quatrième de couverture de l'édition espagnole de *Cent ans de solitude*), le récit des récriminations de la Gaba contre sa consommation excessive de papier (in: *El olor de la guayaba*), l'image de Vargas Llosa concevant dans son deux pièces parisien *La casa verde* tandis que son épouse s'efforçait de calmer dans la pièce voisine ses jeunes enfants, participent de cette "frivolisation" de la littérature maintes fois fustigée.

2 "mis manos manejan sensaciones en mi máquina de escribir" (p. 148).

3 "Voy llegando al fin de mi novela. Me quedan las llagas de una profunda enfermedad, me he extirpado algo maligno" (p. 211).

4 "un papel que encontré en mi bolsillo, con apuntes sobre gente de Sitges que me proponía utilizar para mi novela" (p. 81).

5 "comencé a llenar cuadernos y más cuadernos con mis lamentaciones y conjeturas" (p. 252).

6 "la traducción que nos daba de comer" (p. 34).

7 "rondar editoriales, escribir solapas, traducir al inglés, corregir estilo" (p. 165).

(*Les Enfants du paradis* [p. 100]). Une culture, en somme, qui est celle d'un Julio Méndez, quinquagénaire, déjà un peu dépassé et attiré davantage par une littérature de début de siècle, le *modern style*, les surréalistes et la décoration *fifties* que par les plus récentes manifestations de l'art et de la littérature ¹.

Le travail de l'écriture est aussi celui d'une réécriture. Donc celui d'une lecture, faite de doute, de rejet, et le plus souvent du sentiment d'une incapacité à juger sa propre écriture. La machine à écrire devient alors objet de haine et plus encore le manuscrit en cours ², ou celui qui a été refusé une première fois, et que l'on veut brûler (p. 117).

Le travail de l'écrivain est fait de tout cela ³, de recettes et d'obstination, de persévérance et de doute que le talent – si talent il y a – transfigure. Signe de modernité, nous pénétrons dans *le Jardin d'à côté* dans ces cuisines de la création, de la même façon que Julio et Gloria découvrent l'atelier clos de Pancho et le désordre de ses pots de peinture et pinceaux ⁴.

Coexisten, junto a esas telas que son obras de arte, los materiales, la materia no transfigurada, los objetos de la cocina de estos cuadros, telas y tablas, sacos, martillos, cajas, grandes botes de pintura, láminas de aluminio bruñido, brochas y pinceles, papeles de colores, mesas de dibujante técnico, toda la materia prima que Pancho utiliza para animar esas locuras suyas, tan ajustadas y tan distintas (p. 188).

La toile perverse d'un intermédiaire

Le plus voyant cependant dans *le Jardin d'à côté*, ce sont bien évidemment les relations difficiles qu'entretient le premier des deux narrateurs avec son agent. Difficile de ne pas voir derrière Nuria Monclús, Carmen Balcells – le véritable agent

1 De la même façon Katy reconnaît être : "un producto histórico, una indigestión de Sartre y Marcuse y los Flower Children y Mac Luhan, y ¿ qué sé yo qué porquerías más ?" (p. 203).

2 "La versión rechazada de mi novela tiene tapas de plástico azul : falsamente encuadernada, pienso, una fantasía de publicación" (p. 103).

3 Pour ces problèmes de création littéraire et d'écriture voir également : Hélène Gossy, "La création littéraire et artistique dans *El jardín de al lado* de José Donoso", *Les Langues néo-latines*, n° 255, p. 33-40.

4 Le spectacle de l'œuvre en cours de réalisation marque particulièrement ce début des années 80 : romans sur le roman, architectures dévoilant leurs structures, ou le spectacle des cinéastes filmant leurs propres décors, celui peintres dansant autour de leurs toiles (vg. Almodóvar, Andy Warhol, Pollock).

de Donoso, Vargas Llosa et García Márquez –, dont le rôle a été et reste considérable dans le monde de l'édition hispanique.

En apparence personnage secondaire du roman, Nuria Monclús en est de fait l'ordonnateur : Julio Méndez doit se construire contre elle ou mourir de sa main. Gloria se révèle par elle.

Ainsi s'élabore autour de ce personnage omniprésent tout au fil du récit, à travers la conscience des personnages et au cours de deux scènes amusées, une critique pour le moins aiguë du personnage. La liste est longue des qualificatifs et insultes proférées par Julio Méndez à l'encontre de son agent. A la fois haïe, redoutée et mythifiée, Nuria Monclús est une vestale aux yeux voilés par sa toile perverse (p. 46), "diosa recaudadora, capomafia, hija de puta, bruja de las finanzas, catalana pesetera y avara, prestamista hebrea, Fagin con faldas, bruja de las finanzas". Plus encore :

Se murmuraba que esa diosa tiránica era capaz de hacer y deshacer reputaciones, de fundir y fundar editoriales y colecciones, de levantar fortunas y hacer quebrar empresas, y sobre todo de romperle para siempre los nervios y los collons a escritores o a editores demasiado sensibles para resistir a su omnipotencia, encamada en la majestad de su calado y la autoridad de su tono, alimentada por la caja de bombones siempre sobre la mesa de su despacho, al alcance de sus dedos de agudas uñas pintadas de un rojo tan vivo como si las acabara de hundir en la yugular de algún escritor fracasado (p. 44).

C'est là la légende qui court au sujet de l'agent de Julio, reflet caricatural de l'intransigeance attribuée par ses détracteurs à Carmen Balcells. Le démenti rapide qui ouvre le chapitre six suffit-il à balayer d'un trait critiques et doutes ? Certes pas à mon sens, dans la mesure où la caricature est aussi présente, tout au long de ce dernier chapitre. Mais elle n'est plus grossièrement dressée à travers les propos du narrateur. Elle réside de façon beaucoup plus subtile dans le recul nécessaire à apporter aux appréciations de ce second écrivain-narrateur débutant futile et inexpérimenté, sans technique ni art, bien incapable de dessiner sa propre poétique et profitant de l'aubaine d'une première publication. Nuria Monclús quant à elle fait figure dans ce chapitre de femme opportuniste, prétentieuse et futile. Les deux femmes parlent chiffons et cuisine et l'on applique à la littérature ce qui vaut pour une coiffure : toute est affaire de proportions. De surcroît, le *happy end* proposé – équilibre du couple retrouvé, tout comme le tableau de Salvatierra ; problèmes d'identité résolus de même que le problème financier ; Sitges redevenu agréable – contribue à donner cette vision ironique. Jusqu'au clin d'œil cinématographique

“*Please don't disturb*”, dont on ne sait trop s'il s'adresse aux lecteurs ou aux personnages de la fiction eux-mêmes.

Reflets d'une polémique

Liés à cette satire du personnage de l'agent, à tout moment affleurent, au fil de l'œuvre, les lieux communs persistants qui ont alimenté les polémiques sur le *boom*, sur une écriture de l'exil, qui ont nourri le débat sur la distance, sur la littérature engagée.

Julio Méndez tonnait contre Marcelo Chiriboga né des stratégies publicitaires de Nuria Monclús ne fait que reprendre les accusations de Miguel Angel Asturias proférées à Salamanque à l'encontre du “cogollito del boom”¹. Julio Méndez cherchant à publier le récit de ses six jours de prison au cours desquels il n'a été ni interrogé ni torturé, est-il cependant plus ou moins burlesque qu'un Oscar Collazos prônant l'adoption des discours de Fidel Castro comme modèle esthétique à suivre pour le roman de la révolution cubaine² ?

Sont aussi présents dans *le Jardin d'à côté* les derniers soubresauts du débat sur l'utilité de l'art alimenté en Europe par Mallarmé, repris par la revue *Sur* en 1945, vieux débat réactualisé après le succès de la révolution cubaine. Donoso dans *Mundo nuevo*, apportait en septembre 67 sa pierre à l'édifice en affirmant :

El escritor debe tomar la libertad de ser socialmente *inútil* para ser culturalmente *útil*.

Il s'attirait ainsi la riposte de Benedetti, défenseur d'un écrivain présent dans la société pour la construction d'un socialisme :

1 Et dont José Donoso fait état : “Existe también el fenómeno único de un hombre de la categoría de Miguel Angel Asturias, que al sentir que el musgo del tiempo comienza a sepultar su retórica de sangre-sudor-huesos, intenta defenderse aludiendo a plagios, y dictaminando que los novelistas actuales son ‘meros productos de la publicidad’ durante una conferencia en Salamanca” (*Historia personal...*, p. 14).

2 *Literatura en la revolución y revolución en la literatura [Polémica]* por Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, México : Siglo veintiuno editores, 1971, 118 p. “Pienso (ya Edmundo Desnoes lo había esbozado) cómo en los discursos de Fidel Castro, por ejemplo, se traduce una manera de decir, un discurso literario, un ordenamiento y una reiteración verbal, una modelación de la palabra en el plano del discurso político que, a su vez, podría ser la fuente de un tipo de literatura cubana dentro de la revolución.” (p. 17).

A esta altura puede sacarse en limpio que entre los posibles ingredientes del boom figuran el talento y la calidad rentable, como elementos obligatorios, pero en algunos casos (por suerte no demasiado frecuentes) también figura la tendencia a eludir el pronunciamiento de carácter político ; la auto-neutralización, (tan ansiosamente buscada por la penetración imperialista) ; la exaltación del artista como individuo fuera de serie y por tanto voluntariamente marginado de toda riesgosa transformación política y social ; la progresiva frivolidad del quehacer artístico, destinada a convertirlo en elemento decorativo y apartado de todo cateo en profundidad ¹.

Ce débat n'est ici pas exclusif du domaine littéraire. A travers les personnages du calculateur mais talentueux Pancho Salvatierra, d'Adriazola muraliste aux fins lucratives et de Bolados, faussaire ès peintres latino-américains, il concerne aussi le domaine des plasticiens.

Pour Pancho, nourri d'une culture européenne et contemporaine qui "forment l'atmosphère de son talent"

las cosas son ingravidas, gratuitas : carecen de historia, de causas, de futuro (p. 15).

Tandis qu'Adriazola défend l'idée que

un artista tiene que ser primero y antes que nada la voz indignada ante las injusticias cometidas contra el pueblo que sufre (p. 15).

Comme Adriazola, Julio penche pour un art de témoignage, et comme lui, ce n'est que mensonge à lui-même et imposture, que révèlent périodiquement le succès insouciant de Pancho Salvatierra :

Pancho tenía la terrible virtud de replantearme el problema, que yo daba por resuelto, de la relación entre arte y ética.

Mais en ce début des années 80, ce débat s'avère déjà dépassé. Julio Méndez en a la claire intuition, même s'il continue de le poser en d'autres termes également erronés :

El boom, corroído por la historia del gusto literario y por las exigencias estéticas de los jóvenes y las nuevas posturas poéticas, era sin duda alguna, cosa del pasado, lo que me procuraba una modesta dosis de placer, incluso de paz : los nombres de aquellos a quienes hacía diez años yo y todos los aprendices de escritores de mi época quisimos emular, imitar, igualar, depasar,

¹ Mario BENEDETTI, "La rentabilidad del talento" (1968) in *Subdesarrollo y letras de osadía*, Madrid : Alianza Editorial, 1987, p. 29.

se habían marchitado : quedábamos sólo nosotros, los rechazados, como única esperanza..., ¿ por qué no se daba cuenta de esto Nuria Monclús ?

Reflets d'une poétique

Ce dont n'a pas conscience Julio Méndez c'est qu'il ne suffit pas de s'opposer à un courant pour être novateur. Méndez est ancré dans une perspective rétrograde. Ce n'est pas un hasard si son œuvre a été seulement commentée par Hernán del Solar et non par Alone au Chili¹.

Il se situe, toutes proportions gardées, dans la même perspective que la génération qu'a précisément condamnée le boom : celle qui produisait une littérature de témoignage trop contingente et incapable, par là, de sortir de son propre carcan.

"Al fin y al cabo uno no escribe con el propósito de decir algo sino para saber qué quiere decir y para qué y para quiénes" (p. 159), dictamine Marcelo Chiriboga, en affirmant, sous forme de boutade, la valeur d'une esthétique reflet d'elle-même. Ce qui n'est finalement pas si loin des propos de Donoso répondant à la question du journal *Libération* "Pourquoi écrivez-vous ?" en mars 1985 : "J'écris pour savoir pourquoi j'écris"².

Nuria Monclús, quant à elle, défend "la habilidad para proyectar", le dépassement du réel, de la description et de l'analyse afin d'accéder à un art en soi, celui du langage. Elle condamne "la crónica de sucesos que todo el mundo conoce y condena y que por otra parte la gente está comenzando a olvidar" (p. 29) et prône à tout instant la nécessité pour le créateur de se soumettre aux lois du marché. C'est pourquoi Julio Méndez l'accuse de céder à une mode littéraire "un guiso de nuevo roman, de telquelismo de barrocos adjetivos y una pedantería indigesta de citas de autores", (p. 30) ou d'utiliser seulement un engagement comme appât publicitaire.

Ce qu'on l'on lit à travers ces lignes c'est le rôle à la fois pervers et complexe de ce phénomène universel de mode littéraire, qui permet la mise en avant de quelques-uns et la mise à l'écart de la plupart, qui crée une esthétique auprès du public et conditionne en retour la production de l'écrivain.

1 Dans *Historia personal del boom*, en revanche, Donoso mentionne la critique qu'a faite Alone de son roman *Coronación* au Chili.

2 A la même question Gabriel García Márquez répond : "Pour que mes amis m'aiment davantage" et Carlos Fuentes : "Parce que c'est une des rares choses que je sais faire."

Dés lors, parce qu'il se refuse au compromis, parce que surtout il n'est pas doté du talent d'un Pancho Salvatierra ou d'un Marcelo Chiriboga, capables de dépasser les contraintes de l'économique pour construire une nouvelle esthétique, Julio Méndez est voué à l'échec. L'écriture n'est pas pour lui ce miroir qu'il tente de promener le long du chemin, mais celui auquel il se heurte pour y voir son propre reflet de médiocrité

Ella [Gloria] no tiene el inclemente espejo de una novela que refleje hasta sus más insignificantes patas de gallo [...] Espejito, espejito, dime quién es la más bella, no, el espejito, espejito responde invariablemente que mi pensamiento es endeble, mi sentir endeble, y que mi estilo envarado sirve sólo para exponer : mi novela, en suma, es pésima (p.117).

Où faut-il cependant situer le point de vue de Donoso sur sa propre poétique, sur la valeur de l'art et l'engagement ? Est-il seulement l'opposé de ce Julio Méndez caricatural, adhère-t-il à la réussite de Pancho Salvatierra, ou au jugement de Nuria Monclús à la fin du roman, à la poétique sommaire et naïve de Gloria ? Sans doute l'un et l'autre à la fois.

Par l'habile construction que représente *le Jardin d'à côté*, par le recours à l'inversion du personnage-narrateur au chapitre six, Donoso conduit son lecteur à de multiples interprétations tant de la fiction que des théories qu'incidemment elle développe. Ce qui est dit d'abord est ensuite contredit et Donoso nous révèle ainsi une position nullement figée et catégorique, mais, au contraire, un point de vue réfracté participant de tous ces éléments à la fois.

Ainsi précise-t-il en août 81 lors de la parution en français de *l'Obscène oiseau de la nuit* :

La critique sociale est indispensable à condition que le romancier n'en fasse pas un programme, une question d'idéologie. Il s'agit davantage d'une couche de la personnalité, parmi d'autres. C'est l'un des instruments de l'orchestre. Tout dépend du lecteur : à lui de savoir quelle clé il veut jouer ¹.

Les instruments de l'orchestre

¹ "Les rapports du ciel et de l'enfer, entretien avec José Donoso", propos recueillis par Tony CARTANO, Paris : *Magazine littéraire* n° 175, juil-août 1981, p. 59.

C'est précisément la fonction de ce chapitre six, qui n'est pas seulement une façon d'attacher tous les fils, comme veut nous le suggérer Nuria Monclús. Il est la possibilité de "voir" *autrement*, de procéder à une lecture à l'*envers*¹. Il permet aussi et surtout différentes lectures suggérées par l'auteur lui-même : "le roman le plus réaliste, le plus contemporain et le plus psychologique que j'aie jamais fait"².

Au lecteur donc de choisir sa (ses) lecture(s), de jouer de sa clé préférée ou de toutes ensemble :

— celle d'abord d'une lecture régressive afin de parcourir à rebours la fiction, envisagée cette fois depuis la perspective du dénouement ; et de régresser aussi dans une identification par sympathie, accompagnant le héros dévoilé – Gloria – dans son itinéraire préalable de souffrance et d'anonymat jusqu'à sa réalisation finale en tant qu'écrivain.

— celle d'une lecture plurielle ensuite, de deux fictions enchâssées : l'impossible roman de Julio et celui réussi de Gloria, qui sont tous deux à la fois le lieu de l'autocritique, de l'autobiographie et de la censure.

Autocritique : Dans un sens littéraire, comme il se doit. Par le biais du personnage de l'agent surtout, par celui des deux narrateurs également, l'auteur introduit de multiples jugements sur la fiction en cours. Ce jugement critique porté par le romancier sur sa fiction est à considérer, bien entendu, à travers le prisme de l'humour et l'ironie.

Censure : Nuria Monclús porte une réserve importante sur les deux romans successifs qu'on lui présente. Elle suggère pour l'un une réécriture mais elle finit par le refuser ; elle exige pour l'autre une modification de structure aussi bien par des coupures que par l'ajout d'un appendice permettant de résoudre les intrigues en cours.

Autobiographie : le chapitre 6 peut être lu comme un simple procédé mis en œuvre par l'auteur pour atténuer la critique portée sur certains de ses personnages, afin d'éviter tout malentendu et les parallélisme trop sommaires Julio Méndez/José Donoso, Gloria/Pilar, Nuria Monclús/Carmen Balcells. En ce sens, le chapitre six

1 "Estoy escribiendo esto a muchos kilómetros y a muchos meses de distancia de esa noche en el Hotel El Minzah, después de la cual todo ha cambiado, y se ha vuelto, por decirlo de algún modo, al revés" (p. 248).

2 "Les rapports du ciel et de l'enfer, entretien avec José Donoso", *loc.cit.*.

fonctionne comme une simple pirouette permettant au romancier de renouer effectivement les fils de son roman, d'atténuer son propos tout en le préservant¹.

Livre double, voire multiple, polyfacétique, *le Jardin d'à côté* est aussi à mon sens une mise en fiction de *Historia personal del boom*². Libéré des besoins de mesure, de circonspection et de rigueur qu'exige l'essai, Donoso, par un procédé de carnavalisation et de caricature, en dit bien plus ici sur le boom et les polémiques qu'il a suscitées³. A dix ans d'intervalle, envisageant déjà la perspective du retour, il porte un regard critique, acide et en même temps indulgent sur la diaspora latino-américaine, un regard beaucoup plus désabusé sur le microcosme éditorial.

1 Cette perspective autobiographique est celle que retient Luciano PEREZ BLANCO, dans "El jardín de al lado o del exilio al regreso", *Cuadernos americanos*, año XL, n° 6, nov.dic. 1981, p. 191-216. Celui-ci s'attache cependant à un autre aspect du livre, qu'il voit comme : "una novela-ensayo en torno al definitivo problema del hombre, su destino, su triunfo, su felicidad".

2 Ce point de vue est également développé par Oscar MONTERO, "El jardín de al lado : la escritura y el fracaso del éxito", *Revista Iberoamericana*, n° 123-124, 1983, p. 449-467.

3 Fait troublant, l'édition de 83 de *Historia personal del boom* est complétée d'un second appendice rédigé par l'épouse de l'auteur, Pilar Serrano : "El boom doméstico". Ainsi est reproduite la structure narrative du *Jardin d'à côté*, avec un même déséquilibre, un chapitre contre plusieurs, le même écart de perspective, le même écart stylistique. La naïveté feinte du dernier chapitre du *Jardin d'à côté* est en effet très proche de celle de l'appendice du boom. Si nous découvrons dans le *Jardin d'à côté* les restaurants raffinés de Nuria, certains détails de sa vie quotidienne dorée, nous apprenons dans *Historia personal del boom* ce que mangent ces romanciers à succès, leur façon de se rencontrer, de se coiffer, leurs intérieurs. Tout semble fonctionner comme si curieusement ces recettes de l'écrivain qu'elle a découvertes par la fréquentation quotidienne d'un romancier, Pilar Serrano-Gloria Méndez les mettait tout d'abord en pratique par procuration, par la médiation d'une voix narrative que lui prête son époux romancier. De façon plus effective ensuite par la publication de l'appendice de *Historia personal del boom*. La publication enfin de son premier livre – il s'agit d'un livre de souvenirs –, *Los de entonces*, signé Pilar Donoso (Barcelone : Seix Barral, 1987, 284 p.) semble nous indiquer que la réalité dépasse parfois la fiction. A la fin du prologue, Pilar Serrano y justifie en ces termes son état-civil d'emprunt : "Firmo estos recuerdos con el apellido de mi marido, práctica inusual en Chile [...]. Justifico mi firma, trato de hacerlo, sobre todo ante la opinión contraria de mis compañeras feministas, por considerar que al publicar un primer libro a mi edad, no puedo darme el lujo de perder las ventajas de la curiosidad que el apellido Donoso despierta en los círculos literarios. Es innegable, y aunque que a Pepe, o peor, a mi familia, les moleste, Donoso es « mejor apellido » que Serrano, al menos en las librerías".

Donoso en 1980 est encore fidèle au point de vue énoncé par Fuentes en 1961 le roman latino-américain est fait de structure, de langue, de mythe¹. Il a mûri cette définition au contact de l'éclatante production de ses amis romanciers, au terme d'une réflexion personnelle de dix années, celles qui séparent les deux éditions de son *Historia personal del boom*, qui enserrent elles-mêmes la parution du *Jardín de al lado*. Entre Neruda qui attendait de lui "la gran novela social de Chile" et :

Fuentes, Cortázar, Sábato, Vargas Llosa que señalaban no el camino directo sino el peligroso camino de la experimentación, con el riesgo de la soledad, de la incomprensión, del no tener vara con qué medir el valor de lo inventado².

Donoso a découvert sa voie propre, faite de tout cela, avec en plus la modernité et le recours au burlesque, au pastiche, mais aussi la reconnaissance du marché éditorial et de ses contraintes. Une voie qui conduit également à la *désespérance*, à un regard désabusé et en même temps nostalgique :

Es cierto que debido en parte a divergencias políticas, en parte a razones personales, los narradores de ese momento histórico de la narrativa latinoamericana llamado *el boom*, se han ido distanciando y diversificando más y más, adquiriendo sus propios perfiles, hábitats y libertades. Ya nadie recuerda que en un tiempo lejano, allá en Barcelona por los años sesenta, a la sombra de las grandes editoriales y editores y premios literarios de prestigio auténtico, y de buena amistad de algunos autores catalanes, y de una Carmen Balcells todavía refugiada en su modesta guarida de la calle Urgel y sin el lujoso velito que ahora caracteriza su cabeza, existió un breve momento germinativo y fraterno de cohesión – aunque jamás de asimilación – que brevemente, incompletamente, pudo llamarse *boom*³.

Car comme deux de ses personnages, Bijou et Nuria Monclús, Donoso a compris que le Chili n'est plus à la mode, tandis que l'Espagne va bientôt le devenir. Il est parfaitement conscient en ce début des années 80 des changements esthétiques, idéologiques, économiques qui s'opèrent. Tout n'est plus comme avant, "los de antes han cambiado" et l'écrivain doit se préparer à vieillir

para ingresar a la historia de la lengua antes de transformarse en busto olvidado en un parque, salvo por las palomas que lo encanecen⁴.

1 Carlos FUENTES, *La nueva novela latino-americana*, México : Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969, 98 p.

2 *Historia...* p. 66.

3 *Ibid.* p. 147.

4 *Ibid.* p. 154.

Loin du débat des années 60-70 où l'exercice de la littérature se posait encore en des termes de défense de l'art ou de nécessité d'un engagement, le dilemme en ces années 80 est autrement plus douloureux. L'écrivain doit se soumettre à la loi économique s'il veut continuer à publier, il doit se plier aux contraintes du marché ou cesser d'écrire. A moins que par son talent, à l'image d'un Pancho Salvatierra, il ne vienne renverser, effacer ou subvertir cette problématique. Qu'au bout du compte, il parvienne à la création d'une émotion esthétique. Quoi qu'il en soit, on voit désormais clairement pourquoi, au-delà des polémiques et des critiques parfois injustifiées, entre l'écrivain et son agent subsiste seulement une relation commerciale d'impossible amitié.