

# Compte-rendu de Ruiz de Aguirre, Alfonso, *Luis Landero: Símbolo, paradoja y carnaval*

**Irina Enache Vic, Référence : Madrid, ed. Pliegos, 2016, 420 p.**

L'ouvrage *Luis Landero: Símbolo, paradoja y carnaval* écrit par Alfonso Ruiz de Aguirre est une version de sa thèse de doctorat soutenue en 2015 à l'Université de Saragosse (prof. Luis Beltrán Almería). La réduction des 781 pages initiales aux 417 du livre final ne correspond pas ici à une version remaniée et condensée, mais aux deux derniers chapitres. Sur le destin des trois premiers, c'est l'introduction qui nous éclaire: l'auteur y annonce que cet ouvrage sera complété ultérieurement par un deuxième intitulé « Cine, religión y Quijote en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero ». Cette publication *in extenso* d'une thèse doctorale pourrait laisser croire à un souci de rendement maximal, si on ignorait que dans l'écriture de sa thèse, l'auteur avait déjà résisté aux tentations de remplissage en réduisant de moitié le contenu.

Cette étude s'inscrit dans le sillage scientifique d'une série de thèses et d'HDR, dont celle de Elvire Gómez-Vidal (*El espectáculo de la creación y de la recepción: Juegos de la edad tardía de Luis Landero*, 2010) et celle de Raúl Nieto de la Torre (*El héroe de ficción y las ficciones del héroe en la obra narrativa de Luis Landero*, 2016). La revue *Turia* vient tout juste de dédier à l'écrivain Luis Landero un monographique dirigé par Elvire Gómez-Vidal, également chargée de préparer l'édition *Cátedra de Juegos de la edad tardía* (1989), foudroyant succès de l'écrivain auprès de la critique et du public.

En termes d'organisation interne, le lecteur appréciera une structure limpide en quatre parties, dont les trois premières développent, à tour de rôle, les concepts littéraires annoncés dans le

titre, tandis que la dernière, la plus originale, étudie un manuscrit inédit de l'écrivain. La même clarté se dégage à l'intérieur de chaque partie, ce qui s'expliquerait, entre autres, par le choix d'énumérer toutes les formes réelles que prend dans les romans landériens chaque notion visée (la parodie, le carnaval et le symbole). Si habituellement, cette méthode accumulative peut nuire à l'analyse dynamique de l'ensemble, ici, la monotonie de la sérialisation disparaît derrière une écriture fluide, abondante de tournures heureuses et marquée par la justesse du mot ; c'est une virtuosité qui, en dévoilant un savoir-faire littéraire d'écrivain (Ruiz de Aguirre compte à son actif neuf romans), rend la lecture de l'ouvrage presque « immersive », une qualité, on le sait, propre à l'écriture littéraire.

1. Dans sa première partie, Ruiz de Aguirre rappelle, tout en remettant en question les différentes tendances littéraires auxquelles la critique a rattaché l'univers de l'écrivain. En tâchant de montrer, d'un côté, que les différents termes forgés autour du réalisme landérien (« *realismo gallosiano* », « *realismo imaginario* ») et, de l'autre, que des influences telles que le postmodernisme, le néobaroque, le *costumbrismo*, le mythique ne sont pas à même de rendre compte de toutes les facettes de la prose landérienne, l'auteur s'attache à la décrire comme « *simbolista* », « *polifónica y dialógica* », « *lúdica y lúcida* ». En effet, l'œuvre de Luis Landero ne pourrait aucunement se faire l'image exclusive de l'un des concepts esthétiques débattus ; il n'en reste pas moins que, dans leur grande partie, ils sont valides et constituent des outils de travail pertinents. Sans le nier, Ruiz de Aguirre qui, tout au long de son étude analysera avec précision ces manifestations esthétiques en acceptant, en écartant ou en nuancant, preuve à l'appui, les aspects, se propose, lui, d'identifier les caractéristiques d'une esthétique « proprement landérienne » : « *rastrear las fuentes de donde había bebido Luis Landero y averiguar cómo había obrado sobre ellas la transformación necesaria para devolver al lector una narrativa originalísima, nacida de lo más profundo de sus entrañas*<sup>1</sup> ». Afin d'optimiser son argumentation, Ruiz de Aguirre utilise deux pièces maîtresses « *El gran Faroni* » (la version quasi définitive et inconnue du public de *Juegos de la edad tardía*, qui lui permet d'observer les choix esthétiques opérés par l'auteur) et les dix pages supprimées de *El guitarrista* où le personnage écrivain Rodó expose sa vision de l'écriture littéraire.

2. Comme la plupart des écrivains contemporains, Luis Landero remet fortement en question le concept de vérité. La réalité toujours perçue à travers le voile opaque des « jeux de langage » (selon Wittgenstein) et des incertitudes reçoit, chez Ruiz de Aguirre, l'appellation de « paradoxe », ce qui correspondrait à d'autres concepts plus utilisés pour le décrire, tels que « l'indéfinition » ou « l'ambiguïté ». Définit par l'école de Palo Alto comme « *una contradicción lógica que resulta de deducciones congruentes a partir de premisas correctas*<sup>2</sup> », le paradoxe caractérise, selon l'auteur, aussi bien le monde fictionnel landérien que les stratégies représentationnelles. L'usage que l'auteur fait du paradoxe dépasse celui de l'ambiguïté, car il permet d'identifier également des situations contradictoires pour l'analyse desquelles l'indéfinition et l'ambiguïté ne seraient pas entièrement opératoires : par exemple, les « paradoxes pragmatiques » qui font songer au mystère du comportement humain (lorsque le personnage de Matías Moro est incapable de s'expliquer à lui-même pourquoi il a donné de l'argent à Martina, ou bien l'épisode où Adriana propose à son prétendant de la violer afin qu'elle maintienne intacte sa fidélité matrimoniale). Au rythme d'un principe oscillatoire, cette

1 RUIZ DE AGUIRRE, Alfonso : *Luis Landero: Símbolo, paradoja y carnaval*, Madrid, ed. Pliegos, 2016, p. 20.

2 *Ibid.*, p. 55.

esthétique du paradoxe concerne, entre autres : l'élan (bouffon mais émouvant) des personnages médiocres dans la réalisation de quelque rêve inatteignable, la grandeur et la fragilité de l'homme, la recherche de soi-même par le dialogue et l'ouverture aux autres, le mélange du vulgaire et de l'extraordinaire, du tragique et du comique. À ceux-ci s'ajoutent le regard émerveillé avec lequel l'écrivain embrasse le monde afin de transformer, tel un alchimiste, le trivial détail quotidien dans du sublime ou du merveilleux, et son attitude bienveillante grâce à laquelle ses personnages extravagants ne perdent jamais leur dignité. En déclinant le paradoxe sous ces formes, l'auteur tâche de mettre en évidence une esthétique oxymorique en perpétuel balancement entre des sphères opposées.

3. La critique a souvent évoqué chez Luis Landero le traitement parodique de la réalité et des personnages. Abordée dans le troisième chapitre, la parodie se retrouve corrélée au concept plus ample et englobant de « carnaval ». S'y ajoutent d'autres notions sous-jacentes telles que le grotesque, l'humour, le masque, le dialogisme (par opposition au monologisme), la culture populaire, l'exaltation festive, toutes associées, de près ou de loin, à Mikhaïl Bakhtine. Mais principalement, le carnaval est lié chez Landero à l'*afán* des personnages qui s'évertuent, en faisant fi de leurs insuffisances, d'accéder à un statut (intellectuel, artistique, social) supérieur : « Gregorio puede ser poeta e ingeniero y Raimundo virtuoso de la guitarra, porque [...] las jerarquías y las exigencias externas se difuminan hasta desaparecer<sup>3</sup> ». Bien évidemment, la notion de carnaval n'est utilisable que partiellement et juste dans sa dimension métaphorique : dans le carnaval, les conséquences de l'inversion hiérarchique sont bénignes, car il s'agit d'une manifestation sociale festive à caractère conventionnel et temporaire ; or, chez les personnages landériens, les conséquences sont existentielles car la transgression se produit dans le contexte de la vie même, où la réalité s'interpose et s'oppose toujours aux ambitions inconséquentes des personnages, en les précipitant inéluctablement vers l'échec. Ruiz de Aguirre éclaircit avec discernement les liens que la critique a décelés entre l'œuvre landérienne et l'*esperpento* : certes, Valle-Inclán et Landero accentuent tous les deux les caractéristiques grotesques et expressionnistes des personnages, mais tandis que la critique sociale du premier paraît hautaine et dégradante, la parodie du deuxième n'acquiert jamais une dimension dépréciative. L'auteur explique avec acuité que le mécanisme d'identification du lecteur avec les personnages (« por inclusion del lector en el ambiente absurdo<sup>4</sup> ») permet à l'écrivain de lui insuffler la même attitude bienveillante envers leurs comportements saugrenus : « el lector, el personaje y el autor comulgan en su pequeñez [...]. En el esperpento de Valle ríe el espectador y sufre el personaje ; en el grotesco de Landero, como en el carnaval, todos reímos y la risa se convierte, más allá de lo ridículo, en una fiesta<sup>5</sup> ». Dans cette partie, l'application des théories bakhtiniennes fait éclore le traitement singulier du grotesque chez Luis Landero.

4. Fondée presque entièrement sur l'article « El simbolismo de Luis Landero » de Luis Beltrán Almería, cette partie identifie le symbolisme comme principe structurant de l'œuvre de Landero. Comme amorce, Ruiz de Aguirre illustre la typologie symboliste par quelques exemples tels que le suivant : l'épisode du vieux aigri de la vie de *El mágico aprendiz* qui, accoudé au comptoir d'un bar, torée une mouche, un cure-dent et un ticket de métro à la main (image interprétée comme « símbolo del hombre inane que aspira a la gloria<sup>6</sup> »). Ensuite, une série de sections met en relation

---

3 *Ibid.*, p. 100.

4 *Ibid.*, p. 157.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 163.

le symbole avec la dichotomie réalité/fantaisie, le grand théâtre du monde, le jeu comme symbole, la destruction du monde rural, l'autobiographie et l'imagination, le triomphe de l'homme exemplaire par rapport à l'homme immature, la femme fatale, le diable et l'ogre, le livre essentiel, le pouvoir créateur du mot, « el afán », la figure paternelle, le cinéma, etc. S'il est vrai, comme l'explique Ruiz de Aguirre, que tous concourent à transcender le réalisme et le *costumbrismo* traditionnels, il est peut-être moins certain que cela se réalise par les voies du symbolisme, tel qu'il est connu dans l'histoire littéraire. En effet, le symbolisme narratif concerne plutôt la prose inspirée du symbolisme poétique français, dont la thématique et l'esthétique se définissent par l'ambiguïté, le mystère, la synesthésie, et la multiplicité des sens et par une subjectivité évocatrice très marquée<sup>7</sup> ; ce sont là, bien évidemment, des éléments peu présents dans l'univers landérien, si l'on songe par exemple à des textes symbolistes tels que *Sonatas* de Valle-Inclán. Certes, les images métaphoriques (comme celle du vieux aigri que l'auteur cite au début du chapitre) dénotent souvent une prose allusive et voilée ; cependant, il s'agirait là d'une acception très large du symbolisme. Son héritage littéraire fait du « symbolisme » une notion connotée ; c'est pourquoi, l'usage spécifique qu'en fait l'auteur requerrait peut-être une explication terminologique plus rigoureuse capable de le justifier. Cette réserve mise à part, l'analyse est menée à chaque moment avec finesse révélant la diversité thématique et les strates sémantiques de l'univers littéraire de l'écrivain.

3. En accord avec l'objectif de cristalliser l'esthétique landérienne, Ruiz de Aguirre apporte un élément d'une indéniable originalité : « El gran Faroni », la dernière des trois versions antérieures de *Juegos de la edad tardía*. L'étude de ce manuscrit de 360 pages nous apporte des informations inédites sur la longue genèse du premier roman de Landero. Selon l'auteur, l'étude comparative entre la version initiale et la définitive révèle un nombre de chapitres quasi similaire, mais un contenu modifié par la suppression de certains passages considérés comme « redundantes, sobreabundantes o excesivos<sup>8</sup> ». Les choix réalisés par l'écrivain sont révélateurs de ses intentions esthétiques et stylistiques et contribuent à « la mejor comprensión del mensaje de *Juegos*, del carácter de sus personajes y de los principios creativos de Luis Landero<sup>9</sup> ». La plupart des modifications concernent la justesse, l'équilibre et la dosage des éléments : l'on réduit le nombre des lieux communs associés à la mythologie intellectuelle de Gregorio, les excès de fantaisie qui pourraient plonger les personnages dans la caricature et la narration dans l'invraisemblable, on simplifie des fragments trop explicites qui brideraient la liberté interprétative du lecteur, etc. Ces changements accompagnés de l'allègement stylistique sont la marque d'un savoir-faire littéraire surprenant pour l'écrivain *novel* comme l'était Landero à cette époque. Hormis l'observation des avantages littéraires de ces modifications, Aguirre de Ruiz ne manque pas pourtant de souligner avec regret la suppression de certains passages qui dévoilent la virtuosité dans le maniement du langage et la prodigieuse imagination humoristique de l'écrivain ; en les citant, l'auteur rend visibles ces fragments inconnus du public. Le chapitre s'achève sur l'idée – qui semble être également la conclusion de l'étude dans sa globalité – que la suppression consciencieuse de tout détail superflu a pour but d'éviter une interprétation univoque et simpliste, ce que l'auteur associe à la dimension symboliste de l'œuvre de Landero.

7 Anna Balakian citée dans RISLEY, William R., « Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán », *ANEC*, n°4, 1979.

8 *Ibid.*, p. 327.

9 *Ibid.*, p. 328.

Eu égard à la capacité de son auteur à mener, d'une plume fluide et élégante, une analyse approfondie, cet ouvrage devrait intéresser aussi bien les spécialistes de l'œuvre de Luis Landero que les lecteurs à la recherche d'un guide fiable pour orienter leurs premiers pas dans cet univers littéraire. Alfonso Ruiz de Aguirre détaille avec habileté les éléments visant à identifier une esthétique proprement landérienne qui transcende l'appartenance parfois forcée de cette œuvre à telle ou telle tendance littéraire.

À la lumière des trois derniers romans de fiction de Luis Landero (*Retrato de un hombre inmaduro*, *Absolución*, *La vida negociable* où émergent avec plus de force la faute, la culpabilité et l'action néfaste de l'homme envers son prochain), il serait intéressant de se demander si l'on ne devine pas là les signes d'un univers en mutation, un glissement (à confirmer) du festif au désolant, de l'espoir à la désillusion, du regard bienveillant au regard moralisateur, de l'« homme inutile » généreusement racheté à l'homme qui peine à remonter la pente pénible de la rédemption.

