

PALOMA DIAZ MAS : NUESTRO MILENIO

ALINE JANQUART
Lycée Guy Mollet – Arras

Paloma Díaz-Mas est née à Madrid en 1954. C'est une citadine "pure et dure", et fière de l'être : ses paysages d'enfance sont ceux des livres. A dix-neuf ans, elle publie son premier recueil de nouvelles, *Biografías de genios, traidores sabios y suicidas*, aujourd'hui introuvable. Elle entreprend parallèlement des études de journalisme et de lettres : on retrouve dans *Nuestro milenio* cette double attirance pour le monde contemporain et le passé culturel. Puis elle devient pendant plusieurs années chercheuse au CSIC, spécialiste de littérature et de folklore sefardi, dans l'équipe de Manuel Alvar et Jacob Hassan. C'est de ces années de recherche scientifique que naît l'argument de son premier roman, *Tras las huellas de Artorius*, qui raconte un peu à la manière d'une enquête policière la recherche d'un manuscrit perdu. Ce roman ne sera publié qu'en 1984, obtenant alors le "Premio Cáceres de Novela". Les enquêtes folkloriques et linguistiques "sur le terrain" lui inspirent aussi sa pièce de théâtre *La informante*, qui met en scène une vieille femme juive d'Orient et la jeune enquêtrice venue l'interroger sur ses souvenirs. Cette pièce obtient le prix "Ciudad de Toledo" en 1983. Puis c'est un roman, *El rapto del Santo Grial*, qui la fait connaître d'un plus vaste public : finaliste du premier "Premio Herralde de Novela", il est publié aux éditions Anagrama, aux côtés des œuvres de Soledad Puértolas, Alvaro Pombo, Torrente et tant d'autres. La critique salue *El rapto* : "un ejemplo de cómo aunar el género épico con la más depurada socarronería", ou encore "una especie de libro de caballerías en el que se han fundido romances y

leyendas que dejan al aire una manera de narrar que, de puro sencilla, resulta deliciosa". Enfin – car nous n'aborderons ici que l'œuvre de fiction de Paloma Díaz-Mas et non son abondante production scientifique – enfin, donc, en 1987 elle publie, toujours aux éditions Anagrama, *Nuestro milenio*.

Il s'agit d'un recueil qui comporte quatorze nouvelles – quatorze, comme les vers d'un sonnet, est-ce un hasard ? On a peine à croire au hasard, tant cette écriture précise, rigoureuse, est imprégnée de classicisme, dans sa structure et dans son vocabulaire, d'une grande richesse, employé avec une sorte de délectation, comme un artisan aime à utiliser les outils appropriés pour avoir ensuite la satisfaction du travail bien fait. Outre ce langage d'orfèvre des mots, qu'est-ce qui réunit ces 14 nouvelles ? Le résumé – si on peut appeler cela ainsi – qui figure sur la jaquette du livre fait état de "un tema común, el del desplazamiento, espacial o temporal, que le sirve a Paloma Díaz-Mas para mofarse de este milenio nuestro tan presuroso y palurdo, tan azogado y torpón, incapaz de cultivar el viejo arte de las cosas bien hechas". Mais ce n'est pas tout : outre le déplacement dans le temps et l'espace, sur lequel nous aurons en effet l'occasion de revenir, le thème commun à toutes ces nouvelles, c'est la culture : son acquisition, sa transmission, ses divers modes d'expression – la lecture, l'écriture ou la peinture comme codes à décrypter, le maniement du langage, l'interprétation des mythes. Paloma Díaz-Mas établit avec son lecteur une complicité d'initiés en accumulant, en superposant références et citations, explicites ou implicites, et c'est en cela sans doute que son écriture est contemporaine : nous ne sommes plus au temps du respect absolu des *auctores*, ni à celui de la *tabula rasa*, mais à celui du jeu – parodie, puzzle, pastiche. On le voit chez Umberto Eco, chez Peter Greenaway, chez Gonzalo Torrente Ballester, pour ne citer que quelques cas. Ici, la modernité ne revêt pas l'aspect de "tranches de vie" à la Vázquez Montalbán, par exemple, dont les dialogues semblent parfois enregistrés au magnétophone dans la rue : au contraire, nous n'avons ici que des instants, que nous saisissons dans toute leur intensité grâce à notre passé culturel, que nous sommes capables d'interpréter à la lumière de ce que ce millénaire nous a appris patiemment, jour après jour, siècle après siècle.

Pour ce qui est du déplacement dans l'espace et le temps, il n'est jamais gratuit. Dans la nouvelle intitulée *Resurrección del Doncel*, nous assistons en direct au Jugement dernier, comme si les images de Beatus de Liébana prenaient vie sous nos yeux, comme si Saint Jean passait du statut de visionnaire à celui de reporter. Les termes sont parfois ceux de l'Apocalypse : "una vez que el Cordero hubo quebrantado los siete sellos y cuando ya los cuatro caballos (el alazán bermejo de la

guerra, el tenebroso negro del hambre, el buboso y rodado jamelgo de la peste, el feroz potro macilento de la muerte) habían batido en todas direcciones – abriendo surcos de fuego y lágrimas – la faz de la tierra...”, à ceci près que le passé du récit remplace le futur de la vision prophétique. La description minutieuse de la résurrection de la chair se fait dans des termes beaucoup plus modernes : "átomos de cenizas que se revolvían en torbellinos inaprensibles para materializarse luego en forma de obispo y de doncella", tandis que l'appel des ressuscités à se présenter devant le Créateur semble emprunté à l'imagerie médiévale et au *romancero* : "Procedieron entonces los ángeles trompeteros a tañer sus añafiles de plata, y los tamborileros a hacer retumbar los timbales y las cajas, y los abanderados a hacer flamear gayatas y estandartes, hasta que sobrevino el silencio de la recolección". Ne trouve-t-on pas, dans le *Romance de la pérdida de Alhama*, les mêmes images : "Mandó tocar sus trompetas, sus añafiles de plata"? En effet, le jour du Jugement dernier est le jour où s'abolissent les époques, où le temps fait place à l'éternité, où toute la chaîne de l'humanité depuis Adam et Eve devient contemporaine. Mais on remarque un absent dans cette grande parade de l'humanité : c'est le Damoiseau, qui, absorbé depuis des siècles par la lecture d'un livre de marbre, n'a pas entendu l'appel des anges... Le dérapage est double : en effet, le Damoiseau bénéficie d'un statut particulier, puisque ce n'est pas son corps de chair qui ressuscite, mais son image de pierre, celle qui orne son tombeau et qui le représente dans une attitude originale, puisqu'il n'est ni orant ni gisant mais "lisant". Un esprit qui habite une image de pierre, quoi d'étonnant au pays de la Statue du Commandeur... Mais ce qui est plus surprenant, c'est cette lecture de pierre, si captivante qu'elle sépare le Damoiseau du reste du monde et le fait passer à côté de l'essentiel. L'écrivain se permet le luxe de dire à ses lecteurs "Méfiez-vous des livres!" La nouvelle étant la première du recueil, la mise en garde a son importance...

C'est encore une âme prisonnière d'une statue de pierre qui est au centre de la nouvelle intitulée *El tercer lugar* : il s'agit cette fois d'une noble dame normande du XII^e siècle, dont l'âme ne se trouve ni au ciel ni en enfer, mais dans un musée des Etats-Unis, ce "troisième lieu" insoupçonné dont le catéchisme ne lui avait pas appris l'existence.

Qu'est-ce qu'un musée ? Pire, qu'est-ce qu'un musée aux Etats-Unis ? Umberto Eco a longuement répondu à cette question dans *la Guerre du faux*. Ici, c'est un aspect particulier des musées américains qui est traité : dans un pays jeune, fasciné à un degré proche du fétichisme par tous les témoignages d'un passé européen antérieur à sa propre existence, le musée est le lieu où l'on peut contempler ces

témoignages achetés à l'Europe moyennant une certaine quantité de dollars. Le thème était traité sur le mode léger dans le film *Fantôme à vendre* de René Clair en 1936 : un honnête et irascible fantôme écossais, prisonnier d'une pierre de son château soigneusement démonté en vue d'une reconstruction outre-Atlantique, y tombait amoureux de sa ravissante nouvelle propriétaire, incarnée par Veronica Lake. Mais nous sommes loin des brumes d'Ecosse : encore une fois, Paloma Díaz-Mas vient du pays de la statue du Commandeur et des *Leyendas* de Bécquer. Il s'agit donc de concilier le matérialisme pragmatique de notre époque et l'immortalité de l'âme. Vaste programme ! Le procédé est le suivant : le tombeau, lieu d'habitation de l'âme, a été détourné de sa signification religieuse, puisqu'il n'est plus considéré que comme une œuvre d'art. Il a perdu sa valeur sacrée pour acquérir une valeur marchande. Que résulte-t-il de ce renversement des valeurs ? Le doute, exprimé ici par l'habitante même du tombeau de pierre, dont la conscience est demeurée intacte, et qui souffre d'avoir été trompée ou maintenue dans l'ignorance, puisque les prêtres en qui elle avait mis toute sa confiance ne lui ont jamais révélé l'existence de ce "troisième lieu", ni paradis ni enfer, où elle se trouve pour l'éternité.

La disparition du sens du sacré est encore traitée, d'une autre façon, dans la nouvelle intitulée *La alegría del dios*. Ici, le narrateur n'est autre que Zeus hospitalier lui-même, le dieu des dieux de l'Olympe. Le thème est très simple : les dieux ont besoin des hommes. Ainsi, après des siècles d'oubli, un visiteur inconnu rend à Zeus sa divinité en lui offrant une libation. Dans cette nouvelle, l'omniscience du narrateur serait pleinement justifiée : c'est un dieu ! Mais est-il vraiment omniscient ? Sa conscience du temps est vague : "Desde hace siglos – milenios, ¿ tal vez ? – mi única ocupación es seguir aquí morando [...] con el expolio sistemático de los siglos que convirtieron en cantera para obras comunes lo que otrora fue templo venerado". Sa mémoire est défaillante : "casi he olvidado el olor de la grasa de los pingües muslos de las víctimas que solían sacrificarme". Lorsqu'apparaît au loin le visiteur qui va lui rendre son statut de dieu, il n'a même pas le pressentiment du miracle qui va s'accomplir : "Así que me dispuse a no hacerle caso, pues nada de interés podía haber en él". C'est un dieu bien humain, sujet à la nostalgie : "parece ya irrecuperable aquel tiempo en que los cuerpos gloriosamente desnudos y cuidadosamente aceitados se exhibían, naturales y esplendorosos, a los ojos de los dioses y de los hombres". Si humain même qu'il n'est pas l'auteur du miracle, mais le bénéficiaire d'un miracle accompli pour lui par un mortel : "mi corazón se llenó con esa libación tras milenios de olvido y me sentí de repente menos viejo, de nuevo venerado, otra vez dios". L'une des questions qui se posent est de savoir si les dieux en veulent aux hommes de les avoir exilés, reniés, cantonnés dans la mythologie. La

réponse est non. Les hommes se sont punis eux-mêmes en désacralisant le monde "su mundo se ha quedado como plano, un poco más vacío sin nosotros, hecho sólo de cosas".

Le sacré a-t-il toutefois complètement disparu ? Non, puisque la douzième nouvelle, *La obra maestra*, raconte la transgression d'un interdit religieux, aujourd'hui, en plein cœur de Madrid. Cette fois, pas de déplacement dans le temps, mais un déplacement culturel. Le héros, Amal, est un peintre musulman très pieux, en dépit de ses allures de dandy occidental. Tout lui sourit, aucune technique picturale ne lui est étrangère, ses œuvres sont fortement cotées sur le marché de l'art... mais une forme de peinture lui est interdite, la représentation du corps humain. Comment prouver à ses détracteurs qu'il n'est pas incapable, comme ils le prétendent, de représenter une figure humaine, sans pour autant transgresser l'interdit coranique ? L'amour-propre du créateur est en conflit avec le respect de la loi religieuse. Un jour enfin il parvient à résoudre la contradiction. Il lui faut un témoin ; un seul – le narrateur – suffira. Celui-ci, ne voyant pas plus loin que le bout des apparences, ne perçoit d'abord qu'un tableau abstrait comme tant d'autres. Mais après des heures de contemplation infructueuse, la lumière du soleil couchant lui révèle le plus beau portrait de femme qu'il ait jamais vu, et qui disparaît en même temps que le soleil. Plus personne ne le reverra, car l'œuvre est exposée dans le hall d'une banque, sous la lumière impitoyable des projecteurs.

Au-delà du thème de la transgression de l'interdit apparaît celui de la recherche de la vérité : prenons le temps de ne pas nous arrêter aux apparences. La première phrase de la nouvelle nous plonge d'emblée dans cette opposition entre l'être et le paraître : "Pese a todas las aparencias, Amal era una isla en nuestro mundo". Ce n'est qu'à celui qui a la patience de le contempler pendant des heures, sans craindre de "perdre" du temps, que le tableau d'Amal révélera sa vérité, et non pas aux hommes d'affaires pressés qui traversent au pas de gymnastique le hall de la banque. On a dit et répété jusqu'à satiété que les années 80 étaient celles du culte du paraître – le "look". Attention, nous dit Paloma Díaz-Mas, c'est sans doute au mépris de l'essentiel. Dans une autre nouvelle, *El señor Link visita a un autor*, l'essentiel est également caché derrière des apparences trompeuses, mais la démarche est différente. Un éditeur, Monsieur Link, décide d'aller chercher lui-même le dernier manuscrit de son auteur préféré, Albert Sinclair. Il se repent bientôt de cet accès de curiosité : Albert Sinclair vit au 5^e étage sans ascenseur d'un immeuble minable, son vrai nom est Concepción Huerta, elle s'habille de façon désastreuse, est affublée d'une mère inénarrable, tout chez elle respire le mauvais goût, et la télé hurle en fond

sonore. Atterré, Monsieur Link en vient à douter des qualités littéraires de cet auteur qu'il admirait jusque là passionnément. "Pero el texto es perfecto, límpido, armonioso, lleno de ritmo y de vida. Es pura música, como un caudal que surge de claros ojos de agua. Y se pregunta cómo puede manar un venero tan limpio bajo la lluvia atronadora del televisor".

Un autre thème récurrent est celui de la transmission du savoir, ou de la transmission d'un message à travers le temps. *Las sergas de Hroswith* décrit une tapisserie médiévale, qui, telle la tapisserie de Bayeux, est le support d'un récit, en l'occurrence d'un récit épique : l'odyssée de Hroswith et de ses compagnons, les 240 Pèlerins errants. Au passage, un clin d'œil à Umberto Eco : "Los designios de Dios son inescrutables, y ni la más grande y poderosa abadía está libre de un incendio pavoroso en el cual ardan tapices, libros, rosas, y hasta los propios solidísimos muros del edificio". Le récit lui-même, qui déroule devant nos yeux émerveillés l'immense rouleau de toile brodée, mêle thèmes grecs et médiévaux : les pommes d'or du jardin des Hespérides, Tantale, le roi Midas, les enchanteurs du cycle arthurien... La destruction partielle de la tapisserie nous prive d'une partie de la légende, mais la fin demeure intacte : le retour des 240 Pèlerins errants et de leur chef Hroswith, tel Ulysse rentrant à Ithaque. Si les thèmes sont classiques, l'ironie, le second degré sont bien contemporains : les héros sont fatigués, malchanceux, en guise d'exploits ils n'ont que des mésaventures, et leur seule prouesse est probablement leur retour à leur point de départ.

Autre message traversant le temps, celui des grands classiques de la littérature. Mais les connaissons-nous vraiment ou avons-nous seulement l'illusion de les connaître ? C'est la question que pose *El mundo según Valdés*. Pour y répondre, Paloma Díaz-Mas ressuscite Juan de Valdés : pas n'importe quel humaniste, mais l'auteur du *Diálogo de la lengua*, celui qui partage avec elle le souci de comprendre comment fonctionne le langage, comment un discours est reçu par ses destinataires. Elle l'invite à visiter notre siècle, notre décennie, dans une ville de province où l'on reconnaît Vitoria, la ville où elle enseigne la littérature. Juan de Valdés n'est nullement impressionné par les merveilles de la technique qui facilitent la vie quotidienne de nos contemporains, ni par l'étendue du savoir de son hôtesse ; en revanche, ce sont nos mœurs qui l'étonnent, il rentre bouleversé d'une promenade très anodine dans les rues de la ville où les femmes vont bras et jambes nues et sans voiles. Ne pouvant surmonter son trouble, il repart dans le passé, laissant pour preuve de sa visite une éraflure que son épée a faite au papier peint et un exemplaire "muy sobado" de *l'Enchiridion* d'Erasmus. Au départ, Juan de Valdés avait été

convoqué pour nous aider à comprendre son époque, pour nous éclairer sur le message des humanistes : "Quizás volvamos a escribirlos cada vez que los leemos", puisque nous les lisons sous un éclairage qui n'est pas celui qui a présidé à leur écriture, puisqu'entre eux et nous s'interposent des strates de temps qui en ont insensiblement modifié le sens. A l'arrivée, il s'agit d'autre chose ; Valdés ne s'est pas contenté de nous faire mieux comprendre son temps (voir le passage où il fait revivre un épisode du *Quichotte*), il nous aide surtout à percevoir toute l'incongruité de notre époque, son agitation frénétique, vaine et superficielle.

A partir de cette même idée d'une communication à double sens entre les classiques et nous, *La fiesta pasa* introduit le thème du miroir. Un homme isolé dans une ville en liesse, un jour de fête, se réfugie dans une maison d'emprunt, prend un livre au hasard, et y lit le mythe de Narcisse, qui lui raconte sa propre histoire. Le livre lu est un miroir, puisque je m'y reconnais – l'individu se retrouve dans l'universalité du mythe. Puis l'homme se met à écrire et soudain ressent la terreur de sa propre image : comment puis-je à la fois être moi et cet autre dans le miroir ? (Ce qui justifie la dédicace de la nouvelle : "Para todos los esquizoides"). Cette terreur est étayée par une référence littéraire à Borges, "que teme los espejos, los vidrios y hasta la pulida superficie de la mesa donde corre peligro de reflejarse el antinarciso temeroso a quien aterra su propia imagen". La cécité de Borges est un indice : sa crainte de voir se refléter son image ne saurait être que symbolique. Traduisons : mes écrits sont des miroirs où je crains de voir se refléter une image de moi que je ne connais peut-être pas et qui m'effraie.

D'autres nouvelles sont de purs jeux de citations à tiroirs. *Vida y milagros de San Modesto de Trébede* commence par la description d'une chapelle dans laquelle on reconnaît sans peine San Antonio de la Florida et les fresques de Goya. Une observation concrète – le personnage de Saint Antoine semble annexe, étranger au miracle qu'il vient d'accomplir, s'effaçant au profit de la scène populaire qui l'entoure - donne naissance à la légende de Saint Modeste, sorte d'anti-héros maladroit, incompris, un tantinet masochiste, qui semble prendre plaisir à se laisser charger de tous les péchés du monde, accuser de tous les vices et désigner comme coupable de toutes les catastrophes. On ne le fête que tous les 7 ans, quand le 13 avril tombe un mardi... La narration revêt la forme d'une parodie de la Légende Dorée, avec un authentique morceau de bravoure : l'énumération des étymologies attribuées au nom de Modeste, toutes plus fantaisistes les unes que les autres.

Dans *La Infanta Ofelia*, c'est un vers de romance pris au pied de la lettre – "Por los aljibes del agua donde la infanta dormía", Romance de Portocarrero – qui sert de

point de départ à l'évocation d'une infante-naïade, amphibie, qui ne peut dormir que dans l'eau et que le roi son père désespère de marier un jour, à moins de découvrir dans un lointain royaume un prince champion de natation. Là aussi les citations se superposent, puisque l'infante du romance devient Ophélie – toutes les Ophélies, celle de Shakespeare, celle des peintres préraphaélites – actualisée par l'humour. Le procédé est semblable dans *La dama boba* : là, c'est une citation de Lope – "El soneto está bien en los que aguardan" – qui est prise au pied de la lettre et engendre une situation absurde.

Enfin, la réflexion sur le pouvoir du langage poussée à l'extrême donne naissance à *Agueda, Agata*, où un amoureux éconduit en vient à idolâtrer le nom de sa bien-aimée - c'est tout ce qui lui reste d'elle - au point d'éprouver le besoin impérieux, vital, de la nommer chaque jour à haute voix, en public, ce qui lui est facilité par le fait que le nom de l'aimée, Agueda, est aussi dans sa version latinisée, "agata", un nom commun. Sa tentative infructueuse de reconquérir la bien-aimée sur le plan du réel se transforme en un véritable fétichisme du nom. Ainsi il a le pouvoir de l'invoquer quand il le désire : il est le maître absolu de son discours, à défaut d'être celui du cœur d'Agueda. Le nom, en fin de compte, est plus réel que la femme qui s'esquive et se refuse à lui.

On le voit, Paloma Díaz-Mas réussit dans ce recueil de nouvelles un tour de force, celui d'échapper à tous les topiques des années 80 – violence, sexe, politique, médiatisation – tout en posant les problèmes essentiels de notre époque : apparence et vérité, désacralisation, interrogation sur la culture et le pouvoir du langage. Echappant à la mode, elle va droit au sens profond de notre époque en la rattachant à ses racines : celles de "notre millénaire".

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de fiction de Paloma DIAZ-MAS

Biografías de genios, traidores, sabios y suicidas, según antiguos documentos, Madrid : Editora Nacional, 1973.

La informante, Toledo : Editorial del Excmo. Ayuntamiento de Toledo, 1983 (Premio de Teatro Breve "Rojas Zorrilla", Premios "Ciudad de Toledo", 1983).

Paloma Díaz Mas : Nuestro milenio

Tras las huellas de Artorius, Cáceres : Institución Cultural "El Brocense", 1984.
(Premio "Cáceres" de novela corta, 1984).

El rapto del Santo Grial, Madrid : Editorial Anagrama, 1984. (Finalista Premio Heralde de Novela).

Nuestro milenio, Madrid : Editorial Anagrama, 1987.

