

## *Sur l'auteur*

Mario Levrero (1940-2004) est né et mort à Montevideo, en Uruguay. Il est l'auteur d'une vaste production littéraire publiée en Argentine ainsi qu'en Uruguay. Sa vision oppressante d'un monde fracturé, qui transparait à travers chacun de ses livres, est tempérée par l'humour et l'érotisme. Plusieurs nouvelles ont été traduites en français, allemand et suédois. Il jouit d'une renommée grandissante depuis la publication de *Dejen todo en mis manos* (1998) paru aux éditions de L'Arbre vengeur en 2012 sous le titre *J'en fais mon affaire*, roman qui a eu par ailleurs un vif succès aux États-Unis.

## LE DISCOURS VIDE

*Du même auteur*

*J'en fais mon affaire, L'Arbre vengeur*

Mario Levrero

# LE DISCOURS VIDE

Roman

Avant-propos d'Ignacio Echevarria

Traduits de l'espagnol (Uruguay)  
par Robert Amutio

**NOTAB/LIA**

Titre original : *El discurso vacío*  
© 1996, Heirs of Mario Levrero  
© Les Éditions Noir sur Blanc, 2018, pour la présente édition  
© Visuel : Paprika  
ISBN : 978-2-88250-537-8

## AVANT-PROPOS

Dans le roman d'un écrivain aujourd'hui passablement oublié, une extraordinaire parenté avec *Le discours vide* m'apparaît. Je fais allusion à Georges Duhamel et à son *Journal de Salavin* (1927), issu du cycle intitulé *Vie et aventures de Salavin* (1920-1932).

Le jour même de son quarantième anniversaire, un 7 janvier, Louis Salavin entreprend un journal où il s'apprête à consigner en détail les progrès obtenus quant au but qui, à partir de ce jour, doit guider sa vie: travailler de manière acharnée à sa propre *élévation*. Ou, pour le dire sans faire de mystère, en utilisant ses propres mots: se convertir en saint.

«Selon moi, ce qui fait le saint n'est pas particulièrement la ferveur religieuse, mais la conduite humaine d'un homme, ou, mieux encore, quoique je me méfie du langage pompeux, l'ordonnement de sa vie morale», se dit à lui-même Salavin. Et, au commencement même de son journal, il note

gravement : « Je suis prêt. Je m'attends moi-même. Je pars à ma recherche. »

Suivent vingt jours au cours desquels il écrit, résigné :

« Rien à signaler », « Rien », « Rien, du moins en rapport avec mon affaire », « Rien », « Rien. La neige tombe, mais cela n'a pas d'importance », « Rien encore », « Rien »...

Pendant Salavin ne faiblit pas dans sa résolution.

« Oui, j'écrirai tout. Il est possible que des épisodes infimes et destinés à un rapide oubli m'apparaissent au bout de quelques mois des événements essentiels. »

C'est ainsi que s'initie une épopée intime, pleine de pathétique et de comique, qui offre une certaine ressemblance avec celle qui se déroule dans les pages qui suivent. Pages dans lesquelles leur auteur, Mario Levrero, à cinquante ans passés, entreprend lui aussi une sorte de journal dont l'objectif est d'améliorer sa calligraphie à force de noircir quotidiennement un feuillet de sa meilleure écriture manuscrite possible.

Le but de Levrero semble très éloigné – et de toute évidence beaucoup moins ambitieux – que celui de Louis Salavin. Mais seulement en apparence. Levrero attend quelque chose de plus qu'une écriture lisible de sa discipline graphologique – qu'il appelle sa « thérapie » : il espère obtenir des améliorations et des bénéfices de nature psychique, une

réaffirmation de son propre moi. Et quelque chose de plus que cela.

«Il est approprié et positif d'avoir un rite comme celui d'écrire tous les jours en première activité, peut-on lire au tout début du *Discours vide*. Ça a quelque chose de l'esprit religieux, qui est si nécessaire à la vie et que, pour diverses raisons, j'ai *peu à peu perdu les années passant*, accompagnant dans ce processus l'Humanité» (p. 40). Un peu plus loin : «Je dois calligraphier. Il s'agit de ça. Je dois permettre que mon moi s'accroisse grâce à la magique influence de la calligraphie. Grande écriture, grand moi. Petite écriture, petit moi. Belle écriture, beau moi» (p. 48).

Il est inutile de souligner le caractère humoristique des affirmations de ce genre. En revanche, il faut préciser que, en dépit de leur drôlerie, elles sont énoncées, comme celles de Louis Salavin, en toute gravité.

*Le discours vide* compte, dans l'œuvre même de Levrero, un précédent important : *Diario de un canalla* (non traduit, *Journal d'une crapule*), de 1986. Il s'agit d'un bref texte (le journal porte sur un mois et ne dépasse pas la cinquantaine de pages) que Levrero a commencé à écrire au cours d'une crise personnelle, alors qu'il avait quitté Montevideo à la recherche d'un travail rentable qui le soulagerait de ses problèmes économiques (le travail en question consistait à diriger deux magazines de mots croisés) et vivait à Buenos Aires depuis deux ans. L'absence de temps et de conditions adaptées pour écrire un



roman qu'il avait commencé peu avant son départ (roman auquel il accordait une grande importance, car il visait à sauver en ce texte certaines expériences «lumineuses», de son adolescence, «avec l'idée secrète d'exorciser la crainte de la mort et la crainte de la douleur» que lui avaient inoculées les complications d'une récente opération de la vésicule), ce défaut de temps et de conditions favorables ont conduit Levrero à conclure qu'il s'était transformé en une crapule, en quelqu'un qui, tout occupé à gagner de l'argent, avait «abandonné complètement toute ambition spirituelle». Se lancer dans l'écriture d'un journal, à l'occasion d'une courte période de vacances, a libéré en lui, alors, un inattendu flot d'énergie introspective qui, même s'il ne lui a pas servi à changer sa vie, lui a du moins entrouvert une perspective de «salut». L'écriture d'un journal lui est apparue comme une formule idéale, pour faire l'essai de ce qui, à partir de ce moment-là, a constitué son objectif fondamental, répété sans cesse, en une sorte de mantra: «le retour à moi-même».

On peut lire dès les premières lignes du *Diario de un canalla*: «J'écris pour m'écrire moi-même; c'est un acte d'autoconstruction. Ici, je me récupère moi-même, ici je me bats pour sauver certains morceaux de moi-même qui sont restés collés à des tables d'opération (j'allais écrire: de dissection), à certaines femmes, à certaines villes, aux murs écaillés et étiqués de mon appartement montévidéen, que je ne reverrai plus, à certains paysages, à certaines

présences. Oui, je vais le faire. Je vais y parvenir. Ne m'ennuyez pas avec le style ou avec la structure: ceci n'est pas un roman, merde. C'est ma vie que je joue.»

Quand il reprendra, presque quatre ans plus tard, la formule du journal pour écrire ce qui finira par être *Le discours vide*, Levrero sera très conscient qu'il s'agit, dans ce cas, d'un roman (ce qui est nettement établi dans la note préliminaire). Mais de l'expérience tentée avec *Diario de un canalla* sera née une nouvelle relation avec sa propre écriture, à partir de là ouvertement désinhibée au moment de la justifier comme voie d'accès à ce que Levrero, sans aucun complexe, n'hésitera pas à nommer dorénavant «Esprit», comme cela, avec une majuscule.

«Tout au long de ces pages, j'ai plusieurs fois parlé de l'Esprit, peut-on lire dans le *Diario*. Je dois souligner qu'en matière religieuse, c'est la seule chose en laquelle je crois dur comme fer – si on me permet l'expression. Mais je ne pourrais pas le définir, ni même essayer de le faire. Je veux à peine effleurer le sujet pour que l'on comprenne que lorsque je parle de l'Esprit je dis quelque chose, et que je ne suis pas en train de lancer l'une de mes habituelles boutades [...]. Je pense que l'Esprit est une force puissante, absolument pas mécanique, mais bien sujette à certaines lois, et que l'une de ces lois l'empêche de se mêler trop des affaires des personnes; c'est nous qui devons aller vers Lui, et quand nous allons vers Lui nous le trouvons avec

une facilité totale. Mais, malheureusement, il est très facile de l'oublier. Je me distrais sans cesse avec mille autres distractions, je pense à cause, peut-être, de l'accumulation d'expériences négatives que j'ai faites jour après jour et qui finissent par l'accabler.»

*Le discours vide* justifie, preuves à l'appui, de manière géniale, comment ces «mille autres distractions» empêchent d'aller à la rencontre de l'Esprit et aboutissent à l'«éternel ajournement» de soi-même. Dans ce sens, le roman a pour sujet central ce que le lecteur de la correspondance et des journaux de Kafka reconnaîtra comme l'un des motifs récurrents de ces derniers: la plainte constante à l'encontre de tout ce qui distrait de l'objectif principal que nous nous sommes fixé, lui attribuant peut-être une valeur transcendantale pour notre propre existence. Kafka lui-même l'énonce ainsi: «La vie est une distraction permanente qui ne permet même pas de prendre conscience de ce dont elle distrait.» *Le discours vide* pose, de la manière la plus radicale et drolatique imaginable, ce qu'il conviendrait de nommer une «épique de la distraction», au cours de laquelle le héros est un homme commun confronté dans son quotidien aux forces du mal, en l'occurrence incarnées par les continues et en apparence inoffensives «interruptions» (l'un des termes les plus récurrents du *Discours vide*) qui l'empêchent d'accéder à lui-même.

«Le mal est ce qui distrait», énonce l'un des aphorismes de Kafka. En ce qui concerne Levrero, la référence à cet écrivain acquiert un relief très

particulier. Car s'il est hautement improbable que Levrero ait jamais lu Duhamel (les résonances entre *Le discours vide* et le *Journal de Salavin* appartiennent sans doute à l'ordre des coïncidences fortuites, peu importe la signification qu'on veuille leur attribuer), Kafka, cependant, non seulement a déterminé sa volonté d'être écrivain, mais aussi le genre d'écrivain qu'il voulait être.

«Jusqu'à ce que je lise Kafka, je ne savais pas que l'on pouvait dire la vérité», a déclaré Levrero dans une entrevue de 1992. Ses premiers romans et récits montrent une compréhension à ce point profonde et conséquente du mécanisme de l'écriture kafkaïenne qu'on ne peut la justifier que sur la base d'une extraordinaire affinité d'inquiétudes.

De l'œuvre de Levrero, dans son ensemble, on pourrait dire qu'elle évolue dans le sens d'une décantation progressive de ce que l'on entend d'ordinaire par écriture littéraire, en pure et simple écriture. L'autoréférentialité qui caractérise sa dernière «manière» (celle qui se déploie en une stupéfiante séquence qui va du *Diario de un canalla* à *La novela luminosa*, en passant par *Le discours vide*) est la conséquence d'avoir assumé que, par lui-même, le fait d'écrire, même dépourvu d'intentionnalité précise, peut avoir des «effets magiques incontrôlables».

«Il y a d'autres formes d'écriture, appelons-les littéraires, qui n'ont jamais eu cette charge "magique", lit-on dans *Le discours vide*. C'était l'écriture inspirée, celle que je pratiquais compulsivement, celle

qui venait prédéterminée depuis ce qu'il y a de plus profond. En revanche, quand j'essaie de toucher ce que l'on appelle la réalité, quand mon écriture devient actuelle et biographique, il est inévitable de mettre inconsciemment en jeu ces mystérieux et très occultes mécanismes qui, semble-t-il, commencent à interagir secrètement et à produire quelques effets perceptibles» (p. 116).

Les exercices calligraphiques que l'auteur s'impose sont l'illustration la plus parfaite de la manière dont l'écriture, livrée à son propre flux, devient fatalement une machine à générer des significations, qui, même si elles sont fausses, ou à demi fausses, admettent d'être «prises comme des symboles d'autres éléments, plus profonds» (p. 70).

«Il y a un flux, un rythme, une forme apparemment vide; le discours pourrait traiter de n'importe quel sujet, de n'importe quelle image, de n'importe quelle pensée. Cette indistinction est suspecte; je pressens que derrière l'apparence de vide il y a beaucoup, trop, de choses. Le vide ne m'a jamais beaucoup effrayé, parfois même il lui est arrivé d'être un refuge. Ce qui m'effraie, c'est de ne pas pouvoir échapper à ce rythme, cette forme qui coule sans dévoiler ses contenus. C'est pourquoi je me mets à écrire depuis la forme, depuis le flux même, introduisant le problème du vide comme sujet de cette forme, avec l'espoir de découvrir peu à peu le sujet réel, derrière le masque du vide» (p. 61).

Avoir porté jusqu'à ces dernières conséquences cette manière d'écrire fait de Mario Levrero l'un des écrivains les plus étrangement radicaux de la littérature latino-américaine contemporaine. Ce qu'il était déjà, dès ses débuts, comme auteur de romans scrupuleusement kafkaïens, produisant quelques-uns des meilleurs récits «fantastiques» écrits en castillan, explorant avec audace la syntaxe et la sémantique des rêves, ébauchant d'irrévérencieuses parodies du genre policier, d'amusants pastiches de bandes dessinées et de romans de série B («c'est une erreur de chercher des sources exclusivement littéraires à la littérature, comme si un fabricant de fromages devait s'alimenter exclusivement de fromages», a-t-il déclaré dans une entrevue de 2002). Mais c'est de la manière la plus inattendue, en se désintéressant de la fiction narrative, et plus largement de la littérature comme institution, qu'il a porté à ses extrémités son propre «réalisme introspectif», une pratique de l'écriture très superficiellement comparable avec les courants, aujourd'hui dominants, de ce que l'on entend par littérature du moi et par autofiction.

Extraordinaire aussi, la manière dont, en se déployant dans un registre fallacieusement «mineur», ouvertement humoristique, Levrero, le moins romantique des écrivains, met en jeu – sans la moindre trace de solennité, mais après le profond changement de perspective de la psychanalyse – les affirmations les plus élevées du romantisme et de ses héritiers : celles qui prescrivent que «le chemin

mystérieux va vers l'intérieur» et qui s'en remettent à l'«alchimie du verbe».

De toutes ses œuvres, *Le discours vide*, par sa lucidité, son audace, son étrangeté, sa drôlerie irrésistible, sa valeur stratégique aussi au regard de l'ensemble de l'œuvre de Levrero, en particulier *La novela luminosa*, son grand roman posthume (publié quelques mois après le roman de Bolaño 2666, lui aussi posthume, l'autre pilier qui soutient la grande arche par laquelle la littérature latino-américaine entre dans le XXI<sup>e</sup> siècle), est la meilleure voie d'accès à ce très singulier auteur, qui ne cesse de gagner des fidèles, et dont la réputation a débordé, depuis longtemps, cette niche réservée aux écrivains-cultes et aux «bizarres» où l'on a tendu à le confiner.

IGNACIO ECHEVARRÍA

## LE TEXTE

*Le discours vide* est un roman monté à partir de deux pans de textes, ou d'ensembles : l'un d'eux, intitulé « Exercices », est une série d'exercices calligraphiques courts, écrits sans aucune intention ; le second, intitulé « Le discours vide », est un texte unitaire d'intention plus « littéraire ».

Le roman dans sa forme actuelle a été construit à l'image d'un journal intime. J'ai ajouté aux « Exercices », ordonnés chronologiquement, des morceaux du « Discours vide » correspondant à chaque date, tout en conservant, grâce à des sous-titres, la séparation entre les deux textes. Cette solution m'a été suggérée par Eduardo Abel Giménez ; elle remplace celle que j'avais choisie dans un premier temps, basée sur des variantes typographiques peu fiables.

Au cours d'un travail de correction effectué par la suite, j'ai supprimé certains passages et même certains « Exercices » en leur entier, parfois pour protéger mon intimité ou celle d'autres personnes, et toujours dans la perspective d'une lecture moins ennuyeuse. J'ai ajouté quelques paragraphes et quelques phrases pour expliciter le sens de certaines références. À l'exception de ces petites opérations chirurgicales, ce texte est fidèle aux originaux.

M. L  
Colonia, mai 1993





*Ce livre, comme son contenu, existe en fonction de ma femme, Alicia, et de son monde. Même si cela est redondant, je dois souligner que ce roman est dédié à Alicia, à Juan Ignacio et au chien Pongo, c'est-à-dire à ma famille.*

M. L.

Montevideo, octobre 1996



## PRÉFACE

*22 décembre 1989*

Cela qu'il y a en moi, que moi je ne suis pas, et que je cherche.

Cela qu'il y a en moi, que je pense parfois que moi je suis aussi, et que je ne trouve pas.

Cela qui apparaît comme ça, brille un instant, puis

s'en va pendant des années  
et des années.

Cela que moi aussi j'oublie.

Cela  
proche de l'amour, qui n'est pas exactement  
amour ;

qui pourrait être confondu avec la liberté,  
avec la vérité

avec l'absolue identité de l'être

– et qui ne peut pas, cependant, être contenu  
dans des mots

pensé en concepts

ne peut même pas être rappelé comme il est.

Il est ce qu'il est, et il n'est pas à moi, et parfois  
il est en moi

(très peu de fois); et lorsqu'il est là,

il se souvient de lui-même

je m'en souviens et le pense et le connais.

Il est inutile de le chercher; plus on le cherche  
plus lointain il paraît, plus il se cache.

Il est nécessaire de l'oublier complètement,  
en arriver presque au suicide

(parce que sans cela la vie ne mérite pas d'être  
vécue)

(parce que ceux qui n'ont pas connu cela croient  
que la vie ne mérite pas d'être)

(c'est pour cela que le monde grince quand il  
tourne).

Voilà mon mal, et ma raison d'être.

\*

J'ai vu Dieu

passer dans le regard d'une pute

me faire signe par les antennes d'une fourmi

se faire vin dans une grappe de raisin oubliée  
sur la treille

me rendre visite dans un rêve avec l'aspect  
dégoûtant d'une limace gigantesque;

j'ai vu Dieu dans un rayon de soleil qui égayait  
obliquement l'après-midi

dans le survêtement mauve de ma maîtresse après  
un orage;

dans la lumière rouge d'un sémaphore  
dans une abeille qui butinait obstinément une  
petite fleur  
misérable, fanée et piétinée, sur la place Congreso ;  
j'ai vu Dieu même dans une église.

*11 mars 1990*

J'ai rêvé que j'étais photographe et que j'allais et venais avec enthousiasme, un appareil à la main. Je me trouvais dans un lieu spacieux, espèce de magasin ou d'entrepôt, bien que ç'aurait pu être aussi le vestibule d'un grand hôtel, et je cherchais l'angle propice pour combiner la photographie de deux lesbiennes de telle sorte que, même si elles étaient assez loin l'une de l'autre, dans le spacieux local, et également à une hauteur différente (peut-être sur des marches d'escalier), je fasse coïncider leurs lèvres pour qu'elles suggèrent un baiser. Les lèvres de toutes deux étaient d'un rouge intense. La plus proche de l'objectif était de profil ; l'autre, en hauteur, de face.

Plus tard je me trouve sur un autobus immense, à impériale ; je suis sur le toit, ou dans un endroit découvert de la partie supérieure. Je suis en train de photographier, ou de filmer, des scènes d'une grande ville. Soudain, il y a un choc, quelque chose qui se passe au loin, comme des vagues qui sautent par-dessus les gratte-ciel. On me dit que c'est la fin du monde. Moi, je prends en photo tout ce chaos,

confus et encore distant, avec joie, avec excitation. Je me réveille avec de la tachycardie.

Je me rendors, quelqu'un raconte une histoire (et je vois le récit), ou bien je vois un film, même si d'une certaine manière je participe à l'action, au cours de laquelle un lapin au pelage châtain se retrouve enseveli par la neige et creuse des galeries, se déplaçant rapidement d'un côté et de l'autre. L'inquiétude me prend qu'il puisse se cogner à quelque chose, un arbre ou une pierre, parce qu'il avance à l'aveuglette ; mais ensuite j'apprends qu'il a appris à communiquer, grâce à un système expliqué en détails dans le rêve, avec un pigeon qui volait au-dessus de sa tête, et au-dessus de la neige, et le guidait dans son parcours.

## PREMIÈRE PARTIE



