

01127

SOCIOCRITICISM - SOCIOCRITIQUE

1994 VOLUME 10 ISSUES 1 AND 2

SISAC



0000-0000(1994)10:1/2;1-Z



0000-0000(1994)10:1/2;1-Z

FLA

26119250

Rev. 14-14-0

Sociocriticism

Histoire et déni de l'Histoire
dans l'Espagne contemporaine

Almodóvar, Ayala, Gutiérrez Aragón, Muñoz Molina



Vol. X, 1 & 2 (nos 19 & 20)

Institut international de sociocritique

Université Paul-Valéry
BP 5043
F-34032 MONTPELLIER CÉDEX
FRANCE

Direction de la publication :

Edmond CROS

Editor

Abonnements

1 vol = 2 numéros ou
1 numéro double

Annual subscription

1 volume = 2 issues or
1 double issue

	<i>France</i>	<i>Étranger</i> Foreign
<i>Particuliers</i> Individuals	189,9 FRF (180 + 5,5 % TVA)	180 FRF ou/or 33 USD
<i>Collectivités</i> Institution	369,25 FRF (350 + 5,5 % TVA)	350 FRF ou/or 64 USD
<i>Frais de port inclus</i> Postage included		

ISSN : 0985-5939
ISBN : 2-902-879-23-7

Rev. 14-170

116.886

**HISTOIRE ET DENI DE L'HISTOIRE DANS
L'ESPAGNE CONTEMPORAINE - I- II**

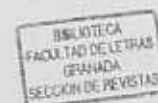
Textes réunis et présentés par Annie Bussière-Perrin

Sociocriticism

Vol. X, 1-2 (N^{os} 19/20) 1994

Sociocriticism

Vol. X, 1-2 (N^{os} 19/20) 1994



Sociocriticism

Vol. X, 1-2 (Nos 19/20) 1994

Sociocriticism

Vol. X, 1-2 (Nos 19/20) 1994

SOMMAIRE

HISTOIRE ET DÉNI DE L'HISTOIRE DANS L'ESPAGNE CONTEMPORAINE

VOL. X, 1-2 (N^{os} 19/20), 1994

Note de l'éditeur	III
Résumés/Resúmenes	7
– Histoire et déni de l'Histoire Edmond Cros	13
– « Le roman contemporain et le déni de l'Histoire » de <i>Muertes de perro à Beatus Ille</i> Georges Tyras	23
– <i>Beatus Ille</i> . L'écriture en question : entre échec et triomphe Jean Alsina	41
– <i>Beatus Ille</i> : « Une population de miroirs » Annie Bussière-Perrin	53
– <i>Speculum temporis</i> : la salle obscure dans <i>Beltenebros</i> d'Antonio Muñoz Molina Michel Bourret	95
– <i>Femmes au bord de la crise de nerfs</i> : une musique sous influence Catherine Berthet	123
– <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> : le chronotope de la rencontre Annie Bussière-Perrin	135

- <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> : texture, forme et couleur Jean-Claude Seguin	153
- Les contrepoints narratifs dans <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> Jacques Terrasa	167
- Lecture politique de <i>Demonios en el jardín</i> Edmond Cros	185

Ce numéro double est servi sur l'abonnement 1995 qui correspond à ce seul volume

I.S.B.N. VOL X, 1 et 2 : 2 - 902 - 879- 23-7

Ce numéro double de Sociocriticism a été conçu dans le cadre du domaine de recherches ouvert par E. Cros dans D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse (Montpellier, CERS, 1995). Les collaborateurs, tous spécialistes des productions filmique et romanesque de l'Espagne contemporaine, ont été invités à aborder la critique de ces romans et de ces films en dehors de tout a priori théorique. Il ressort de leurs conclusions respectives que ces quatre textes (Muertes de perro, Beatus Ille, Mujeres al borde de un ataque de nervios, Demonios en el jardín) s'articulent sur un même champ notionnel qui procède lui-même d'une identique médiation discursive caractéristique de cette période ambiguë significativement qualifiée de postfranquisme ou prédémocratie, comme le souligne E. Cros dans ses deux contributions. Or, ce champ notionnel qui organise les morphogénèses respectives des divers éléments du corpus retenu admet une lecture psychanalytique aussi bien que sociocritique. C'est en cela que l'ensemble des travaux publiés ci-après représente une importante contribution à l'étude des modes d'inscription du sujet culturel.

Annie BUSSIÈRE-PERRIN

Este número de Sociocriticism ha sido concebido en el contexto del campo de investigaciones abierto por Edmond Cros en D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse (Montpellier, CERS, 1995).

A los colaboradores, todos especialistas de las producciones fílmica y narrativa de la España contemporánea, se les invitó a que abordaran la crítica de estas dos novelas y estos dos filmes sin ningún prejuicio teórico. Resulta de sus conclusiones respectivas que estos textos (Muertes de perro, Beatus Ille, Mujeres al borde de un ataque de nervios, Demonios en el jardín) se articulan con un campo nocional idéntico que procede de una idéntica mediación discursiva característica de ese período ambiguo significativamente llamado postfranquismo o predemocracia como lo observa Edmond Cros en sus dos análisis. Pero este campo nocional que organiza las respectivas morfógenesis de los diferentes elementos del corpus seleccionado admite una lectura psicoanalítica tanto como sociocrítica. Esta serie de trabajos publicados a continuación representa por lo mismo una contribución importante para el estudio de los modos de inscripción del sujeto cultural.

Annie BUSSIÈRE-PERRIN

This issue of Sociocriticism was conceived in the context of the research field initiated by Edmond Cros in D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse (Montpellier, CERS, 1995). The contributors, who are specialists in contemporary Spanish films and novels were invited to approach these texts without any preconceived theory. Their conclusions bring out a fact : Muertes de perro, Beatus Ille, Mujeres al borde de un ataque de nervios, Demonios en el jardín spring up from an identical notional field generated by an identical discursive mediation distinctive of this ambiguous period significantly called postfranquismo or predemocracia, as Edmond Cros observes in his two analyses. But this notional field which organizes the respective morphogenesis of the different elements of the selected corpus, supports both a psychoanalytical and a sociocritical interpretation. This is why these articles offer an important contribution to the study of the modes of transcription of the cultural subject.

Annie BUSSIÈRE-PERRIN

RÉSUMÉS / RESÚMENES

Edmond CROS : « Histoire et déni de l'Histoire »

Le film d'Almodóvar et le roman de Muñoz Molina se caractérisent l'un et l'autre par une sémiotique de l'ambiguïté et de l'indétermination qui privilégie le virtuel, le double, et le simulacre et produit, entre autres effets, la labilité des points de vue ainsi que le masquage des points de repère. Edmond Cros retrouve dans ces phénomènes textuels l'impact du discours idéologique de la période du postfranquisme qu'il avait observé dans *Demonios en el jardín* de M. Gutiérrez Aragón.

*El filme de Almodóvar y la novela de Muñoz Molina se caracterizan por una semiótica de la ambigüedad y de la indeterminación que privilegia lo virtual, el doble y el simulacro, produciendo entre más efectos la labilidad de los puntos de vista y la ocultación de los puntos de referencia. Edmond Cros reconoce en estos fenómenos textuales el impacto del discurso ideológico del periodo del postfranquismo que ya había observado en *Demonios en el jardín* de M. Gutiérrez Aragón.*

Georges TYRAS : « Le roman espagnol contemporain et le déni de l'Histoire »

Les définitions de première approche des concepts de *roman* et d'*Histoire* suggèrent l'existence entre eux de liens organiques, en termes épistémologiques autant que sémiotiques, que l'intitulé de la question d'agrégation 1995 semble leur dénier. Attribuer au roman une attitude de *déni* de l'Histoire revient à postuler une rebuffade romanesque opérant sur les plans diégétique, narratif et énonciatif, marquée par la volonté de ne pas assumer la tension référentielle et, par voie de conséquence, la tendance à privilégier la tension adverse de l'autoréférence. L'examen des mécanismes des deux flux ainsi que celui des modalités respectives de délivrance et de configuration des récits fictionnel et factuel, montre qu'on a affaire au fond de la problématique à un phantasme du discours historien positif.

Las definiciones de primera aproximación de los conceptos de novela e Historia sugieren la existencia entre ellos de vínculos orgánicos, en términos tanto epistemológicos como semióticos, que el título del tema de las oposiciones 1995 parece negarles. Atribuirle a la novela una actitud de denegación de la Historia equivale a postular una negativa que opera en los planos diegético, narrativo y enunciativo, marcada por la voluntad de no asumir la tensión referencial y, por consiguiente, por la tendencia a privilegiar la tensión adversa autorreferencial. El examen de ambas tensiones, así como el de las respectivas modalidades de producción y plasmación de los relatos ficcionales y factuales, muestra que en el fondo un fantasma del discurso histórico positivo recorre la problemática.

Jean ALSINA : « *Beatus Ille* : l'écriture en question. Entre échec et triomphe »

Le texte du roman présente comme les deux faces d'une médaille une image d'écriture ratée, d'auteur stérile sur fond de crise personnelle, politique, artistique et la présence massive d'une écriture triomphante, celle de la voix composite si particulière qui prend en charge le récit de l'échec. De la comparaison des deux images peuvent naître les linéaments d'une réflexion sur l'écriture à travers ce que suggère la quête dirigée du personnage de Minaya présenté « comme s'il avançait sur une feuille blanche où l'absence de tout mot aurait caché une écriture invisible » (p. 99). L'analyse porte donc sur le discours sur l'écriture, sur des propositions d'étude stylistique, et sur certains aspects de l'intertextualité. L'article se veut une présentation d'éléments de dossier à approfondir sur : « l'écriture en question » dans *Beatus ille*.

Annie BUSSIÈRE-PERRIN : « *Beatus Ille*.

Une population de miroirs »

Ce travail se propose d'articuler une lecture psychanalytique et une lecture sociocritique de *Beatus Ille* à partir du champ notionnel de la *faute* et de l'élément morphique *coïncidence* vs *non-coïncidence* pointé dans le premier cas par la culpabilité oedipienne et le déni de la castration, dans le second par la mauvaise conscience du communiste, traître à la cause révolutionnaire durant la guerre civile espagnole, qui pactise avec la république bourgeoise. En effet, dans les deux cas, on observe l'actualisation du pôle de la coïncidence, de l'indistinction et de la confusion. Or, il apparaît que le temps de l'écriture, soit les années 80, où s'énonce un discours politique consensuel qui tend à effacer les clivages idéologiques de la guerre civile, est responsable de cette morphogénèse.

*El texto de la novela presenta como las dos caras de una medalla una imagen del fallo de la escritura, de autor estéril en una situación de crisis personal, política y artística, junto con la presencia afirmada y brillante de una escritura triunfante y lograda, la de la voz compleja que toma a cargo el relato del fracaso. De la comparación de las dos imágenes pueden surgir los ejes de una reflexión sobre la escritura a partir de lo que sugiere la incesante búsqueda del personaje de Minaya visto « como si avanzara sobre un papel en blanco donde la ausencia de toda palabra encubría una escritura invisible » (p. 99). Versa pues el análisis sobre el discurso que se refiere a la escritura, sobre propuestas de estudio estilístico y sobre ciertos aspectos de la intertextualidad. Este artículo quiere ser como una presentación de sugerencias y materiales para abordar « la interrogación sobre la escritura » en *Beatus ille*.*

*Este trabajo se propone articular una lectura psicoanalítica y una lectura sociocrítica de *Beatus Ille* a partir del campo nocional de la culpa y del elemento mórfico coïncidencia vs no coïncidencia apuntado en el primer caso por la culpabilidad edipiana y el rechazo o deni de la castración, en el segundo por la vergüenza o mala conciencia del comunista quien traiciona la causa revolucionaria durante la guerra civil española al pactar con la república burguesa. En ambos casos se observa la actualización del polo de la coïncidencia, de la indistinción, de la confusión. Por otra parte, el discurso político del consenso enunciado en el tiempo de la escritura de la novela, o sea los años 80, parece ser responsable de esta morfogénesis.*

Michel BOURRET : « *Speculum temporis* :

la salle obscure dans *Beltenebros* d'Antonio Muñoz Molina »

L'un des traits originaux de *Beltenebros* d'Antonio Muñoz Molina est de placer la salle de cinéma au cœur de l'espace textuel. L'absence de précisions toponymiques ou situationnelles ou à l'inverse le choix de coordonnées passe-partout conduisent néanmoins le lecteur à négliger la fonction référentielle d'un lieu qui ne serait que l'imparfaite reproduction d'une salle de cinéma réelle pour s'intéresser à la place qu'il prendra dans la géographie fictive déployée par le texte au rôle qu'il jouera dans l'action développée. En mettant en lumière la salle obscure, Antonio Muñoz Molina se détourne de la création et du spectacle cinématographiques pour s'intéresser aux conditions de réception du film, par l'examen minutieux d'une salle de projection qui d'ambiance évanouie – dans l'obscurité – devient objet prépondérant. Le choix de la salle de cinéma s'inscrit dans le cadre d'un questionnement ontologique caractéristique de l'esthétique postmoderne. Par son aptitude au dépaysement, à la condensation temporelle et à la modélisation sociale, l'*Universal Cinema* est un miroir précieux de la conscience individuelle et du rapport qu'elle entretient avec le monde alentour qu'Antonio Muñoz Molina nous livre sur le mode de l'éclectique et du fragmentaire.

*Entre los rasgos originales de *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina, sobresale la situación de la sala de cine en el mismo corazón del espacio textual. Por falta de precisiones toponímicas o situacionales, el lector se desentiende de la función referencial de ésta para centrarse en el sitio que ocupa en la geografía ficticia desplegada por el texto y por el papel que asume en relación con la acción. Al enfocarse en la sala de cine, Antonio Muñoz Molina se descarta de la creación y del espectáculo cinematográficos para interesarse por las condiciones receptivas de los filmes mediante el meticuloso examen de una sala de proyección que de mero ámbito escénico pasa a ser objeto preponderante. La elección de la sala de cine se enmarca pues dentro de un cuestionamiento ontológico característico de la estética postmoderna. Por la apertura al mundo que establece, el *Universal Cinema* resulta ser un valioso espejo de la relación entre fragmentaria y ecléctica que mantiene la conciencia individual con el entorno universal.*

Catherine BERTHET : « Femmes au bord de la crise de nerfs : une musique sous influence »

Femmes au bord de la crise de nerfs marque un retour à un traitement classique de la bande son. Le synchronisme est quasi systématique. La musique prend une valeur expressive et sert de soutien à la diégèse. Les citations puisent dans un répertoire de prédilection du cinéma (œuvres symphoniques d'une part et chansons de style latino-américain d'autre part). Un tel classicisme est chargé d'humour. Des effets de contraste, des ruptures de ton fréquentes sont le signe d'une distanciation amusée. La bigarrure de l'ensemble donne aux morceaux composés par Bonezzi l'allure de pastiche. Dans le même temps, œuvres citées et partition originale établissent un fin réseau de correspondances, dues à la reprise privilégiée de cellules mélodiques ou d'intervalles similaires et à l'utilisation de la palette instrumentale. Par-delà la récupération ludique de traditions musicales diverses, la bande musicale intervient comme un des éléments structurants du film.

Annie BUSSIÈRE-PERRIN : « Le chronotope de la rencontre »

Au-delà de la lecture traditionnelle qui voit dans ce film d'Almodóvar les ratages de la communication, je voudrais montrer que l'élément morphique *coincidence* vs *non-coincidence* structure le texte filmique en profondeur, l'actualisation la plus fréquente étant celle de la *non-coincidence* autour des modalités suivantes : rupture, différé, interférence. On observe également la récurrence de la figure du double : simulacres, signes et fétiches, à savoir une présence faite d'absence, qui renvoie à ce même élément morphique et convoque la catégorie du virtuel.

La banda de sonido de Mujeres al borde de un ataque de nervios se caracteriza por su clasicismo. La música, casi siempre sincrónica, cobra un valor expresivo y cumple con una función diegética. Las citas proceden del repertorio predilecto del cine : se escogieron obras sinfónicas y canciones latinoamericanas. El clasicismo se matiza de humorismo. La mezcla de fragmentos contrastados, los cambios bruscos del tono señalan una distanciamiento jocoso. El abigarramiento de la composición general crea una impresión de « pastiche ».

La variedad no deja de ser coherente : la partitura original entronca sutilmente con las obras citadas, por repetirse unas células melódicas y unos intervalos básicos, así como un tipo de instrumentación. La banda de sonido no sólo compagina lúdicamente diferentes tradiciones musicales sino que es uno de los elementos estructurantes de la película.

*Más allá de la lectura tradicional que pone en evidencia los fallos de la comunicación en este filme de Almodóvar, yo quisiera mostrar que el elemento morfofónico *coincidencia* vs *no coincidencia* estructura todos los niveles del texto filmico, siendo la actualización más frecuente la de la *no coincidencia*, en torno a las modalidades siguientes : ruptura, dilación, interferencia. Se observa también la recurrencia de la figura del doble : simulacros, signos, fétiches, o sea un mixto de presencia y ausencia, lo cual remite al mismo elemento morfofónico y convoca la categoría de lo virtual.*

Jean-Claude SEGUIN : « Mujeres al borde de un ataque de nervios : texture, forme et couleur »

Dans le cinéma de Pedro Almodóvar, le message plastique est traité pour lui-même. Couleurs, formes et textures sont de forts producteurs de sens qui viennent se superposer au message iconique. Du cercle dont la récurrence offre plusieurs lectures à la dialectique subtile du rouge et du bleu, en passant par le grain variable (35 mn/écran de télévision), l'ensemble de l'appareil plastique est convoqué. L'une des innovations du cinéaste, particulièrement sensible dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, c'est d'avoir établi un rapport nouveau entre plastique et l'iconique. Héritier de la culture du XX^e siècle, Pedro Almodóvar en est aussi l'un de ses meilleurs représentants.

Jacques TERRASA : « Les contrepoints narratifs dans Femmes au bord de la crise de nerf »

L'insertion de fausses publicités dans plusieurs films réalisés par Pedro Almodóvar dans les années 80 est souvent présentée comme un effet de style du cinéaste. Ces contrepoints narratifs – que l'on élargira aux faux journaux télévisés et aux extraits de films – ne sont pas que de simples clin d'œil parodiques portant sur la communication télévisuelle. Dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, ces petites histoires participent à l'économie du récit filmique. Formes brèves, elles fonctionnent en écho par rapport à l'intrigue, décalées, en abyme. À ces différentes voix narratives s'ajoutent celles – complexes – du générique, où collages et chanson composent une ouverture qu'Almodóvar a comparée à celle d'un opéra.

*El cine de Pedro Almodóvar trata el mensaje plástico por sí mismo. Colores, formas y texturas son fuertes productores de sentido que vienen a superponerse al mensaje icónico. Desde el círculo cuya recurrencia permite varias lecturas hasta la dialéctica sutil del rojo y del azul y pasando por la granulación variable (35 mn/pantalla televisiva), la totalidad del aparato plástico se utiliza. Una de las innovaciones del director, notables en particular en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, es haber establecido una relación nueva entre lo plástico y lo icónico. Heredero de la cultura del siglo XX, Pedro Almodóvar también es uno de sus mejores representantes.*

*La inserción de falsas publicidades en varias películas realizadas por Pedro Almodóvar en los años 80 está presentada a menudo como un efecto estilístico del cineasta. Estos contrapuntos narrativos – que ampliaremos a los falsos telediarios y a los fragmentos de películas – no son meros guiños paródicos sobre la comunicación televisiva. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, estas pequeñas historias participan de la economía del relato filmico. Son formas breves que funcionan en eco respecto al enredo, desfasadas, construidas en abismo. A estas diferentes voces conviene añadir las de los títulos de crédito, en los que collages y canción componen una abertura que Almodóvar compara a la de un ópera.*

Edmond CROS : « Lecture politique de *Demonios en el jardín* »

Ce travail examine la déconstruction de deux figures poétiques qu'opère le texte filmique :

1. une série de représentations paradisiaques directement inscrites ou réactivées par le sème du diabolique ;
2. une microsémiotique où se donne à voir l'échec des rites du passage initiatique, échec dû au fait que l'espace du père se confond avec l'espace de la mère.

Edmond Cros montre ensuite comment le champ notionnel qui s'organise autour de l'indiscrimination transcrit la médiation discursive d'un discours idéologique dominé par la problématique du consensus responsable du processus qui rend toutes les valeurs sociales interchangeables.

En este trabajo se examina la desconstrucción operada por el texto fílmico de dos figuras poéticas :

1. una serie de representaciones paradisiacas inscritas directamente o reactivadas por el sema de lo diabólico ;
2. una microsemiótica en la cual se transcribe el fracaso de los ritos del tránsito iniciático, por confundirse el espacio del padre y el espacio de la madre.

Edmond Cros explica a continuación cómo este campo nocional que se organiza en torno a la indeterminación transcribe la mediación discursiva de un discurso ideológico dominado por la problemática del consenso responsable del proceso que vuelve intercambiables todos los valores sociales.

Sociocriticism vol. X, 1-2 (n° 19/20) pp. 13-21

© IIS, Montpellier (France)

Histoire et déni de l'Histoire

Edmond CROS

Dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, l'activité de doublage de films étrangers par les personnages principaux peut être envisagée comme une clef de décodage dans la mesure où tout ce qui nous est donné à voir de leur vie coïncide avec les rôles qu'ils jouent à l'écran, de telle sorte que s'impose la question de savoir où nous devons situer l'origine du reflet : Iván est-il d'abord à la ville un don Juan avant de l'être sous l'objectif de la caméra ? ou bien, au contraire, les rôles qui lui sont confiés ont-ils déterminé son attitude envers les femmes ? Au-delà de cette façon quelque peu naïve d'envisager la production de sens, reste le brouillage systématique des points de repère dont témoigne, entre autres, le plan où le tête-à-tête Pepa-Candela est filmé dans un miroir mais contient dans le même temps la figure originelle de Candela. Candela se trouve projetée de la sorte, sous deux angles de vue, ce qui entraîne la divergence apparente des regards qu'échangent les deux femmes. La systématique qui fait jouer ainsi les diffractions d'images ou les écarts, ou encore les retards de la communication (autour du répondeur) sur un arrière-fond de parfaite coïncidence apparaît ainsi comme essentielle dans le cadre de la problématique du double, lequel peut-être considéré comme le produit par excellence de ce champ notionnel : la notion de double implique en effet une totale coïncidence des éléments respectifs de deux objets mais également une diffraction, c'est-à-dire un écart spatial et une inversion symétrique des deux ensembles que ces deux éléments construisent.

Cette remarque est encore plus évidente si on l'applique au simulacre : le simulacre c'est la reproduction inauthentique, c'est-à-dire l'objet projeté moins ou plus quelque chose qui fait que ce n'est plus l'objet. Autrement dit, le simulacre comme le double est lié à l'objet par un rapport qui problématise la coïncidence.

L'absence de points de repère caractérise de même *Beatus Ille*. Les points de repère idéologiques disparaissent, ce qui apparaît au niveau relativement superficiel de la peinture qui est faite du protagoniste. Le Jacinto Solana, tel qu'il se dévoile lui-même à la fin du récit, ruine le mythe de l'intellectuel-poète républicain, victime de la Guerre civile. Or, les mythes politiques constituent des points d'ancrage où s'accrochent littéralement les imaginaires sociaux ; ils réorganisent la mémoire collective et constituent des points de référence à partir desquels les citoyens qui y adhèrent règlent leurs comportements. Sur la base de cette véritable dénégation qui affecte la figure mythique du héros républicain les événements de la Guerre civile sont évoqués, dans le roman, sous la forme de populaces vociférantes, de milices traîtres à leur propre cause, de statues déplacées ou restaurées, de massacres, ou de lynchages absurdes déconnectés de tout véritable contexte précis.

On objectera sans doute que nous est cependant donnée toute une série de points de repères historiques (le bombardement de Guernica, le Congrès des Écrivains anti-fascistes qui s'est tenu en Espagne en 1937, les affrontements qui opposent à Barcelone le Parti communiste et la F.A.I., les mentions de revues littéraires ou de poètes comme Miguel Hernández, etc.) mais il s'agit d'indications fugitives, privées de tout rapport entre elles susceptibles de les organiser en système. Ces indications nous parviennent comme des échos assourdis d'un ailleurs où se dérouleraient des événements en quelque sorte inexplicables. C'est ce dernier point, plus particulièrement, qui distingue *Beatus Ille* du roman historique traditionnel où la conscience individuelle, projetée dans le champ de l'Histoire, sert à focaliser l'enchaînement des causes et des conséquences des événements historiques.

Le masquage du sujet de l'énonciation participe de la même systématique :

A veces Solana escribía en primera persona y otras veces usaba la tercera como si quisiera ocultar la voz que lo contaba y lo adivinaba todo para dar así a la narración el tono de una crónica impasible (p. 89)

De quel texte cette remarque fait-elle partie ? Quel en est l'auteur ? À première vue, elle semble être de Minaya qui vient de découvrir les manuscrits de Jacinto Solana, mais, si on remonte quelque peu en amont du texte, on constate que Minaya est le personnage d'un récit qu'est en train d'écrire Jacinto Solana :

Jacinto Solana no inmóvil en su figura y en la fecha de su muerte sino escribiendo siempre, también ahora, contando, imaginaba Minaya, cómo el impostor y huésped entra en el gabinete y descubre que hay una llave en la cerradura de la habitación prohibida, que será infinitamente fácil empujar la puerta y contemplar lo que nadie más que Manuel ha visto en los últimos treinta y dos años. Una habitación grande, inesperadamente vulgar, con muebles oscuros y cortinas blancas sobre los postigos del balcón que da a la plaza de las Acacias. Avanzó a tientas, cerrando la puerta a sus espaldas, encendió una cerilla y se vio a sí mismo en el doble espejo del armario, su cara pálida que emergía de la oscuridad como en un retrato tenebrista. (pp. 87-88)

Cette marque de l'énonciation (*J.S. escribiendo [...] contando*) s'efface sous l'effet du jeu qui, pour décrire les actions successives d'un même personnage, fait se succéder, à un présent de narration (*cómo el impostor [...] entra en el gabinete*) qui amorce le récit, un prétérit qui, par rapport à ce même présent, introduit un brutal déplacement de la focalisation (*Avanzó...*).

La brutalité qui nous fait passer d'une focalisation (le narrateur en train de raconter ce que le personnage est en train de faire) à une autre focalisation qui rétroprojecte la suite de cette même action dans le passé accompli est sensiblement atténuée par un véritable procédé de montage qui coupe la continuité immédiate du récit et gomme quelque peu l'agrammaticalité de la construction, tout en maintenant une continuité à un autre niveau qui est celui de la description : en effet, un élément descriptif, qui était pris dans le flux narratif de la première focalisation, fait alors l'objet d'un court développement qui débouche sur un point d'ancrage topographique (*la plaza de las Acacias*). Sur la première image de la chambre, et à partir de celle-ci, s'amorce un mouvement qui détourne le regard vers un nouvel objet (du personnage à la place), détournement facilité par l'absence de toute proposition principale. La chambre, tout comme le panoramique qui nous guide vers la fenêtre implicitement évoquée, appartient aux deux focalisations. On aura reconnu, dans la façon dont une

forme qui appartient à un plan précédent vient s'évanouir au sein d'une forme nouvelle qui, tout en la transformant, cependant la contient encore de façon fugace, le procédé du fondu enchaîné. On considérera que le fondu enchaîné s'articule sur le chevauchement des focalisations dont nous sommes partis (1^{re} personne / 3^e personne) pour former un système structural dans le cadre d'une sémiotique que, pour faire vite, je propose de qualifier de « sémiotique du brouillage et de la confusion ».

Les procédés qui permettent ainsi de passer d'une focalisation à l'autre peuvent être variés mais il s'agit dans *Beatus Ille*, comme on le sait, d'une démarche récurrente.

On aura remarqué, en outre, que l'acte d'écriture est imaginé, à son tour, par Minaya (*contando, imaginaba Minaya...*) Qui est donc le personnage de qui ? *Usted ha escrito el libro* dit Jacinto Solana à Minaya, à la fin du roman, avant d'ajouter : *Porque usted es el personaje principal y el misterio más hondo de la novela* (p. 278).

Pour que ce jeu de miroirs (*celui qui est pensé pense celui qui le pense*) soit opératoire, les sujets de l'énonciation doivent être systématiquement occultés d'une façon ou d'une autre. *Beatus Ille* peut être ainsi considéré comme produisant un récit qui expose comment et pourquoi ce même récit n'est pas encore écrit, ou encore comme l'histoire écrite d'un livre qui reste à écrire. Tout n'est qu'illusion, plus particulièrement le passé, le souvenir, la mémoire :

En mi conciencia permanecía la sensación de caricias y de la oscuridad, sin asidero alguno que la vinculara al presente y menos aun a la borrosa escena que le había precedido, del mismo modo que no deja huella una aparición al extinguirse (p. 87).

La métaphore du miroir doit être perçue dans ce contexte comme centrale : tout événement historique participe du statut de l'apparition *qui ne laisse aucune trace au moment de s'évanouir*. Voilà pourquoi passé et futur peuvent être confondus. Raconter ce qui s'est passé revient à imaginer ce qui sera (*como si quisiera ocultar la voz que lo contaba y lo adivinaba todo*). Ce qui est imaginé se confond avec ce qui est, ce qui sera ou ce qui fut.

À partir de là, revenons au prétexte narratif : Minaya prétend écrire une biographie, c'est-à-dire l'Histoire, mais il écrit à partir de faux documents que

Jacinto Solana sème sur son chemin, il écrit ce que Jacinto Solana imagine qu'il imagine.

Sans doute pourrait-on ici évoquer Cervantès, Unamuno, Borges et estimer que nous avons affaire à une recherche formelle, plus ou moins bien réussie d'ailleurs. Ce qui m'intéresse cependant, c'est le champ notionnel qui opère en profondeur dans l'écriture et, en particulier, cette labilité des points de vue qui s'accompagne du masquage des points de repère.

Cette question s'impose lorsqu'on met en perspective d'une part ce que nous disions de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, à propos de l'impossibilité dans laquelle nous sommes mis de distinguer entre l'objet et son reflet, et, de l'autre, ce que nous venons d'observer des jeux que *Beatus Ille* construit autour du narrateur et de ses personnages. À la question de savoir lequel des deux Iván ou laquelle des deux Pepa imite l'autre, correspond, dans une parfaite homologie, cette autre confusion qui, dans *Beatus Ille*, brouille sans cesse l'identité du sujet de l'énonciation : Jacinto Solana est-il une créature de Minaya ou Minaya l'est-il de Jacinto Solana ?

Dans les deux cas, c'est en toute logique la perte des points de repère ou, du moins, le brouillage qui les affecte qui crée cette confusion. Que ces points de repère soient retrouvés, projetés ou reconstitués et tout rentre dans l'ordre. Que l'analyste puisse répondre à ces diverses questions, en effet, ne saurait annuler les incontestables effets de sens qui opèrent aux niveaux des lecteurs ou des spectateurs et qui sont produits par la morphogenèse.

Par rapport à la problématique du double qui hante le corpus choisi, le point de repère assure, théoriquement, deux fonctions : il constitue, en premier lieu, une référence à partir de laquelle le sujet organise les catégories classificatrices qui lui permettront de distinguer les uns des autres les valeurs, les comportements, les objets, le réel du projeté mais, d'autre part, sa présence chasse le double et quand double il y a, le point de repère le dénonce comme double.

Dans la fiction narrative, le premier point de repère est constitué par le sujet d'énonciation défini par ses coordonnées spatio-temporelles. Or, les citations de Muñoz Molina dont nous sommes partis et où se trouvent confondus l'un dans l'autre le présent de l'écriture (*contando*) et le présent de narration (*cómo entra*) témoignent de l'occultation de ce point d'ancrage élémentaire. Le *hic et nunc* du temps de l'écriture a disparu.

Cette disparition des points de repère explique, de même, la diffraction qui affecte certains personnages et les modes de fonctionnement de cette dif-

fraction. Inés est et n'est pas Mariana ; Minaya est et n'est pas Jacinto Solana. Comme dans le film d'Almodóvar opère ici un jeu constant entre la coïncidence et la non-coïncidence. Les premiers témoignages recueillis sur les assassinats de Mariana et du père de Jacinto Solana diffèrent entre eux avant que ne soit reconstituée, à la fin du livre, une fois assemblées toutes les pièces du puzzle, une vérité qui peut n'être d'ailleurs qu'une nouvelle mystification ourdie par un narrateur qui nous reste inconnu. À ce moment-là, tout coïncide : lynchage de l'espion, engagement politique et culpabilité d'Utrera, haine de doña Elvira à l'encontre de Mariana, persécution du franquiste par des milices républicaines, rôle du père de Jacinto Solana dans cet épisode et qui explique son assassinat ultérieur, etc. Tout se noue autour du même instant et dénonce la double faute de Jacinto Solana, coupable d'avoir trahi son meilleur ami et son père en trompant le premier avec Mariana, en s'éloignant trop vite du second pour rejoindre précisément l'objet de sa passion.

Cette focalisation inattendue, quelque peu « tirée par les cheveux », réalise, au niveau de l'intrigue, le même type de *coïncidence* que celle qui fait, à la fin du film d'Almodóvar, se superposer, dans l'avion en partance pour Stockholm, deux intrigues qui, à l'origine, paraissaient totalement divergentes.

Ces caractéristiques du récit semblent, à juste titre, faire de *Beatus Ille* un roman policier mais, dans la perspective où je me situe, je dirais plus volontiers qu'elles sont produites par le même champ notionnel que j'ai cru pouvoir observer dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. C'est ce champ notionnel qui convoque les contraintes narratives du roman policier, comme nous l'avons vu convoquer Cervantès, Unamuno ou Borges.

Ce que je disais des personnages peut être dit de l'espace : Mágina est et n'est pas Úbeda.

Le contexte historique vu sous le seul aspect d'une violence criminelle et absurde devient l'élément dramatique de l'intrigue policière qui s'organise, d'une part autour de la reconstitution des assassinats de Mariana et de Justo Solana, de l'autre autour des conditions qui ont pu faire croire à celui de Jacinto Solana. En dehors de cela, mis à part quelques brefs flashs-back qui évoquent la vie intellectuelle madrilène avant la guerre civile, ou au début de celle-ci, l'essentiel du récit se déroule dans le cadre léthargique de Mágina et surtout, le plus souvent, à l'intérieur du palais de Manuel, hanté par les souvenirs, dans l'ambiance feutrée de la bibliothèque, en particulier, ou encore dans l'ombre de la *isla de Cuba*.

Le lent processus de démythification de la figure de l'intellectuel républicain ainsi que les jeux sophistiqués du métadiscours sur le thème de la création romanesque retiennent le récit en dehors du temps et transforment Úbeda en un lieu mythique, déconnecté du reste de l'Espagne, une île, la *isla de Mágina*, pour céder aux sollicitations du texte en extrapolant l'appellation significative de la propriété où s'est réfugié pour écrire le pseudo-romancier fugitif.

Mutatis mutandis, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* produit des effets similaires : en dehors de la séquence poursuite vers l'aéroport et de rares séquences qui donnent des visions fugaces des rues de la capitale, soit directement, soit à partir de l'intérieur du taxi, tout se déroule soit dans un studio de production filmique, soit dans l'appartement de Pepa, véritable scène théâtrale où se retrouvent de façon inespérée la plupart des personnages. Les deux points d'ancrage principaux sur le contexte – la menace des terroristes chiites et la campagne télévisée qui promeut le préservatif pour lutter contre le sida – sont des éléments marginaux par rapport à l'intrigue principale et peuvent être considérés comme des effets secondaires de la morphogénèse.

La typologie de l'espace de *Beatus Ille* peut être rapprochée par certains côtés de celle de *Demonios en el jardín* de Gutiérrez Aragón. Nous aurons à en reparler pour d'autres raisons. Torre del Alba (*Demonios en el jardín*) se trouve comme Mágina ancrée dans un contexte historique par d'explicites indications, tout en se transformant au fil des images en un flot auquel ne parviennent que les échos d'un ailleurs mythique qui est l'espace du père de Juanito. Torre del Alba, comme Mágina, semble ne plus participer à l'Histoire, être décrochée d'un contexte dont elle aurait naguère fait activement partie. Le rapport à l'Histoire se joue dans cet écart entre une implication qui fut impossible à éviter dans le passé et cette déconnection qui caractérise le temps de l'écriture et qui relève de l'imaginaire. *Beatus Ille* est exemplaire de ce point de vue : l'écriture ne cesse de créer du simulacre et du virtuel, de couper ses amarres d'avec le réel, alors que toute l'intrigue s'est nouée autour d'un double drame généré par la guerre civile.

Il nous faut donc nuancer ce que nous avons dit plus haut : l'espace et le temps romanesques sont connectés au contexte historique avant de disparaître comme ancrage spatio-temporel. Dans cette perspective, le refuge dans un espace et un temps utopiques doit être considéré comme un effet compensatoire. Ce refus de l'Histoire est une autre façon de parler de l'Histoire. La contradiction structurelle qui se donne à voir entre les inévitables points d'an-

crage historiques et la systématique utopique témoigne de ce que celle-ci relève non du refus mais du refoulement ou de la dénégation. L'utopie est à son tour un simulacre, un produit de la dénégation. Voilà pourquoi Mágina est et n'est pas Úbeda. Tout simplement parce qu'elle coïncide et ne coïncide pas avec la Úbeda historique.

Le jeu qui se développe dans l'écriture romanesque et l'écriture filmique entre l'impossibilité objective d'échapper à l'Histoire et le sentiment intériorisé que cette impossibilité est impossible à assumer produit en toute logique une poétique qui privilégie le double, la simulation et le simulacre. C'est bien cette contradiction centrale qui génère la diffraction des imaginaires. La Mágina utopique est ainsi le double de la Úbeda historique. Je souhaiterais incorporer maintenant rapidement *Demonios en el jardín* dans le corpus que j'ai étudié jusqu'ici.

Dans *Demonios en el jardín*, Juanito et son père sont comme Iván de Almodóvar ou Jacinto Solana de Muñoz Molina des simulacres et tout ce que j'ai dit de la disparition des points de repère dans les deux textes précédemment étudiés peut s'appliquer au film de Gutiérrez Aragón : c'est cette absence de points de repère qui entraîne la confusion entre le Bien et le Mal, entre l'espace du Père et celui de la Mère, entre les coupables et les innocents et, d'une façon générale, la labilité des valeurs.

Les allers et retours que nous sommes appelés à faire entre tous ces textes nous aident à mieux les comprendre. Ils nous permettent de voir ce qui les unit en dépit d'évidents écarts de thématiques et de tons qui s'ajoutent au fait qu'ils relèvent de modélisations différentes. Or, ce qui les unit, c'est un même champ notionnel qui procède lui-même d'une identique médiation socio-discursive. Tout ce que j'écrivais sur ce point à propos de *Demonios en el jardín* peut être repris ici de façon encore plus convaincante me semble-t-il, à la lumière de l'analyse que nous avons pu faire du film d'Almodóvar et surtout du roman de Muñoz Molina.

Dans cette période ambiguë significativement qualifiée de postfranquisme ou de prédémocratie, la nécessité que préconisent le discours politique, et, plus largement, le discours idéologique de rechercher et de construire un consensus social n'est concevable que si on oublie, ou on s'efforce d'oublier, ou on refoule l'Histoire. Cette amnistie accordée aux victimes par leurs bourreaux impose que l'on fasse coïncider des souvenirs, des imaginaires, des fantasmes inconciliables, d'où l'intériorisation de ces images diffractées. L'Histoire officielle et inauthentique tout comme l'Histoire vécue qui fait l'objet de

la dénégation se transforment l'une et l'autre sous l'effet des contradictions et des coïncidences qui, alternativement, les opposent ou les réunissent, en des espaces imaginaires utopiques et virtuels.

Roman espagnol contemporain et déni de l'Histoire : de *Muertes de perro* à *Beatus Ille*

Georges TYRAS

Université Stendhal, Grenoble III

Cervantes, Sterne, Flaubert, Dickens, Proust, se ocupaban de cosas bien distintas, para bien de todos nosotros, aun cuando sus contemporáneos les pidieran a gritos que pusieran su atención sobre los tormentosos sucesos públicos de su tiempo.

Juan Benet

Les intitulés de questions de concours ont des raisons que la raison parfois paraît ignorer. Les candidats peuvent en être d'autant plus décontenancés (jusqu'au... déni de l'épreuve ?) que la bibliographie officielle n'offre pas de points de repère susceptibles de les orienter dans le réseau méthodologique et conceptuel qu'ils sont invités à parcourir. Le sujet contemporain de la session 1995 de l'agrégation d'espagnol puise dans le souci de structurer la réflexion de façon contrastive une formulation polémique dont il est sans doute préférable d'éclairer les termes. Sans se cacher que, devant le foisonnement sémantique qui les caractérise, tout éclairage ne fera qu'accuser les zones d'ombre¹.

Roman / déni / Histoire

Si l'on veut bien accepter que la double adjectivation de l'intitulé ne pose pas problème², le plus provocateur des trois substantifs méritant commen-

taire est *déni*. Le champ sémantique que couvre ce dérivé intensif de *negare* relève d'une activité intellectuelle opérant dans les domaines du juridique et du psychanalytique, et concernant le refus d'assumer l'existence de la réalité³. Le terme pose, ou présuppose, la non-reconnaissance de l'*Histoire* par le *roman*, et fait porter à celui-ci la responsabilité d'une absence totale de relation entre les deux territoires, ainsi qu'entre les modalités de leur écriture.

Pareil rejet est trop catégorique pour ne pas apparaître comme suspect, et il se présente en fait comme le retournement d'une position défensive à laquelle se sentirait acculée non pas le roman mais bien une certaine Histoire. On peut, à la suite des travaux de Michel de Certeau (1987, pp. 66-96), préciser les arguments brandis par les tenants d'un discours qui se drape dans la vertu historiographique pure et dure. Chacun d'eux est l'implication négative d'une défense et illustration de l'érudition historienne en quatre points : elle élabore le vrai, elle se fonde sur le réel, elle use de procédures scientifiques, elle se meut en un lieu propre et univoque. La fiction est alors accusée de défendre des positions inverses : elle serait erronée, se cantonnerait dans l'irréel, récuserait la scientificité, se complairait dans l'équivocité. Procès d'intention irrecevable que tout porte à réviser⁴.

Ne serait-ce qu'une première appréhension des concepts de *roman* et *Histoire*, qui semble suggérer au contraire, en termes épistémologiques autant que sémiotiques, l'existence de liens organiques entre eux. La lexicographie révèle en effet que :

- le *roman* n'existe qu'à travers l'histoire qui en constitue le soubassement ; de nature fictionnelle ; ses traits pertinents sont la narrativité et la fictionnalité ;
- l'*Histoire* porte sur des faits vérifiables, qu'elle énonce par le biais de la mise en récit ; ses traits pertinents sont la narrativité et la véridiction⁵.

Que la narrativité constitue le pôle commun d'un trinôme où s'opposent par ailleurs fictionnalité et véridiction confirme l'intuition, maintes fois exprimée, selon laquelle « au plan de la dimension socio-historique de la narration, on peut effectivement se demander si l'Histoire n'est pas d'abord une narration » (Adam 1987, p. 7). L'incertitude est levée par Greimas et Courtès, qui démontrent la double articulation d'un terme clivé, renvoyant autant à un « univers sémantique, considéré comme objet de connaissance, dont l'intelligibilité, postulée a priori, repose sur une articulation diachronique de ses éléments » qu'à un « récit où description d'actions dont le statut véridictoire n'est pas fixé » (1979, p. 173).

Ce dédoublement sémantique confirme qu'invoquer une attitude de *déni* de l'*Histoire* revient à postuler de la part du *roman* une rebuffade opérant sur deux niveaux : celui de la diégèse – terme que l'on est fondé, depuis Genette (1972, pp. 71-76) à préférer à celui d'histoire⁶ – et celui du récit. Sur le plan des événements relatés est mise en exergue la volonté de ne pas assumer, ou l'incapacité à le faire, la tension référentielle ; l'est aussi dans le même mouvement une tendance, dont il est vrai qu'elle semble informer le roman espagnol contemporain, à privilégier la tension opposée. La suspicion de penchant pour l'autoréférence peut servir de voie d'accès au niveau du récit, où s'ancre l'autre aspect problématique qui concerne les modalités constitutives des discours en cause. Est-on fondé à considérer comme antinomiques, du point de vue formel, discours fictionnel et discours historique, avatar du discours factuel⁷ ? On voit que l'ensemble d'interrogations auquel conduit l'analyse, aussi succincte soit-elle, des termes de la question, impose un examen de la façon dont les textes au programme prennent en charge et mettent en forme référence et autoréférence.

Le mirage référentiel

Une façon commode de poser le problème de l'opération de référence consiste à partir de la nature triadique du signe linguistique, constitué d'un support matériel, le signifiant (Sa), du concept qu'il recouvre, le signifié (Sé), et de l'objet auquel il renvoie, le référent (Réf)⁸. Le texte littéraire est à envisager comme une macro-syntaxe, un vaste signifiant dont il faut en l'occurrence étudier les modalités de crochetage avec le référent et avec le signifié. Le problème ainsi posé, loin d'être neuf, est celui des rapports que les logiciens médiévaux appelaient de *significatio* et de *suppositio*, et il constitue, au fond, toute la problématique du réalisme en littérature, apparue en même temps que le roman moderne, que ce réalisme soit historiciste ou pas – l'importance du *Quichotte* dans *Beatus Ille* trouve là, par parenthèse, une motivation supplémentaire. À la question « le texte dénote-t-il ou signifie-t-il ? », on sera fondé à répondre catégoriquement qu'il fait les deux, sous condition de s'être au préalable quelque peu fourvoyé dans les méandres référentiels.

Le fundamentum de la posture réaliste est un exergue de notoriété publique, « Le roman : un miroir que l'on promène le long d'un chemin » (*Le Rouge et le Noir*, I, 13). Il est significatif que Stendhal attribue cette épigraphe

à César Vichard de Saint-Réal, écrivain de la seconde moitié du XVII^e siècle, auteur d'un roman historique peignant les amours tumultueuses du fils de Philippe II d'Espagne avec Élisabeth de Valois. L'affirmation de la fonction spéculaire du roman se heurte néanmoins à une série de difficultés quasi insurmontables :

- le crochetage Sa/Réf est battu en brèche par la nature irréconciliable des deux sémiotiques concernées : le réel se délivre sous les espèces du simultané ; le textuel se délivre sous celles du successif. Jean Ricardou a fort joliment illustré cette impossibilité en montrant comment la célèbre description du gâteau des noces de Madame Bovary, dont Flaubert fait tout pour qu'il « se présente comme l'ensemble *simultané* de ses parties » (1971, p. 33) est en fait structurée par des adverbes, non pas d'espace, mais de temps, trahissant la successivité obligée de l'évocation.
- le mot n'est donc pas la chose et la dénotation directe du Réf n'est qu'un leurre. Le langage, jouant les asymptotes, peut s'efforcer de tendre le plus possible vers ce qui reste en définitive un simulacre. Sauf à accepter que le catalogue de la Manufacture des Armes et Cycles de Saint-Étienne ait valeur littéraire, ce qui est à la fois le même et un tout autre débat.

La critique est ainsi conduite à reformuler le questionnement réaliste et à se demander non pas « comment la littérature copie-t-elle la réalité ? » mais « comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité ? » (Hamon 1973, p. 132). L'approche sémiotique montre bien que, y compris dans le cas d'un texte d'intention résolument mimétique, n'est obtenu qu'un « effet de réel » (Barthes 1968), imputable aux vertus d'« un discours contraint » (Hamon 1973) sur lequel pèsent les impératifs de la tendance descriptive (Hamon 1993). Une poétique de l'écriture figurative peut alors être soumise à inventaire, dans l'intention de constituer une liste indicative des « connotateurs de mimésis » (Genette 1972, p. 186) contribuant à l'établissement de « l'illusion référentielle » (Riffaterre 1978)⁹.

Au fond, pour le dire de façon élémentaire, le texte littéraire a recours à des subterfuges visant à établir de manière plus ou moins prégnante un mouvement vers l'au-delà textuel. Et celui-ci serait d'autant mieux représenté que la pondération entre ce que Jean Ricardou nomme illusion référentielle et illusion littérale (1990, p. 42) se ferait au bénéfice de la première. On peut donc en inférer qu'un discours n'est historique que parce qu'il ajoute à l'artifice commun une double précaution :

- il emprunte ses éléments référentiels à une sémiotique-objet dont il est vérifiable qu'elle existe antérieurement à sa description (rapport de supposition) ;
- il multiplie le long du texte les subterfuges d'un type particulier que sont les procédures d'ancrage.

On sait que l'on entend par ancrage historique « la mise en place, lors de l'instance de la figurativisation du discours, d'un ensemble d'indices spatio-temporels [...] visant à constituer le simulacre d'un référent externe et à produire l'effet de sens "réalité" » (Greimas et Courtés 1979, p. 15). Les procédures majeures de figurativisation relèvent de la spatialisation, de la temporalisation et de l'actorialisation, et sont opérées respectivement par les toponymes, permettant l'identification de l'espace, les chrononymes ou indicateurs de repérage temporel et les anthroponymes qui éclairent l'identité des personnages. Ces ressources de la figurativisation, auxquelles *Beatus Ille* et *Muerres de perro* n'accordent pas le même poids relatif, constituent un premier moyen d'accès à l'évaluation de leur imprégnation historique.

Figurativisation

Le roman de Antonio Muñoz Molina se caractérise par l'exactitude et la cohérence de ses indications d'ancrage. On est ainsi frappé de l'efficacité avec laquelle, par exemple, est inséré dans la vie culturelle et littéraire du Madrid d'avant-guerre le personnage de Jacinto Solana, qui a travaillé pour Buñuel, a été publié par Ortega y Gasset, s'est honoré de l'amitié de Miguel Hernández et qui pose sur une photographie aux côtés de Rafael Alberti et José Bergamín (pp. 18-19 et 30-31). Pour ce qui est des coordonnées temporelles, la reconstitution du contexte romanesque se fait sans effort : printemps 1937, guerre civile espagnole, mariage de Manuel et de Mariana et meurtre de celle-ci, le 22 mai ; 1947, consolidation du régime franquiste, premier référendum sur la *Ley de Sucesión*, arrivée de Jacinto Solana à Mágina après sa libération ; 1969, trois mois d'état d'exception, en raison de l'agitation estudiantine, Minaya se réfugie à Mágina sous le prétexte de rédiger une thèse sur Solana. Il est loisible de mettre cette ternarité temporelle en regard de la tripartition structurelle du roman (Rodríguez 1993, p. 139) : première partie enfermée entre l'arrivée de Minaya à Mágina et son départ trois mois plus tard ; deuxième partie jouant de l'alternance entre une source narrative censément ancrée en 1947 (manuscrit de Solana) et une succession d'évocations délivrées en 1969 ; dénouement

concentré en une journée qui voit la résolution de l'ensemble des énigmes et le départ de Minaya.

L'important toutefois est que l'étagement énonciatif fait voler en éclat la cohérence chronologique sous les coups de boutoir d'un jeu permanent d'anachronies, proleptiques et analeptiques, grâce auquel est affectée, quels que soient les lieux, narratifs et temporels, de délivrance du discours, chacune des strates événementielles cruciales. Cet incessant chassé-croisé anamnésique équivaut à un traitement non cohésif qui, fragilisant les points d'ancrage temporel, finit par les opacifier. C'est que, quoique vertébrant le récit, l'Histoire n'a pas d'existence a priori ; elle n'est que le produit d'une reconstitution fragmentée et nostalgique obtenue par réajustements mémoriels. Dire que « la historia, colectiva y personal, se está escribiendo y reescribiendo mientras los varios personajes evocan el recuerdo y el tiempo pasado » (Sherzer 1991, p. 52), c'est pointer un écheveau où s'interpénètrent inlassablement l'objectif et le subjectif, le collectif et l'individuel, le passé et le présent. Pareille texture en lacis trouve une expression symbolique adéquate dans le traitement de l'espace intérieur que constitue la demeure de Manuel. Si « el palacio de la plaza de San Pedro se va a constituir en una auténtica geografía del recuerdo, [del] tiempo inmóvil » (Rodríguez 1993, p. 137), c'est qu'elle est le lieu où la souvenance individuelle de Minaya va se nourrir de la mémoire, collective, des habitants. Et son architecture labyrinthique, tellement vaste que « uno puede perderse en cualquier habitación como en una isla desierta » (p. 28), devient alors, au même titre que le récit tout entier, l'exact projection des méandres énigmatiques que forment la mémoire, l'identité, le temps et l'Histoire. Par où « la mémoire peut déplacer son champ d'action du thématique au structurel » (Tena 1988, p. 129) afin de mieux dire que l'Histoire est un savoir qui n'échappe ni au récit ni à la relativisation.

Le roman de Francisco Ayala se caractérise par une absence à peu près totale de points d'ancrage spatio-temporels. Les rares indications fournies par le texte situent les événements dans « un pobre rincón del trópico... » (p. 11) caractérisé comme « esta desconocida Atenas del trópico americano... » (p. 17), et l'on chercherait en vain une quelconque datation. Néanmoins, comme l'auteur lui-même l'affirme sans ambage, « cualquier lector, por distraído que fuere, se percata sin exégesis alguna de que la novela presenta el proceso político de una dictadura demagógica, su establecimiento y su caída, en el ambiente de una indeterminada república del trópico » (Ayala 1968,

p. 159). Il est de fait que la schématisation et la modélisation de l'univers construit aboutit à un résultat de portée comparable à celui que fournirait le traitement d'un référent dûment identifiable. Ce qui est en cause n'est pas le cas isolé de telle ou telle dictature latino-américaine, mais l'identification des phases d'un processus d'évolution historique fréquemment réédité dans le sous-continent : rupture d'un ordre patriarcal de fondement agraire et instauration, sous le regard vigilant du grand voisin américain, d'un régime dictatorial populiste, ressentiment social comme moteur de l'action politique, émergence d'une classe moyenne embryonnaire, antagonismes raciaux endémiques. À quoi il convient d'ajouter le nationalisme outrancier, le conservatisme religieux et la corruption généralisée caractérisant « las dictaduras típicas de los años veinte y treinta que fueron endémicas en la zona caribeña y a las que caracterizaron las excentricidades megalómanas de los titulares del poder, la corrupción y la arbitrariedad generalizadas [...] y las demagogias más chocarreras » (Mainer 1995, p. XXVII). La coopération du lecteur dans le processus d'identification socio-historique est requise dès lors que « en el libro, tal proceso se encuentra, no descrito en términos generales o enunciado de manera explícita, sino representado a lo vivo » (Ayala 1968, p. 159). Il faut comprendre, incarné dans des personnages dont la véracité tient moins à leur portée référentielle qu'à leur dimension exemplaire, à « su valor simbólico de importancia primordial » (Mermall 1984, p. 82). C'est dire si « la structure narrative fournit à la fiction les techniques d'abréviation, d'articulation et de condensation par lesquelles est obtenu l'effet d'augmentation iconique » propre à compenser l'entropie de la perception ordinaire (Ricœur 1986, p. 222). Est ainsi évitée une dictature des topiques ; Bocanegra et les personnages qui se meuvent dans son sillage sont traités comme des icônes qui, dans les termes de Mermall, « se convierten en epígrafes del sentido último del poder y en emblemas de la política moderna » (*ibid.*). Par quoi est franchi le pas qui conduit à une lecture allégorique de *Muertes de perro*, intégrant non seulement la question du pouvoir mais plus largement celle de la condition humaine (Ayala 1965)¹⁰.

Par des chemins différents, *Beatus Ille* et *Muertes de perro* convergent pour indiquer que le texte ne réfère que parce qu'il signifie. D'abord les procédures d'ancrage concourent à donner à l'impression référentielle la saveur d'une réalité transcrite, au point que l'on est en droit de contester l'apanage en ce domaine de l'Histoire, « science » dont l'efficace ne devrait rien à la dimen-

sion narrative. Ensuite, la narrativité s'érige en « cette fonction fondamentale et comme primitive du langage qui, portée sur la base matérielle des sociétés, non seulement touche à l'histoire, mais effectivement l'engendre » (Faye, *Théorie du récit*, cité par Adam 1987, p. 7). Le langage n'est pas seulement un reflet, une trace ; il est un point où « les structures narratives – fictives ou non – engendrent un procès et, par leurs transformations, ont un effet sur un autre terrain : celui de l'action même et de ses intérêts réels » (*ibid.*)¹¹.

Au résultat s'impose la double nature (la duplicité ?) du référent : il se présente au premier degré comme réalité extra-textuelle, dénotée, que le signe pointe en un mouvement d'incidence externe ; il est à un degré majeur la réalité textuelle que le signe construit en un mouvement continu d'incidence interne¹². Comme l'affirme Catherine Kerbrat-Orecchioni, « toute émergence d'un sens impose la représentation corrélatrice d'un événement » (1982, p. 31). La théorie de la non-référence est aussi irrecevable que le serait celle de la non-sémantisation d'un texte littéraire. Ce qui n'empêche pas, on l'a vu, que soit pointé par les mécanismes structuraux et sémantiques le caractère problématique de l'incidence externe. Or il est un phénomène, dans le roman de Muñoz Molina – le procédé n'a pas d'équivalent dans *Muertes de perro* – dont la prégnance pourrait bien, non seulement emblématiser cette difficulté, mais encore contribuer à en infléchir la dimension axiologique.

Il s'agit de l'*ekphrasis*, ou description d'une œuvre d'art, sur quoi on ne s'attardera guère, l'hospitalité des responsables de cette revue étant déjà suffisamment mise à mal ! On signalera simplement l'importance d'un phénomène qui n'est pas qu'esthétique, en suggérant aux candidats d'accorder leur attention à certains passages exemplaires : le monument de Utrera sur la plaza de los Caídos, offrant au regard attentif l'indirect portrait de Mariana (I/6, pp. 61-64) ; le dessin brossé par Orlando, non pas d'un visage, mais d'un désir qui ne se concrétisera qu'en *Une partie de plaisir* (II/9, pp. 178-180), aquarelle susceptible d'inspirer l'écriture de Solana (II/2, pp. 126-127) ; la photographie de Mariana entre Manuel et Solana, où se lit l'indécision amoureuse et se projette le catalogue des souvenirs à venir (II/4, pp. 136-143), instantané matriciel d'où surgit la myriade de clichés qui permettent de lire *Beatus Ille* comme on feuilletait un album. À n'en pas douter, la saturation est révélatrice d'une problématisation de la mimésis. D'une part dans la mesure où « la représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage » (Molinié 1992, p. 121), d'autre part parce que chacune des

médiations artistiques de la réalité est à la fois produit et objet d'un regard, et que s'abîme ainsi le processus qui informe la fameuse parabole de *Rashomon*, clé de lecture d'un roman comme *Galindez*, de Manuel Vázquez Montalbán, et sans doute de *Beatus Ille* : le réel n'a pas d'existence univoque, il faut y faire des choix, et la subjectivité est nécessaire à sa lecture (Tyras 1994). L'ekphrasis, en tant qu'elle est un processus de construction au second degré d'un réel non pas dénoté mais sémantisé, non pas homogène mais morcellé, joue un rôle d'embrasseur de fragilité référentielle, visant à signifier la fragmentarité, l'incomplétude et l'instabilité du monde réel. C'est de toute évidence une façon d'en parler, qui emprunte aussi, par ailleurs, les voies de l'autoréférence.

De l'autoréférence à la signifiante

Il est devenu banal depuis une dizaine d'années de pointer la spectaculaire propension du roman espagnol contemporain à l'autoréférence. Approfondir cet aspect des choses relève en partie d'une approche de la production littéraire dans une société de type postmoderne, qu'il est hors de propos d'envisager ici, même si les lignes de force de la postmodernité dessinent une mise en question, après discrédit des grands récits de légitimation (Lyotard 1979), d'une conception téléologique du temps, et donc de l'Histoire¹³. Au reste, il existe nombre de travaux critiques faisant le point sur la tendance métafictionnelle du discours narratif : les articles de Gonzalo Sobejano (1988, 1989), ou les ouvrages de Ana Dotras (1994) et Gonzalo Navajas (1987). Une compréhension immédiate du phénomène est par ailleurs assurée par quelques définitions de première approche qui font jurisprudence : « De même que l'énoncé ordinaire, [l'énoncé réflexif] a un référent ; seulement celui-ci coïncide avec l'énoncé lui-même » (Todorov 1967, p. 117) ; « Una novela que no refiere sólo a un mundo representado sino, en gran proporción y principalmente a sí misma, ostentando su condición de artificio, en una metanovela, de manera semejante a como el lenguaje que no remite a un mundo de objetos o contexto, sino a otro lenguaje o código, se llama metalenguaje » (Sobejano 1989, p. 4).

Cette dimension trop explicite doit néanmoins être dépassée : on voit bien en effet que la thèse de l'autoréférence n'est qu'un discret avatar de la conception non référentielle de l'écriture, qui tient que le texte ne renverrait à ses procédures que par incapacité de référer aux données du monde sensible. Cette thèse est illustrée par la formule de Jean Ricardou, non moins fameuse que l'exergue stendhalien dont elle prend l'exact contrepied : « Le roman, ce

n'est plus un miroir que l'on promène le long d'une route ; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même » (Ricardou 1970, p. 452). Le roman ne consisterait pas en « l'écriture d'une aventure » mais en « l'aventure d'une écriture » (Ricardou 1971, p. 32). Or, de même que l'on nie la thèse de la non-référence, on peut réfuter celle de l'autoréférence au nom de l'impossible asémantisation du langage : ce sont peut-être des bribes, fragmentées et mises en abyme, que réfléchissent les miroirs ricardoliens, mais des bribes sémantisées, autrement dit travaillées *ipso facto* par la référencialisation (Kerbrat-Orecchioni 1982, p. 32). Comme l'ont bien montré les différentes contributions au colloque de Bordeaux sur le sujet (Champeau 1994a), convoquer le concept d'autoréférence ne revient pas à évacuer celui de référence puisque non seulement « les deux tensions référentielle et autoréférentielle sont à l'œuvre dans tous les textes, bien qu'à des degrés divers » mais encore « elles habitent les mêmes signes et [...] la mise en relief de l'une n'exige pas que l'autre soit passée sous silence » (Champeau 1994b, p. 97). En dernière analyse, la notion d'autoréférence permet de souligner que le langage littéraire se caractérise par une utilisation consciente de ses matériaux, dont il met en scène le travail de production.

Cette perception des choses permet à la fois de nuancer le concept et de le dépasser, comme le fait Frédéric Bravo, afin de mieux cerner la question des modes de production du sens (1994). Dans la mesure où le texte littéraire opère, par nature, un retour obligé sur lui-même et où ce retour relève de mécanismes sémiotiques qui ressortissent au faire textuel, on ne peut que constater la co-présence obligée en tout récit de trois modalités complémentaires de production du sens : référentielle, sémantique et sémiotique. On en est effectivement fondé à dépasser la bipolarité de départ (référence *vs* autoréférence) et à distinguer référence, signification et signifiante (Bravo 1994, p. 21). La signifiante s'érige ainsi en un concept englobant capable de subsumer chacun des aspects du texte qui renvoie, si peu que ce se soit, aux opérations de sa propre production : les principaux mécanismes de la transtextualité, le choix de personnages producteurs ou reproducteurs d'objets culturels, la mise en abyme de l'acte d'écriture et/ou de l'acte de lecture, l'ensemble des réflexions implicites ou explicites de théorie littéraire. On ne s'étonnera pas de retrouver dans cette liste, qui est loin d'être exhaustive, certains des procédés affleurant à la surface textuelle de *Beatus Ille* et *Muertes de perro*.

Quant à la conjonction des modes de production du sens, elle est décelable quel que soit le passage considéré. Soit par exemple l'exorde de la deuxième partie du roman de Antonio Muñoz Molina (p. 115, jusqu'à ligne 28, « ...ni usar una pluma »). La lecture, programmée par l'épigraphe cervantin, suit le processus final (*al cabo de*), longtemps différé (*tantos años*), d'une difficile émergence affectant trois plans :

1. le plan anecdotique, qui informe la dimension référentielle de l'évocation : il s'agit d'une sortie de prison, et de la représentation par accumulation métonymique d'un univers carcéral labyrinthique (*galerías, portillos de hierro, guardias, corredores, puertas grises, oficinas*) qui ne facilite pas le lent passage de l'espace clos à un espace ouvert ;

2. le plan sémantique qui s'y nourrit se caractérise par l'abandon progressif d'une réalité inconsistante, d'aspect fantasmagorique (*como el mar en una caracola, como la reja de una catedral*), où les perceptions sensorielles se brouillent par synesthésie (*rumor cóncavo, espesura de voces, que se escucha en los sueños*). L'accès à un monde plus stable passe le franchissement laborieux d'une série de seuils qu'emblématisent les termes de l'exergue : le sommeil, l'oubli, le silence ;

3. le plan sémiologique est en grande partie placé sous le signe de l'incertain. Les temps verbaux du début du passage signalant une action du protagoniste sont du type décadent, dont la terminaison indistincte les première et troisième personne du singulier (*escuchaba, había dejado, pisaba*). L'effet suspensif qui en résulte se prolonge dans l'impression de suspens syntaxique que provoque l'organisation même des trois longues phrases de cet incipit, dont les ramifications relatives, gérondives ou circonstancielles semblent mimer l'interminable errance du sujet. L'interrogation qui le concerne trouve là un écho phrastique : l'affirmation de son identité, d'abord médiatisée par l'abondance de la désignation pronominale, est reportée, refoulée, au terme de la troisième période (pronom thème *yo*). Il est frappant qu'elle soit alors associée à la nécessité, fragilisée, niée par l'enfermement et le temps (*no sabía, no tocar ni usar*), de l'écriture, qui devrait constituer, à tous les sens du mot, une issue.

Tout concourt pour que la mise en scène syntaxique mime celle de l'émergence difficile d'une individualité solipiste qui n'accède à l'identité qu'à travers un geste symbolique (*firmar*), apte à mettre en perspective la facture du roman tout entier. Et que soit dit par là même que la (re)naissance de Solana est placée dès l'abord sous le signe ambivalent de l'échec : il ne

recupère sa capacité d'écriture qu'en la déléguant à Minaya. Au cœur de la problématique de la diction du réel gît bien une question énonciative.

Énonciation

L'organisation des niveaux de la diégèse et du récit relève d'une compétence de troisième niveau, celui de l'instance narratrice, où s'élabore, si elle existe, la différence entre récit factuel et récit fictionnel. Or, dans les deux romans concernés, le traitement de l'énonciation est remarquable.

Beatus Ille se donne selon une énonciation mixte, de première et troisième personne, qui en vertèbre la dimension énigmatique. Le surgissement d'une voix de première personne dès l'incipit ne conduit à une révélation d'identité qu'au cours de la troisième partie du roman, dont la véritable énigme est en apparence plus énonciative que référencielle. Non pas qui a tué Mariana ? mais qui raconte qui a tué Mariana ? Or il est clairement signalé au cours du récit que les deux voix sont imputables au même énonciateur : « A veces Solana escribía en primera persona, y otras veces usaba la tercera como si quisiera ocultar la voz que lo contaba y lo adivinaba todo, para dar así a la narración el tono de una crónica impasible » (p. 89). En même temps, le procédé de dénudation est suffisamment oblique, par mise en abyme – il ne concerne pas le texte porteur mais un texte porté, de titre identique – pour avoir valeur dilatoire. Sauf que l'anagnorèse finale s'avère moins à prendre comme un mécanisme « essentiel à la compréhension du texte » (Sherzer 1991, p. 51) que comme un coup d'écriture, dramatisation ambiguë de la délivrance ambivalente du récit. Et que l'on se sent par là fondé à imputer cette énigme de surface à ce que Christian Boix nommait, dans une remarquable mise au point sur les mécanismes énonciatifs et à propos d'un autre célèbre produit de la postmodernité, « la constante stratégie déceptive que cultive le texte » (1991, p. 45)¹⁴. En l'appliquant ici à l'identité du personnage énonciateur, dont il s'avère en fin de lecture que l'opacité relève davantage d'un certain narcissisme identitaire et scriptural que de la mise en perspective historique.

Muertes de perro se délivre au premier abord d'un flux énonciatif unique, émanant d'un personnage se définissant d'entrée comme l'historien potentiel de la turbulente période que vient de traverser le pays. Luis Pinedo est invalide et son invalidité même, garantissant son incapacité à agir, l'habilité

au rôle du témoin passif, uniquement capable de dire. On sait toutefois ce qui constitue l'objet de son dire : pas vraiment les événements qui ont mis fin au régime dictatorial de Bocanegra, mais plutôt les informations qui sur ces événements lui parviennent, à travers divers témoignages écrits et oraux. Que la voix narrative soit de première personne n'est plus dès lors qu'une apparence : elle est en fait constituée d'une mosaïque de voix concourant à donner du réel fictif une vision morcelée, fragmentaire. Bien davantage qu'à une instance narratrice, on a affaire à une instance lectrice qui élabore, par superposition continue des multiples versions d'un même fait, une lecture sarcastique et distanciée. Cette lecture stratifiée joue comme fictionnalisation de l'activité lectorale finale, et le lecteur réel est par là sommé, à moins qu'il ne renonce à lire, d'assumer les agissements de Pinedo, depuis le « point de vue auquel l'auteur l'invite à se placer » (Butor 1964, p. 63). « Identification privilégiée, forcée » (*ibid.*) qui trouve au dénouement du récit toute sa perversité. On y assiste en effet au meurtre de Olóriz par Pinedo, autrement dit à la conversion, pour reprendre le « catalogue taxinomique » de la narratologie (Boix 1991, p. 41), d'un narrateur intra mais homodiégétique en un narrateur intra et auto-diégétique. Invalidité n'est pas impuissance mais hypertrophie fonctionnelle vicieuse. Au terme de quoi, d'une part, est mise en scène l'équivalence performative entre le dire et le faire, ce qui vaut problématisation de la nature des rapports qu'entretiennent récit et Histoire et, d'autre part, lorsque reprend le cours de l'Histoire agie, il est emblématisé par la perpétration d'un assassinat, auquel elle se réduit.

Par où se glisse la dimension axiologique qui caractérise toute production d'énoncé envisagée dans une perspective pragmatique. Au destinataire ultime des discours textuels, l'énonciation janusienne de *Beatus Ille* et le feuillet égo-centré de *Muertes de perro* s'offrent comme projets et projections d'un sujet énonciateur implicite. En tant qu'il assume pleinement, parmi diverses fonctions, celle d'être le lieu de l'investissement des valeurs, rien n'empêche de l'identifier comme hypostase de l'auteur. À l'immense précaution près, puisque « l'identité absolue de mon moi avec le moi dont je parle est aussi impossible que de se suspendre soi-même par les cheveux » (Bakhtine 1978, p. 396), de ne pas le prendre comme l'écrivain en chair et en os, mais comme la figure impliquée, l'image que le texte projette ou édifie.

Cette construction, il a été proposé de la désigner, par simplification commode, du nom d'auteur abstrait (Adam 1985, p. 174)¹⁵. La trouvaille est

des plus heureuses, tant il s'impose que l'énonciateur ultime des deux romans qui nous occupent ne cherchent au fond qu'à s'abstraire du cours de l'Histoire. La postmodernité est passée par là qui ne conçoit l'Histoire que comme la meilleure des toiles de fond pour raconter une *histoire* : « No importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla » (*Beatus Ille*, 277).

NOTES

1. Une communication intitulée « La fin du XX^e siècle : déni de l'Histoire ou changement de paradigme » doit être prononcée par Christian Boix, lors du colloque *Fins de siècle* organisé à Dijon, et publiée par *Hispanística XX*.
2. C'est un postulat de confort. La nécessité d'englober dans une même saisie critique deux textes espagnols contemporains aussi différents d'apparence que le sont un récit de la dictature latino-américaine publié sous le franquisme par l'une des personnalités les plus marquantes de la littérature de l'exil et le premier roman du chef de file de la *Nueva narrativa* démocratique mériterait également quelques précautions liminaires.
3. Laplanche et Pontalis (1973, s. v. déni) parlent de « mode de défense consistant en un refus par le sujet de reconnaître la réalité d'une perception traumatisante ».
4. Procès qui est loin d'être unanime, comme l'attestent les témoignages publiés sous le titre « Quand l'historien se fait romancier » par la revue *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989 et n° 56, septembre-octobre 1989.
5. Paul Robert (1990, s. v. roman) définit le premier comme « œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures », María Moliner (1977, s. v. novela) comme « Obra literaria en prosa en que se narran sucesos imaginarios pero verosímiles, enlazados en una acción única que se desarrolla desde el principio hasta el fin de la obra ». Quant à la seconde, elle est « connaissance ou relation des événements du passé, des faits relatifs à l'évolution de l'humanité (d'un groupe social, d'une activité humaine) qui sont dignes ou jugés dignes de mémoire ; les événements ainsi relatés » (Robert 1990, s. v. histoire), autrement dit « conjunto de todos los hechos ocurridos en tiempos pasados ; narración de esos hechos » (Moliner 1977, s. v. historia). L'abord lexicographique est provisoirement suffisant ; les étudiants auront néanmoins à cœur de le compléter par une approche générique plus substantielle en s'aidant des directions de travail et bibliographies proposées par quelques mises au point récentes : Michel Raimond (1989) ; Pierre Chartier (1990) ; Pierre-Louis Rey (1992).
6. Les efforts conjoints de la linguistique et de la narratologie ont abouti à un consensus selon lequel, aux termes proposés par Gérard Genette pour désigner les trois niveaux du récit, *histoire*, *récit* et *narration*, peuvent désormais être préférés, pour écarter tout risque d'ambiguïté, les appellations de *diégèse*, *récit* et *énonciation*.
7. Sur les modalités scripturales respectives des récits *factuel* et *fictionnel*, au fond indécidables, tout a été dit par Roland Barthes (1967) qui inaugure une réflexion novatrice sur l'énonciation, reprise de façon féconde par Jean-Michel Adam (1985, ch. VIII, pp. 172-185).

conduisant à définir l'objectivité comme carence des marques de l'énonciateur ; par Paul Ricœur (1985, ch. V, pp. 329-348) qui, soulignant le rôle crucial de l'imaginaire dans la saisie du passé, défend la thèse d'un croisement de la fiction et de l'Histoire par historicisation de l'une et fictionnalisation de l'autre ; par Gérard Genette enfin (1991, ch. II, pp. 65-93), qui ne perçoit de différence qu'en ce qui concerne les allures modales liées au savoir relatif de l'historien et à l'omniscience élastique du romancier.

8. Pour un nuancement de cette conception, voir la mise au point récente donnée par Ducrot et Schaeffer (1995, pp. 213-223).
9. La description comme catalogue ou nomenclature, l'effet de liste et celui de clôture, le récit comme exposition d'un savoir, la primauté de la métonymie sur la métaphore, l'hypertrophie de certains énoncés-types, sont au nombre des traits dont Hamon souligne la pertinence en texte réaliste (Hamon 1973 et 1993, *passim*).
10. « [...] las relaciones de poder público se presentan ahí en cuanto que ofrecen en su crudeza un medio muy propicio para revelar ciertos rasgos ingratos de la condición humana » (Ayala 1965, p. 237).
11. Les réflexions de L. Marin sur les rapports entre récit et pouvoir montrent, à propos de la monarchie du XVII^e siècle, que si l'historien a besoin du roi qui lui octroie un pouvoir-écrire, le roi a également besoin de l'historien dans la mesure où son pouvoir n'est achevé qu'en tant qu'il est raconté : « Le récit est le produit d'une application de la force du pouvoir sur une écriture. [...] L'histoire royale est le produit d'une application de la force du pouvoir narratif sur les manifestations de la toute-puissance politique » (*Le récit est un piège*, cité par Adam 1987, p. 8). Dans le même ordre d'idées, les versions historiographiques alphonsoïques de la *Perte de l'Espagne*, loin de se contenter de relater la fin du royaume wisigoth, coulent les événements dans un moule idéologique gélasien de structure trifonctionnelle, apte à justifier les prétentions impériales du roi (Tyras 1983). L'écriture de l'Histoire n'est pas que référentielle, elle est aussi et surtout sémantique, soit, au fond, idéologique, parce que l'un et l'autre ont partie indissolublement liée.
12. Ce mouvement continu, par lequel le texte fictionnel multiplie les procédures d'intégration de ses figures sémantiques entre elles, est appelé par certains critiques *référentialisation* (Bertrand 1983), complément du processus d'incidence externe lui-même désigné sous le terme de *référenciation* (Alsina 1994).
13. C'est à ce type d'approche que s'est essayé le colloque *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, organisé à Grenoble du 16 au 18 mars 1995 et dont les Actes sont sous presse.
14. Voir également les remarques de Giménez (1993, *passim*) sur la désarticulation ludique d'isotopies référentielles et les effets de suspens relevant du plan grammatical.
15. Une précaution de même ordre doit entourer la définition du lecteur : l'auteur abstrait s'adresse à un lecteur abstrait, « lecteur idéal, implicite, que programme le texte, avec lequel le scripteur (l'instance productrice au cours de son écriture) a dialogué tout au long de son activité d'écriture. Il s'agit d'une image du destinataire présumé, d'un lecteur qui accèderait au(x) sens de l'œuvre » (Adam 1985, p. 174).

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel (1985), *Le texte narratif. Traité d'analyse textuelle des récits*, Paris, Nathan.
- ADAM, Jean-Michel (1987), *Le récit* (2^e édition mise à jour), Paris, PUF (*Que sais-je*, 2149).
- ALSINA, Jean (1994), « Référenciation, référentialisation : Los bravos de Jesús Fernández Santos », Geneviève Champeau [textes réunis par], *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, MPI, pp. 51-63.
- AYALA, Francisco (1968), « El fondo sociológico de mis novelas », *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelone, Editorial Crítica, 1984, pp. 157-169.
- AYALA, Francisco (1958), *Muertes de perro*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1967), « Le discours de l'Histoire », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 153-166.
- BARTHES, Roland (1968), « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982 (*Points*, 142), pp. 81-90.
- BERTRAND, Denis (1983), « La figuration spatiale dans un incipit de Zola : un problème de référentialisation », *Les référents du roman*, *Fabula*, 2, pp. 95-106.
- BOIX, Christian (1991), « Énonciation, narratologie, littérature. Attention, glissement de terrain ! », Yvan Lissorgues [coord.], *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, PUM (*Hespérides*), pp. 39-52.
- CHAMPEAU, Geneviève (1994a), [textes réunis par], *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, MPI.
- CHAMPEAU, Geneviève (1994b), « La double tension référentielle et autoréférentielle dans trois romans de Juan Marsé », *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, MPI, pp. 95-109.
- CHARTIER, Pierre (1990), *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas.
- DE CERTEAU, Michel (1987), *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard (*Folio essais*, 59).
- DOTRAS, Ana María (1994), *La novela española de metaficción*, Gijón, Júcar.
- DUCROT, O., SCHAEFFER, J.-M. (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

- GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil (Poétique).
- GIMÉNEZ, María José (1993), « El aparato de la enunciación de *Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina », *Cuadernos hispánicos*, 4, pp. 103-111.
- GREIMAS, A.J., Courtés, J. (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette (*Langue, linguistique, communication*).
- HAMON, Philippe (1968), « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982 (*Points*, 142), pp. 119-181.
- HAMON, Philippe (1993), *Du descriptif*, Paris, Hachette.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1982), « Le Texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *L'autoreprésentation, le texte et ses miroirs*, *Texte*, 1, pp. 27-49.
- MAINER, José-Carlos (1993), « Introducción », Francisco Ayala, *Muertes de perro*, Barcelone, Vicens Vives (*Clásicos hispánicos*, 2), pp. IX-XLIV.
- MERMALL, Thomas (1984), *Las alegorías del poder en Francisco Ayala*, Madrid, Fundamentos (*Espiral*, 86).
- MOLINER, María (1977), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos (B.R.H. V. Diccionarios).
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1986), *Beatus Ille*, Madrid, Seix Barral.
- NAVAJAS, Gonzalo (1987), *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelone, Edicions del Mall.
- RAIMOND, Michel (1989), *Le Roman*, Paris, Armand Colin.
- REY, Pierre-Louis (1992), *Le Roman*, Paris, Hachette.
- RICARDOU, Jean (1970), « Nouveau roman, Tel Quel », *Poétique*, 4, décembre 1970, pp. 433-454.
- RICARDOU, Jean (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil (*Tel Quel*).
- RICARDOU, Jean (1990), *Le Nouveau Roman*, suivi de *Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil (*Points*, 212).
- RICÉUR, Paul (1985), *Temps et récit. 3 Le temps raconté*, Paris, Seuil (*Points*, 229).
- RICÉUR, Paul (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Seuil.
- ROBERT, Paul (1990), *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert.

- RODRÍGUEZ, Juan (1993), « Memoria y metaficción en *Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina », *Memoria/Memorias en el siglo XX*, *Hispanística XX*, 10, 1993, pp. 133-150.
- SHERZER, William (1991), « Tiempo e historia en la narrativa de Antonio Muñoz Molina », *España contemporánea*, Tomo IV, 2, otoño 1991, pp. 51-57.
- SOBEJANO, Gonzalo (1988), « La novela ensimismada (1980-1985) », *España contemporánea*, 1-1, pp. 9-28.
- SOBEJANO, Gonzalo (1989), « Novela y metanovela en España », *Insula*, 512-513, août-septembre 1989, pp. 4-6.
- TENA, Jean (1988), « Les voix (voies) de la mémoire : Ronda del Guinardó et Teniente Bravo de Juan Marsé », *Les Cahiers du C.R.I.A.R.*, 8, pp. 123-135.
- TODOROV, Tzvetan (1967), *Littérature et signification*, Paris, Larousse (*Langue et langage*).
- TYRAS, Georges (1983), *La Perte de l'Espagne : de l'idéologie à la narration (recherches sur la structuration de la matière dans la « Primera Crónica General »)*, Grenoble, Thèse dactylographiée, 319 p. (inédit).
- TYRAS, Georges (1994), « Fatalité de l'image : Galíndez (Variations sur l'écriture iconographique, 4) », *Style et image au XX^e siècle*, *Hispanística XX*, 11, pp. 257-276.

Socioeriticism vol. X, 1-2 (n°19/20) pp. 41-51
© IIS, Montpellier (France)

Beatus Ille. L'écriture en question : entre échec et triomphe

Jean ALSINA

CRIC. Université de Toulouse – Le Mirail

- La différence entre ce que je sais et ce que je dirai, qu'en faites-vous ?
- Elle représente la part du livre à faire par le lecteur. Elle existe toujours.

M. Duras, *L'amante anglaise*.

El mundo se está derrumbando como las murallas de Jericó, pero tú piensas todavía en escribir un libro.

Beatus Ille, p. 272.

« Presque dix ans après » (c'est sous ce titre que nous lisons en français l'épilogue de l'édition portugaise dans « Mouvement et discontinuité », Université de Saint-Étienne, 1995), et non sans prendre ses distances, mais ceci est une autre histoire, Antonio Muñoz Molina rappelle que « *Beatus Ille* était, en accord avec les intentions d'un jeune romancier de vingt-sept ans, une fervente déclaration d'amour à la littérature, à ses artifices, à ses sophistications, à ses plus légendaires et canoniques succès, un trompe-l'œil, ou, comme on dit en espagnol, un "trampantojos" ». Ce n'est pas un des moindres paradoxes de ce texte fascinant que ce monument à la littérature s'élève sur le récit de l'histoire d'un écrivain qui produit mais n'écrit pas. Roman politique, roman familial, roman d'amour, roman policier, ce roman est aussi celui d'un échec aux multiples facettes : « ...nunca supe escribir » dit Jacinto Solana à la fin (Ed. Seix Barral, 1993, p. 270) « ni una sola de las páginas que imaginaba y necesitaba

con la misma urgencia con que se exige el aire ». L'imaginé, le vital – observons l'association des deux termes – ne passent pas à l'écrit : « ...hasta la madrugada del 6 de junio de 1947 yo fui un borrador malogrado de todo lo que había querido ser a los catorce años » (p. 273).

Au vrai, cependant, dans l'époque où se situe la fin du livre et dans l'espace de la chambre de Jacinto Solana qui englobent toutes les strates et les espaces du récit et par quoi s'ouvre et se clôt le texte, c'est une suprême délivrance, un état d'intense libération qui se déclare : « Ya no es preciso escribir para adivinar o inventar las cosas. El, Minaya, lo ignora, y supongo que alguna vez se rendirá inevitablemente a la superstición de la escritura, porque no conoce el valor del silencio ni de las páginas en blanco » (p. 8). Dans la plénitude d'un « ahora » euphoriquement répété, le « ya no » marque le franchissement d'une barrière, la conquête d'un nouvel état. Jacinto Solana n'a plus le souci de la quête de l'interlocuteur : « Ahora [...] puedo, si quiero imaginarlo todo para mí solo, es decir, para nadie... » (p. 7) ; il n'a plus la crainte d'avoir à respecter la ligne délicate à tenir entre « imaginer » et « contar » ; la quête obsédante et impossible du passé a cédé devant l'invention et la construction d'un présent, celui de la scène de la gare qui se déroule au même moment, d'un avenir, celui d'Inés et de Minaya. Il se projette enfin seulement sur l'autre, Minaya, à la fois libre et façonné par lui, se libérant ainsi du face à face obsédant entre lui et lui-même. Le terme de l'écriture c'est ne plus écrire. L'imagination est enfin libérée : le verbe « voir » repris comme une incantation jubilatoire tout au long de la dernière page en témoigne. On reviendra sur cet éloge du visuel dans ce livre si minutieusement écrit qui se veut aussi un hommage au cinéma.

À l'intense désir de l'écrivain ne s'offrent que des objets inatteignables ou impurs. Le livre rêvé est impossible et la littérature – institution, codes d'expression, monnaie d'échange – est trompeuse. L'histoire enfin racontée se révèle aléatoire, négociée, impure à son tour.

La page « définitive et parfaite » (p. 143) n'apparaît qu'en rêve et son inscription s'avère impossible. Le livre « denso y necesario, un volumen grávido por la geometría de las palabras y la materia del papel » (p. 144) qui comblerait le rêve d'enfance, celui qui serait une réparation offerte au père et se ferait « igual que un alfarero modela una jarra de arcilla » n'est qu'entrevu par un désir obscur. La rêverie apaisante, thérapeutique, quasiment bachelardienne par ses images, proposée par le véridique et fallacieux cahier bleu (p. 223), celle d'un livre achevé dont la présence « apaise et exalte »

(« serenaba y exaltaba »), d'un volume harmonieux, naturel et parfait, qui accompagne et étaye la construction de la personne qui le secrète : « crecido, con la lentitud imperiosa de un árbol o de una rama de coral, mediante la añadidura del filo de cada una de las hojas que ahora atestiguaban la duración de su progreso, igual que los anillos concéntricos del tronco recién cortado de un árbol » (p. 223), cette rêverie est ironiquement démentie à la même page. Le livre est fait par le regard de l'autre, on y reviendra. L'histoire par son urgence tragique empêche d'exister le livre « éblouissant et unique » (p. 271) qui devrait être conçu en un lieu hors du monde dans le splendide isolement de l'écrivain enfermé « a cal y canto »...

Les situations, les qualifications qui sont associées au terme « literatura » tout au long de *Beatus Ille* dressent, à les joindre ensemble, par simple accumulation, le tableau d'un code faux et irréel qui installe un ordre convenu et faussement nécessaire (p. 193) au lieu du désordre et de l'indécidable de la vie : « ordenar sus pasos y su pensamiento desde la oscuridad, desde la literatura » (p. 241), « la literatura y las despedidas para siempre que sólo ocurren en ella » (p. 15), apte encore et disposée à combler le vide qui se creuse entre la conscience et les souvenirs : « un recinto vacío y dispuesto a ser ocupado por la literatura » (p. 200), à y apporter sa réponse toute faite, à transformer les personnes en personnages, à faire du réel un livre. Le sujet qui veut faire de la littérature est « seguido, empujado por la literatura » (p. 217), « acuciado » (p. 223), porté par un « instinto ineludible » (p. 230), « enfermo irremediable de la literatura » (p. 214), soumis à une « superstition » (p. 193), « confiné » (p. 204), réduit à être une sorte de voyeur dominé par « los remordimientos y los celos y el miedo » (p. 217). Dépossédé de lui-même, son activité est associée à un « espejismo » (p. 130), à « una trampa » (p. 136), au vampire (p. 170), qualifiée enfin de « sucia » (p. 217), adjectif qui l'insère dans une assez longue liste d'objets ainsi désignés dont la thèse : « sucio propósito » (p. 276) et dont l'exploration mériterait une autre étude.

Cette littérature qui commet l'erreur de vouloir supplanter « la parte oscura de las cosas » au lieu de l'éclairer (« iluminarla », p. 270) produit dans sa deuxième étape, au-delà des crises et du silence, une histoire inachevée, incomplète, aléatoire, toujours à négocier avec son lecteur. On le découvre assez abondamment et précisément dans les chapitres de la troisième partie pour qu'il soit nécessaire d'y insister : « la historia... sólo es una entre varias posibles », « no importa que una historia sea verdad » (p. 277). Auparavant déjà, face à la rêverie apaisante sur « l'ouvrage-arbre », le livre a été défini

comme « una partitura de una música posible que otras inteligencias y miradas posibles habrían de revivir » (p. 223). L'objet obtenu est un objet composite, impur en quelque sorte, traversé de voix multiples, aux maîtres changeants : « Ahora usted es el dueño del libro » (p. 277).

Dans ce cadre, le bon objet narcissique et réparateur pour son auteur, le livre réparateur à l'égard du père et digne de la lignée des ancêtres littéraires (p. 271) est l'objet hors d'atteinte du désir utopique. Le sujet de ce désir peut préférer la mort à son échec.

Les enjeux de l'écriture ne sont pas minces : il y va de l'identité ; Mariana ne lit-elle pas les poèmes de Salinas comme si c'était Solana qui les avait écrits (p. 159), de la vérité : ne pourrait-elle se faire l'écho des instants où les mots commencent à nommer « las cosas oscuramente guardadas en el silencio » (p. 187) ? De la transmission enfin : « Minaya, que imaginaba aquella escena como un recuerdo propio, la encontró abruptamente convertida en una cuestión de estilo » (p. 201).

Il y a en effet, par-delà les généralités évoquées jusqu'ici, une crise propre à l'écrivain Jacinto Solana au tournant précis de l'histoire d'Espagne où il tente de vivre son projet. Crise de ses facultés propres, crise du langage qu'il manie.

Jamais il ne parvient à atteindre son objectif : la captation exacte et pleine de l'instant intense qu'il veut ressaisir dans l'entier de ses ramifications et de ses significations. L'inutilité de l'effort : « tan inútilmente escribo para revivirlo » (p. 132), « Ahora, cuando escribo para recobrar aquella noche [...] compruebo que apenas puedo establecer una cronología de las cosas que hice y vi... » (p. 174), conduit au renoncement, à l'éloignement d'avec « las palabras que escribo de las cosas que ya he renunciado a recobrar y nombrar » (p. 219), comme si les mots, à l'instar des paysages, se brouillaient et s'éloignaient. Les chapitres où se dit cette intense remémoration par l'écrit sont, pour certains, de longs chapitres tels le II-7 (pp. 155-167) qui culminent sur la réitération : « Recuerdo luego la plaza [...] recuerdo la plaza » (p. 167) ou bien débouchent (II-9) sur l'intensité de l'expérience : « Oigo su voz, aquella noche, la risa bárbara de Orlando, veo sus ojos empapados en lucidez y crueldad [...] oigo voces, veo rostros » (p. 174), « Cierro los ojos como aquella noche [...] y oigo de nuevo su voz » (p. 178). On a vu plus haut l'incapacité de cet effort à « recobrar » pleinement l'intensité du vécu. La mémoire produit des images et des sons. L'écrit sur ce point – sauf à produire des phrases nominales porteuses de notations associées au plus près de la remémoration brute et dont on a de

beaux exemples p. 165 ou p. 180 – ne fait pas mieux que les aquarelles d'Orlando ou que la photo où se noue pour toujours le lien équivoque qui unit le trio Mariana, Manuel, Jacinto. Constat propre à une époque où le cinéma paraît remettre en cause la littérature. La question se pose en effet : « ...seguir escribiendo o pintando en la edad del cine es como empeñarse en perfeccionar la diligencia cuando ya existen los aviones de hélice » (p. 272). Le petit poème de Jacinto, « Invitación », peut-être est-il, sur ce point, au projet raté du *Beatus Ille* de 1937 ce que les aquarelles ultérieures sont au tableau jamais peint par Orlando qui devait, sur le même sujet, s'appeler *Une partie de plaisir*. Ce sont les travaux marginaux (p. 55) qui disent le vrai (p. 132) en dehors de toute volonté de représentation : « necesitaba romperlo todo y olvidarlo todo para escribir algo que se pareciera a las acuarelas de Orlando » (p. 127). Encore que le visuel enfin l'emporte : « Por eso ahora yo no sé si al escribir estoy contando lo que sucedió entonces o únicamente imagino el cuadro que Orlando no llegó a pintar, las acuarelas que vi en enero de 1939 » (p. 176). D'où peut-être ces rêveries gratifiantes d'inscription réussie, de calligraphie, « placer sosegado » pour Minaya (p. 48), « delicadeza y alivio de un calígrafo chino que da fin, sobre un lienzo de seda, al manuscrito que le ocupó la vida » pour Jacinto Solana (p. 224).

La quête de Jacinto Solana est peut-être celle que pourrait mener à bien l'enquêteur Minaya qui se rend à la propriété de « La Isla de Cuba » guidé par « l'ordre clandestin des manuscrits » de Solana (p. 99) : « Como si avanzara sobre un papel en blanco donde la ausencia de toda palabra encubría una escritura invisible ». La véritable page blanche, associée au silence des mots (voir encore p. 8) est porteuse des écritures antérieures invisibles mais présentes, auxquelles elle relie ; ce n'est pas celle, vierge absolument, qui paralyse Solana (p. 273). Monde peuplé de signes, traces difficiles à déchiffrer, à l'instar de celles des oiseaux que croisent sans les comprendre les fugitifs au seuil de la maison du bord du fleuve : la lune les éclaire « como caracteres de una extraña escritura » (p. 221).

Crise existentielle au fond chez Solana : « Pero tal vez la impostura y el error no estaban en los otros, sino dentro de mí, en esa parte de mí que no podía creer ni aceptar del todo cualquier cosa que fuera demasiado evidente, que exigiera fe y generosidad y ojos cerrados » (p. 271). Crise de la représentation, désir d'un objet hors de saison, qui peut être parallèle à la crise du désir politique dont l'échec conduit aussi le militant Solana à désirer la mort.

*

Et cependant ne lit-on pas, n'entend-on pas chez toutes les voix diverses, mais non séparées, qui, fondues en une voix unique, sans pour autant renvoyer à un centre commun de perception, prennent en charge le récit du *Beatus Ille* de 1983-1985, un son unique, un style unique ? Celui d'une écriture heureuse, ornée, cadencée, apprêtée, triomphante et euphorique dans sa plénitude, et reconnaissable entre toutes ? En une sorte de renversement intégral, une forme jubilatoire de l'expression porte avec elle l'histoire de cet échec passé.

Dès le premier chapitre qui s'affirme être celui de la parole : « Basta mi conciencia y la soledad y las palabras que pronuncio en voz baja... » (p. 8) c'est un écrit qui se creuse par petites touches ajoutées comme en témoigne la précision apportée, à leur deuxième mention, sur les heurtoirs de la porte d'entrée de la grande maison : « que eran manos de mujer » (p. 11). Une communication par ajouts, par retours, se met en place, qui s'installe sur la distance et l'épaisseur du volume. La syntaxe est celle de la quête lorsque les longues phrases se construisent sur des comparaisons répétées. Ce rejet de la métaphore et cette systématisation de la comparaison exhibent l'opération d'explication d'un univers par un autre, d'un monde inconnu par un savoir que le lecteur partage ; ainsi en va-t-il, entre tant d'exemples qu'il n'est pas nécessaire de citer abondamment à moins de prétendre faire, ce qui serait fort pertinent, un mémoire sur la comparaison dans *Beatus Ille*, des apparitions de la figure du voyageur sous bien des formes pour évoquer Solana ou Minaya. Cette syntaxe de la quête s'appuie également sur un usage parfois surprenant de la liaison « o » pour associer des contraires en un continuum significatif : « temiendo o deseando » (p. 7), « imaginar o contar », « guardián o enemigo » (p. 14).

L'adjectivation proustienne se lit comme un hommage et un clin d'œil : « un sonido vasto » (p. 162), « la oscuridad perfumada y ávida del jardín » (p. 215), « los gritos pálidos » (p. 227) que ravive encore l'éloge aussi proustien de la puissance magique du nom, celui de Mágina (p. 17), celui d'Inés (p. 85), celui de Mariana (p. 196), de l'effectivité absolue de l'acte de nommer : « nombrarla era decirlo todo » (p. 85).

Les citations et exergues sont autant de guides de lecture qui peuplent et flèchent le monde des signes où se retrouvent sans peine les familiers du déjà écrit. Le titre lance le lecteur sur le motif narratif répété de la quête d'une retraite dont les mentions répétées, dès la page 15 (« sosegado retiro »), scan-

dent les épisodes narratifs et les échecs successifs. Mais la mention ironique de ce titre latin, et comme décalée par la culture scolaire qu'elle évoque, signale également, dès le départ, la présence dans le livre de l'échec et du renversement de situation, voire de l'insincérité du propos, qui font tout le sel des derniers vers du poème d'Horace (« Haec ubi locutus fenerator Alfius... »). Le roman, en effet, donne à lire à la fois l'expression « beatus ille » comme le topique de l'éloge du « sosegado retiro » (p. 15 – voir aussi pp. 50, 100, 281) et le titre d'une œuvre qui en propose en fait l'ironique démenti.

Les familiers de « The Aspern papers » de Henry James – nouvelle que Antonio Muñoz Molina se fait un malin plaisir de rappeler aux critiques dans ses premières entrevues – ne cesseront de lire les deux textes entremêlés et pensent, dès le début, que la quête du manuscrit n'aboutira pas. L'imposeur pervers et sincère pour qui le manuscrit de l'écrivain mort devient objet de passion et qui se prend à son propre jeu au point d'en être tout retourné, la séduction des femmes comme voie d'approche, la maison ancienne dont l'architecture règle les rapports des personnages, les papiers brûlés, le rejet du fouineur (« publishing scoundrel », « crapule littéraire » dans la traduction de Jean Pavans [Paris, La Différence, 1992]) devenu ironiquement auteur de thèse (« sucia labor ») mystifié chez Muñoz Molina, autant d'éléments qui génèrent une plaisante lecture en contrepoint tout en mettant en évidence par contraste l'univers tragique de l'Espagne de 1937.

La citation de T. S. Eliot placée en exergue à la première partie : *Mixing memory and desire*, reprend une partie des vers 2 et 3 du début, intitulé « The burial of the dead », du grand poème *The Waste Land* (1921-1922). La glose de son contenu sémantique, autour de la tension-réunion des deux termes associés, qui éclaire directement presque tout l'ensemble du texte de *Beatus Ille*, va suffisamment de soi pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y insister. Nous choisirons d'insister en revanche, ici encore, sur le jeu avec du déjà écrit (« las escrituras invisibles » évoquées plus haut) ne serait-ce qu'à partir du constat d'une réécriture ou réappropriation prosifiée du texte anglais où le vers est ainsi coupé : « .. mixing/ Memory and desire ». L'évocation du mois d'avril, des racines inertes, de la lecture nocturne, des visites d'enfants chez de hauts personnages, la pratique du collage, le titre enfin (« l'enterrement des morts ») jouent en fait, dès la première strophe, avec l'ensemble de l'univers présenté dans *Beatus Ille*. C'est donc une plus profonde affinité entre les deux textes qu'il faut faire jouer. L'exploration reste à faire ; nous ne suivons ici qu'une petite piste parmi d'autres, la plus curieuse. La superbe édition fac-similé de

The Waste Land (Faber and Faber, 1971, ed. Valérie Eliot) reproduit les notations en marge de T. S. Eliot jointes aux commentaires et annotations de Ezra Pound (le dispositif de cette double voix éditoriale et poétique serait également à interroger). À la deuxième strophe, face aux vers qui évoquent par trois fois les jacinthes – nous entendons résonner « Jacinto » bien entendu – et un personnage féminin qui leur est directement lié (« They called me the hyacinth girl »), le poète inscrit au crayon le prénom « Marianne ». L'éditeur signale (p. 126) que pour Ezra Pound il s'agit vraisemblablement d'une référence à la *Marianna* de Tennyson, poème qui est la plainte triste d'une femme oubliée dans une demeure pleine de voix anciennes ; mais arrêtons là ce jeu de miroirs qui serait à poursuivre autrement. Un tissage subtil, et que trop démentir détruirait peut-être, relie les deux textes et ancre le couple Mariana-Jacinto, pour lequel jouent aussi à l'évidence bien d'autres déterminations, dans un terreau de voix et d'écritures qui se complexifie.

Il s'intensifie encore si l'on considère le rôle générateur quasi mythique que cette strophe joue pour une partie du roman espagnol contemporain. On sait que cette même strophe de *The Waste Land* contient le vers « I read, much of the night, and go south in the winter » qui est cité et utilisé en anglais, puis dans la traduction de J. M. Valverde, dans *Los mares del sur* de Manuel Vázquez Montalbán (Planeta, 1979, pp. 31, 105). Georges Tyras (« À la recherche du récit perdu », *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Lissorgues éd., Toulouse, PUM, 1991, p. 73) en fait « une des clés de la pensée de Manuel Vázquez Montalbán [qui] scande en particulier sa création poétique » dont on sait que le volume complet porte tout simplement le titre de *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)* (Seix Barral, 1986, toutes ces dates ne sont pas indifférentes). On dépasse ici le simple clin d'œil en forme d'hommage, et la possibilité de lecture intertextuelle s'amplifie si on connaît l'ancienneté et l'importance de la référence à T. S. Eliot dans de larges secteurs de la création littéraire espagnole contemporaine. Une seule référence en donnera un aperçu. Dans son ouvrage *Gabriel Ferrater. Entre el arte y la literatura. Historia de una aventura juvenil* (Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983), Laureano Bonet est amené à étudier le rôle, à tous égards si important, de la revue culturelle *Laye* et à préciser (p. 59, n. 15) que « la presencia de T. S. Eliot en las páginas de *Laye* es constante y funciona, de hecho, como enseña generacional ». Restons-en là de nouveau, au niveau d'une présentation élémentaire d'éléments de dossier.

Le poème de Pedro Salinas : « ¡ Qué alegría, vivir / sintiéndose vivido ! » tiré de *La voz a ti debida* est, lui, directement intégré tant au texte du roman qu'au parcours de Jacinto et Mariana (p. 159), et de façon si visible qu'une étude parallèle des deux textes s'impose tant l'un paraît comme le miroir de l'autre. À l'évidence thématique de cette intégration textuelle, il faut rajouter l'ironie de cette citation. Ce poème, que chacun peut consulter, est le poème matériellement lisible de *Beatus Ille* alors que le poème narrativement fondamental, « Invitación » de Jacinto Solana, reste à jamais occulté au lecteur qui n'en a que l'écho transmis par son lecteur Minaya. Ici l'écriture invisible qui structure la page à remplir est celle de la fiction. Mariana se plaît à penser que *La voz a ti debida* est un texte de Jacinto Solana (p. 159).

Ironiques aussi et pathétiques dans leur ressemblance et leur opposition sont les exergues tirées du *Don Quichotte* de Cervantès et placées avant les deuxième et troisième parties. Le contrepoint pathétique de la première citation avec l'échec de celui qui dit avoir commencé son roman « en la cárcel como Cervantes » (p. 126), la réunion des trois figures de Cervantes vieillissant, de Solana en échec et de la ravageuse et ascétique Marcela qui elle aussi aspire à une retraite champêtre (« Tienen mis deseos por término estas montañas », *Don Quichotte*, I-14) tisse ici encore la tresse émouvante, et peut-être drôle, d'une allégorie du désir ardent et frustré.

Tant d'écrits convoqués dans le texte qui porte avant tout une voix, une voix enfin libérée de l'écrit, on l'a vu au début, et entendue comme telle, tant par son destinataire Minaya pour qui « las palabras escritas por Jacinto Solana [...] tenían siempre la cualidad de una voz » (p. 52) que par un certain Antonio Muñoz Molina qui déclare (*La verdad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1992, p. 63) : « estuve imaginando y escribiendo borradores de *Beatus Ille* durante siete años, y todo ese trabajo habría sido en vano si al cabo de tanto tiempo no hubiera encontrado la voz única y necesaria que habla y se embosca y al final se revela en el libro » ! Comme la recherche stylistique, l'intertextualité active et fonctionnelle est facteur d'unification et d'identification de la voix composite. Elles sont autant d'adjuvants au plaisir de lire. Le désir de mots, de phrases, est ici désir de connaissance, désir d'explication (la comparaison) et de récit qui enveloppe le désir d'histoire.

Cette pratique range à mon avis le texte de *Beatus Ille* dans la mouvance de ces textes que la magnifique étude de Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement* (Paris, José Corti, 1991) dénomme, à la suite de Blanchot, « récits », ceux qui pourraient « porter en sous-titre cette phrase de

Jean Cayrol : "On vous parle" » (p. 7), parmi lesquels elle range *La chute* de Camus, *Le bavard* de L. R. des Forêts ou *L'innommable* de Beckett. « Le récit » dit-elle (p. 190) « vient après (ou entre) le roman et la poésie, né de leurs ruines, de leurs questions ». Le récit : « de la voix il a la réflexivité douloureuse : je m'entends parler. Mais, plus tardif dans son apparition et trop conscient des tours et des contraintes de la littérature, il campe dans l'écart infranchissable de cette réflexivité dont le terrain de prédilection reste bien *l'écrit* » (p. 191). On le voit peut être, pour l'archaïque auteur de cet amas de fiches encore mal fagotées que le patient lecteur a sous les yeux, ce n'est pas, pour ce qui est de l'écriture, sous l'étiquette bien incertaine de la postmodernité que se range *Beatus Ille*, mais bien sous la bannière d'une ample tradition moderne du récit où l'écriture est devenue « le chiffage énigmatique de la voix » (Rabaté, p. 189), hantée par le « mirage d'une communion immédiate des corps parlants. Mirage qu'aucune parole effective ne saurait réaliser mais dont la littérature porte la mélancolie » (p. 188).

Avant de clore, et pour appuyer ce qui vient d'être indiqué en soudant de nouvelles communautés textuelles, il faut revenir en Espagne en 1985. Au moment où s'achève la rédaction de *Beatus Ille* (mai 85) paraît (mars 85) un autre roman qui parle de la guerre civile, il s'agit de *Luna de lobos* de Julio Llamazares. On demeure frappé, à une époque où ce thème est romanesquement plutôt négligé, de la convergence des moyens d'écriture dont témoignent ces deux textes qui ont fait tous deux par ailleurs le choix de l'année 1937 comme axe de leur vision de la guerre. La voix narrative est curieusement dans les deux textes une sorte de voix d'outre-tombe, celle d'un mort vivant, aux bords de l'invraisemblable narratif. À cet égard, à côté du suicide final de Jacinto Solana, la dernière page de *Luna de lobos*, où le personnage narrateur quitte l'espace narratif pour un espace jamais défini, est une très belle méditation sur l'exil, la perte du père et de la patrie, la dissolution de la personne, la mémoire, la mort et l'oubli, la page blanche et la neige qui prend possession de tout. Les deux personnages filiaux ont pour trait principal une relation complexe de dette et de culpabilité envers le père, comme si les deux textes insistaient sur ce qu'a de « civil » cette guerre civile. La référence à Dante leur est également commune (*Beatus*, p. 274, « el último círculo del infierno » – *Luna*, p. 121, « el dantesco espectáculo » et bien d'autres occurrences y compris dans la structure). Il semblerait que se pose avec ces deux textes la question à la fois éthique et technique : avec quels moyens, à travers quelles médiations, sur quel ton juste, revenir en 1985 sur la guerre civile en tant qu'elle

concerne encore tous les Espagnols et qu'on n'en a pas fini avec son souvenir ?

Au-delà d'une communauté d'interrogations propre à tel moment de l'histoire espagnole, il me semble enfin – et ce ne seront là que brèves indications – que le texte de *Beatus Ille* peut encore être inséré dans un autre cercle, celui de pratiques de lecture analytique de ce qui devient une tradition moderne. Outre l'ouvrage de Dominique Rabaté, j'en proposerai deux autres. L'ouvrage du psychanalyste Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort* (Paris, Payot, 1972, 1977), qui, en son chapitre « Aperçus sur le processus de la création littéraire », étudie la création par les écrivains d'une image de public intérieur, « d'autrui anonyme à qui en quelque sorte on dédie l'œuvre dans le moment même où elle est conçue » et qui est « nécessairement une image parentale introjectée » (p. 18-19) : ceci éclaire bien des aspects de la création chez Jacinto Solana. L'article enfin d'un romancier, Bernard Pingaud : Ω (*Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1976, 14, pp. 247-260) qui étudie en praticien le récit qui est à la fin si proche de son point de départ « qu'il n'a fait, en somme, que répéter son propre commencement, s'enfoncer sur place » (p. 252). La structure englobante de *Beatus Ille* en est également éclairée.

C'est parce qu'il a enfin rencontré son lecteur que le Jacinto Solana de 1969 peut écrire les vrais-faux cahiers de 1947 qui permettront de construire cet imaginaire partagé qui donnera le livre final, le livre commun non écrit dont parle la troisième partie. C'est au lecteur que *Beatus Ille* propose cette double et solidaire image des deux faces de l'écriture à la fois souffrante et triomphante. Confrontée à cette image, l'analyse à orientation stylistique peut contribuer à déceler et à éclairer cet aspect du texte que nous avons appelé « L'écriture en question » sans le séparer de sa dimension politique et éthique. Mais ceci est, pour l'heure, une autre histoire.

***Beatus Ille* : une population de miroirs**

Annie BUSSIÈRE-PERRIN
Université Paul-Valéry – Montpellier III

Je me propose de montrer comment une approche psychanalytique de *Beatus Ille* met à jour un champ notionnel déterminé structurant en profondeur le texte et comment ce même champ notionnel ouvre sur une lecture sociocritique du roman de Muñoz Molina. Cette démarche me semble particulièrement opérative dans la mesure où elle permet d'articuler de façon pertinente la dimension du sujet individuel et celle de sujet collectif.

I – UN ESPACE ET QUELQUES MÉTAPHORES OBSÉDANTES

1. L'île

Dans l'intertextualité de *Beatus Ille*, le roman de Jules Verne *L'île mystérieuse* fait fonction de clef de décodage. On en retrouvera les premières traces dans un recueil publié en 1985 par A. Muñoz Molina : *Diario del Nautilus*, puis le célèbre sous-marin fera surface trois ans plus tard, dans *Beatus Ille*, sous diverses formes :

- un exemplaire du roman dont l'absence sur les étagères de la bibliothèque attire l'attention du jeune chercheur Minaya ;
- un toponyme, *La Isla de Cuba*, désignant l'île sur le Guadalquivir située dans la région de Mágina, où Jacinto Solana se retire, à sa sortie de prison, après

- avoir appris la mort de son père. C'est là qu'il est abattu par des gardes civiles, selon la version officielle de la presse franquiste ;
- l'île de Crète ou l'île de Calypso évoquée par Jacinto Solana au cours d'une conversation entre les trois amis (pp. 189-190) ;
 - la prison dans laquelle Jacinto Solana passe huit années de sa vie de 1939 à 1947.

p. 116 La cárcel era una alta isla ocre en el descampado y la niebla (....) frente a ella había un edificio (....) que parecía una nave industrial [...]

L'intérieur du bâtiment ressemble à la caverne sous-marine qui abrite le *Nautilus* dans le roman de Jules Verne :

p. 115 Aún escuchaba el rumor cóncavo de las galerías, portillos de hierro cerrándose tras los pasos de alguien, taconazos de guardias, una espesura de voces que resonaban en las altas bóvedas como el mar en una caracola y parecían voces y pasos infinitamente lejanos, el mar oscuro que se escuchaba en los sueños

Une constellation métaphoro-métonymique issue du roman de Jules Verne s'organise autour de la représentation de l'île. C'est ainsi qu'on observe une récurrence de l'image du navire.

La ville de Mágina, par exemple, est comparée à un navire échoué au sommet d'une colline ; à l'intérieur de la ville, la maison de Manuel est elle-même une nef dont les habitants sont des naufragés

p. 65 Naufragados, escribe Minaya, en una ciudad que ya es en sí misma y desde hace tres siglos un naufragio inmóvil, como un galeón de alta arboladura barroca arrojado a la cima de su colina por alguna antigua catástrofe del mar

La catastrophe maritime ne manque pas d'éveiller l'écho d'autres cataclismes, notamment le cyclone qui s'abat sur l'Océan au début du roman de Jules Verne et de l'éruption volcanique qui dévaste l'île.

Comme l'île, la *huerta* du père, au pied de la colline de Mágina, est cernée par l'Océan :

p. 132 había una oscuridad de océano sin orillas

Cet imaginaire insulaire d'un espace préservé est éveillé très tôt chez le jeune Solana par la lecture de *l'île mystérieuse* et les gravures du roman *Rosa María*. En ce sens le jardin du père est emblématique :

p. 132 que el mundo termine aquí, que no haya nada al otro lado de la sierra, sólo aquel mar de naufragios y acantilados oscuros que yo imaginaba entonces porque lo había visto en un grabado de Rosa María

On observe que le champ notionnel *dedans vs dehors* qui se dégage de ces représentations de l'espace est semblable à celui qui structure l'organisation de la maison de Manuel

En effet, à l'intérieur de l'espace clos de la maison s'emboîtent d'autres espaces clos. C'est le cas de la chambre réservée par Manuel à Solana pour qu'il dispose d'un refuge propice à l'écriture. Elle ouvre sur la place de Mágina par des fenêtres circulaires semblables aux hublots du *Nautilus*, derrière lesquels Jacinto Solana est à son poste d'observation, comme le capitaine Nemo :

p. 48 Desde más arriba, desde las ventanas circulares del último piso, Jacinto Solana había contemplado la plaza en el invierno de 1947 [...]

p. 148 Tras las ventanas circulares, como en la cabina de un buque, presencié el amanecer de Mágina, fumando inerte, junto al cristal [...]

Le champ notionnel *dedans vs dehors* structure notamment les représentations de l'espace conservées dans la mémoire. C'est ainsi que dans le souvenir de Jacinto Solana, le pigeonnier de la maison se présente comme un cube hermétique, suspendu en l'air, sans aucun contact avec le reste de l'architecture :

p. 219 es un espacio cúbico y suspendido en el aire, tan lejos de la casa y de Mágina como yo lo estoy de aquellos días, como Mágina de mí [...]

Comme on le voit, cet espace autonome, refermé sur lui-même est emblématique de la relation de Jacinto Solana au monde et du caractère narcissique de sa perception de la réalité (voir *infra* II - Figures du narcissisme) -

Comme on peut le constater, la maison de Manuel et la ville de Mágina imposent la perception d'un espace discontinu. C'est ainsi que, paradoxalement, les fenêtres ne servent pas à faire communiquer le dedans et le dehors mais à isoler l'espace intérieur du monde extérieur.

p. 22 Había dos ventanales de cuadrícula blanca, casi de celosía, y a través de sus vidrios la plaza que unos minutos antes había abandonado le pareció imaginaria o lejana, como si la ciudad y el invierno no mantuvieran un vínculo preciso con el interior de la casa, o sólo en la medida en que le añadían un paisaje íntimo para mirar desde sus balcones y una sensación de atardecer hostil que hiciera más cálido su ámbito cerrado

La maison se donne à voir comme un espace fortifié, cerné de défenses, un refuge vis-à-vis du monde hostile, un territoire à part. On remarquera une fois de plus que la dimension temporelle double la dimension spatiale, puisque l'histoire de la maison, édifiée au XIX^e siècle, dans le contexte de la colonisation de Cuba est un cas à part dans la ville de Mágina dont les édifices remontent aux XVI^e et XVII^e siècles.

À ce propos, on remarquera encore que la fonction des fenêtres est pervertie ; en effet, elles ne servent pas, comme nous l'avons observé, à la communication des espaces mais elles sont associées à la persécution paranoïaque. En effet, les fenêtres constituent un observatoire de la ville pour Jacinto et, inversement, elles s'érigent en instance de surveillance qui se retournent contre lui :

p. 143 la ventana circular como un ojo que me hubiera estado espiando mientras dormía, fijo en mí y en la plaza

Comme on peut le constater, le champ notionnel *dedans vs dehors* est fortement présent dans ces représentations de l'île et de la constellation métaphorique qui lui est associée. Si dans *Beatus Ille* l'île est le plus souvent et traditionnellement la figure du refuge, du lieu protégé, elle pointe également l'enfermement sous le regard menaçant d'une instance de surveillance.

2. Le labyrinthe

On remarquera que, dans *Beatus Ille*, l'île est une figure qui associe le temps et l'espace, de même, nous le verrons, que le jardin, le labyrinthe.

Ainsi, lorsque Jacinto Solana accompagne Mariana à la gare pour accueillir Orlando en provenance de Madrid, il voudrait que les instants partagés avec elle ne finissent jamais, d'où l'image de l'île émergeant à la surface du texte :

p. 155 La estación vacía [...] fueron de pronto, cuando sonó el segundo silbido y vió la columna de humo que se aproximaba, el paisaje de una isla abolida donde yo me había quedado desertado y solo, mirando el reloj [...] sin internarme en el porvenir más allá de tres días, porque tras ese límite no quedaría nada.

Il est une autre île dont le nom hante l'imaginaire voyageur de Jacinto Solana : la Crète. De façon significative elle est associée à l'Odyssée, de sorte que par elle se trouvent redistribués deux mythes grecs : celui du héros Thésée pénétrant dans le labyrinthe pour tuer le Minotaure avec l'aide d'Ariane et celui d'Ulysse sillonnant les mers sur son navire Argos.

Le mythe du labyrinthe est convoqué par une triple allusion de Jacinto Solana, au cours d'une conversation avec Mariana et Manuel :

p. 189 Recordé un mapa y un libro y una postal coloreada a mano donde se veían despedazadas escalinatas y columnas rojas. Nunca había sido un propósito, sino un nombre que relumbraba como cobre batido y un lugar imposible, encrucijada de longitud y latitud que señalaba el dedo índice sobre el azul inviolado de los planisferios

On reconnaîtra dans cette évocation lacunaire du palais de Cnossos où la légende situe le labyrinthe construit par l'architecte Dédale à la demande du roi Minos afin d'y enfermer le monstre Minotaure la figure du labyrinthe ; d'autre part, la topographie place l'île au centre d'un labyrinthe marin : *encrucijada de longitud y latitud*. On remarquera encore, au passage, que

Jacinto Solana, fidèle au stéréotype, établit l'équivalence entre l'île et la femme aimée :

p. 190 Creta es Mariana

Contrairement aux apparences, nous ne sommes pas loin de l'île mystérieuse du départ. En effet, Jacinto associe l'île de Crète, à l'île où Ulysse vécut sept années avec la nymphe Calypso. Or, Ulysse et le capitaine Nemo partagent le même nom : *Personne*, puisque selon la légende, le héros grec pour échapper aux poursuites du Cyclope se présente à lui sous l'identité de *Personne*. Les traces du mythe, associées au roman de Jules Verne s'inscrivent dans le texte de *Beatus Ille*. En effet, c'est en feuilletant l'exemplaire de l'île mystérieuse que Minaya découvre, au pied d'une gravure représentant les naufragés sur le point de quitter le Nautilus, l'inscription suivante :

p. 52 Quien hubiera tenido el coraje de ser el capitán Nemo. Mi nombre es nadie, dice Ulises, y eso lo salva del Cíclope. J. S.

On remarquera au passage que les initiales J. S. qui permettent d'identifier le producteur du message renvoient aussi bien à Jacinto, le fils, qu'à Justo, le père. Nous reviendrons sur cette coïncidence à propos de l'identification mélancolique de Jacinto à son père (cf. *infra* *Deuil et mélancolie*).

La contamination constante observée entre les deux mythes : le Labyrinthe et l'Odyssée se justifie dans la mesure où tous deux renvoient à la quête initiatique.

On rappellera au passage que les grands romans fondateurs du début de siècle, notamment *Ulysse* de Joyce, entrelacent les figurations labyrinthiques de la Ville et le périple maritime du héros.

Dans cette perspective, les représentations de Mágina sont exemplaires, puisque le réseau des rues et des places tracent un dédale et que la figure du Cyclope est convoquée par la silhouette des tours jalonnant les remparts et par la statue du général Orduña qui surveille de son seul œil valide l'arrivée d'éventuels ennemis (p. 56) :

p. 54 Anchas torres coronadas de maleza, agigantadas por la soledad y la sombra, como cíclopes cuyo único ojo es el reloj que nunca duerme

S'il fallait définir les marques de l'errance labyrinthique, elles seraient les suivantes :

- 1 – la difficulté pour y entrer et la nécessité d'un parcours préalable ;
- 2 – les obstacles rencontrés à l'intérieur de l'espace labyrinthique : impasse ou cul de sac ;
- 3 – l'existence d'un centre qui peut être un point à atteindre ou à éluder ;
- 4 – toutes formes du croisement : bifurcation, carrefour, ou tout lieu qui exige un choix ;
- 5 – la configuration particulière de l'espace en réseau ou rhizome ;
- 6 – une éventuelle sortie ou fin qui décidera si la pérégrination est ou non captive¹.

On conviendra aisément que la topographie de Mágina et de la maison de Manuel répond parfaitement à ces critères : c'est un entrelacs de ruelles étroites qui se noue autour d'une place occupant le centre de l'espace ; d'autre part c'est un lieu construit dans le but d'égarer celui qui le traverse, d'où les difficultés pour progresser et trouver le centre recherché ou la sortie :

p. 61 el trazado de las calles de Mágina – largas calles medievales que nunca dejan ver su final, curvadas como un arco, sólo ir adivinando gradualmente la forma de las casas próximas y descubrir una plaza sólo cuando se ha llegado en ella – y queriendo repetir los pasos exactos de Solana en aquella turbia madrugada de enero se halla de pronto extraviado en callejones que tienen nombres de gremios y de santos antiguos, y cuando por fin creía haber encontrado su camino hacia la casa de Manuel no es la plaza de san Pedro donde llega, sino a otra más grande que no había pisado nunca [...]

Minaya, en quête de la maison de Manuel, l'un des centres du labyrinthe semble-t-il, se perd dans un dédale de ruelles étroites. On remarquera que ses repères spatiaux sont brouillés par le processus de la répétition qui crée la confusion en effaçant les limites, en instaurant le retour du même. C'est ainsi que le labyrinthe apparaît comme un espace contradictoire, à la fois clos, et infiniment ouvert.

C'est parce qu'il répète les pas de Solana, à vingt-deux ans de distance, que Minaya s'égare. La dimension temporelle, nous le verrons, est consubstan-

tielle au labyrinthe, de sorte que la mémoire qui reproduit le passé dans le présent est un labyrinthe. Jacinto Solana enfermé dans la maison de Manuel, en 1947, est en fait prisonnier du labyrinthe de sa mémoire ; il tourne en rond, interminablement, sans pouvoir trouver le chemin de l'écriture :

p. 168 la mesa que Solana rondaba cuando no podía escribir caminando a ciegas entre el humo de sus cigarrillos y el laberinto acuciado de su memoria, girando en círculos de geometría obsesiva como un insecto alrededor de una lámpara, caminando a ciegas entre el humo el laberinto de su memoria.

À l'intérieur de Mágina les labyrinthes se multiplient convoqués par la structure spéculaire de la mise en abyme. C'est ainsi que la maison de Manuel est à la fois centre du labyrinthe et labyrinthe à son tour.

En effet, pour Minaya, la maison de Manuel est un lieu de quête auquel il accède après un parcours en taxi qui le conduit de la gare à la Place San Pedro (p. 45). À son arrivée, Inés à l'affût remarque qu'il est arrêté au seuil de la porte, comme interdit. Sur le point de franchir le seuil, un obstacle virtuel semble se dresser devant lui :

p. 21 Dijo Inés que lo vio parado entre las acacias, sin decidirse aún [...] mirando tan fijo hacia la casa [...] enmarcado en la claridad del umbral [...] permanecía muy firme y atento a la puerta cerrada [...] como si aún no estuviera seguro de que lo fuesen a aceptar en la casa

Comme le labyrinthe, la maison est un espace contradictoire clos et infiniment ouvert à la fois. Elle est isolée du reste de la ville par des fenêtres étanches qui pourtant sont autant de miradors d'où l'on peut observer la Place. C'est un lieu d'errance, car elle est si grande que ses habitants peuvent s'y perdre

p. 65 La casa es tan grande que sus habitantes, también Minaya, se pierden o son borrados por ella

p. 28 Esta es una casa demasiado grande – dijo Manuel en la galería, aludiendo con un gesto a los ventanales del patio y a las puertas alineadas de las habitaciones – [...] pero tiene la ventaja de que uno puede perderse en cualquier habitación como en una isla desierta.

On aura remarqué au passage qu'une fois de plus la figure de l'île est associée au labyrinthe, de même que la dimension spatiale l'est à la dimension temporelle :

pp. 64-65 Hay en la casa hospitalarias puertas entornadas que invitan a adentrarse en las estancias sucesivas de la memoria, pero hay también, y Minaya lo sabe, cobarde o ávidamente lo adivina, puertas cerradas que no le está permitido vulnerar y cuya existencia se le esconde o niega, como a un hombre que cruza los salones vacíos de un palacio barroco y descubre que la puerta que pretendía cruzar está pintada en un muro o repetida en un espejo.

Il convient d'ajouter aux marques labyrinthiques la solitude qui peu à peu gagne du terrain et finit par envahir tout l'espace :

p. 65 si cada uno se recluye en un espacio preciso y casi nunca abandonado no es porque deseen o hayan elegido la soledad, sino porque se han rendido a su presencia poderosa y vacía, que va ocupando una por una todas las habitaciones y la longitud de todos los pasillos

On constate que la désorientation du voyageur est induite notamment par le trompe-l'œil, figure baroque qui convoque le champ notionnel *coïncidence vs non coïncidence*. En effet, les fausses portes et les miroirs – si fréquents par ailleurs dans les dédales borgésiens – contribuent au brouillage des repères pour les Thésées, détectives et chercheurs de la race de Minaya. Les simulacres qui peuplent la maison de Manuel reflètent un espace virtuel, un espace d'illusion qui fait apparaître comme identique ce qui ne l'est pas et produit la confusion du même et du différent, puisque la symétrie spéculaire suppose l'inversion.

Lorsque l'enfant Minaya découvre la maison de son oncle, il se heurte au miroir du pallier qui ouvre un espace dans le même temps qu'il en défend l'accès :

p. 14 luego se atrevió a subir sigilosamente los primeros peldaños hacia la galería y su propia imagen en el espejo del rellano lo obligó a dete-

nerse, guardián o enemigo simétrico que le prohibiera seguir avanzando hacia las habitaciones más altas o adentrarse en el corredor imaginario que se prolongaba al otro lado del cristal.

Comme chez Borges, celui qui erre dans le dédale est détenu dans l'infini de l'espace et l'éternel retour des temps, car toujours la dimension temporelle double la dimension spatiale. L'espace de la maison devient labyrinthe dans la mesure où le temps n'est plus expérience de la succession mais de la répétition. L'interminable marche en avant se transforme en énigmatique surplace, le temps paraît s'abolir. Circuler dans le labyrinthe produit la sensation d'une absence de limites, dès qu'on y est entré, on en oublie la frontière, on s'y trouve en quelque sorte depuis toujours ; cet espace rend impossible tout parcours. Voilà pourquoi dans la ville de Mágina, les cloches ne marquent pas le passage du temps, mais son immobilité ; en signalant la confusion du passé et du futur dans un présent vide, elles effacent tout déroulement successif et par conséquent annulent le temps historique :

p. 54 y así toda la ciudad y la casa entera y la conciencia de quien no puede dormir terminan por confundirse en una única trama sumergida y bifronte, tiempo y espacio o pasado y futuro enlazados por un presente vacío, y sin embargo medible.

De façon significative, une fois que Minaya a pénétré dans le labyrinthe de la maison, il perd ses marques spatiales et temporelles, le temps et l'espace n'ont plus de frontières pour lui :

p. 44 querrá percibir la duración del tiempo que ha pasado en Mágina y el orden en que sucedieron las cosas y descubrirá que no sabe o no puede, que no concuerda el tiempo exacto de los calendarios con el de su memoria, que han pasado dos meses y treinta años y varias vidas enteras sin que él pueda asignarles vínculos de sucesión o de causa

Cette confusion des catégories temporelles du passé et du futur affecte également le vécu amoureux de Minaya. Lorsqu'il dirige vers le lieu de rendez-vous où l'attend Inés, son itinéraire est marqué par l'errance labyrinthe, c'est-à-dire par l'indistinction ou coïncidence de ce qui normalement ne coïncide pas :

p. 87 costean los corredores de la casa como las últimas calles de una ciudad no del todo reconocida ni inhóspita, dócil al sueño y a la madura noche donde estaban, como en una especie de memoria futura, los abrazos de Inés ...

Entre les métaphores de l'île et du labyrinthe on observe de nombreuses contaminations. C'est ainsi qu'à l'intérieur de la maison la bibliothèque renvoie à la figure de l'île, dans la mesure où elle constitue un refuge vis-à-vis du monde hostile et des turbulences historiques. Minaya, fuyant les persécutions de la police franquiste y trouve la quiétude, à la façon du personnage lecteur de Julio Cortázar de *Continuidad de los Parques* :

p. 27 Lentamente el fuego, la voz atenta, los gestos de Manuel lo despojaban de la sensación de huida y del desaliento de los trenes, y por primera vez Madrid y el recuerdo de la cárcel estaban tan lejos como la noche invernal que iba adensándose en la plaza, contra los cristales y los postigos blancos, cerrados para defenderlo, recostado en el sillón, Minaya se rendía al cansancio y al influjo cálido del coñac y del cigarrillo inglés que Manuel le había ofrecido [...]

Cette fonction de refuge – forteresse s'étend à l'ensemble de la maison :

p. 87 porque en el mundo era febrero de 1969, la tiranía y el miedo, pero en el interior de aquellos muros sólo perduraba un delicado anacronismo a cuya trama pertenecía él, aunque no lo supiera.

Sans doute la référence à Cortázar est-elle seconde par rapport à l'inter-texte borgésien et l'on aura remarqué que la bibliothèque de la maison, comme celle de Babel, contient, dans l'imagination de Minaya tout au moins, le Livre Unique, écrit par Jacinto Solana (p. 144)

La topographie labyrinthe de Mágina s'organise, on l'a vu, autour de deux centres qui sont eux-mêmes deux labyrinthes : la maison de Manuel et celle de Jacinto et Inés.

Si dans le premier cas Manuel est désigné explicitement comme étant le Minotaure : *el mitológico habitante* (p. 10) enfermé dans le pigeonnier ou la bibliothèque, doña Elvira, sa mère, qui se cache dans les espaces défendus des sommets semble assumer la véritable fonction du monstre. La difficulté d'accès à ses demeures accrédite cette interprétation. En effet, les obstacles se multiplient sur le trajet de Minaya : portes à franchir, ténèbres, solitude et pour finir d'étranges gardiens défendant les portes de ces lieux :

p. 70 El camino para llegar a ellas se iniciaba en una puerta al fondo de la galería y cruzaba una oscura región de salones tal vez no habitados nunca [...] Figuras solas sobre los aparadores mirando el vacío con ojos extraviados y vidriosos, mirando a Minaya como guardianes inmóviles de la tierra de nadie [...]

À l'issue de l'entrevue entre Minaya et doña Elvira, l'image de l'errance labyrinthique s'impose à nouveau :

p. 76 la misma penumbra que ya borraba las formas de los muebles y las esquinas de la habitación, subiendo desde el jardín, desde los corredores vacíos y las salas que Minaya debía cruzar a tientas en su regreso como un viajero a quien la oscuridad sorprende en la espesura de un bosque donde no hubiera caminos, sino puertas cerradas. Puertas solas, suspendidas en el aire, herméticas como el libro que buscaba Minaya y que tal vez no fue escrito.

On remarque que le texte convoque simultanément les représentations du labyrinthe et du livre. En effet, Jacinto Solana construit le labyrinthe du livre comme un jeu, de sorte que le détective-enquêteur cherche dans le labyrinthe de Mágina un livre qui est lui-même un labyrinthe :

p. 276 Pero una de aquellas noches de insomnio [...] concebí el juego, igual que si se me ocurriera de pronto el argumento de un libro. Construyámosle el laberinto que desea, pensé, démosle no la verdad, sino aquello que él supone que sucedió y los pasos que lo lleven a encontrar la novela y descubrir el crimen

Jacinto Solana est donc à la fois Dédale, architecte du labyrinthe, et le monstre prisonnier, le bourreau et la victime. En effet, Jacinto Solana est l'habitant invisible d'une maison placée sous le signe du labyrinthe à laquelle Minaya accède au terme d'un parcours semé d'embûches : *avanzando sin progreso ni tregua* (pp. 260-261), il est arrêté finalement devant la demeure close, dans des circonstances identiques à celles qui ont présidé à son arrivée à la maison de Manuel, quelques mois auparavant : *los herméticos balcones de esta casa en la que ella siempre le había prohibido entrar*.

C'est Inés encore qui guette Thésée, non pas pour le conduire hors du labyrinthe, comme l'eût fait Ariane, mais pour le livrer au Minotaure après lui avoir longuement interdit l'entrée du labyrinthe.

Une fois entré dans le labyrinthe, c'est une succession de couloirs, galeries, patios qui s'offre à Minaya pour le désorienter :

hasta que se perdió en un pasadizo sombrío que lo llevó a otro patio (...) un patio como un pozo de altos muros sin encalar, con una sola ventana.

Il s'agit bien d'un espace contradictoire où les repères cardinaux sont confondus afin de mieux égarer l'intrus : *subió como descendiendo a un sótano de oscuridad*.

On remarquera que l'architecture et la topographie de ces lieux reproduisent ceux de la prison franquiste où Jacinto Solana fut enfermé de 1939 à 1947. On retiendra notamment *el patio de altos muros*, au centre d'un réseau de couloirs bordés de bureaux tous semblables occupés par les fonctionnaires anonymes et indifférents :

p. 115 Las oficinas eran innumerables e iguales, y en todas ellas había alguien que movía la cabeza al oír mi nombre y no me miraba.

Cet univers carcéral hanté par la faute ne manquera pas d'évoquer les labyrinthes kafkaïens du *Procès*.

Inés n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, la femme qui guide le voyageur dans le dédale mais au contraire celle qui attend sa proie au centre de la toile d'araignée. Dans ces conditions, le fil invisible trame le piège et

convoque, plutôt qu'Ariane, la figure de la Parque et le destin tragique de Minaya.

p. 263 miraba a Inés, sentada junto a la ventana, reclinada sobre el bastidor y la tela que fingía bordar y que se desplegaba en duros ángulos blancos sobre sus rodillas. Fija en la trama de los hilos, Inés alzaba la mano derecha y parecía que no sostuviera nada entre los dedos, pero luego la luz apresaba en un delgado destello la punta de la aguja o el hilo tirante que la prolongaba, igual que algunas veces surge, en el espacio vacío, muy cerca de los ojos, el trazo curvo y larguísimo de una tela de araña en seguida invisible.

On sait par ailleurs que la toile est traditionnellement associée au labyrinthe ; comme le fait remarquer Sylvie Ballestra-Puech : *l'araignée au centre de sa toile est semblable au Minotaure au centre du labyrinthe*².

3. Le jardin

Situé à l'extérieur des remparts de Mágina, le jardin du père constitue un refuge par rapport à Mágina et plus encore par rapport à Madrid secouée par les spasmes de la guerre civile. Comme l'île, c'est un espace réservé, à l'abri des violences *immune al tiempo*. Il partage avec la maison de Manuel un statut particulier vis-à-vis du reste de Mágina. Si la maison de Manuel a une histoire relativement récente à l'intérieur d'une ville édifiée aux XVI^e et XVII^e siècles, le jardin du père, quant à lui, n'a d'autre histoire que celle de Justo Solana ; ce n'est pas un héritage, il ne constitue pas l'aboutissement d'une généalogie ; en effet, les terrasses de culture et la maison ont été construites du vivant de Justo Solana, de ses propres mains.

Lorsque le père s'y réfugie le 19 juillet 1936 – au lendemain du soulèvement militaire de Franco – c'est, dit-il, pour échapper à la violence. Il prend sa décision le jour où il assiste au meurtre d'un inconnu sur la place de Mágina :

p. 129 En la tarde de aquel 19 de Julio salió a la calle y vio a un hombre que cruzaba corriendo la plaza de San Lorenzo y se apostaba en una de sus esquinas. El hombre, un desconocido, tenía la camisa empapada en sudor y miró a mi padre con la boca abierta, diciéndole algo que él no

pudo entender, porque en seguida sonó un disparo en la plaza vacía y el desconocido, empujado contra la pared por un golpe de viento, rebotó en ella sujetándose el vientre y cayó muerto sobre el empedrado

En réalité il s'agit d'un prétexte, car cette retraite convient à sa nature. Justo Solana en effet est un misanthrope qui aime passionnément la solitude, c'est un caractère orgueilleux qui ne veut dépendre de personne :

la guerra le ofreció el pretexto que siempre había deseado para abandonar la ciudad y huir el trato tedioso con los otros hombres.

Cette retraite dans le jardin renvoie au *Beatus Ille*, mythe du retour à la campagne, à la vie paysanne, loin de l'agitation vaine des villes. Ce mouvement régressif vers la nature convoque, de toute évidence, le mythe de l'Âge d'Or.

Justo Solana emporte avec lui ses seules richesses : le roman feuilleton Rosa María, l'unique livre que Jacinto ai jamais vu dans la maison paternelle, qui allait modeler son imaginaire et constituer un modèle. Le père dispose du strict nécessaire, mène une vie austère, solitaire et orgueilleuse, pratique le troc. La notion d'argent et de gain qui pervertit n'existe pas pour lui. p. 129 *vivía solo, en la huerta que él mismo había roturado, en la casa que levantó.*

On remarquera que lorsque le fils prodigue revient au jardin du père, en 1947, après une absence de dix ans, il s'identifie au père disparu et travaille la page blanche comme Justo Solana sa terre :

p. 203 y aun en el modo en que se entregaba a su devoción insomne por las palabras escritas repetía con misteriosa lealtad el vínculo obsesivo que desde principios de siglo había mantenido Justo Solana con la tierra que él mismo roturó y desbrozó y en la que edificó una casa y cavó un pozo de aguas hondas y heladas sin otra ayuda que la de sus propias manos ni otro impulso que no fuera el de su voluntad de no obedecer a nadie y su orgullo de fundador y único dueño de su tierra y su vida.

Pour Solana le fils rebelle qui revient profondément blessé par la guerre et les dix années de prison franquiste, déçu par la vanité de la capitale, le jardin constitue le lieu préservé, en marge de l'histoire, où il va enfin écrire le Livre qu'il porte en lui depuis l'enfance.

En bref au champ notionnel *dedans vs dehors* qui régit la figure de l'île et du jardin, la représentation du labyrinthe ajoute le champ *coïncidence vs non coïncidence* en multipliant les simulacres, miroirs et illusions.

II – FIGURES DU NARCISSISME

1. Œdipe dans le jardin

Le jardin de Justo Solana, au pied des remparts, hors de l'enceinte de Mágina, et celui de la maison de Manuel sont tous deux placés, nous le verrons, sous le signe du père et de la faute. C'est dans le premier que le fils trahit le père et l'abandonne, c'est dans le second que la faute est consommée, puisque Ève-Marianne y séduit Adam-Jacinto. Que ce soit le jardin d'Œdipe ou celui d'Éden, que le maître soit Dieu ou homme, c'est le père qui dicte la Loi et inflige le châtement.

Dans le Jardin d'Éden se déroule la scène de séduction : c'est la femme qui prend l'initiative, c'est elle qui porte la responsabilité du péché, l'homme se laisse faire :

p. 196 me dejaba derribar atrapado en su cuerpo [...] Rodamos sobre la tierra y sobre la hierba fría como animales ávidos de oscuridad

« L'espace d'une île », Jacinto Solana oublie l'interdit qui pèse sur sa relation amoureuse avec Mariana : *también el miedo y la culpa y la postergación se habían ido confabulando minuciosamente para preludiar aquella isla en el tiempo en la que yo la besaba [...]*.

Mais l'île-jardin n'échappe pas au regard terrifiant du Père qui se manifeste sous la forme d'une lumière aveuglante descendue des cieux :

p. 197 Abrí luego los ojos y una violenta luz que no venía del comedor me obligó a cerrarlos. Estábamos tendidos y la luz de una ventana muy alta caía sobre nosotros tapándonos con la sombra de una figura sola que se perfilaba en ella

C'est en vain que les deux amants cherchent l'obscurité pour échapper au regard perçant :

huimos hacia la oscuridad, y por un momento la luz siguió encendida [...] sobre el lugar donde nos sorprendió, pero la sombra espía ya no estaba en la ventana.

Comme Adam et Ève après la faute, Mariana et Jacinto sont aussitôt submergés par la culpabilité : *antes de que la culpa subiera hacia nosotros y nos anegara como una sucia marea nocturna*.

Quelque chose d'irréparable a eu lieu dans le jardin qui annonce le destin tragique de Solana et sa future disparition, englouti dans les ténèbres de la culpabilité :

p. 197 Mariana [...] repitiendo mi nombre con una entonación oscura que lo volvía desconocido, como si ya no aludiera a mí, sino a otro hombre cuyo rostro no alcanzaba ella a ver del todo en la oscuridad del jardín, porque estaba destinado a borrarse sin dejar cenizas o atributos de orgullo en la memoria

Le châtement convoqué par l'image des ténèbres ne se fait pas attendre : la nuit même Marianne meurt frappée en plein front tandis que Justo Solana s'achemine vers sa mort.

Cette double mort dans le jardin ne répéterait-elle pas celle de Laïos et de Jocaste ?

Tout porte à croire en effet que le texte de *Beatus Ille* redistribue les deux mythes biblique et œdipien. J'en donnerai pour preuve les lamentations de Jacinto Solana, ternaillé par le remords, lorsqu'il évoque le jardin, aux pieds des remparts, où il se rendit coupable de trahison envers son père :

p. 132 es ahora, diez años después, encerrado como un fugitivo en esta habitación de ventanas circulares, cuando siento la ciega, la inútil tentación de arrancarme los ojos para que no quede en mí sino la memoria de aquel jardín y de mi padre

On reviendra sur la double mort de Mariana et de Justo Solana, car elle constitue le nœud – le centre du labyrinthe – où se rejoignent les multiples

trajets de sens, où se constitue la problématique de la culpabilité qui irradie dans l'ensemble du tissu textuel, tant au niveau de l'histoire collective espagnole que de l'histoire du sujet individuel. Cette problématique qui engage le complexe d'Œdipe et la question du narcissisme détermine également le méta-texte et la réflexion sur l'impossible écriture du Livre.

La version œdipienne de la scène biblique est la scène primitive dont on ne peut méconnaître la trace dans le texte de *Beatus Ille*. Dans ce cas, ce n'est pas Dieu le Père qui épie le couple originel mais l'enfant, le couple parental.

Dans un long soliloque Jacinto Solana se remémore de façon compulsive la scène d'amour entre les nouveaux époux Manuel et Mariana observée clandestinement. Chronologiquement, cette scène a lieu la nuit qui suit l'après-midi et la scène dans le jardin entre Jacinto Solana et Mariana ; ce dernier a abandonné le père dans la *huerta* pour rejoindre Mariana dans le jardin de la maison de Manuel et, dix ans, plus tard il est accablé de remords :

p. 214 Pero yo no pensé ni una sola vez en él aquella noche. Traidoramente, mientras yo aplastaba un cigarrillo en el mármol de la mesa y abría la puerta del dormitorio resuelto a apurar la indignidad o la vergüenza, a aproximarme como un lobo a la región de la casa donde era posible oír la risa y las sucias palabras invitadoras de Mariana, las perentorias órdenes, breves gritos sofocados de exaltación y agonía el azar empujaba a mi padre como un lento imán hacia su casa de Mágina y modulaba su paso para conducirlo al lugar y al instante preciso en que una puerta cerrada y una pistola y un hacha harían germinar contra nosotros la confabulación de la muerte [...] Oía desde allí el jadeo tenaz y fracasado de Manuel y la carcajada y la súplica rota por un largo quejido en el que no reconocía la voz de Marianay aún seguí sin moverme, atento como un espía y apoyado en la oscuridad

Dans l'objet visé par l'activité voyeuriste de Jacinto Solana comment ne pas reconnaître la scène originaire³ observée ou fantasmée par l'enfant. Elle est associée aux premières expériences pré-œdipiennes avec la mère et fournit un support à l'angoisse de castration, dans la mesure où l'enfant formule alors des souhaits de mort à l'encontre de son rival, le père.

Le texte de *Beatus Ille* propose une variation sur le triangle œdipien dans laquelle la place du père rival est occupée par Manuel, l'ami de toujours, le frère, tandis que Mariana renvoie à la figure maternelle. Dans ces condi-

tions, on comprend mieux la culpabilité intense ressentie par Jacinto Solana, dix ans après, lorsqu'il évoque la nuit du 21 au 22 mai, après avoir appris la mort de son père, fusillé en 1939 par les franquistes. L'annonce de la mort du père réactive la culpabilité œdipienne chez le fils qui se sent coupable de sa mort. On remarquera en effet que la culpabilité ressentie par le fils n'engage pas tant sa relation à Manuel – dont il a pris la femme – que celle au père. Jacinto se sent coupable d'avoir trahi son père pour Mariana, la femme interdite, et d'avoir ainsi provoqué sa mort. Dans cette perspective, le couple Mariana / Manuel donne à voir en transparence le couple primitif parental, qui rejoue, dans la chambre conjugale de la maison, une scène observée ou fantasmée par l'enfant Jacinto.

D'ailleurs, le texte latent de *Beatus ille* qui confère à Mariana le statut de figure maternelle ne cesse de convoquer la relation incestueuse. Si la figure du père Justo Solana est omniprésente – plus particulièrement dans la deuxième partie, quand Jacinto sait désormais que son père est mort – par contre celle de la mère est absente, à une exception près toutefois : lorsque Justo Solana décide de retirer Jacinto de l'école, la mère, comme une ombre résignée, s'incline devant la volonté paternelle (p. 133)

Ce constat d'absence est significatif et nous invite à interroger le texte. Une série d'indices oriente alors notre lecture et pointe la figure maternelle sous le personnage de Marianne :

- le prénom Mari Ana désignant à la fois la mère de Jésus et la mère de la Vierge convoque doublement la figure maternelle
- la relation amoureuse Mariana / Jacinto est marquée par l'interdit, la peur et la faute (p. 196)

p. 186 era igual que otras veces en los años pasados cuando la acompañaba a la puerta de su casa [...] deseo y fracaso [...] la oí ahora, próxima e imposible

Marianne apparaît bien comme la femme inaccessible intouchable et interdite et cela avant même qu'elle ne soit liée à Manuel, l'ami de Solana :

p. 156 Había sido siempre así, pensé, rozarla siempre con mis ojos y mis manos y no cruzar nunca el abismo que divide a los cuerpos cuando están tan cerca que un sólo gesto o una sola palabra bastaría para rasgar la telaraña cobarde que anuda el deseo a la desesperación

Dans cette perspective, on comprend mieux pourquoi Jacinto Solana croit avoir commis envers le père une faute irréparable, pourquoi il se sent coupable de sa mort et interprète celle de Mariana comme le châtiment de son crime.

Jacinto Solana semble éprouver pour Mariana le même amour possessif et désespéré que l'enfant pour la mère interdite. Ainsi, lorsqu'il se retrouve seul avec elle dans l'espace préservé de la maison, toute intrusion venue de l'extérieur est sentie comme une menace, une agression destinée à lui ravir Mariana, à mettre fin à la relation exclusive mère-enfant :

pp. 156 pero estábamos solos y el silencio de la casa era como un don último que yo nunca me hubiera atrevido a solicitar, y, del mismo modo que en Mágina paracía no existir la guerra, porque no sonaban sirenas nocturnas ni había escombros quemados en medio de las calles, la ausencia de los otros me permitía el privilegio clandestino de imaginar que nadie iba a venir para disputarme a Mariana, limpiamente ofrecida a mis ojos en el comedor vacío

On reconnaîtra chez Jacinto Solana le désir d'annuler toute forme de rivalité, et d'abord celle fondatrice du père et, partant, celle des autres : Manuel, Orlando... en faisant de l'espace de la maison un îlot préservé.

On remarquera que l'homologie établie entre l'espace de la maison préservé de la rivalité amoureuse d'une part, Mágina écartée des circonstances historiques d'autre part, convoque le champ notionnel *dedans vs dehors* et le déni de la réalité⁴, entendu dans son sens le plus large, à savoir le refus d'admettre la réalité d'une perception traumatisante, que ce soit celle du conflit œdipien fils / père, générateur de l'angoisse de castration, ou cette autre réalisation qu'est le conflit de la guerre civile qui oppose les frères rivaux.

Dans cette perspective, il apparaît que déni de l'histoire et déni de la réalité sont deux réalisations du même champ notionnel ; elles informent l'incapacité de Jacinto Solana à s'inscrire dans le temps successif de l'histoire qui toujours conduit à la perte : celle du sujet et celle de l'être aimé. C'est en ce sens que Jacinto Solana, comme nous le verrons ultérieurement, refuse de prendre place dans la généalogie paternelle.

Cet attachement œdipien à la mère pointe une tendance narcissique de Jacinto Solana, structurée sur le même champ notionnel *dedans vs dehors* que

les métaphores obsédantes de l'île, du labyrinthe, du jardin. Cette paire oppositionnelle donne à voir d'autres réalisations, *ordre imaginaire vs ordre symbolique*⁵, *moi vs l'autre*, *différence sexuelle vs in différence sexuelle* elle convoque le concept de *déni de la réalité*.

La dyade ou relation amoureuse mère-enfant, qui suppose un état d'indifférenciation entre les deux, se referme sur elle-même en dessinant les contours de l'île, elle structure sur le mode narcissique la relation du Moi à la réalité

Cette clôture qui suppose le rejet de la tierce personne du père et le déni de la castration, problématise l'accès à l'Ordre symbolique, si bien que la relation d'objet tout entière s'en trouve perturbée ; simultanément, elle suppose une retombée dans l'Ordre imaginaire. Le sujet est alors coupé de la réalité, enfermé dans son monde intérieur, il retire ses investissements libidinaux de l'objet pour les reporter sur le Moi⁶. C'est le processus que l'on observe dans la psychose ou névrose narcissique (schizophrénie et paranoïa). En ce sens l'instance de surveillance qui a été mise à jour dans les métaphores spatiales trouve son corrélat dans la tendance paranoïaque et le sentiment de persécution qui affectent Jacinto Solana⁶.

On voit comment le champ notionnel *dedans vs dehors*, *ouverture vs clôture*, mais également celui du simulacre, régi par les paires oppositionnelles *coïncidence vs non-coïncidence*, structure également l'organisation de l'espace et le système des actants, comme en témoigne la personnalité narcissique de Jacinto Solana.

2. Le miroir dans l'escalier

Selon Jacques Lacan cette expérience au cours de laquelle l'enfant découvre dans le miroir l'image de son corps réuni est primordiale dans la constitution du Moi, elle articule le passage de l'ordre Imaginaire, duel, à l'ordre Symbolique, tiers⁷. La captation amoureuse du sujet par son image est ambivalente : empreinte de jubilation, elle comporte aussi une forte charge d'agressivité à l'encontre du double, de l'Autre, senti comme un rival, un ennemi menaçant. Elle est fondamentalement d'essence narcissique, puisque le Moi se constitue alors sur le modèle de l'Autre auquel il s'identifie.

On conviendra que l'épisode au cours duquel Jacinto enfant découvre simultanément la maison, la bibliothèque de Manuel et son image de fils de pauvre dans le miroir renvoie au concept élaboré par Lacan – devenu au fil du temps un véritable lieu commun de la « littérature psychanalytique ».

Pour sa part, le texte de *Beatus Ille* en donne une version adaptée aux exigences de la narration. L'accent est mis sur le tête-à-tête de Jacinto et son reflet dans le miroir qui génère chez l'enfant un traumatisme comparable à une blessure narcissique. Le destin prend alors le visage du père qu'il accuse intérieurement d'être responsable de sa condition inférieure :

p. 49 los labios apretados, la rabia oscura y el odio lúcido y precoz contra la vida que le negaba esa casa y esa biblioteca, la voluntad de rebelarse contra todo y huir de Mágina y de su padre y de las dos hectáreas de tierra y del porvenir en que su padre quería confinarlo.

Le jeune Jacinto s'immobilise devant le miroir et prend conscience de l'image que lui impose son père, l'humble paysan andalou :

p. 50 Solana miraba en el espejo su cabeza rapada y sus alpargatas de cáñamo y la chaqueta gris, que había sido de su padre, señales de la afrenta contra la que sólo podía defenderse imaginando con obstinado fervor un futuro en el que sería viajero rico y misterioso – y héroe en una guerra de la que regresaría para humillar a sus pies a todos los que ahora se confabulaban contra su talento y su orgullo.

Devant le miroir se produit donc l'acte de rébellion contre le père : le fils refuse d'endosser la défroque du père, il nie l'héritage, à savoir l'humble jardin et la modeste maison, et forme le projet de fuir loin d'eux, de se faire un nom dans la capitale qui ne soit pas celui du père, et de revenir couvert de gloire à Mágina pour venger l'humiliation.

Ce projet destiné à panser la blessure narcissique et réparer le traumatisme infligé par l'image dans le miroir est réactivé quelques années plus tard, lorsque Solana décide de partir à Madrid, de partager la vie des intellectuels et des artistes, d'écrire dans des journaux de gauche et des revues d'avant-garde.

Dans *Beatus Ille*, l'épisode du miroir se solde par un échec dans la constitution de l'identité, Jacinto Solana s'identifie à une image idéale seule capable de combler son désir de toute puissance, il devient à jamais étranger à

lui-même *se había convertido en un extranjero*. C'est dire qu'une schyze irréparable s'institue entre Moi et l'autre, lui et les autres. Après avoir rejeté la veste grise du père et ses espadrilles, emblèmes de la pauvreté, il endosse la fausse identité qui fera de lui un imposteur, l'ombre de lui-même, un simulacre. Il y a là, sans conteste, déni de la réalité et fuite dans l'imaginaire.

L'image de l'acteur de théâtre découvrant qu'il met sa vie en scène au lieu de la vivre, au point de devenir lui-même le masque qui le recouvre, rend bien compte de l'imposture sur laquelle repose la personnalité de Solana :

p. 212 igual que un actor tan poseído por el personaje a quien rinde su vida que cuando una noche, en el teatro vacío, después de la última función, se arranca las falsas cejas y la peluca y va limpiándose el maquillaje con rutinaria pericia, descubre que el algodón empapado en alcohol está borrando los rasgos de su rostro verdadero y único tras el que sólo queda una superficie ovalada y lívida, lisa y vacía como las lunas de dos espejos enfrentados.

Ainsi donc la schyze sur laquelle se structure la personnalité de Jacinto Solana actualise le champ notionnel *coïncidence vs non-coïncidence, différence sexuelle vs non-différence sexuelle, dedans vs dehors*, elle génère le *déni de la réalité* et la fuite dans l'imaginaire.

3. Le miroir brisé : Deuil et mélancolie⁸

Quelques trente ans plus tard, une nuit de Juin 1947 dans l'île de Cuba où il s'est enfermé pour écrire, après avoir appris la mort de son père, Jacinto Solana, poursuivi par la garde civile, s'apprête à affronter la mort :

p. 275 Oí los primeros disparos, y antes de apagar la luz y de buscar mi pistola bajo la almohada me apresuré a quemar los papeles que no habían ardido aún y pisé las cenizas con la misma rabia que hubiera pisado los trozos de un espejo roto que me siguieran reflejando.

Ce texte sans aucun doute nous renvoie au premier miroir fondateur de l'identité devant lequel s'immobilise l'enfant Jacinto, qui inflige à Jacinto la

première blessure narcissique, déclenche le mouvement de rébellion contre le père.

Le miroir brisé marque la dernière étape d'un itinéraire initiatique jalonné d'autres blessures, physique – celle qui lui est infligée sur le front de l'Èbre – et morales, au cours duquel Jacinto sera dépouillé peu à peu de ses illusions enfantines de toute puissance :

p. 274 La guerra y la cárcel me sirvieron para aprender que yo no podía ser un héroe y ni siquiera una víctima resignada a su desgracia. Pero en los seis meses que pasó encerrado en casa de Manuel y en la Isla de Cuba descubrí que tampoco era un escritor

On remarquera au passage que ce texte convoque la figure traditionnelle des Lettres et des Armes incarnée par Cervantès, en son temps, et réactualisée durant la II^e République et la guerre civile. Dans cette perspective, la plume et le pistolet sont les attributs emblématiques de Jacinto Solana.

a) L'engagement impossible

Jacinto Solana arrivé au bout du chemin initié par le miroir fondateur *cundo ya no era posible usar el antifaz de una nueva impostura* piétine le miroir brisé. Il ne sera jamais un héros, car son engagement politique est un simulacre, il ne sera jamais un écrivain, car les feuillets qu'il brûle ne sont qu'un brouillon incomplet.

Vingt-deux ans après, devant Minaya, Jacinto Solana se livre à un examen de conscience et juge de façon impitoyable sa vie d'imposteur. Il évoque son activité de poète engagé pendant la guerre civile, lorsqu'il allait sur le front vêtu comme les miliciens *de nuestros uniformes de fingir* (p. 271) réciter ses poèmes. Ce n'est pas tant l'imposture de ses compagnons que la sienne propre qu'il met alors en cause :

Pero tal vez la impostura y el error no estaban en los otros, sino dentro de mí, en esa parte de mí que no podía creer ni aceptar del todo cualquier cosa que no fuera demasiado evidente, que exigiera fe y generosidad y ojos cerrados.

Beatriz, pour sa part, porte le même jugement sur Jacinto Solana : selon elle, en se retirant du combat intellectuel et politique pour retourner au jardin du père, il n'a pas trahi, contrairement à ce que l'on pourrait penser, car il n'a jamais cru ni dans la République ni dans le communisme.

Il faut voir dans cette impossibilité de s'engager les effets de la schyze première qui maintiennent Jacinto dans l'illusion ; ce dernier en effet, identifié à un autre, à un étranger, est coupé de lui-même, des autres et de la réalité. Son attitude de spectateur répète celle de l'enfant observant la scène primitive jouée par Mariana et Manuel, toujours spectateur et témoin quand il n'est pas acteur de théâtre, incapable en tous cas de passer à l'acte.

Sous les faux prétextes, il convient de chercher dans la rivalité œdipienne les véritables motifs de l'échec de l'engagement politique du poète-soldat. La fracture qui se produit dans la vie de Jacinto Solana, comme une réplique de la schyze première, au lendemain du jour où il a possédé Mariana pour la perdre aussitôt après, justifie cette interprétation.

En effet, lorsque Jacinto Solana réfléchit sur les raisons qui ont entraîné la perte de ses illusions concernant son avenir de héros et d'écrivain, il évoque la guerre et la prison en des termes qui renvoient aux blessures narcissiques :

p. 124 una cárcel donde le habían amputado ocho años de su vida

Mais on remarquera que son discours lacunaire passe sous silence deux événements décisifs : la mort de Mariana et la mort de son père ; on ne manquera pas de voir dans ce silence un effet de la censure inconsciente et la marque d'un refoulement. Or, on sait d'autre part que Jacinto Solana est parti sur le front, comme simple soldat et sous une fausse identité, le lendemain de la mort de Mariana avant d'être fait prisonnier, et qu'il s'est enfermé dans la maison de l'île de Cuba, en 1947, à sa sortie de prison, après avoir appris la mort de son père. Ces deux disparitions successives, prélude à la disparition suivie d'une renaissance dans le fleuve Guadalquivir et à celle, définitive, du suicide annoncé à la fin du roman, pointent une fois de plus la culpabilité œdipienne et le désir d'auto-châtiment. On ne manquera pas de voir là un non-dit signalant un refoulement produit par la culpabilité œdipienne dont il a été question antérieurement.

Alors, comment ne pas voir-là l'auto-châtiment que s'inflige Œdipe après le double crime d'inceste et de parricide ?

De fait, la mort de Mariana et plus encore celle du père, réactivent la culpabilité de Jacinto Solana au point, on le verra, de le conduire au suicide. Le processus de disparition initié le lendemain de la mort de Mariana, où il renonce à son identité, à son nom et à son statut de gradé, s'achèvera par le suicide.

La vérité qui « se mi-dit » dans le discours de Jacinto Solana est à déchiffrer dans les figures de rhétorique de l'inconscient, notamment dans le déplacement. C'est pourquoi on la trouvera ailleurs, dans une formule fondamentalement ambiguë, dans le cours du récit fait par Solana de la visite de Béatrice :

p. 121 Imperiosamente le hablaba a una sombra, a alguien que tal vez fui yo trece o catorce años atrás, cuando aún no existía Mariana ni la vergüenza de desear lo que me había sido negado, esa clase de injusticia o error que nadie repara y nadie acepta

Le texte manifeste dit explicitement que Jacinto Solana est devenu l'ombre de lui-même, incapable de poursuivre son engagement politique à partir du moment où sont apparues simultanément Mariana et la honte de désirer ce qui lui avait été refusé. On remarquera que cet énoncé accorde le même statut syntaxique à Mariana et à la *vergüenza de desear lo que me había sido negado*.

Or le texte latent qui parle d'un seul et même désir, celui de posséder le bien d'autrui, renvoie au triangle œdipien. C'est à partir de la rivalité primordiale entre le père et le fils pour la possession de la mère qu'il convient donc de mettre en perspective l'énoncé ambigu de Jacinto Solana. Dans cette perspective, la maison de Manuel, la bibliothèque et Mariana ne sont que des avatars du premier objet de désir qui est la mère, en prendre possession suppose que l'on affronte la colère du père et la culpabilité conséquente.

Dès lors on comprend mieux pourquoi le désir de posséder la maison et la bibliothèque est lié au geste de rébellion contre le père, au projet de quitter Mágina et de renier l'héritage paternel. D'ailleurs, Justo Solana en interdisant la lecture à son fils, en interrompant prématurément ses études s'oppose à l'accès de Jacinto à la bibliothèque sur les étagères de laquelle ce dernier, dans un fantasme de vengeance, rêve de voir figurer l'une de ses œuvres.

b) L'écriture impossible

Jacinto Solana est impuissant devant la page blanche. Le récit d'un rêve en témoigne où il évoque les mots s'échappant de son corps comme le liquide séminal d'une blessure, pour se répandre sur le papier, sans toutefois y laisser de trace, car l'écriture s'efface au contact d'une surface liquéfiée :

p. 143 Sueño que escribo una página definitiva y perfecta, que no hay o no encuentro suficiente papel para recibir todas las palabras que siguen fluyendo y se derraman y pierden y desvanecen en el aire mientras yo busco una sola hoja en blanco, un papel, una superficie lisa donde pueda inscribirlas para salvarlas del sueño. Escribo y la tinta se deshace en grandes manchas azules, en papeles súbitamente líquidos [...]

La métaphore de la sécrétion corporelle irrépressible et stérile insiste et réparaît dans le récit de la nuit tragique du 21 mai où Jacinto Solana épie le couple Mariana / Manuel. Incapable de sublimer⁹, impuissant à transformer en écriture les affects qui le ravagent, il reste interdit au seuil de la création

p. 217 Yo escribía imaginariamente, contaba sílabas y palabras como si segregara una materia inevitable y ajena del todo a mi voluntad, largo hilo de baba y sucia literatura tan interminable como el flujo del pensamiento que me seguía a todas partes y trazaba la forma de mi destino y de cada uno de mis pasos. Seguido, empujado por la literatura, calculando bajo el remordimiento y los celos y el miedo a que alguien me sorprendiera en el gabinete la posibilidad espúrea de contar aquel trance en el libro futuro que siempre estaba a punto de empezar a escribir [...]

Trois points retiendront tout particulièrement notre attention dans cette citation :

- l'écriture tend à se substituer à l'expérience vécue ;
- l'écriture reste imaginaire et ne passe pas dans le réel ;
- Jacinto Solana, au moment où il tente d'écrire est sous l'emprise de la culpabilité.

Que le Livre rêvé par Solana – dont *Beatus Ille* est en quelque sorte l'image virtuelle – soit structuré sur le mode du miroir ne fait pas de doute.

La fonction de l'œuvre littéraire qui a longtemps était celle de Solana, en témoigne. En effet ce dernier a longtemps pensé que le livre était destiné à se substituer à la réalité jusqu'au jour où il a compris qu'il devait servir à éclairer la face obscure des choses (p. 270).

Le livre fantasmé par Jacinto Solana n'est qu'une projection narcissique produite par son imagination, dans laquelle il s'invente des doubles pour compenser les manques du personnage qu'il est condamné à être dans la réalité :

p. 273 le bastará saber que hasta la madrugada del 6 de Junio de 1947 yo fui un borrador malogrado de todo lo que había querido ser a los catorce años, de todos los personajes que inventé para eludir el único al que estaba condenado.

C'est toute la structure de *Beatus Ille* qui porte la marque du narcissisme fondamental de Jacinto Solana : organisation spatiale et temporelle inscrite dans les métaphores de l'île, du labyrinthe et du jardin, système des actants, instance narratrice.

Pour ce qui concerne le deuxième point, on aura remarqué que les habitants de la maison sont tous des doubles de Solana : Manuel et Minaya, Inés, doña Elvira se regardent dans le miroir, les deux premiers hantés par le passé et la culpabilité, incapables de faire des choix, cultivent l'imposture et pratiquent le pseudo-engagement.

La métaphore du labyrinthe qui pointe le brouillage des repères et l'éternel retour du même rend compte d'une organisation temporelle axée sur la coïncidence ou indistinction, le déni de la réalité et du temps historique¹⁰. Le recours systématique au procédé cinématographique du fondu enchaîné témoigne de cette confusion généralisée. Ce dernier produit notamment la superposition des périodes historiques : guerre civile, 1947, date de sortie de prison et du retour à Mágina de Jacinto Solana, 1969, sortie de prison et retour à Mágina de Minaya.

L'instance d'énonciation fluctuant constamment du JE au IL participe également au narcissisme du texte et lui confère le statut de miroir. Le texte devient ainsi surface réfléchissante dans laquelle « moi c'est l'autre, l'autre

c'est moi » Dans ces conditions la boucle spéculaire est parfaite : Jacinto Solana se regarde écrire dans le miroir, il imagine un personnage Minaya imaginant une biographie de Jacinto Solana.

La thèse développée par Freud sur la création artistique donne un sens à cette impuissance dont souffre Jacinto Solana lorsqu'il est confronté à la réalité de la page blanche.

L'œuvre d'art, à l'instar du rêve, construit un empire intermédiaire entre la réalité qui frustre les désirs et le monde de l'imagination qui satisfait tous les désirs. Dans cette perspective, le narcissisme est au fondement de l'art car l'artiste réalise à travers lui ses fantasmes de tout puissance en s'inventant des doubles, en faisant de l'œuvre elle-même un double, un miroir.

D'autre part, en créant l'œuvre, ce dernier devient lui-même son propre père, indépendant de ses géniteurs. Tout se passe comme si dans sa transcription d'une scène originaire l'artiste voulait nier la scène primitive, raturer la présence réelle du père. L'artiste auto-suffisant réaliserait symboliquement l'inceste en faisant don de l'œuvre à la mère, en tuant le père¹¹. Dans cette perspective, on reviendra sur la culpabilité lancinante qui torture Jacinto Solana, sur la scène primitive qui le hante et l'impossible passage à l'écriture. Alors l'inhibition de J. S. s'éclaire de l'angoisse du châtiement au moment de commettre le double crime.

Il est intéressant de constater que la figure de Léonard de Vinci est inscrite dans le texte *Beatus Ille*, explicitement et implicitement dans le sourire mystérieux de Mariana, comme une incitation à relire les écrits de Freud, notamment *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*¹². Dans cette thèse, le sourire énigmatique de la Joconde n'est qu'un des avatars multiples du sourire de la mère ; il se répète dans la série de tableaux de Léonard figurant Anne, Marie, et l'enfant Jésus, témoignant ainsi de l'attachement œdipien de Léonard pour sa mère. Par ailleurs, Freud relève chez ce dernier une certaine inhibition à la création ; il l'attribue à un sentiment de culpabilité inconscient à l'égard du père qui lui interdisait de manifester sa supériorité envers le géniteur.

Ce n'est bien sûr pas un hasard si le narrateur protagoniste de *Beatus Ille* Jacinto Solana conçoit le livre sur le modèle des arts plastiques : la peinture et surtout la sculpture. On y verra la marque du modèle historique : le peintre écrivain surréaliste, mais aussi le renvoi à la structure narcissique. En effet, l'angoisse de castration corrélative à cette dernière induit chez le sujet

Jacinto Solana le déni du temps, le refus du successif au profit du simultané. Comme l'île et le jardin du père, le Livre doit être *immune al tiempo* :

p. 223 como si el libro no fuera la partitura de una música posible que otras inteligencias y miradas futuras habrían de revivir, sino un objeto de antemano definitivo y preciso, ceñido a su peso y a la persistencia de su volumen en el espacio, cerrado en ella y en su forma como una figura de bronce.

C'est dire que le Livre ne doit pas être soumis aux incertitudes d'une lecture à venir et qu'il convient de l'inscrire dans l'espace, afin qu'il soit inaccessible à l'érosion du temps. Le livre doit être garant de l'intégrité et de l'immortalité du sujet. On conviendra que cet objet imaginaire, unique, parfait et définitif soit doté du statut de phallus tout puissant.

Par conséquent, Jacinto Solana est incapable d'écrire, il ne peut ni commencer le livre ni inscrire le mot fin sur la dernière page, si ce n'est sur le mode imaginaire du simulacre, car ce serait reconnaître là la successivité du temps, la castration et la mort. accepter la perte, ce dont Jacinto est incapable.

Beatus Ille, le livre labyrinthe, porte la marque de ce refus : le temps s'y fait espace et la répétition efface la chronologie des événements, si bien qu'il est légitime d'étendre le concept psychanalytique de déni de la réalité à l'histoire. Par ailleurs, on conviendra que la structure du roman de Muñoz Molina se fait l'écho des thèses d'avant-garde. On reconnaîtra les idées d'Ortega y Gasset sur la déshumanisation de l'art¹³, et celles du cubisme concernant l'œuvre d'art conçue comme un objet en soi.

Ainsi donc, ce manuscrit inachevé, piétiné par Jacinto, n'est qu'un simulacre, un leurre dans lequel se contemple et se perd Narcisse. On se souviendra que la paralysie qui saisit Jacinto Solana devant la tâche d'écriture date de la rébellion contre le père – soit les années 1920, quand Jacinto abandonne l'héritage paternel pour suivre un modèle inverse : celui des artistes et intellectuels célèbres madrilènes engagés dans le combat politique :

p. 273 antes de irme a Madrid, escribía tocado por la desesperación y la inocencia en un estado de gracia automática

Une fois de plus donc s'inscrit la date biblique et fatidique, traçant une frontière entre « un avant et un après » la faute.

Après le crime perpétré contre le père, Jacinto Solana accablé par la culpabilité œdipienne est incapable de passer à l'acte d'écriture.

c) Deuil et mélancolie : le père dans le miroir

On a pu observer comment la personnalité de Jacinto Solana s'organise autour de la structure narcissique et d'un attachement excessif à la mère, comment le Moi s'est constitué sur le modèle de l'île, dans la clôture duelle, par le processus de retrait de la libido sur la personne propre et l'exclusion de l'autre et l'interruption de la relation d'objet. Ce repli du Moi sur lui-même rend impossible l'engagement dans un combat solidaire pour un idéal.

Le narcissisme de Jacinto Solana atteint son paroxysme lorsqu'il s'enferme dans la maison de la *Isla de Cuba* après avoir appris la mort du père.

Une série de pertes : celle de Mariana, des rêves héroïques, la guerre et la liberté perdues sont autant de blessures narcissiques et de chocs violents avec la réalité qui amorcent le retour au père. Alors, la rébellion première fait place aux remords et c'est le cœur inondé de tendresse que Jacinto Solana, à sa sortie de prison en 1947, se dirige vers la maison du père :

p. 59 qué extraña lógica de la memoria y del dolor conspira silenciosamente para volver paraíso la cárcel de otro tiempo : temblaba de gratitud y ternura cuando dobló la esquina de la plaza [...] Por un momento, mientras caminaba hacia la casa reconociendo hasta las irregularidades del suelo, pensó que toda su vida había sido una larga equivocación, y que no debiera haber abandonado nunca el espacio de esa serena luz que ahora lo recibía como a un extranjero.

Lorsqu'il apprend la mort de son père, J. Solana s'enferme, rongé par la culpabilité, hanté par le souvenir de son père. C'est alors qu'il est victime d'une sorte d'hallucination :

p. 204 de tal modo que cuando oía a Frasco hablarle de su padre era como si de pronto descubriese el verdadero rostro de un desconocido, como hallar una mirada fija y extraña y sin embargo familiar y

descubrir al fin, tras un instante de irrepitible alucinación o lucidez, que es uno mismo quien sin advertirlo se estaba viendo en un espejo

On reconnaîtra dans cette expérience le phénomène *l'Inquiétante étrangeté* qui selon Freud pointe le retour du refoulé¹⁴.

Ce processus concerne tout particulièrement l'image du double dans le miroir, image familière qui devient soudain étrangère et provoque l'angoisse chez le sujet. Au cours de ces épisodes, le reflet spéculaire s'identifie à l'instance du Sur moi, issue d'une scission du Moi, dont la fonction est l'auto-critique. Or on sait combien cette instance est développée chez Jacinto Solana, on ne manquera donc pas d'informer le texte de *Beatus Ille* à partir les analyses freudiennes. La problématique du double est particulièrement développée dans les contes fantastiques de Hoffmann et l'on ne s'étonnera pas de constater des points communs entre Nathanaël, le protagoniste de *l'Homme au sable*, et Jacinto Solana. On sera attentif tout particulièrement à la fonction des lunettes désignant l'angoisse de castration ; en être privé, c'est être privé de ses yeux, c'est-à-dire de son attribut phallique. Or, le texte de *Beatus Ille* insiste sur ce qui pourrait sembler un détail, à savoir les lunettes de Solana. Elles sont associées à l'angoisse de castration et à la mort (p. 183).

Un autre essai de Freud, *Deuil et Mélancolie*, éclaire de façon significative le personnage de Solana et son identification au père.

La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto reproches et des auto-injures. Le tableau est complété par l'insomnie et le refus de nourriture. Cette tendance sado-masochiste peut aller jusqu'à la destruction totale du moi dans le suicide.

Ce retournement de l'agressivité contre la personne propre provient du clivage du Moi : une partie du Moi s'identifie à l'objet perdu et l'autre porte sur la première une appréciation critique, la prend pour ainsi dire comme objet. L'ambivalence originelle des sentiments pour l'objet est à l'origine du retournement de l'amour en haine.

On est frappé par la concordance entre tableau et diagnostic clinique d'une part, le personnage de Solana d'autre part. En effet, les témoignages de

Frasco qui partageait la vie de Jacinto dans *La isla de Cuba* insistent sur la ressemblance de plus en plus frappante entre Jacinto et son père :

p. 205 Su pelo gris, sus tensas quijadas sin afeitar, su duro gesto de soledad y desdén cobraban cada día una semejanza más interior y oscura con los rasgos de su padre [...]

p. 205 « Eran iguales », dijo Frasco

La coïncidence est telle entre le texte de Freud et celui de Muñoz Molina que la phrase de Frasco : *Jacinto Solana vivía habitado por la sombra de su padre* semble directement tirée du texte freudien : *l'ombre de l'objet tombe sur le Moi*. On sait par ailleurs que Solana vit en reclus, semble indifférent au monde extérieur, qu'il ne mange plus et qu'il souffre d'insomnie permanente. De plus il manifeste un masochisme très marqué et une activité auto-critique impitoyable envers lui-même. Orlando, s'adressant à Solana, relève avec beaucoup de lucidité cette forme de sadisme retournée contre la personne propre dans le renoncement de Jacinto vis-à-vis de Mariana :

p. 179 No seré yo quien le disputa a nadie, y menos a ti, el derecho a labrarse su propio fracaso.

En s'identifiant au père, Jacinto Solana renonce à ses rêves de gloire pour devenir Personne, Nemo, pour disparaître dans l'anonymat, à l'instar de Justo Solana qui voulait ne laisser aucunes traces de son passage sur terre. (p. 136). C'est dans cette perspective qu'il convient de lire la légende inscrite de la main de Jacinto au pied d'une gravure de l'Île mystérieuse (p. 52) (cf. *supra* p. 50)

Ce texte trouve son écho à la fin du roman, lorsque Jacinto Solana se réveille de son long coma :

p. 265 Así que cuando abrí los ojos en aquella casa donde me habían curado y escondido y tardé tantas horas en recordar mi identidad y mi nombre yo ya no era nadie, y era ese olvido y esa conciencia vacía de la primera hora de mi despertar ...

p. 275 Me absolvió la pérdida de mi vida y de mi nombre, porque despertar en aquella casa donde me escondieron fue como volver de la

muerte, y cuando uno vuelve de ella adquiere el privilegio de ser otro hombre o de ser nadie para siempre, como yo elegí

Autrement dit, c'est en effaçant son passé et son nom – le nom du père – en retournant à l'anonymat que Jacinto Solana tente d'échapper à la culpabilité.

III – PROPOSITIONS POUR UNE LECTURE SOCIO-CRITIQUE

La problématique de la culpabilité œdipienne dégagée dans l'approche psychanalytique peut faire l'objet d'une réduction conceptuelle dans le cadre du champ notionnel suivant : *légitimité vs usurpation, trahison vs loyauté, dedans vs dehors, coïncidence vs non coïncidence* – cette dernière opposition pointe rappelons-le, la *sémantique du double et de l'imposture*.

En ce sens, la fable œdipienne apparaît comme la réalisation phénotextuelle de la morphogénèse, elle est convoquée par cette dernière.

Il convient donc de passer à une lecture historique et politique afin de retrouver le noyau morphogénétique de *Beatus Ille* dans le discours conflictuel du temps de l'écriture, à savoir les années 75-85.

Dans un premier temps, le discours que tient le peintre anarchiste Orlando servira de clef de décodage. Il s'adresse à Manuel, Jacinto et Mariana (pp. 190-192)

On remarquera tout d'abord que ce discours fait apparaître le désir comme moteur impulsant le sujet individuel et le sujet collectif. D'autre part, l'attitude du sujet par rapport à ce désir relève d'une ambivalence qui dénote la mauvaise conscience.

Dans la sphère privée, Manuel et Jacinto ne vont jamais au bout de leurs désirs, par peur du conflit avec le rival, père, frère et ami. Ils mettent en place des stratégies de défense, de déni de la réalité : Jacinto, nous l'avons vu, s'invente des doubles et met un simulacre, le Livre, en place de la vie. Quant à Manuel, pour ne pas renoncer à son ami, il favorise la constitution d'un trio pervers, avatar du trio primitif, en convoquant la présence de Jacinto comme témoin du couple qu'il forme avec Mariana. (p. 170).

Mariana analyse avec lucidité cette incapacité à choisir, à renoncer et à affronter la réalité conflictuelle dont souffre Manuel :

p. 188 A él le gustaría que no fuera preciso pagar para conseguir lo que uno desea. Quiere tenerlo todo al mismo tiempo, su casa, su mujer, su ciudad. Su amigo Solana [...]

Dans le contexte de cette même conversation Jacinto Solana fait preuve d'un esprit critique sans faille et d'une lucidité féroce par rapport à son comportement et à celui de Manuel, usant des termes de *simulacre de rébellion* et de *morale amoureuse* :

p. 88 los hombres capaces, como Manuel, como yo mismo, de gastar la vida en una perpetua simulación de rebeldía o decencia que no les sirve para renegar del todo de los deseos ni para rasgar los límites de la vergüenza y la sucia desidia que no les permiten alcanzarlos

Cette incapacité à aller jusqu'au bout de leurs désirs et d'en assumer les conséquences génère la mauvaise conscience : la *vergüenza*.

Le discours d'Orlando articule les deux plans de l'engagement amoureux et politique. Il fustige la tiédeur et la lâcheté de Manuel et Jacinto Solana qui n'osent pas transgresser pour de bon. De la sorte, ils restent enfermés dans le triangle œdipien qu'ils constituent avec Mariana, se préservant de l'opprobre sous les apparences de la légitimité :

p. 192 os da miedo vuestro deseo porque aún no habéis aceptado que no es posible elegirlo sin elegir al mismo tiempo la indignidad y la traición [...] por eso podéis enamoraros y seguir sintiendo la necesidad de la decencia. Deseáis a una mujer, a Mariana, por ejemplo, y os sentís un poco desleales y un poco adúlteros [...]

Cette même ambivalence génératrice de mauvaise conscience, Orlando la démasque dans le simulacre d'engagement politique de Manuel, Jacinto et Mariana. Son argumentation concerne d'abord Solana puis s'étend par la suite à Mariana et Manuel :

Solana, hermano mío, judío errante, ¿estás seguro de que tu padre no es cristiano nuevo ? Porque si no lo es no me explico ese destierro tuyo, ese no ser de ninguna parte ni de nadie y ni siquiera de tu pudor y tu vergüenza que es judía y católica. Miradlo : míralo tú,

Mariana. Todavía tiene vergüenza. Todos vosotros la tenéis. Y me parece que la República es el nombre que dáis a vuestra vergüenza, aunque sabéis que esta guerra no es vuestra y que esta guerra que todos vamos a perder no hubiera sido nunca vuestra victoria. Gane quien gane, y no vamos a ganar nosotros o vosotros o quienquiera que sea, esa República de las banderas y la Gaceta Oficial, tú habrás perdido, Solana, no porque tu bando sea más débil o porque esos hijos de puta de franceses e ingleses se hayan inventado ese sucio mandamiento católico de la no intervención, sino porque tu sangre de judío sin patria te impide la posibilidad de pertenecer a un bando de vencedores. No me miréis así. Pertenezco a la Federación Anarquista Ibérica, porque me falta el pudor o la vergüenza que obligan a mi amigo Jacinto Solana a ser miembro del Partido Comunista. Si a principios de este mes yo hubiera estado en Barcelona y no en Madrid ahora estaría fusilado o encerrado en una de esas cárceles republicanas que defiende la vergüenza, pero Dios o el príncipe Piotr Kropotkin han querido que viviera en Madrid y que vosotros me invitaseis a esa boda de mañana en la que os vais a casar con la decencia, Mariana y Manuel, igual que mi amigo Solana se casó con el pudor cuando se afilió al Partido Comunista. Dicen, primero la guerra y luego la revolución, exactamente igual que una muchacha decente entretiene a su novio en el portal, porque primero son las caricias, y luego la entrega feliz en el matrimonio. Pero esa espera es un fraude : esta guerra es el acabamiento del mundo, y no vendrá un porvenir tras ella.

De cette longue citation on retiendra :

- 1 – La représentation du judío errante et du *crisiano nuevo* convoquée par le texte pour évoquer la figure de Jacinto Solana.
- 2 – L'homologie établie entre la situation amoureuse du trio Manuel/ Mariana/ Solana et le contexte historique de la guerre civile espagnole où s'affrontent, sous le masque d'un idéal commun, les trois composantes politiques de l'opposition au soulèvement militaire franquiste : la République, le communisme et l'anarchisme.
- 3 – Le trait commun qui unit les deux points précédents, à savoir la vergüenza, culpabilité ou mauvaise conscience.

Pour ce qui est du premier point, on remarquera que depuis la révolution russe les représentations du Juif et du Bolchevik sont traditionnellement associées dans l'imaginaire social. Dans le texte, l'image du juif errant est convoquée par celle du révolutionnaire russe, elle-même associée à l'Internationale qui unit à travers le monde les communistes sans patrie. D'autre part, dans le contexte de l'histoire d'Espagne, la représentation du *crisiano nuevo* médiatise le rapport du chrétien et du juif qui, par ailleurs, se fonde sur la faute partagée et, par conséquent, la honte et la mauvaise conscience.

Orlando dénonce simultanément la vergüenza du trio amoureux qui n'ose pas aller jusqu'au bout de ses désirs et se contente d'une transgression tiède et la vergüenza ressentie par ce même trio qui combat, sous le drapeau de la République, l'usurpateur Franco. En effet, si la République incarne sans conteste la légitimité face à la rébellion militaire, par contre elle recouvre insidieusement des conflits internes et génère la confusion sur le plan idéologique. Aux yeux d'Orlando, anarchiste de la F.A.I., ceux qui défendent cette République institutionnelle, de *las banderas y la gaceta oficial*, trahissent l'idéal révolutionnaire, d'où la mauvaise conscience qui les hante. Le discours d'Orlando s'adresse plus particulièrement à Jacinto Solana, membre du Parti Communiste, rallié à la République, car, dans le cas de Manuel, l'ambivalence se situe au niveau de son hésitation à prendre parti pour la République ou pour Franco. En effet, si ce dernier a combattu courageusement dans l'armée républicaine pendant la guerre civile, il n'en a pas pour autant renié sa famille :

Cf. 67 Como avergonzándose de haber nacido donde nació y de llevar el nombre que llevaba, pero sin atreverse a descubrir del todo la vergüenza o a cultivar abiertamente el desdén, pues no ignoraba que sólo la casa y el nombre vinculado a ella lo habían salvado del fusilamiento y de la obligación del coraje, exigiéndole a cambio una pasiva lealtad [...]

Orlando pour sa part ne connaît pas la mauvaise conscience. Membre de la F.A.I., se réclamant de Kropotkine, il sait que le combat républicain n'est pas le sien et lutte pour l'idéal anarchiste. C'est dire que sa position idéologique s'écarte aussi bien du réformisme républicain que du centralisme communiste.

Le discours d'Orlando s'inscrit manifestement dans le contexte historique de la guerre civile espagnole. Il fait allusion notamment aux conflits

sanglants qui opposèrent à Barcelone, en 1937, les anarchistes de la F.A.I. de la C.N.T., du POUM, d'obédience trotskiste d'une part, aux communistes d'autre part¹⁵.

On sait que les anarchistes et les communistes s'opposaient radicalement quant à la stratégie à adopter : les premiers prônaient la révolution avant toute chose, tandis que les seconds privilégiaient la guerre.

Dans ces conditions, on comprend que la mauvaise conscience ressentie par Jacinto Solana provient de son attitude ambivalente par rapport à son désir, amoureux d'une part, révolutionnaire de l'autre.

On remarquera que cette ambivalence idéologique qui affecte l'engagement de Jacinto Solana se retrouve au niveau de ses activités journalistiques, intellectuelles et artistiques.

C'est ainsi que le texte mentionne son engagement surréaliste :

p. 270 Fui el más radical de todos los surrealistas, pero no lo supo casi nadie, publiqué en la Revista de Occidente un cuento que se llamaba « El aviador desafortado »

en même temps que son combat contre les surréalistes :

p. 270. Yo era siempre el emblema exacto y un poco tardío de cualquier manifiesto que se publicara en Madrid, incluso hice uno, el año veintinueve o treinta, con Orlando y Buñuel, sólo que no llegó a publicarse. Se llamaba el manifiesto abista, porque queríamos derribar el engaño del surrealismo y proclamábamos una cosa a la que dimos el nombre de Abismo.

Solana, le peintre écrivain qui a servi de modèle au personnage de fiction, était bien surréaliste. Par conséquent, le fait que Jacinto Solana publie dans la *Revista de Occidente*, dirigée par Ortega y Gasset, n'a rien d'étonnant, car ce dernier et les surréalistes partageaient en effet le même point de vue élitiste sur l'art. Par contre, les conceptions de Buñuel étaient bien différentes, car si les premiers défendaient l'idée de l'art pour l'art, le second prétendait faire communiquer l'art et la vie, comme le souligne Victor Fuentes¹⁶ :

el pensador madrileño destaca como primitivo y exclusivo de la obra creadora el producir « fruición estética » « goce artístico » « belleza

pura » « valores puramente artísticos » Buñuel con su navaja, el propio Buñuel en la pantalla – da un tajo mortal en Un perro andaluz a la valoración ortegiana [...] Buñuel con su película venía a contribuir a « la rehumanización del arte » que empieza a dominar el panorama artístico literario español en 1929 y 1930 coincidiendo con la fase final de la dictadura.

Tout en évoquant la période de la guerre civile, le discours d'Orlando cependant parle essentiellement des années 75-85 et doit être interrogé, dans un deuxième temps, de ce point de vue.

Ce qui vient d'être dit, à partir du passage sélectionné, donne à voir l'inscription dans *Beatus Ille* d'une figure poétique parfaitement reconnaissable dans la déconstruction que le roman en donne. Cette dernière cristallise un ensemble de représentations qui configure le discours sémiotico-idéologique de la guerre civile. On reconnaît, articulées sur le texte œdipien certaines de ses grandes composantes : légitimité républicaine vs trahison des généraux franquistes usurpateurs, la Mère Espagne constituant l'enjeu de luttes fratricides, Abel et Caïn reproduisant la problématique de la spécularité du Moi et de l'Autre. Or ces figures poétiques sont convoquées en tant que *déjà là* idéologique par le fonctionnement de la morphogenèse ; cette dernière se trouve ancrée dans le discours social contemporain de l'écriture et, si l'on s'en tient aux propositions d'Edmond Cros touchant à l'engendrement des formes, on devra se demander quelle situation discursive de nature conflictuelle a pu générer l'élément morphique fondateur du processus de production de sens.

On peut ici avancer une hypothèse qui reste à vérifier : dans les années 75-85 se pose de façon aiguë la question de savoir autour de quelle représentations de l'histoire tragique des années de guerre civile doit se construire un consensus socio-politique considéré comme indispensable à l'identification d'une nouvelle Espagne¹⁷.

On comprendra aisément que cet objectif idéologique qui visait à concilier l'inconciliable ait pu d'une part produire des effets compensatoires aboutissant à cette dénégarion de l'histoire et aux multiples réalisations du champ *coïncidence vs non-coïncidence*, et d'autre part comment ces effets compensatoires ont pu à leur tour affecter l'imaginaire social.

Certains éléments de ce champ notionnel (*trahison vs légitimité, union vs combat fratricide*) informent un autre débat qui, comme je le rappelais, déchire le camp républicain : la légitimité de l'institution républicaine se

trouve en effet remise en question par ceux qui, se voulant fidèles à leur idéal qu'ils considèrent trahi par le parti communiste, privilégient le combat pour la révolution. De ce point de vue, Jacinto Solana incarne une autre figure poétique que les discours successifs et contradictoires sur cette période ont constamment redistribuée et déconstruite, à savoir celle du militant intellectuel communiste autour duquel se sont longtemps focalisés les enjeux politiques.

NOTES

1. André Peyronie, « Labyrinthe y es-tu ? » in *Lettres Actuelles*, n° 5, mars/avril 1995.
2. Sylvie Ballestra-Puech « La toile et le labyrinthe » in *Lettres Actuelles*, n° 5 mars/avril 1995 pp. 78-84.
3. Scène originaire ou scène primitive cf. Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, p. 433.
4. *Déni de la réalité*, cf. *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 115 : Terme employé par Freud dans un sens spécifique : mode de défense consistant en un refus pour le sujet de reconnaître la réalité d'une perception traumatisante essentiellement celle de l'absence de pénis chez la femme. Ce mécanisme est particulièrement invoqué par Freud pour rendre compte du fétichisme et des psychoses.
5. Pour le concept de narcissisme cf. Freud, « Pour introduire le narcissisme » in *La vie sexuelle*, PUF, 1969, p. 83. *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., J. D. Nasio *Le concept de narcissisme chez Freud et Lacan*, Petite Bibliothèque Payot, 1988, pp. 69-107.
6. Il est intéressant de relever les termes employés par Paul Ilie à propos du peintre écrivain surréaliste Solana : « vision paranoïaque », « esthétique paranoïaque », pp. 62-63, in *Los surrealistas españoles* ed. Persiles 54, Taurus, 1972.
7. J. Lacan « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » in *RFP*, 1954,9, XIII, 4, pp. 449-455. J. D. Nasio *Les sept concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 83.
8. S. Freud, « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, folio essais, 1995 pp. 145-170.
9. Pour le concept de sublimation voir S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, PUF, 1971. et J. D. Nasio op. cit. pp. 11-140.
10. Cf. supra article de E. Cros concernant le brouillage systématique des points de repère, le masquage du sujet d'énonciation, le fondu enchaîné relevant d'une sémiotique de la confusion.
11. S. Freud, « L'Éphémère », in *Résultats, idées, problèmes*, PUF, Paris, 1984.
12. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, NRF, éd. Gallimard, Paris, 1987.
13. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, O.C., t. 3, pp. 353-428.
14. S. Freud, « L'inquiétante étrangeté » in *Essais de psychanalyse appliquée*, Idées, Gallimard, 1982, pp. 175-210.

15. Broué et Témime « Les mouvements ouvriers », « La liquidation du pouvoir révolutionnaire », pp. 152-157 in *La révolution et la guerre d'Espagne*, Éditions de Minuit, 1961, pp. 18-41.
16. « El primer cine de Buñuel : una impugnación de la deshumanización del arte » in *Insula*, n° 474, p. 11.
17. Cf. l'article d'E. Cros « Lecture politique de *Demonios en el jardín* » (dans ce même numéro) qui témoigne de la généralisation de ces conclusions à d'autres productions culturelles des années 80.

Speculum temporis : la salle obscure dans *Beltenebros* d'Antonio Muñoz Molina

Michel BOURRET

Je ne sais combien de temps je restai dans cet endroit ; ma pauvre mémoire n'est pas un chronomètre ni un appareil de cinéma ni un phono ni aucune autre espèce de machine perfectionnée. Ça ressemble plutôt à la nature, avec des trous, des espaces déserts, des coins inaccessibles, avec des rivières qui s'écoulent pour qu'on n'y entre jamais plus d'une fois, avec des phases de lumière et d'obscurité.

Raymond Queneau, *Odile*.

D'Antonio Muñoz Molina dont les premiers romans ont gagné quelques unes des récompenses majeures que décerne le monde des lettres et ont constitué de solides succès de librairie¹, la critique a relevé la perméabilité à d'autres formes d'écriture : la musique, le jazz en particulier qui *informe* l'univers et le style de *El invierno en Lisboa*, la bande dessinée, le dessin animé et le cinéma. Ce dernier, véritable carrefour de l'œuvre molinienne, s'affirme dans une triple présence : comme univers de référence, convoqué sous forme de citations, de clins d'œil ponctuels :

había salido del cine [...] con el propósito clandestino y heroico de volar la fortaleza de Navarone²

1. José Manuel Sison, *Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Espasa, 1998.
2. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
3. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
4. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
5. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
6. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
7. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
8. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
9. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
10. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
11. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
12. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
13. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
14. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
15. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
16. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
17. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
18. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
19. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.
20. *El invierno en Lisboa*, trad. de José Manuel Sison, Madrid, Espasa, 1998, pp. 240.

ou de mises en scène :

Aún veo [...] el pelo tempestuoso de mi amigo, ya blanqueándole en las sienes, la barba muy rizada, con un mechón blanco en la barbilla, el aire alucinado [...] que a mí me hace acordarme de Moisés cuando baja del Sinaí en *Los diez mandamientos*³.

comme mode de représentation :

un gran taxi negro con una banda roja se detuvo a mi lado [...] cuando el conductor me preguntó adónde iba me quedé un momento sin saber qué decir mientras veía alejarse la cúpula iluminada y la colina. [...] Al oírme hizo girar con violencia el volante y me sonrió en el retrovisor como a un cómplice⁴.

dont le choix serait moins délibéré que subi, comme l'expose Muñoz Molina avec malice :

¿ No habrán cambiado las formas de recordar de la gente, y sobre todo de los escritores, por influencia de los *flashs-backs* de las películas ?⁵

et comme scène romanesque. Cette dernière présence, en apparence anodine, n'est pas la moins intéressante et cela à deux titres. Tout d'abord parce que l'absence de précisions toponymiques ou situationnelles ou à l'inverse le choix de coordonnées passe-partout conduisent le lecteur à négliger la fonction référentielle d'un lieu du texte qui ne serait que l'imparfaite reproduction d'une salle de cinéma *réelle* pour s'intéresser à la place que prendra ce lieu dans la géographie fictive déployée par le texte et au rôle qu'il jouera dans l'action développée. Ensuite, parce qu'en mettant en lumière la salle obscure, Muñoz Molina se détourne de la création et du spectacle cinématographique pour s'intéresser aux conditions de réception du film, par l'examen minutieux d'une salle de projection qui d'ambiance évanouie – dans l'obscurité – devient objet prépondérant. Cela n'est certes pas nouveau. Pour s'en tenir au domaine espagnol, on lit un pareil intérêt dans *Si te dicen que caí* de Juan Marsé (1973). Mais alors que chez celui-ci l'intention est avant tout politique – dénoncer les rituels de la dictature (« NO.DO », « Cara al sol », salut phalangiste) et les tragédies individuelles qu'elle a provoquées (« pajilleras » des derniers rangs) –,

même si l'on sent dans cette évocation une nostalgie du cinéma de quartier supplanté bientôt par les salles à grand spectacle, le choix de la salle de cinéma s'inscrit chez Muñoz Molina dans le cadre d'un questionnement ontologique – au sens d'une ontologie phénoménologique – caractéristique de productions culturelles postmodernes tels les films *Cinéma Paradiso* de Giuseppe Tornatore, *Splendor* d'Ettore Scola ou la nouvelle « Un cinema » de Quim Monzó qui, en fondant son évocation sur l'adjectif « rònec » qui signifie en catalan aussi bien « seul » que « décrépit », « désaffecté », porte à son point ultime de dérision la contamination mutuelle du lieu et de ses occupants⁶. Cette commune interrogation sur la nature et le rôle de la salle obscure dans le texte de fiction ne saurait toutefois entamer l'originalité et l'efficacité narrative de l'Universal Cinema sis au cœur de *Beltenebros*. C'est pourquoi les pages qui suivent s'essaieront à en établir la pertinence textuelle en analysant les conceptions de l'espace et du temps narrés qu'il autorise et qui, loin de faire du roman un divertissement infructueux⁷, l'instituent en étape obligée sur la route du roman postmoderne à l'espagnole.

L'espace narré s'édifie volontiers selon les deux schémas que l'on retient pour organiser l'espace extérieur, réel : le schéma bipolaire, discriminant, qui oppose deux à deux les lieux en raison non tant de leur nature que d'une *mise en situation* sociale – lieux clos vs lieux ouverts, diurnes vs nocturnes, publics vs privés... – et le schéma radioconcentrique, hiérarchisant, qui subordonne une périphérie spatiale diverse à un lieu donné comme étant *naturellement* son centre géographique et par là-même fonctionnel. *Beltenebros* bouleverse cet agencement tout en l'affectant volontiers. Un lecteur friand de représentations graphiques parviendrait aisément à tracer une carte répondant aux critères radioconcentriques, aussi bien au niveau géographique qu'à l'échelon chronographique. Dans le premier cas, il organiserait autour de Madrid, scène principale du roman, un réseau de relations interurbaines entre celle-ci et Brighton, Calais et Paris, Milan et Florence, Berlin et Budapest. Dans le second cas, il opposerait un noyau urbain centré sur l'Universal Cinema et la Boîte Tabú ou, pour prendre des repères réels, le Prado et la gare d'Atocha, à une banlieue distinguée entre une zone septentrionale, interface entre l'espace clos de la dictature et celui ouvert des nations libres ou présentées comme telles : l'aéroport de Barajas, et une zone méridionale, impossible refuge pour qui ne peut outrepasser sans risque les frontières, l'appartement d'Andrade, le traître présumé. Dans le détail, le bien-fondé de cette organisation s'érode, en raison d'un centrage incertain et d'une hiérarchie réversible

qui semble fruit du paradoxe augustinien « mundus est immundus ». Ainsi l'iron de Madrid qu'elle est aux yeux du narrateur-protagoniste Darman :

Una ciudad extraña, la clase de ciudad menor, centroeuropea o nórdica, de la que uno casi nunca posee imágenes veraces. (B, 29)

quelque chose comme ce lieu neutre, unimaginable, qu'est Oran dans *La peste* d'Albert Camus. Seulement l'impression ne naît pas ici du détachement de l'indigène froissé par l'activité mercantile de ses concitoyens mais d'un étranger – un Britannique que ses convictions ont conduit en Espagne à s'engager dans les Brigades internationales et qui, une fois la dictature installée, revient de temps à autre comme agent de liaison ou comme bras armé d'une chasse au traître – en qui s'oppose la discontinuité du séjour à la continuité subliminale de la mémoire :

antes de que se me ocurriera decidir dónde iría comprendí que el idioma inusual y sonoro que hablaba el conductor era el duro español de mi adolescencia. (B, 19)

Ce détachement du sujet par rapport à ses contemporains, à leur commerce et à leur habitat accouche d'une représentation syncrétique d'où tout particularisme est banni. Quand ils sont dénommés, villes et pays se désignent mutuellement en un étourdissant jeu de miroir : de Barcelone, l'on ne retiendra que la « Estación de Francia » (B, 55), de Florence l'« Hotel Parigi » (B, 23). Coupées de leurs racines géographiques, les villes nommées jouent également le rôle que leur assignent l'étymologie, la surnomination ou la renomination : si la *Mitteleuropa* se réduit à Prague, Varsovie, Budapest ou Berlin, c'est que la première figure la marche d'un autre monde – Praha : « seuil » en tchèque –, un lieu frontière où se mêlent les univers opposés que sépare le rideau de fer au point qu'il devient figure emblématique de l'urbain⁸, la seconde incarne l'attrait de l'inconnu, la puissance de l'étrangeté – Warszawa est pour ses habitants *Syreni Gród*, la ville de la sirène – et les deux dernières manifestent les oppositions constitutives – réunion de la courtisane *Buda* et de la mercantile *Pest* – ou consécutives – dissociation de l'ancienne capitale du III^e Reich en *Ostsektor* et *Westberlin* d'une ville en qui l'on peut voir la mise en espace de l'oxymore amadisien qui donne son titre au roman. Non dénommées, les villes

voient leur relief émoussé par l'implicite, la routine, en une négation du paysage⁹ :

La ciudad era igual a cualquier otra de Inglaterra o de Francia, una de esas ciudades que después del anochecer abandonan sus calles a los automovilistas que las cruzan viniendo desde muy lejos y ni siquiera las miran. (B, 21)

qui paradoxalement suscite l'anamnèse, la mise en relation du présent et d'un passé enseveli, par la communauté du non-lieu :

El coche abandonaba otra vez el centro de la ciudad y las proximidades brumosas del río y se adentraba en grises barrios de aire neutro a los que la nieve no había llegado aún. Sin saber dónde ni cuándo, yo recordé otro país y otra noche remota en la que había cruzado calles como éstas abandonadas y limpias, sin señas precisas que las identificaran, tan extrañas a toda presencia o voluntad humana como un paisaje de la Antártida. (B, 41)

L'on remarquera d'ailleurs dans ce dernier exemple qu'aux yeux du narrateur la remémoration ne *prend* que dès lors qu'il y a confusion des repères temporels comme le suggère la paréchèse « recordé »/« remota » et comme l'établit la syntaxe qui permet de rattacher « sin saber dónde ni cuándo » aussi bien au souvenir passé – « otro país » – qu'à la remémoration – « recordé ». Une telle désorientation spatiotemporelle n'est pas gratuite. Elle a pour but de mettre en lumière son creuset ou plus exactement l'illusion représentative qui donne à voir ce qui n'est plus. Dans cette optique, ce sont l'écriture cinématographique, le parti-pris du metteur en scène, l'éclairage de l'opérateur, qui sont choisis comme modes opérationnels. Ainsi, par exemple, l'estompement des particularités locales que nous avons relevé plus haut – B, 21 – n'atteint à l'universalité que dès lors qu'il est *illustré* du vécu de l'exemple où la froideur de l'anonymat est compensée par l'expressivité des *atrezzi* et le glissement du statut de témoin à celui de figurant que choisit le narrateur :

Yo había visto calles semejantes en una noche muy antigua de temporal y de fracaso, hombres con boinas y mantas y pasamontañas de mendigos desfilando ante los gendarmes que los insultaban en francés y los

cacheaban para quitarles las armas y las pitilleras. Ellos, nosotros, caminábamos, sobre un fango de nieve y rodadas de camiones y todas las puertas y las ventanas de las casas se iban cerrando a nuestro paso, como si el solo hecho de asomarse a ellas para vernos contagiara el fracaso. (B, 21-22)

L'originalité que l'on y perçoit provient moins de l'hypotypose proprement dite que de la prétermission représentative qui évoque la présence de spectateurs pour aussitôt la rejeter. Le risque de *contagion* qui motive le refus du spectacle *in vivo* mais n'empêche pas, et tant s'en faut, la relation spectaculaire fait de la séquence une *mise en abyme* du roman et de son rapport au lecteur. En effet, *Beltenebros* bouleverse les schémas spatiotemporels classiques pour faire revivre au protagoniste, à vingt ans de distance, des événements similaires dont on apprendra qu'ils ont été provoqués et composés par le commissaire Ugarte, agent double que dissimule le pseudonyme du Beau Ténébreux. Le lecteur désorienté par la fragmentation narrative n'y voit clair que dans la mesure où, renonçant à toute distance, il se laisse *contaminer* par l'ambiance des scènes de confrontation¹⁰ ou de voyeurisme¹¹ qui rythment le récit et culminent dans la scène finale où le capitaine Darman et la fille de Rebeca Osorio démasquent le traître Ugarte dans l'obscurité de la salle de cinéma, cette salle de l'Universal Cinema qui constitue véritablement le creuset et le réceptacle de l'espace narré.

Sis au cœur de l'espace décrit par le roman, l'Universal Cinema n'apparaît paradoxalement qu'au chapitre neuf pour s'imposer progressivement jusqu'à devenir scène exclusive des quatre derniers chapitres. Ce décentrement centrogène, s'il marque la postmodernité de l'œuvre, n'est pas une vaine coquetterie. Il procède d'une représentation plurielle : référentielle, fonctionnelle et symbolique.

À l'échelon référentiel, le cinéma oscille entre la banalité et la singularité. Son nom, répété vingt-cinq fois dans les cent vingt-cinq dernières pages du roman, s'impose avec insistance au lecteur sans jamais céder la place à la désignation implicite « el cine », seule à même de faire participer le destinataire de son intimité. Cette stratégie de la différenciation, de l'aliénation, contraste avec la stéréotypie de l'appellation : à l'universalité affichée s'ajoute la couleur exotique antéposition de l'adjectif à la mode anglo-saxonne. Par son *universalité* de provenance et de public, le cinéma est ainsi défini comme un espace franc, extraterritorial, dans l'Espagne de la dictature¹² à l'instar des

chansons qui, dans *Beltenebros* – Bahía – ou *El invierno en Lisboa* manifestent le désir d'ubiquité et l'ubiquité du désir :

- He oído esa canción, *Lisboa*. Me hizo acordarme de aquel viaje que empezasteis juntos.
- Aquel viaje repitió. Fue entonces cuando la compuse.
- Pero tú me dijiste que no habías llegado a Lisboa.
- Desde luego que no. Por eso hice esa canción ¿Tú nunca sueñas que te pierdes por una ciudad donde no has estado nunca ?¹³

Impossible à repérer par son nom dans la géographie extérieure, le cinéma l'est également par son inscription dans la ville-cadre. Alors que le texte fourmille à l'occasion de détails toponymiques « calle de Atocha », « Antón Martín », « Puerta del Sol », « pasaje Doré », « calle de Santa Isabel », « calle de Buenavista » (B, 174-177) – ou pittoresques – « Olía a pescado y a vísceras [...] el cine, las carnicerías, los recónditos almacenes de ultramarinos, el empedrado de las calles » –, il se tait sur la situation de la salle de spectacle dont on sait seulement qu'elle partage un pâté de maisons avec la Boîte Tabú, également insituée. L'on remarque toutefois que l'imprécision situationnelle n'est pas une donnée brute mais le résultat d'un processus elliptique : au début du chapitre 14, Darman flâne sans but – « recorriendo una larga calle con acacias sin preguntarme dónde desembocaría » (B, 185) – en proie à la mélancolie – « caminaba por Madrid como si también se extinguiera lentamente mi vida en un prematuro anochecer » (ibid.) – et à la nostalgie, au sens premier de νόστος + ἄλγειν, « mal du retour » – « Mi inteligencia se rebelaba contra las vanas duplicaciones del azar, pues no era posible que todo lo que yo había vivido estuviera repitiéndose [...] la duplicación del tiempo cobró una certidumbre de viaje circular, porque eran las seis y media de la tarde y yo me encontraba enfrente de la estación de Atocha, igual que el día anterior » (B, 186). C'est alors qu'il change inopinément de mode de circulation – « en un arrebató de involuntaria convicción » (B, 187) – et par conséquent modifie sa perception de l'espace urbain environnant. Le paysage perd de sa cohérence au profit d'impressions fugaces, visuelles pour l'essentiel – « el neón verde pálido de los letreros de las tiendas y el resplandor hiriente de las carnicerías » (B, 187) jusqu'à perdre le fil d'Ariane que constituait jusque là la déclinaison des noms de rues lus – « Gran Vía » (B, 188) – ou devinés « una calle que me pareció la de Valverde » (B, 189). Quand Darman,

croyant rouler vers la boîte Tabú, aboutit à l'Universal Cinema, la désorientation est totale. Néanmoins l'ellipse perceptive cède le pas à de précieuses pauses représentatives qui inversent l'idée commune de la pauvreté du spectacle en mouvement qu'exprime par exemple François Maspero arpentant la banlieue de Paris et regrettant qu'il y manque « cette troisième dimension [...] cette profondeur par laquelle l'espace public se déploie sous le regard, repousse les murs, les façades et les seuils »¹⁴. Ce parti-pris narratif qui n'est pas sans rappeler *Au hasard des rues* de Virginia Woolf, s'appuie sur les contraintes mêmes du déplacement automobile. À hauteur de portière, Darman privilégie ainsi les soupirails de l'immeuble de la Dirección General de Seguridad pour pénétrer par un brusque changement de focalisation dans la conscience des détenus soumis à la torture :

Allí, en lo más hondo de aquellos respiraderos protegidos por la tela metálica, los presos calculaban el paso del tiempo oyendo la intermitencia de los tranvías que se paraban en la acera. (B, 188)

Levant les yeux, ce n'est qu'au bout d'un certain temps qu'il reconstitue un paysage dont la marche à pied jadis lui avait offert une autre perspective :

No recordaba haber visto antes esa plaza pero la conocía, identificaba la línea de los tejados interrumpida por la cúpula de una iglesia, el perfil negro de ese edificio de la esquina, alto y adelantado como la proa de un buque. (B, 190)

Le processus de remémoration morphogène que le narrateur s'essaie à faire partager au destinataire de son récit – déictique « ese » – accouche d'une représentation duelle : de loin l'Universal Cinema paraît inchangé comme si, à la façon d'un transparent, la forme souvenue habillait l'édifice présent – « un cine temerario de los años treinta, con una arrogancia de navío o de faro, plantado como una reluciente escultura de basalto negro en una esquina de Madrid » (B, 191). De près l'« escenificación del pasado » s'abolit. Saisi dans sa globalité, le cinéma n'est qu'un tas de gravats – « escombros » – ; dans le détail il se dissocie selon les modalités du vide – « oquedad del vestíbulo », « largas grietas en la superficie » –, de l'opaque – « la puerta de entrada y las ventanas redondas de la taquilla estaban cegadas por ladrillos y yeso, varias capas sucesivas de carteles » (B, 191) – et du fragmentaire « placas de mármol

[...] arrancadas [...] de la marquesina sólo quedaba el armazón de hierro » (B, 191-192). Singulièrement, l'intérieur de l'Universal Cinema aux contours incertains « miedo a que si dejaba de mirar por la ventanilla el edificio se desvaneciera » est décrit avec une profusion de détails qui rappelle la demeure de Célestine, inconsistante du dehors mais démultipliée dans son décor privé¹⁵. Sa richesse descriptive repose en grande partie sur sa fonctionnalité et sur les dédoublements temporels qui le déclinent. À l'échelon référentiel, la salle obscure ne l'est réellement que dans les derniers chapitres du roman et encore faut-il remarquer que, la cécité provisoire du narrateur-protagoniste jouant, le texte se fonde quasi exclusivement sur des perceptions tactiles et auditives dont l'effet le plus remarquable est qu'elles confèrent au *locus dramatis* une dimension volumétrique que les hypotyposes, essentiellement bidimensionnelles, ont peine à rendre¹⁶. Dans le détail, le c(h)œur du cinéma – orchestre, balcon et écran – cède le pas volontiers à ses appendices : cabine de projection, coulisses, appartements. La représentation tient alors de l'anamorphose. Ainsi la cabine voit-elle son exigüité éclater sous le décor en un original mouvement de *feed-back* :

En las paredes de la cabina había carteles y programas de mano de películas anteriores a la guerra. Sonrisas desvanecidas y excesivas, rostros de mujeres rubias descoloridos por el tiempo. Olía a celuloide caliente y se escuchaba la resonancia heroica del mar y de los gritos de abordaje, porque tras las pequeñas ventanas rectangulares por donde fluía el cono de la luz, estaba sucediendo, en el centro de la oscuridad de la sala, una película en la que ese raro Clark Gable que hablaba en español era el capitán de una cuadrilla de piratas (B, 117-118)

pour susciter un déplacement doublement¹⁷ anamnésique :

Todavía recuerdo esas voces del cine como el ruido del mar que golpea secamente y arrastra los guijarros en la costa de Brighon, muy lejos y muy cerca, con la obsesiva precisión de un metrónomo (B, 118)

Les appartements, dont le spectateur ne suppose même pas l'existence, participent de l'extraterritorialité de la salle en hébergeant l'apatride Walter et le proscrit Valdivia. Les « habitaciones altas » qu'occupent Walter et Rebeca Osorio échappent à la description dans le dessein d'en marquer davantage le

confinement, le silence et la pénombre qui ne manquent pas d'affecter leurs habitants :

[Era Rebeca] contaminada por la *opacidad* de Walter, por la costumbre de la *reclusión* en el cine, con ese leve aire de abandono que uno puede advertir en las mujeres de los *ciegos* [...] austera a pesar de sí misma y de su propio cuerpo, *olvidado* de él, no enaltecida por los *espejos* ni por la *mirada gris* del hombre que vivía con ella. (B, 118-119)

Leur anonymat, le déni d'existence qui leur est opposé parachèvent le progressif mouvement de travestissement puis d'effacement spatial et social qui l'accompagne le retour à Madrid des deux conjurés :

Había reconstruido la organización de Madrid casi desde la nada, haciéndose pasar al principio por fotógrafo ambulante para visitar las casas de los escondidos, convirtiéndose luego en empresario de banquetes de comuniones ficticias para celebrar las primeras reuniones secretas, completamente aislado del exterior y sin más ayuda que la de Rebeca Osorio, como si fueran dos naufragos [...] condenados a vivir para siempre en una costa abandonada. (B, 115)

L'on aboutit alors au paradoxe d'une réactualisation sur le ton de l'*heroic fantasy* du mythe de Robinson dans un *non-décor*. En dépit de l'hésitation qui préside à sa caractérisation « *desván* » vs « *habitación* », le refuge de Valdivia bénéficie d'une meilleure mise en situation qui, singulièrement, efface sa marginalité. Dans son évocation, le narrateur l'institue en effet en interface fragile entre le cinéma et le monde du dehors. Sous lui, la minceur du plancher, exagérée par l'obsession de ne point se faire entendre, manifeste le volume de la salle de spectacle, suggérant par des voies détournées que si elle s'abolit dans le regard unidirectionnel des spectateurs la salle constitue la chambre d'écho et la chambre noire indispensables à la magie du spectacle :

habían alojado a Valdivia en un *desván* que estaba encima del patio de butacas. [...] Parecía que el suelo no fuera más que una delgada lámina de madera y yeso y que se iba a hundir cuando uno lo pisara : imaginar todo el espacio que había bajo mis pies me dio al principio una insondable sensación de vértigo. (B, 119)

Au-dessus de la chambrette le toit en pente est partiellement vitré, facilitant ainsi une double contamination de l'espace : à la lueur blafarde des crépuscules d'hiver, l'intérieur devient le décor de studio d'un film de série noire :

la débil luz de la tarde de invierno ya confundía las formas de las cosas y apenas me permitió distinguir los rasgos del hombre que estaba inmóvil en la cama, sentado, como si se hubiera dormido en esa rígida posición. [...] Estaba acostado contra los altos barrotes de la cama, y un vendaje le ceñía el pecho y el hombro izquierdo. (B, 119-120)

En retour, la soupenne vitrée distille l'atmosphère délétère du huis-clos dans la ville alentour.

À l'échelon fonctionnel, l'Universal Cinema se développe graduellement dans une patiente interaction entre son espace propre et le décor urbain dans lequel il s'insère :

en todas partes [de la ciudad] el aire era tan cálido y tan enrarecido como en el interior del Universal Cinema. Éramos cada uno la sombra multiplicada de los otros y nos buscábamos y huíamos tan solitariamente por Madrid como cuando el último espectador abandonaba la sala y los porteros se iban y no quedaba nadie más que nosotros en aquel edificio, en los corredores y vestíbulos decorados con carteles de películas y fotografías de actrices coloreadas a mano. (B, 126)

Le cadre cinématographique est préparé *extra-muros* par deux analepses connexes¹⁸ qui renvoient à la préhistoire des actions. Sur le ton de l'anecdote – « una vez, hace años » –, la première rapporte un événement singulier : Darman, seul spectateur d'une dernière séance, est invité à quitter la salle par le placeur au motif que le montant de sa contribution ne suffirait pas à couvrir les frais de projection. À l'implicite conséquence – l'inanité du lieu hors situation – s'ajoute a contrario une déduction originale sur le statut de havre politique qu'acquiert le cinéma :

eso fue en un tiempo en el que decían que un cine era siempre el refugio más seguro, cuando las mujeres no se quitaban sus pequeños sombreros al acomodarse en las butacas y el humo de los cigarrillos se adensaba en

los haces cónicos de luz. Recordé un noticiario en el que soldados rusos y americanos cruzaban al mismo tiempo el río Elba y se abrazaban en el agua. En la oscuridad el público del cine masticaba cosas y aplaudía (B, 16-17)

La seconde analepse révèle le sens secret des romans de Rebeca Osorio, compagne de Walter et maîtresse furtive de Valdivia, et au-delà celui de la narration de Darman. Si l'outrance s'y met au service de la reproduction de la réalité – « había un ensañamiento en la inverosimilitud y la parodia que yo creía copiado de los melodramas del cine y que ella atribuía al azar diario de la vida » (B, 85) –, elle va même plus loin, elle induit la réalité puisque, destiné à un récepteur unique en un temps donné, chaque roman conduit son lecteur privilégié à un rendez-vous clandestin par un cheminement minutieux où les pas se mettent dans le balayage visuel du texte :

Cuando volví a Madrid por primera vez después de la guerra, yo compré al bajarme del tren una novela de Rebeca Osorio que se llamaba *Corazón encadenado*. En uno de sus capítulos, un joven y frío millonario, Ricardo de Leyva, recorre ciertas calles de los barrios del sur buscando a una costurera a la que ha resuelto seducir, y de la que terminará enamorándose. Con la novela en la mano, línea a línea, yo repetí sus pasos, encontré el cine al que él iba para buscar a la muchacha, compré una entrada de la última función. [...] El protagonista de la novela sólo permanecía durante media hora en el cine, *devorado*, todavía me acuerdo de las palabras exactas, *por una impaciencia febril* [...] Alguien cruzó la cortina roja de la salida de emergencia y se acercó a mí, una mujer con una blusa blanca que llevaba un libro en la mano [...] Con una novela doblada en el bolsillo de la gabardina yo había cruzado las calles de Madrid para encontrarme con Rebeca Osorio. (B, 85-87)

Tout devient alors *livresque*, de la ville partagée à l'action des protagonistes mais également à la confession du narrateur qui reproduit la pratique de Rebeca, son inaccessible amour, pour convoquer le passé à l'aide de mots en une alchimie qui rappelle le mythe kabbalistique du Golem¹⁹ ancré dans cette Prague qui est un des lieux de référence de *Beltenebros*. Le choix du cinéma comme point de départ du phénomène de *réalisation* de la fiction prospective dans cette seconde analepse programme ainsi la double fonctionnalité de

l'Universal Cinema qui apparaît au cœur du roman à la fois comme creuset de l'espace narré et comme miroir convergent des différents temps narrés. Du point de vue de l'espace narré, l'Universal Cinema est conçu sur le mode de l'ὁμολογος delphique, centre générique de l'univers, cœur des différents espaces-temps engendrés à la suite de l'antique hiérogamie. Il ne s'agit pas toutefois d'une donnée indivise mais à l'inverse d'un espace en (re)constitution qui est intérieurement à l'image du rapport radioconcentrique qu'il entretient avec l'espace extérieur. Dans cette perspective, l'écran, considéré généralement comme centre focal et limite infranchissable, y devient interface entre deux mondes traités symétriquement par un narrateur dont l'objectif, dans les deux sens du terme, est dans une progressive *traversée du miroir*. L'originalité y réside cependant dans l'inversion du mouvement habituel. Darman ne crève pas l'écran pour découvrir la réalité que celui-ci voile mais à l'inverse, il vient d'ailleurs pour aboutir à l'écran :

hice girar el pomo de una puerta y un vasto rectángulo de claridad blanca me cegó. Vi una cara inmensa que movía en silencio la boca, vi un horizonte azul de tejados sobre el que dos hombres corrían persiguiéndose, sombras planas y oblicuas que se precipitaban en una muda dispersión de catástrofe. Había llegado al Universal Cinema, estaba detrás de la pantalla, mirando desde muy cerca las desmedidas figuras de una película despojada de voces. (B, 213)

La révélation est double. D'une part, la séquence projetée résume à elle seule la trajectoire d'un tueur sans gage que ses convictions d'abord, l'habitude ensuite, ont conduit à traquer sans relâche les traîtres, et elle anticipe le dénouement de la quête par la découverte que derrière les différents traîtres résumés il n'en est qu'un, l'ancien compagnon de traque Valdivia devenu le redoutable commissaire de la brigade politico-sociale Ugarte. D'autre part, l'aboutissement à l'écran révèle brusquement la contiguïté de deux espaces-temps éloignés : la Boîte Tabú présente et l'Universal Cinema passé :

Veinte años después yo había repetido a la inversa el camino de la huida de Walter. (B, 213)

ou plus exactement figé dans le passé comme le manifeste la progressive (re)prise de conscience du narrateur protagoniste :

Me aturdián los sobresaltos de claridad y de sombra que disgregaban el espacio como si nada tuviera un volumen firme de verdad, ni yo mismo, una silueta oscura y confundida con las otras y perdida entre ellas, deslizando sobre una sucia pared de ladrillo, sobre el gran lienzo blanco donde se proyectaba la película.

Aparté la cortina lateral para mirar hacia el patio de butacas. Era más grande de lo que yo recordaba [...] y parecía intocado por la ruina, salvado de ella por la oscuridad y el silencio como las cámaras selladas de una tumba egipcia. Al bajar a la sala sentí que me desprendía de la irrealidad de la película, que recobraba otra vez la forma de mi cuerpo y la soberanía de mi conciencia, incitada por el reconocimiento de todas las cosas perduradas. (B, 213)

C'est en effet en décidant de violer l'espace scénique du music-hall *tabou* que Darman découvre dans la loge occupée par le commissaire Ugarte, derrière un rideau, la porte dérobée qui mène par un boyau aveugle et labyrinthique à l'édifice opposé du pâté de maisons, cet Universal Cinema en qui, de l'extérieur, le tueur avait vu une ruine sur le point d'être rayée du plan de la ville. Or l'attraction principale de cette boîte de nuit réservée aux seuls initiés et où l'on paie en devises exclusivement ce qui, dans l'Espagne de l'autarcie, lui confère une indéniable extraterritorialité est une jeune fille qui incarne l'un des mythes cinématographiques des années 40, Rita Hayworth dont la prestation dans *Gilda* lui valut d'être l'une des premières *pin up*. Maîtresse délibérée d'Andrade, le second traître que traque Darman, et amante résignée du commissaire Ugarte, la comédienne a séduit le narrateur-protagoniste non par sa ressemblance avec l'actrice américaine mais par son identification à Rebeca Osorio, la compagne du premier traître Walter et l'auteur des romans-rendez-vous que l'on a naguère évoqués. Par-delà l'illusion individuelle quasi parfaite l'épigone n'est autre que la propre fille de la Rebeca originelle²⁰ qui contraint Darman à « desandar lo andado », l'intérêt de la symétrie ménagée entre la Boîte Tabú et l'Universal Cinema est de susciter chez le lecteur une interrogation sur les rapports qu'entretiennent le music-hall et le cinéma dans l'après-guerre²¹ et sur le rôle de l'objet comme « ambientador » anamnésique, pour reprendre le terme

choisi par le narrateur B, 214. Dès le début, l'équivalence des deux salles de spectacle est posée :

Vi que había dentro [del paquete de tabaco] un trozo de papel azul que parecía el resguardo de una entrada de teatro o de cine. *Boîte Tabú*, decía en letras grandes que imitaban caracteres de escritura china (B, 81)

Mais alors que l'Universal Cinema est l'objet d'un dédoublement temporel (1946 / 1966), la Boîte Tabú est exclusivement située dans la Madrid des Veinticinco Años de Paz et des lois d'ouverture très relative qui ont suivi²². Ce déphasage spatiotemporel explique l'inégal statut d'extraterritorialité dont bénéficient les deux lieux. Alors que l'Universal Cinema décline l'extraterritorialité selon les variantes du propre – fermeture et abandon de la salle dans les années qui ont suivi 1946 – et du figuré – le cinéma comme marchepied de l'imaginaire et ouverture au monde dans l'Espagne de l'autarcie et de la dissolution des puissances de l'axe –, la Boîte Tabú entretient des rapports paradoxaux avec la ville alentour : elle ne s'y intègre véritablement que quand elle est apparemment inopérante, dans une dynamique commune d'enfermement et de pourrissement :

Me quedé solo en la acera, ante la cortina metálica. [...] El mezquino letrero azul que había junto a la puerta no estaba encendido, y la calle era empinada y estrecha, con edificios de ladrillo y pequeñas tiendas de comestibles que tenían postigos de madera. Había un olor difuminado y rancio a cañería y almacén, a portal húmedo, a casa de huéspedes para viajeros pobres, como en las calles próximas a las estaciones de ferrocarril. (B, 88-89)

Une fois la porte poussée, la boîte de nuit naît au regard sur le mode du hors-jeu, un hors-jeu duel, par rapport à la ville environnante et par rapport au cinéma connexe comme le suggère la seule communauté d'ambiance – murs tendus de velours sombre, pénombre interrompue çà et là d'une lumière violente. L'indice de cette coupure n'est pas tant dans le confort du décor, dans la profusion des boissons et des tabacs qui s'y consomment que dans une fragmentation minutieuse. Face aux liants urbain – façades miteuses – et cinématographique – obscurité de la salle pendant le spectacle –, la Boîte Tabú

oppose comme principes constitutifs l'éphémère et le parcellaire : Darman, à sa première visite, est accueilli non par un placeur mais par « una boca grande y roja ». L'ambiance initiale naît d'agréments singuliers : une exhalaison composite qui n'a d'unité que dans l'allitération – « un vaho de perfumes enrarecía el aire » (B, 89), des sons dissociés par la rhétorique narrative : métonymie – « oí un piano », hypallage – « una espesa voz femenina que cantaba un bolero » –, synecdoque – « vi la mancha blanca de su mano extendida ante mí y le entregué unas monedas » (B, 90). Dans ce foisonnement, la vedette tarde à se faire une place. Quand elle y parvient, c'est logiquement sur le mode de l'obscénité, au sens étymologique du terme :

En el escenario, por encima de las cabezas opacas y los rostros azules, cantaba una mujer gorda [...] La luz de un foco la rodeaba como un crudo plenilunio, haciendo relucir sus labios y el maquillaje blanco de su cara [...] La carne del muslo que dejaba desnudo la abertura de la falda tenía una trémula calidad de víscera. (B, 90-91)

La dissociation est d'autant plus patente que le *spectaculaire* cède volontiers la place au *spéculaire* : dans les couloirs les miroirs alternent avec les photos des vedettes, sur la scène la strip-teaseuse est à l'origine vêtue d'un « vestido largo de reflejos metálicos » (B, 90). Le message semble clair : alors que le cinéma invite à l'évasion, la boîte de nuit met en scène le repliement. L'homme d'affaire pressé y vient chercher dans le corps de la femme exhibée le reflet de son propre désir²³. Darman s'y complait à reconnaître dans une jeune fille la Rebeca Osorio de sa jeunesse. Ainsi s'explique l'empire du fragmentaire : dans ce lieu de plaisir opère un singulier *cocooning* qui, à force d'être centripète, finit même par effacer le centre qui l'a suscité :

Pensé : « ahora mismo no hay nadie en el mundo que sepa dónde estoy » y eso era más verdad aún porque ni yo mismo lo sabía, y hasta la identidad se me desdibujaba como uno cualquiera de aquellos rostros acogidos a la sombra, desconocidos y pálidos sobre las lámparas azules. (B, 91)

Dans cette perspective, le temps et l'espace perdent de leur épaisseur voire se dénaturent – reproduction grossière des *pin up* des années soixante, confection

d'un cocktail *polynésien* qui n'est qu'un vulgaire sirop selon une modalité qui rappelle celle du music-hall analysé par Roland Barthes :

Le temps du théâtre, quel qu'il soit, est toujours lié. Celui du music-hall est, par définition, interrompu ; c'est un temps immédiat. Et c'est là le sens de la variété : que le temps scénique soit [...] le temps de la chose elle-même, non celui de sa prévision (tragédie) ou de sa révision (épopée) [...] Au fond, la variété n'est pas une simple technique de distraction, c'est une condition de l'artifice.²⁴

Promoteur de l'objet et du geste (ibidem), la Boîte Tabú conduit nécessairement le lecteur à interroger le rôle de l'objet comme « ambientador » dans son *alter ibi*, l'Universal Cinema, et dans les lieux qui en préparent la représentation. Parmi ceux-ci, le plus marquant est sans nul doute l'entrepôt de la gare d'Atocha, repaire d'Andrade donné à voir dès les premières pages du roman. En lui s'affirme le paradoxe du lieu cinématographique, scène réelle de l'illusion :

Era un almacén con las paredes de ladrillo rojo [...] y desde lejos parecía una torre abandonada (B, 7).

et la nature ambiguë – signifiante et référente – de la salle *universelle* où culmine et s'achève *Beltenebros*. La signifiante du décor de l'entrepôt apparaît hors-situation lorsque Darman fait irruption dans le local. Monovalente, elle décline la temporalité sous ses diverses formes. Le temps astronomique est signifié par une pendule minutieusement décrite :

Un reloj en el que estaba escrito el nombre de una fábrica textil catalana que debió de quebrar hacia principios de siglo, no mucho antes de que las agujas se detuvieran para siempre en una hora del anochecer o del alba, las siete y veinte. (B, 8).

Son objectivité est affectée par l'expression d'une triple relativité : par rapport à l'histoire – faillite de l'entité promotrice –, par rapport à sa propre histoire, intimement liée, – syllepse de sens qu'entraîne la construction de « quebrar » (faire faillite / se briser) – et par rapport à l'histoire narrée – relier sept heures vingt à l'aube ou au crépuscule conduit à situer l'événement en période équi-

noxiante. Ainsi corrompu, l'instrument du temps astronomique se fait à son tour corrupteur, en blessant le narrateur-protagoniste contraint dès lors de s'écarter de sa mission pour interroger le temps vécu par sa victime et par-delà son propre temps vécu²⁵ :

La esfera no tenía cristal y las agujas eran más delgadas que filos de navajas. Cuando las toqué, me herí ligeramente el dedo índice, y pensé que él, durante los días y las noches de su encierro, las habría movido de vez en cuando para obtener una ficción del paso rápido del tiempo, o para hacerlo retroceder (B, 8)

Le temps social est signifié par l'éphéméride sous ses diverses formes : premières pages de journaux qui font un tapis de sol à la façon des feuilles mortes d'un bois, romans datés. Le temps psychologique enfin est manifesté par des reliefs d'activités humaines – « colillas de cigarros con filtro y huellas secas de barro [...] olor a orines corrompidos que procedía del retrete » (B, 8-9). L'enjeu de cette patiente stratification temporelle par l'objet est dans une claire homologie entre la désorganisation de l'espace et le désordre du temps :

Todas las cosas que había en el almacén [...] contenían la pegada sugestión de un error en el tiempo, no un anacronismo, sino una irregularidad en su paso, una discordia en la perduración de los objetos acentuada por la ostensible cortina de plástico verde, por las fechas dispares de los periódicos tirados en el suelo. (B, 9)

La référence, à l'inverse de la signifiante, apparaît en situation, c'est-à-dire lorsque Darman, dissimulé aux regards d'autrui, assiste à la rencontre aveugle d'Ugarte et de la jeune Rebeca Osorio. Dans l'obscurité, objets et attributs outrepassent la frontière du *spectacle* figurée par le rideau-écran pour confondre dans une inquiétante cénesthésie acteurs et spectateurs, émissions et perceptions :

Un círculo de luz se proyectó en la cortina tras la que yo me escondía [...] Escuché una respiración tan oscura y tan próxima que por un momento la confundí con la mía [...] El hombre respiraba muy fuerte por la nariz, aplastando con su cuerpo los muelles del camastro. La mujer tenía miedo, y yo notaba en mi garganta asfixiada la voz que no

podía salir de la suya [...] Yo no veía nada y lo escuchaba todo, hasta los movimientos de las manos [...] que indagaban con terminante precisión en las ropas de ella, en las cremalleras, en los broches del sostén y las medias [...] La cama estaba sólo a unos pasos de mí, y sobre ella el hombre y la mujer eran [...] una presencia cenagosa sin perfiles visibles (B, 73-78)

La référence est double, externe et interne. Extraverti, le système des objets proposé par la représentation en situation de l'entrepôt participe de l'esthétique du cinéma noir matinée du sensationnalisme des films fantastiques. Introverti, il programme l'agencement de l'Universal Cinema comme générateur d'ambiance et support d'anamnèse. En plongeant la salle de spectacle dans l'obscurité et en abolissant la frontière de l'écran, le narrateur prolonge en effet le décor de l'entrepôt dans l'Universal Cinema pour provoquer la répétition de la scène initiale entre Ugarte et la jeune Rebeca Osorio ou plutôt pour la parfaire par le glissement de Darman du statut de spectateur privilégié à celui d'acteur tragique d'une révélation, celle de Beltenebros. Or cette opération ne procède pas par soustraction – ôter le masque, briser l'apparence – mais par conjugaison : pour découvrir le traître, Darman et Rebeca Osorio *Jr.* doivent faire coïncider une voix confusément reconnue et un visage oublié afin que le commissaire Ugarte et l'ancien compagnon de lutte Valdivia ne fassent plus qu'un. Dans cette perspective, le décor de la salle de cinéma fonctionne comme un stimulateur polysensoriel destiné non point à favoriser le simple souvenir, nécessairement parcellaire, mais à créer l'anamnèse par la résurgence du contexte, des conditions des événements passés dans leurs détails imperceptibles – bruits ténus, odeurs, saveurs... :

Yo andaba por los corredores del Universal Cinema sin ver nada, tanteando las paredes como un ciego que huye, también yo podía esconderme en la oscuridad y no ser aniquilado por ella, y mis pupilas ya veían luces [...] que me anunciaban su presencia de sombra. Lo había visto en el almacén y estuve a punto de reconocerlo, pero [...] hasta su voz había cambiado, cómo podía aceptar mi memoria que la estaba escuchando si me habían dicho que llevaba muerto muchos años. [...] Era una voz inesperada [la de Ugarte] tampoco ahora la reconocía, o no del todo, pero era sin duda una de las voces del pasado y resonaba en mi memoria como en una casa desierta, en el espacio del olvido que habitó

siempre, y también allí mismo, en el Universal Cinema, una voz simultánea a la de Rebeca Osorio y a la de Walter, a las voces falsas y españolas de las películas dobladas. (B, 224, 231)

À l'échelon symbolique, l'Universal Cinema bénéficie de la souplesse et de l'orientation des dimensions référentielles et fonctionnelles précédemment envisagées. Il se décline selon les phores du vaisseau et du labyrinthe. L'imagerie nautique est omniprésente. Dès le départ le choix d'une isotopie complexe négative pour embrasser de l'extérieur le cinéma permet de compenser l'inconsistance matérielle du thème par la majesté du phore :

A medida que la forma exacta del cine [...] se precisaba ante mis ojos [...] era como si el edificio entero volviera a erguirse desde los escombros, emergiendo a la noche y a la realidad del presente igual que un barco levantado de las profundidades del mar por poderosas grúas y cables de acero. (B, 190-191)

À l'intérieur du cinéma, la comparaison se nuance : la salle est comparée tantôt au pont d'un navire – B, 227 –, tantôt à un sous-marin – B, 126 –, tantôt aux profondeurs abyssales – B, 213 –. Dans cette diffraction, nul choix hasardeux mais plutôt le résultat d'un processus osmotique :

se escuchaba la resonancia heroica del mar y de los gritos de abordaje, porque tras las pequeñas ventanas rectangulares [de la cabina de proyección estaba sucediendo] una película en la que ese raro Clark Gable que hablaba en español era el capitán de una cuadrilla de piratas. Nunca llegué a verla entera, pero la oí muchas veces durante los días que siguieron. (B, 117-118)

La projection répétée des *Révoltés du Bounty* ne parvient néanmoins à contaminer l'espace alentour que grâce à des relais isomorphiques – fenêtres de la cabine / hublots ; coulisses / coursives ; pièces hautes / cabines, isophoniques bruit du projecteur / ronronnement des moteurs d'un transatlantique (B, 214) – et homologues inverses – montée au balcon / glissement des derniers passagers sur le pont incliné d'un navire en train de couler (B, 227). L'enjeu de la symbolisation de la salle est double : mettre à profit l'aliénation spatiale pour

faire prendre conscience des circonstances spatiotemporelles qui régissent la vie quotidienne :

Todavía recuerdo esas voces del cine como el ruido del mar que golpea secamente y arrastra los guijarros en la costa de Brighon, muy lejos y muy cerca, con la obsesiva precisión de un metrónomo, en las mañanas de una luz verde oscura en que el agua es conmovida por la cercanía de la tempestad [...] Desde las cuatro de la tarde hasta la medianoche cuando terminaba la última función, el ruido del mar se oía en los pasillos y en las habitaciones del Universal Cinema (B, 118)

et, plus largement, au niveau transindividuel, manifester la pluralité virtuelle des temps vécus et par là-même exprimer une frustration des possibles²⁶ :

el ruido del proyector sonaba igual que los motores de un transatlántico desierto que viajara a la deriva, por el tiempo y no por el mar, por las geografías soñadas de una antigua desesperación (B, 214)

qu'Ugarte refuse en se projetant vingt ans durant le même film dans un cinéma fermé au public. De *speculum temporis* miroir du temps la salle de cinéma devient donc, grâce à la symbolique marine, *specus temporis* caverne du temps. L'imagerie labyrinthique est la seconde composante de la représentation symbolique de l'Universal Cinema. À l'instar de la symbolisation marine, elle est d'essence composite comme le laisse entendre le parcours du protagoniste qu'elle module selon une dialectique non seulement horizontale droite vs gauche, devant vs derrière mais également verticale haut vs bas :

el pasadizo era cada vez más angosto y se quebraba en agudas esquinas y en peldaños súbitos que bajaban o ascendían hacia ninguna parte. (B, 210)

Elle combine en effet, pour les remotiver, les mythes antiques du labyrinthe et de la descente aux enfers. Le motif du labyrinthe ne s'applique pas précisément à la salle obscure mais à l'espace intersticiel qui conduit de la Boîte Tabú à l'Universal Cinema et que le texte qualifie non point en termes de distance métrique – objective – mais de distance temporelle et affective – subjective²⁷ – :

Las geografías de mi memoria y los itinerarios fantasmales del tiempo quedaron trastornados como después de un instantáneo y silencioso desplazamiento de las formas del mundo [...] *Había tardado la mitad de mi vida en llegar de un lugar a otro*, pero sólo los separaba la breve distancia de una calle (B, 192-193).

Cette réduction bouleverse les données mythiques. Si Darman reproduit dans sa trajectoire l'exploit de Thésée, Ariane-Rebeca Osorio est prisonnière du Minotaure Ugarte dans l'ancre extra-labyrinthique qu'est la salle de spectacle. Un examen détaillé justifie le glissement opéré par le *remake* psychodramatique. Avant de s'engager dans l'édifice dédalien, Thésée s'était muni de la λάτρυς, double hache dont l'image ornait le palais minoen et qui reproduisait la figure bestiale qu'elle devait sacrifier. Le capitaine Darman, décidé à découvrir ce que cache la loge d'Ugarte dans la Boîte Tabú, s'arme, lui, d'un tournevis qui lui permettra de lever l'obstacle initial en assassinant « el hombre de la espalda torcida », ancien guichetier de l'Universal Cinema devenu placeur de la Boîte Tabú et homme de main du commissaire Ugarte. La périphrase dénomminative n'est pas innocente : elle manifeste l'homologie entre la géographie *brisée* des boyaux qui mènent au cinéma et le squelette difforme de son gardien. Tuer le bossu à l'aide d'un destornillador programme ainsi le sens de l'entreprise de Darman. Le labyrinthe originel était constitué selon les figures de la spirale et de la tresse. En tuant le Minotaure puis en retournant à son point de départ grâce au fil d'Ariane, Thésée avait *compris* l'architecture la plus complexe²⁸. En tuant le bossu, Darman défait a priori la spirale tressée du labyrinthe pour parvenir au repaire d'un Ugarte bivalent en qui se confondent la figure monstrueuse du Minotaure et l'entreprise prométhéenne de Dédale :

el Universal Cinema, el secreto centro del mundo y del pasado, del laberinto donde aquel hombre insomne que fumaba tejía su telaraña de predestinación. (B, 206)

Cette confusion des rôles primordiaux enseigne l'enjeu de la symbolisation labyrinthique de l'Universal Cinema. L'épreuve imposée à Darman est celle d'un γνώθι σεαυτόν où la marche désorientée, le dialogue aveugle avec Ugarte et l'inversion sacrificielle²⁹ sont les étapes obligées de la récupération d'un temps escamoté par la prédominance de la πράξις sur le λόγος. Cheminer

dans le labyrinthe peut donc s'analyser comme une invitation à la conscience puis à la connaissance de soi :

temía que las paredes y el techo se cerraran sobre *mí* como el cubículo de un nicho [...] no me llegaba más sonido que el de *mis* pasos y el del roce de mi ropa y *mis* manos contra el muro (B, 210)

Le motif de la descente aux Enfers est étroitement lié au labyrinthe comme l'enseignent le sens premier de l'étymon λάτρυς – « caverne », « galerie de mine » – et l'évolution du mythe dyonisique : abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos, Ariane y fut découverte par Dionysos qui en fit son amante. Or Dionysos est devenu dès le V^e siècle un dieu des morts, se substituant dans le culte populaire à Hadès. *Beltenebros* parachève cette combinaison mythologique avec la figure d'Ugarte et de ses sbires. À l'instar de Dionysos, le Beau Ténébreux est le « deux fois né ». Venu à la société de l'Espagne en guerre sous les traits de Valdivia, soi-disant décédé sous la torture franquiste, il *resuscite* en incarnant un commissaire de la brigade politico-sociale de la Dirección General de Seguridad avec une logique de la déraison qui lui vaudrait le surnom de Βάχκος. Cette nature ambiguë mais asynchrone explique le goût dionysique d'Ugarte pour la dissimulation et le jeu de scène qu'il porte à son point ultime : bien loin qu'il apparaisse affublé d'un masque, il refuse toute figuration au profit d'éléments tenus mais impressionnants : souffle, fumée de cigarette, mégot incandescent. Il s'avère donc invisible, comme Hadès avec qui il partage bien des traits : on n'attend de lui aucune faveur ; pire, la terreur qu'il exerce est telle que son nom ne doit pas être prononcé. Hadès avait ravi à Déméter, divinité de la fécondité, Perséphone que la postérité a retenu comme la fille par antonomase – Κόρη. Or cette dernière, déchirée entre sa mère et son époux, fut condamnée selon un compromis divin à revenir sur terre au printemps et à redescendre aux Enfers à l'époque des semailles : Perséphone apparaît ainsi comme un doublet de Déméter, à la fois déesse de la végétation et reine des morts³⁰. Ugarte, lui, contraint la fille de Rebeca Osorio, à répéter la jeunesse de sa mère en public dans la Boîte Tabú et en privé dans l'Universal Cinema. Ainsi comprend-on que Darman découvrant la salle obscure la compare au Royaume des Morts (B, 212). Le trajet qu'il a effectué pour y parvenir joint à la désorientation du parcours labyrinthique la désolation de la catabase. Ainsi, par exemple, le gardien des lieux boîte – B, 196 – à l'instar de l'âne boiteux et de l'ânier semblable à lui que croise Psyché dans sa descente aux

Enfers³¹ ou d'Héphaïstos, le dieu des feux infernaux. L'itinéraire de Darman ne se cantonne toutefois pas à la catabase déceptrice. Parvenu dans l'orchestre, le narrateur-protagoniste gagne les « localidades altas que llamaban de paraíso » (B, 224) afin de délivrer la jeune Rebeca Osorio et de châtier Ugarte. Concrétisant la révélation de la traîtrise, cette anabase ne laisse pas de surprendre un lecteur en quête d'apothéose. Loin de s'effacer, l'obscurité se fait plus épaisse pour n'être trouée que par la torche de la jeune fille qui débuse Ugarte et précipite sa mort. De la même façon, alors que Darman s'apprête à conclure sa recherche en dominant Ugarte, c'est le commissaire qui prend l'initiative pour révéler à l'ancien capitaine sa propre nature et l'inanité de son existence. Aussi si l'apoptose³² de l'Universal Cinema apparaît aux yeux de Darman comme le fruit d'une folie singulière :

ha convertido este lugar en una visión de su locura, en una cripta del tiempo fortificada contra la realidad y la luz y el paso de los días : ése era su verdadero y único reino, su castillo de irás y no volverás y el santuario donde oficiaba para nadie el culto a los muertos y celebraba sacrificios. (B, 232)

la vision réduite mais permanente d'un Ugarte insomniaque :

Tú apagas la lámpara de la mesa de noche y todas las cosas se borran automáticamente. Pero yo sigo viéndolas, Darman, con una luz que ni tú ni nadie conoce [...] un desierto blanco con estatuas y edificios de sal (B, 233)

est celle du clairvoyant qui écarte les apparences trompeuses du monde pour en manifester la réalité secrète.

En mettant en lumière la salle obscure, Antonio Muñoz Molina s'est attaché au décryptage d'un lieu commun de l'espace culturel contemporain pour montrer son aptitude au dépaysement, à la condensation temporelle et à la modélisation sociale et en faire un miroir précieux de la conscience individuelle et du rapport qu'elle entretient avec le monde alentour. Ce faisant, il dénie à la salle de cinéma un sens unique, immuable et, instituant l'éclectisme et le fragmentaire en principe de composition, il allègue « l'imprésentable dans la présentation elle-même [se refusant] à la consolation des bonnes formes, au

consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible »³³.

NOTES

1. Premio Ícaro pour *Beatus Ille* (1986), Premio de la Crítica et Premio Nacional de Literatura 1988 pour *El invierno en Lisboa* (1987), Premio Planeta pour *El jinete polaco* (1991).
2. Antonio MUÑOZ MOLINA, « El hombre sombra », *Nada del otro mundo*, Espasa Calpe, Madrid, 1993, p. 75.
3. Antonio MUÑOZ MOLINA, *Nada del otro mundo*, op. cit., p. 15.
4. Antonio MUÑOZ MOLINA, *Beltenebros*, 15^e éd., Seix Barral, Barcelona, 1992 (1989), p. 82. Dorénavant, par souci de commodité, les citations renvoyant à ce livre seront référencées par la lettre B suivie du numéro de page.
5. Antonio MUÑOZ MOLINA, *Nada del otro mundo*, op. cit., p. 32.
6. Quim MONZÓ, « Un cinema », *Olivetti, Moulinex Chaffoteaux et Maury*, Quaderns Crema, Barcelona, 1980.
7. « Cuando terminé *Beltenebros* me di cuenta de que por allí no llegaba a ningún sitio. Vi que debía dar un salto y para hacerlo retrocedí a mi primera novela » (Antonio MUÑOZ MOLINA, *El País*, 17 de octubre de 1991, p. 35).
8. « Prague est Prague, mais aussi Barcelone, ou n'importe quelle autre ville extérieure et intérieure à la fois capable d'engendrer une relation érotique morbide entre le maître et l'esclave, entre mémoire et désir » (Jean TENA, « Une ville métaphore entre mémoire et désir », *Hard-Boiled Dicks*, 20-21, Mont-Saint-Martin, 1987, p. 86).
9. Le paysage est originellement la portion de territoire que l'on embrasse du regard. Il ne peut avoir lieu sans cette participation délibérée du sujet de perception, que ce soit à l'arrêt ou en mouvement.
10. Darman/Bernal à Florence (pp. 45-51) ; Darman / Rebeca Osorio junior dans la loge de celle-ci (pp. 99-107) ; Darman / R. Osorio junior dans l'appartement de banlieue d'Andrade (pp. 134-144) ; Darman / R. Osorio après la fuite de Walter dans l'Universal Cinema (pp. 140-143) ; Darman / R. Osorio junior dans la chambre de l'Hôtel Nacional (pp. 159-172) ; Darman / le bossu dans la Boîte Tabú (pp. 201-208) ; Darman / Ugarte dans l'Universal Cinema (pp. 230-239).
11. Rarement objet des regards indiscrets complaisamment rapportés par le narrateur Darman (épié dans son sommeil narcoleptique par Ugarte dans l'appartement d'Andrade pp. 145-146 ; sur la scène de la boîte Tabú par le bossu p. 204), le protagoniste Darman est volontiers voyeur (scène sado-masochiste entre Ugarte et Rebeca Osorio junior dans l'entrepôt d'Atocha pp. 73-79, baiser hollywoodien entre Rebeca Osorio et Walter dans un bar de la Gran Vía pp. 124-125 et son *remake* impétueux entre Rebeca Osorio et Valdivia dans l'Universal Cinema pp. 124-125). Par-delà l'artifice narratif, propice à d'éclairantes pauses descriptives,

- il faut y voir le ressort du roman : la répétition de la trahison à vingt ans de distance n'acquiert de pertinence littéraire que dans la mesure où l'action cède la pas à l'observation.
12. Par son pouvoir d'évasion imaginative. L'on comprend dès lors que le roman fasse silence sur la censure pesant sur la diffusion et les mesures d'ordre public réglementant l'assistance.
 13. Antonio MUÑOZ MOLINA, *El invierno en Lisboa*, Seix Barral, 19 ed., Barcelona, 1990, pp. 20-21.
 14. François MASPERO, *Les passagers du Roissy-Express*, Seuil, coll. Points, Paris, 1992.
 15. La description de la demeure de Célestine dans la bouche de Pármeno oppose le dénuement extérieur – « Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio compuesta y menos abastada » – à l'activité intérieure qui en fait tout à la fois un marché aux victuailles, un laboratoire de cosmétiques et d'onguents et une maison de rendez-vous (Fernando de Rojas, *La Celestina*, I, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 110-112).
 16. « Sólo tocaba ladrillos ásperos y fríos de humedad, y el pasadizo era cada vez más angosto y se quebraba en agudas esquinas y en peldaños súbitos [...] Empujé puertas de silenciosos resortes, rocé cortinas espesas en la oscuridad [...] un graderío con resonantes escalones de madera que se prolongaba casi verticalmente » (B, 212; 224-225).
 17. Aux niveaux du temps de l'histoire et du temps de la narration.
 18. Dans les deux cas, le protagoniste se rend au cinéma pour la dernière séance de la journée et y trouve salle vide.
 19. « Ce n'était pas un homme véritable et seule une vie végétative, à demi-consciente l'animait. Elle ne subsistait même qu'au jour le jour, entretenue par la puissance d'un parchemin magique glissé derrière ses dents et qui attirait les forces sidérales libres de l'univers » (Gustav MEYRINK, *Le Golem*, Stock, Paris, 1993, pp. 38-39).
 20. Le prénom choisi pour la tritagoniste est une claire référence à l'héroïne éponyme du roman de Daphné du Maurier publié en 1938 et porté à l'écran par Alfred Hitchcock dix ans plus tard. D'ailleurs, les premières de couverture des romans de Rebeca Osorio présentent invariablement la même scène : « un hombre alto y joven que se parecía aproximadamente a Laurence Olivier abrazaba con castidad y vigor a una muchacha muy parecida siempre a Joan Fontaine » (B, 71). Dans les deux cas, la substitution subie (*Rebecca*) ou semi-délibérée (*Belenbros*) est un ressort essentiel de l'action.
 21. Au sens large de l'expression. Si la Postguerra prend officiellement fin le 26 mars 1952 avec la suppression du rationnement du pain, nombreux sont les historiens qui en repoussent les limites jusqu'à l'ouverture économique des années 60 voire la mort du dictateur le 20 novembre 1975.
 22. Ley de Prensa e Información (1966), Ley Orgánica del Estado, Ley del derecho civil a la libertad en materia religiosa (1967).
 23. Telle est l'université de soi-même que dissèque Philippe SOLLERS Dans « La chambre close », *La guerre du goût*, Gallimard, Paris, 1994, p. 82.
 24. Roland BARTHES, Au music-hall, *Mythologies*, Seuil, coll. Points, Paris, 1970, pp. 176-177.
 25. Le nom de la victime Andrade (<ἀνδρῆς>) en fait un clair archétype du masculin.
 26. Cette vision négative rejoint l'analyse de Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* : « Il n'y a pas de nautonier du bonheur. La barque de Caron serait ainsi un symbole qui restera attaché à l'indestructible malheur des hommes ».

27. Sur les différentes distances qui structurent l'espace vécu, cf. *Espaces vécus et civilisation*, C.N.R.S., Paris, 1982, pp. 26-27.
28. Le nom de l'architecte Dédale signifie « bien construire » : – δουδάλλειν.
29. les sacrifices premier de Rebeca Osorio mère, condamnée à l'enfermement éternel dans l'Universal Cinema, et second de sa fille – « Él la había reclamado desde la cóncava oscuridad y ella [...] se habría vestido como para la culminación de una ceremonia, destinada al sacrificio ». (B, 206) – sont rachetés par la précipitation d'Ugarte dans l'orchestre de l'Universal Cinema qui clôt le roman.
30. Pierre DEVAMBEZ, *Dictionnaire de la civilisation grecque*, Fernand Hazan, Paris, 1966.
31. APULÉE, *Les Métamorphoses*, VI, XVIII, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, Paris, 1976, p. 87.
32. Lieu fictif découpé dans l'espace réel à l'instar de la mythique Región bénédictine dans le Haut-Léon.
33. Jean-François LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Le Livre de Poche, coll. « Biblio-essais », Paris, 1988, p. 26.

Femmes au bord de la crise de nerfs : une musique sous influence

Catherine BERTHET-CAHUZAC

Le plaisir (gratuit) du jeu de mots ne doit pas laisser croire à un déniement du travail du compositeur. Au contraire, la partition affirme son originalité alors même qu'elle affiche ses dettes. Le traitement de la bande musicale dépasse les désormais traditionnelles oppositions entre un respect trop automatique des conventions et leur refus (voire leur problématisation). Cela fait de la musique le complémentaire de l'image. Leur somme place le film à la confluence d'une pluralité d'héritages repris, mais sur le ton de l'humour¹.

La musique est d'un emploi classique. Elle est le plus souvent synchrone de l'image. Durée et articulation des morceaux obéissent au déroulement du récit². Certaines mélodies occupent l'espace exact d'une séquence (la chanson du générique initial, la deuxième occurrence du deuxième motif). Dans les autres cas (les plus nombreux), les seuils musicaux sont traités de façon à intégrer chaque morceau à la diégèse : l'interruption de la musique est « normalisée » : après une diminution progressive du niveau sonore, ou un ralentissement et une tenue du dernier accord. La seule exception à cette règle

est elle-même motivée par le récit. Au plan 529, l'arrêt brutal de M4³, sur un crescendo, souligne le geste de Lucía et renforce l'impact visuel du passage. Dans un respect strict de la convention cinématographique, l'émergence des musiques est toujours mise en avant, par un accrochage net à l'image ou au dialogue, par une coïncidence exacte avec un mot ou un geste porteurs de sens, ou bien un changement de plan ou de séquence⁴.

La musique, majoritairement extradiégétique, est comme surimposée au texte iconico-verbal afin d'apporter un éclairage supplémentaire : elle balise et scande le déroulement narratif, dont elle signale les passages déterminants⁵ : depuis les serments d'amour mensongers, puis le doublage filmique révélateur de la rupture, jusqu'à l'« adieu » final⁶. La répétition (à l'identique, ou avec variations) des mêmes morceaux relie entre elles des séquences par ailleurs disjointes. Le mambo se présente ainsi comme un motif musicalement associé aux scènes de taxi : il apparaît au plan 160, puis au plan 551 ; il est également à l'origine du motif M7 (plan 328 à 329).

Les trois passages accompagnés d'une musique fortement dissonante, de couleur plus moderne, ont le personnage de Lucía pour vecteur commun. La synchronie facilite l'investissement thématique du musical. M6 est concomitant d'un changement d'attitude de Pepa qui se précipite soudain sur l'annuaire. La musique est ici l'expression du cheminement de pensée de la jeune femme. L'émergence de M6 anticipe sur l'identification, en fin de séquence, de Lucía.

Le rôle fonctionnel de la musique repose pour une grande part sur le recours au leitmotiv. M3, M4 et dans une moindre mesure M1 en ont toutes les caractéristiques. Ce sont de courts fragments à la ligne mélodique simple, aisément identifiables. Disséminés au cours du récit, ils pointent la reprise d'un même élément thématique. La bande sonore manifeste ainsi l'effet de contamination du réel par le fictif. Déjà, l'ouverture du film (générique et première séquence) exprime le caractère factice de serments d'amour fabriqués à partir du modèle de la chanson. La reprise (variée) du motif M1 établit à son tour une jonction entre ces faux serments d'amour d'Ivan et le dialogue de *Johnny guitar*. Plus généralement, les thèmes musicaux assurent une fonction narrative. M3 se rattache au personnage de Pepa. Il jalonne des moments transitoires, signes d'un processus de transformation :

- évanouissement puis déambulation hagarde dans les couloirs du studio ;
- regard éperdu de Pepa puis à nouveau déambulation hagarde (à travers les rues de Madrid) ;

- rupture définitive d'avec Ivan et retour chez elle (démarrage de la musique sur « Adiós »).

Le quatrième motif, qui progresse par demi-tons sans résolution, dans un schéma d'une fixité obsédante, souligne les moments de forte tension (regard inquiet de Pepa sur le répondeur, plans 131, 233, affrontement de Pepa et Lucía, verre de gaspacho en main, plan 524).

Comme tout leitmotiv, ces courts fragments sont susceptibles de variations, afin de s'adapter à leur contexte audio-visuel. Ils sont enfin aptes à s'enchaîner les uns aux autres, au gré de l'action. C'est ainsi que M4, issu de la dernière phrase de M1, vient ensuite s'articuler sur M3, en coïncidence avec le changement de séquence.

La bande musicale joue ainsi des différences de couleur de chaque motif. L'utilisation du synthétiseur dans l'aigu, pour M3, contraste avec le choix d'un registre plus grave pour M4. Les sonorités du violoncelle notamment renforcent l'effet dramatisant de ce deuxième thème. De façon générale, les morceaux composés par Bonezzi exploitent des codes expressifs d'un emploi classique au cinéma, et hérités de la tradition tonale. Le crescendo sur l'image de Pepa en pleurs exprime la montée du pathétique. M7 semble ainsi servir de support émotionnel à l'image, même si le jeu de scène exagéré du chauffeur réintroduit l'humour et interdit l'adhésion du spectateur aux personnages.

On ne peut toutefois parler de sujétion bande-son au récit iconico-verbal. Quelques contre-exemples suffiront à l'empêcher. Le raccord entre musique et image garde une marge de liberté.

– Le statut de la musique est parfois fluctuant. À sa première occurrence, le mambo est diégétique : la présence des cassettes, le dialogue motivent l'insertion du morceau. Mais celui-ci débute en légère anticipation (juste avant que Pepa n'ait ouvert la portière). Aux plans 423 et 424, l'introduction instrumentale de *Soy infeliz* est extradiégétique. Puis, au passage au plan 425, la chanson est diégétisée, sans qu'aucun indice sonore ne rompe la continuité musicale.

– La synchronie n'est pas absolue, il reste une certaine souplesse dans le détail. L'affrontement entre Pepa et Lucía, verre de gaspacho en main, commence dans une coïncidence exacte entre montage visuel (changements de plan et points d'articulation du discours musical). Par la suite, le jeu de champ-contre-champ et le développement de M4 deviennent autonomes.

— Seuls M3 et M4 sont véritablement des leitmotiv. Je n'ai désigné les trois musiques de couleur plus moderne sous une même dénomination (M6) que pour des commodités de présentation. Les trois fragments sont apparentés par leur couleur et par la reprise de cellules mélodiques de base commune. Mais l'étiquette est quelque peu abusive. Même s'ils peuvent être mis en série, ces morceaux restent autonomes. Le rôle de la musique ne peut se ramener à une simple explication thématique.

Il serait difficile de cerner un élément de contenu commun aux trois scènes concomitantes de M2. Le rapprochement entre les plans 204 et 443 est aisé : par deux fois, Candela paraît transgresser un ordre policier. Mais, pour justifier le lien musical avec les plans 31-34⁷, nous sommes obligés de dépasser l'anecdotique pour chercher une organisation conceptuelle, plus abstraite. Peut-être le spot (allumé puis éteint) est-il déjà la marque d'une structure d'ordre. En tout cas, une telle lecture n'épuise pas la mise en rapport des trois séquences. M2 n'est qu'un semblant de leitmotiv, dans la mesure où il n'est pas associé à un contexte audio-visuel intangible. Musique et image gardent une part d'irréductibilité.

Le film se prévaut d'une liberté de manipulation admise dans le cinéma actuel. La prédominance très nette du synchronisme, des moments d'étroite dépendance à l'image n'a donc rien d'obligé. Ce n'est pas dû à une facilité d'emploi. Le simple critère quantitatif est le signe d'une option esthétique, non exclusive. La large part faite au symphonisme, la préférence pour un matériau musical ductile marque un retour à des formes classiques, qui se sont imposées dans le cinéma des années 40, à partir du modèle nord-américain. Mais ce n'est qu'une citation privilégiée. Les trois morceaux dissonants (M6) se démarquent de cette référence. Par contraste avec le reste de la partition, ils produisent un effet de modernité. Si l'on en reste à des tendances générales, le choix d'une forme non tonale renverrait plutôt à un type de musique introduit ultérieurement au cinéma (vers la fin des années 50 et années 60)⁸. La bande musicale pratique à plaisir le mélange des genres. Le choix des citations reproduit le même phénomène : celles-ci réunissent le Rimski-Korsakov symphoniste du *Capriccio espagnol* et de *Shéhérazade* et les airs latino-américains des deux génériques, expressions d'une culture populaire.

* * *

Le générique initial signale d'emblée le mixte culturel. En effet, le synchronisme y est à la fois rigoureux et atypique. Loin d'exprimer une convergence entre musique et image, le procédé achoppe au contraire sur la non adéquation des deux niveaux. L'ouverture du film superpose ainsi deux univers de référence divergents. Les cartons renvoient au monde de la mode des années 60, un monde fondé sur l'apparence extérieure et sur une idéalisation de la figure féminine. Dans un registre inverse, le monologue chanté opère un dévoilement des sentiments intimes. *Soy infeliz* projette dans le film l'image du « macho » mexicain. D'autre part, la soliste est accompagnée d'un grand ensemble « mariachi » dans sa version modernisée et commerciale : l'orchestre, augmenté (notamment par l'introduction des trompettes), sonne davantage. Une telle configuration est datée, elle correspond à une réélaboration de la forme musicale au moment de l'internationalisation de la figure du « mariachi », en grande partie par l'intermédiaire du cinéma, dans les années 40⁹. Cet effet d'ancrage est renforcé par la citation en générique final d'une autre mélodie latino-américaine, sur rythme de boléro.

Les similitudes entre *Soy infeliz* et *Puro teatro* produisent un effet de boucle. Les deux chansons de génériques enferment le film autour d'un noyau thématique apparemment fondateur : toutes deux pleurent la rupture du couple, par la faute de l'homme. En outre, la bande son manifeste le déplacement d'accent, la réélaboration de l'argument à la base du film. Sans les déclarations d'Almodóvar dans l'interview figurant dans son *Press book*¹⁰, il serait très difficile de repérer une allusion à la *Voix humaine*. Il ne reste de l'opéra que des résidus d'anecdotes : une femme se lève aux environs de 11 heures du matin, après avoir avalé force somnifères (le dialogue avec son amant suggère qu'elle est peut-être coutumière du fait). La simple discussion téléphonique entre les deux amants dévoile l'éclatement du couple, perçu du seul point de vue féminin. Le long soliloque (l'homme n'est jamais présent sur scène) place la protagoniste en position de victime. L'absence de citation de la musique de Poulenc, au profit de *Soy infeliz* et *Puro teatro* produit un glissement du drame au mélodrame.

Mais le titre du film nie ce caractère mélodramatique. Par sa tonalité plus légère et quelque peu ironique, il oriente le récit vers la comédie et redit l'inadéquation des chansons des génériques. Le sentimentalisme exacerbé de celles-ci reste en porte-à-faux. L'excès des propos, la répartition manichéenne des rôles (qui assigne tous les torts à l'homme machiste et fourbe) pointent le stéréotype.

Les mêmes éléments de contenu ne cessent d'être redistribués dans le film, qui, par des jeux de citations multiples, réunit des registres opposés. La *Voix humaine* peut apparaître comme une inversion moderne du schéma des *Mille et une nuits* : l'héroïne est incapable de garder auprès d'elle son compagnon, par le biais de la parole. La citation de Rimski-Korsakov en synchronie exacte avec le plan 189 introduit un parallèle aussitôt démenti entre Shéhérazade – dont on entend le thème – et Pepa. La recomposition du paysage madrilène produit un effet de théâtralisation. La représentation d'édifices aux formes tarabiscotées et blanches facilite un rapprochement avec une scène orientalisante. Le plan prend les allures d'une variante du motif de la princesse à son balcon. La mélodie ténue et sinueuse, dans l'aigu du violon, instaure une dimension féérique. Mais le parallèle n'est pas abouti. Il s'agit ici d'une « princesse » vue de dos, manifestement dans l'attente d'un galant qui ne vient pas. Signe d'un renversement du topique ? Le débordement de la musique sur le plan suivant place en continuité deux passages de teneur opposée. La vision sublimée de la femme orientale séductrice contraste pour le moins avec celle de Pepa, rageuse, qui incite les poules à « chier » sur le valet de nuit de son amant !

L'enchaînement des plans dénonce donc le rôle qui semblait dévolu à la bande musicale. Aux plans 73 à 86, le déphasage entre la première citation de *Shéhérazade* et la publicité qui lui fait suite annule la fonction phatique de la musique. En effet, l'extrait du deuxième mouvement de la symphonie – « le Récit du prince Kalender » soulignait l'effet de montage. L'irruption de la musique sur le cut marque un brusque changement d'atmosphère. Les fanfares d'appel, qui se répondent les unes aux autres et se multiplient, créent l'illusion d'une bataille. Elles instaurent un climat de tension. Elles donnent à la séquence associée une dimension quasi épique, aussitôt démentie par l'aspect ludique de la publicité pour les préservatifs.

Pour sa part, le *Capriccio español* fait figure de musique faussement illustrative. Du fait de la coïncidence entre la cadence à la harpe et la montée des premières flammes, le morceau semble être une imitation du feu. L'incendie prend l'allure d'un motif folklorique, dans la mesure où il se retrouve associé à une musique d'origine andalouse servant à la recreation d'un univers gitan¹¹. Mais le stéréotype est déplacé puisque nous sommes dans un appartement madrilène. La conclusion de la séquence rompt avec l'effet pittoresque du passage. La suite du film intégrera l'anecdote dans la continuité narrative.

Ce moment entre dans la série des coïncidences extraordinaires et n'était donc qu'une fausse suspension de l'action.

À l'intérieur même de la bande-son, certains effets de mixage instaurent eux aussi des ruptures de ton. Tel est le cas du fondu clôturant le générique initial. Le montage crée là une zone transitoire, sur laquelle la mélodie de *Soy infeliz* déborde et rencontre un bruitage en anticipation sonore. Des cris d'oiseaux de basse-cour se superposent ainsi sur la cadence conclusive de la chanson, dont ils masquent le dernier accord, de façon saugrenue. Les seuils du premier motif (M1) transcrivent à leur tour un brusque changement de tonalité. Le démarrage de la musique par une note tenue à la basse, au violoncelle, et en anticipation sur les derniers mots de Pepa (« la mía ») souligne l'emphase et l'effet dramatisant du commentaire. Le bruit du spray, succédant immédiatement à l'interruption du fragment sur un accord suspensif, prend un caractère incongru. Le plan en question casse le stéréotype du séducteur.

Les ingrédients mélodramatiques sont ainsi immédiatement désamorçés. C'est particulièrement net pour la reprise de *Soy infeliz*. La tension émotionnelle, qui devrait atteindre à ce moment un climax, est annulée par le gag : le disque, projeté à travers la fenêtre, vient heurter la nuque de Paulina après une trajectoire inouïe. L'effet d'in vraisemblance est renforcé par la liberté de traitement de la musique qui a pu changer de statut sans solution de la continuité sonore. La bande-son est ici un vecteur de l'humour.

* * *

Ainsi donc, les musiques du film jouent sur l'alternance des tons, rythmes, couleurs et esthétiques. Mais dans le même temps, il s'établit des réseaux de correspondances entre les différents motifs. Les compositions originales retrouvent pour la plupart une instrumentation affine à celle des extraits de Rimski-Korsakov, en particulier par les effets orchestraux nés de l'emploi répété des bois et cuivres. La fréquence d'emploi de la seconde mineure¹² en fait un élément homogénéisant de la partition. La prédominance des terminaisons musicales suspensives assure un fondu de la musique dans l'ensemble filmique.

La bigarrure de l'ensemble couvre une étroite imbrication des composantes. Comme un signe supplémentaire du va-et-vient entre « réel » et fiction, les différents maillons du récit interfèrent les uns sur les autres. Le retard de

Soy infeliz et l'effet de mixage qui s'en suit superposent l'annonce de la fiction et la fiction elle-même, soit deux unités qualitativement différentes. Quant à *Puro teatro*, il se prolonge sur le fondu au noir et déborde donc sur les limites normalement définies du film. D'autre part, certains éléments extradiégétiques feignent de se construire à partir de fragments prélevés dans la diégèse. La chanson du générique initial sera ainsi motivée dès l'ouverture du film : le titre, intégré dans les paroles du protagoniste, est entouré au stylo. M7, qui fonctionne comme une musique extradiégétique, prend origine dans un fragment mélodique du mambo, originellement diégétique.

Les frontières entre les différents niveaux de la diégèse sont tout aussi perméables : aux plans 32-34, la continuité musicale redouble l'effet de montage, qui superpose dans une même image rêve et réalité.

À certains moments, musique et bruits s'interpénètrent. La répétition par la standardiste de la même phrase de cinq syllabes (« ¡ Dame ese papel ! »), dans un rythme accéléré, ne produit elle pas un effet de fondu sonore en s'enchaînant immédiatement aux courtes phrases, sur cinq notes, constitutives des fanfares de *Shéhérazade* ? Le démarrage du *Capriccio español* est encore plus remarquable de ce point de vue. Le bruit d'ouverture du placard remplace le roulement de tambour initial, prévu dans la partition. L'idée d'un morceau faussement illustratif se confirme. En accompagnant le récit en synchronie, la musique s'offre comme une expression stylisée des sons logiquement induits par la diégèse. Nous ne sommes pas loin du mickey-mousing¹³. Mais l'intégration du bruitage dans la partition inverse le procédé. Par sa durée-identique – et par sa hauteur-similaire –, le son diégétique se substitue à la musique, dont il offre à son tour une version stylisée.

Si l'on accepte de voir dans l'imbrication un élément structurant qui organise l'ensemble de la bande musicale, on trouve là un point de convergence fort avec l'intertexte de *Shéhérazade*. Le conte repose sur l'enchaînement des récits, ce que la suite symphonique tente d'exprimer en entremêlant les motifs : « dans la plupart des cas, tous ces semblants de leitmotiv ne sont que des matériaux purement musicaux, des motifs du développement symphonique. Ces motifs passent et se répandent à travers toutes les parties de l'œuvre, se faisant suite et s'entrelaçant », expliquait Rimski-Korsakov.¹⁴

Dans le film d'Almodóvar, l'imbrication semble corollaire d'une réversibilité des valeurs attachées à la musique. Nous avons déjà vu que la synchronie peut dire la divergence des niveaux en présence. De façon analogue, la

fonction phatique des fanfares du « Récit de Kalender » était un leurre. Et enfin, la fonction illustrative de la musique (plans 142 à 150) est retournée.

Ainsi donc, le film se présente comme un hybride, inclassable (à la confluence d'une pluralité d'héritages). Par les ruptures de ton, par le manie-ment incessant de l'humour, la bande musicale se démarque de toute forme d'allégeance. Les sempiternelles références à des mélodies supposément « hispaniques » disparaissent dans un ensemble bigarré. Le pittoresque n'affleure qu'un court moment, et c'est pour apparaître comme un cliché déplacé. La double citation du *Capriccio español* et de *Shéhérazade* délimite un univers orientalisant où l'élément « espagnol » est un prétexte exotique au même titre que la féerie arabisante. En regard de la série musicale, le choix contrasté des prénoms des deux amants (Pepa, de résonance espagnole, par opposition au russe Iván) n'apparaît-il pas comme un clin d'œil amusé¹⁵ ?

NOTES

1. Pour une présentation générale du film, cf. *Avant-Scène*, n° spécial sur *Femmes au bord de la crise de nerfs*, Paris, octobre 1995.
2. Cf. C. Berthet, « Musiques pour un film », in *Avant-Scène*, op. cit.
3. Les fragments musicaux seront dénommés par commodité motifs. Ils sont numérotés en fonction de leur première apparition dans le film. Voir tableau général des occurrences musicales dans C. Berthet, cité *supra*.
4. *Ibid.*
5. Pour plus de précisions sur les fonctions conventionnelles de la bande musicale cf. notamment Jean-Rémy Julien, « Défense et illustration des fonctions de la musique de film », in *Vibrations* n°4, Ed. Privat, 1987.
6. Cf. tableau général des occurrences musicales dans C. Berthet, art. cit.
7. Je parle encore une fois par commodité d'un même motif M2 : les deux dernières occurrences sont un développement (par triplification, puis par duplication et rajout d'une contrebasse, en soubassement) à partir de l'accord de seconde mineure entendu aux plans 31 à 34.
8. Sur ces questions, cf. M. Chion, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995 et – pour l'Espagne – *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*, collectif publié par le Festival de cine de Alcalá de Henares, 1986.
9. Sur ce point, cf. Jas Reuter, *La música popular de México*, México, Panorama editorial, 1988.
10. Cité par Antonio Holguín, *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra, 1994.
11. L'extrait cité est tiré du quatrième mouvement du *Capriccio español*, « Scène et chant gitan ».

12. Elle apparaît récurrentement dans M1, M2, M4. Elle est présente aussi dans le thème repris par les fanfares du « Récit de Kalender ». Elle clôturait la première phrase du « thème de Shéhérazade ».
13. Terme conventionnellement donné au procédé d'accompagnement synchrone de l'action par la musique.
14. In *Chroniques de ma vie musicale*, cité dans le *Guide de la musique symphonique*, sous la direction de François René Tranchefort, Paris, Fayard, 1986, chap. « Rimski-Korsakov ».
15. Je tiens à remercier Bernard Gille pour cette suggestion, ainsi que pour ses nombreux conseils.

Tableau des occurrences musicales*

Les musiques originales, que j'appellerai par commodité des « motifs », sont numérotés par ordre de première apparition.

– <i>Soy infeliz</i> , de Ventura Rodrigo :	générique initial
– M1 (en anticipation sonore sur le plan 23)	plans 24 à 27
– M2	plans 31 à 34
– <i>Shéhérazade</i> de Rimski-Korsakov : (extrait du 2 ^e mouvement, « Le Récit du prince Kalender »)	plans 73 à 75
– M1 (variation à la guitare de M1)	plans 89 à 91
– M3	plans 93 à 95
– M4	plans 131 à 133
– <i>Capriccio español</i> , de Rimski-Korsakov : (extrait de la 4 ^e partie, « Scène et chant gitan »)	plans 142 à 150
– mambo : (légère anticipation sonore sur le plan 160)	plans 161 à 187
– <i>Shéhérazade</i> , de Rimski-Korsakov : (« thème de Shéhérazade »)	plans 189-190
– M5	plans 191-192
– M6	plans 192-193
– M2 (développement de l'accord des plans 31-34, par triplification)	plan 204
– M6	plans 210 à 220
– M3	plans 230 à 232
– M4	plans 233 à 236
– M7 (variation sur le mambo)	plans 328 à 337
– <i>Soy infeliz</i> :	plans 424 à 433
– M2 (nouveau développement à partir de l'accord des plans 31-34)	plans 443-444
– M4	plans 524 à 529
– M8	plans 535 à 539
– mambo	plans 551 à 563
– M6	plans 569 à 576
– M3	plans 609 à 613
– <i>Puro Teatro</i> , de Cured Alonso :	générique final.

* La numérotation des plans renvoie au découpage filmique réalisé par Bernard Gille, in *Avant-Scène*, op. cit.

Mujeres al borde de un ataque de nervios : le chronotope de la rencontre

Annie BUSSIÈRE-PERRIN

Femmes au bord de la crise de nerfs de Pedro Almodóvar, sorti en 1988 sur les écrans, est le plus souvent présenté comme un film sur les ratages de la communication.

Je voudrais tenter ici de dépasser cette vision quelque peu superficielle en montrant d'une part que la thématique de la communication n'est qu'un épiphénomène, ou phénotope qui renvoie à une morphogenèse responsable de l'ensemble du texte filmique. Ce noyau générateur intervient donc à tous les niveaux de structuration et non pas seulement dans la thématique, il inscrit une série de coïncidences et d'écarts par rapport au *hinc et nunc* du chronotope de la rencontre.

J'utilise dans ce travail les concepts de la théorie sociocritique élaborée par Edmond Cros.

Si l'on s'en tient en effet à la diégèse de *Mujeres*, de quoi s'agit-il ?

D'une intrigue amoureuse classique à trois personnages, sur fond de rupture, qui devient plus complexe dans la mesure où la topique du triangle amoureux convoquant la figure – Lucía – Iván – Pepa interfère avec une autre configuration : Paulina – Iván – Pepa. D'autre part, le couple Iván / Pepa impliqué dans le doublage d'un film se dédouble en un couple de fiction – celui du film cité – et un couple réel – celui du film citant

Plus précisément, le film décrit les modalités de la rupture, mais d'une rupture particulière, car celui qui part, Iván, ne cesse d'entrer en contact téléphonique – par la médiation du répondeur – avec Pepa, qui, de son côté, multiplie les messages sur le répondeur sans jamais parler avec Iván au téléphone, ni encore moins le rencontrer vraiment. La rencontre aura lieu à la fin du film, à l'aéroport ; car c'est à ce moment que les deux personnages coïncident enfin dans le même lieu et dans le même temps. Jusqu'ici, en effet, Pepa n'a cessé de rater Iván : elle ne s'est pas réveillée à temps pour le retrouver au studio et participer avec lui au doublage du film ; lorsqu'Iván lui téléphone, elle n'entend que la fin de ses messages enregistrés sur le répondeur, et quand elle se précipite pour lui parler, il a déjà raccroché ; elle le rappelle au studio, il vient de sortir. Quand excédée elle descend au pied de l'immeuble la valise d'Iván dans l'intention de la jeter aux ordures, elle passe sans le voir devant la cabine téléphonique où justement il est en train de lui téléphoner.

Cette première intrigue amoureuse bifurque, car Lucía, la maîtresse délaissée par Iván au profit de Pepa, veut se venger d'Iván, dont elle a un fils, Carlos ; elle décide de le tuer à l'aéroport et Pepa cherche à l'en empêcher.

Paradoxalement, lorsque Pepa rencontre enfin Iván à l'aéroport, c'est pour consommer la rupture : Pepa renonce à lui dire ce qu'elle cherchait à lui communiquer depuis la veille, à savoir qu'elle attend un enfant, et Iván s'en vole alors avec Paulina.

Sur cette double intrigue sentimentale se branche une intrigue policière et amoureuse tout à la fois, puisqu'elle concerne la relation rompue entre Candela et un terroriste chiite qui s'apprête à détourner le vol Madrid/ Stockholm, précisément celui qu'Iván et sa nouvelle maîtresse ont l'intention de prendre.

On le voit, à la fin du film, les deux intrigues coïncident de façon insolite, c'est-à-dire sans raison apparente.

Or, nous avons observé un autre type de coïncidence à propos du doublage du film par Pepa et Iván : le film qu'ils doublent évoque la rupture d'un couple au moment où eux-mêmes, dans leur vie commune, connaissent une situation similaire. La fiction redouble t-elle la réalité ou la réalité reproduit-elle la fiction ?

Quoi qu'il en soit, fiction et réalité coïncident.

Ainsi donc, une analyse superficielle du déroulement de la diégèse donne manifestement à voir le concept de coïncidence comme l'un des élé-

ments morphiques essentiels du film ; son opposite, la non-coïncidence, prend des figurations diverses.

Comment donner sens à ce film encombré d'objets, de personnages, de lieux appartenant à la sphère de la communication ? Précisément en mettant à jour le fonctionnement de l'élément morphique coïncidence vs non-coïncidence.

Je commencerai par les figurations diverses de la non-coïncidence qui problématisent la communication.

I – LA RUPTURE

Elle renvoie à l'élément morphique de la non coïncidence et fonctionne avec son opposite, à savoir : *le contact, la connexion*.

La rupture sentimentale se manifeste par la rupture violente des fils téléphoniques. On observe que rupture et connexion s'actualisent et se potentialisent tour-à-tour : Ainsi, lorsque Carlos rétablit le téléphone dans l'appartement de Pepa, il suggère immédiatement à Candela de rompre avec les terroristes. De façon générale, les échanges téléphoniques sont brusquement interrompus : c'est le cas entre Pepa et Lucía, Pepa et Candela, Carlos et la police ; dans ce dernier cas, le bégaiement de Carlos redouble cette interruption. Ce même Carlos qui est agent de la rupture est chargé par Pepa de rebrancher les fils du téléphone arrachés. Pepa également incarne la figure de la médiatrice auprès de l'avocate Paulina pour exposer le cas de Candela.

Les personnages, tantôt sont indifférents et n'écoulent pas l'autre qui demande de l'aide – Candela reproche à plusieurs reprises à Pepa de ne pas faire attention à elle ; en désespoir de cause, elle tente de se suicider, sans succès ; Marisa, dans la cuisine de Pepa, adresse sa demande à Carlos : « est-ce que tu m'aimes ? » en vain, car il ne s'occupe que de Candela – tantôt communiquent leurs émotions : c'est le cas de Pepa dont les larmes bouleversent le chauffeur de taxi qui à son tour se met à pleurer.

Paradoxe évident, la standardiste du studio de cinéma, dont le métier est de communiquer, remue les lèvres comme si elle lisait à haute voix, mais aucun son ne sort de sa bouche. Ce subterfuge lui permet de mieux s'isoler en restant inaccessible aux messages des autres.

Les défauts de communication atteignent un paroxysme dans le geste emblématique de la société de consommation qui consiste à jeter les déchets. C'est ce que j'appellerai la *communication poubelle* : par trois fois, la valise de

l'homme traître ou infidèle finit sur un tas d'ordures ; le destinataire du message – valise est Pepa, Lucía ou Candela, le destinataire Iván ou le terroriste schiite.

La censure est évidemment une forme de rupture de la communication qui peut être totale ou partielle. Au lieu de circuler, l'information est alors retenue ou filtrée. Cela peut prendre la forme théâtrale de l'aparté, ce qui est le cas lorsque Pepa communique à Carlos une information concernant son entrevue avec Paulina tout en tenant Candela à l'écart. C'est de censure qu'il s'agit lorsque Pepa recommande au chauffeur de taxi de ne pas parler de leur rencontre à sa fiancée, ou que la mère de Lucía dit à sa fille en parlant de Pepa : *Iván devrait être plus discret et ne pas lui donner son numéro.*

Il arrive aussi que la communication soit filtrée par un artefact qui joue le rôle d'opposant. C'est ainsi que Candela avant d'ouvrir la porte au couple Marisa / Carlos venu pour louer un appartement regarde par le judas de la porte d'entrée.

D'autres fois la communication ne peut pas s'établir, soit parce que le destinataire est sourd et muet, c'est le cas des poules et des canards à qui Pepa prodigue de longs discours, soit parce que le destinataire reste anonyme : par exemple lorsque Carlos communique une information à la police et raccroche brusquement sans préciser son identité.

Le quiproquo, l'une des principales sources de comique de vaudeville est dé construit sous des formes multiples ; c'est ainsi que Pepa quitte la voix d'Iván au répondeur et se précipite pour répondre à la sonnerie de la porte en croyant qu'Iván est là, or c'est Candela qui apparaît. Il y a bien là substitution d'un destinataire par un autre. D'autres fois la substitution concerne le destinataire : par exemple lorsque Marisa boit le gazpacho assaisonné au somnifère alors que Pepa destinait ce message à Iván, ou encore lorsque Pepa, à l'écoute de son inconscient, prend Carlos pour Iván dans un lapsus bien signifiant.

II – L'INTERFÉRENCE

L'interférence fonctionne avec son opposite la *médiation*.

On observe dans *Mujeres*, une présence massive des médiateurs de la communication : les media d'une façon générale, et plus particulièrement le téléphone, branché sur ce médiateur au second degré qu'est le répondeur ; ce dernier devenant médiateur au troisième degré lorsqu'il est interrogé à distance ; mais ajoutons à cette première série : la concierge, l'avocate, les secré-

taires, la standardiste, le commissionnaire qui apporte à Paulina les billets d'avion, ou le médecin qui communique à Pepa, d'une voix neutre, la nouvelle de la future naissance. Tous ces médiateurs sont autant d'adjuvants qui peuvent se transformer en opposants dans la pratique de l'interférence. Or on considérera ici que l'interférence est une émission qui, en *coïncidant* avec une autre, en perturbe la communication.

C'est ainsi que Lucía interfère dans la communication entre Pepa et Iván en lisant à haute voix le message écrit laissé par Pepa sur la porte, puis le jette à la poubelle ; l'éboueur à son tour interfère, ramasse le message et le lit à haute voix ; sur ce, Pepa interfère en donnant à l'homme l'ordre de jeter le papier aux ordures. Carlos interfère dans l'histoire sentimentale de son père et de Pepa en regardant une photo qui ne lui est pas destinée et en lisant le résultat des examens médicaux de Pepa. D'une façon générale, les trois maîtresses d'Iván interfèrent alternativement dans la vie des deux autres. Je dirai encore que l'histoire des schiites interfère sur l'intrigue sentimentale.

La séquence chez l'avocate et maîtresse d'Iván, Paulina, est très significative quant à ce fonctionnement de l'interférence. En effet, on assiste à un premier échange de messages, en l'occurrence des billets d'avion, entre deux médiateurs : le commissionnaire et la secrétaire. Pepa fait irruption et s'excuse d'ailleurs de les interrompre. Au passage, on remarquera que l'un des deux médiateurs intervient auprès de la secrétaire en faveur de Pepa. Pepa, à la suite, interfère par deux fois dans la communication Paulina/ Iván en répondant à un appel téléphonique destiné à Paulina, en lisant un message écrit : les billets d'avion pour Stockholm.

Dans une autre séquence, Pepa, qui vient de découvrir que Carlos est le fils d'Iván, embrasse Carlos qui, par ailleurs, assure la médiation entre Pepa et sa mère pour adoucir les messages téléphoniques percutants que Pepa adresse à Lucía. Surgit Candela qui s'excuse d'interrompre le tête-à-tête de la maîtresse et du fils.

Carlos incarne également la figure de la médiation, autre version de la connexion, puisqu'elle consiste à mettre en contact deux personnes. En tant que médiateur, c'est un adjuvant qui a pour but de faire coïncider un destinataire et un destinataire. Par exemple, il intervient dans la relation Pepa / Iván pour faciliter le passage du message, en l'occurrence une valise, et cette action est redoublée lorsqu'il tente de transmettre la valise d'Iván depuis le domicile de sa mère Lucía.

On observera que *médiation* et *interférence* se donnent à voir comme des opposés l'un de l'autre ; ce sont deux formes opposées de *coïncidence* : le médiateur coïncide par vocation ou par hasard pour favoriser la communication, celui ou celle qui interfère coïncide par stratégie ou par hasard en produisant des parasites.

L'interférence opère, de ce point de vue, de façon similaire aux modes de fonctionnement de *l'insolite*, de *l'inattendu*, de *l'imprévu*, sources traditionnelles de comique, et de rebondissements de l'action. Dans chacun de ces cas, l'autre, l'extérieur, l'ailleurs, l'étrange coïncide avec l'homogène ou l'unitaire. Ce qui est pointé alors c'est la notion de rencontre dans le temps et dans l'espace.

L'insolite se manifeste par exemple lorsque Pepa, assise dans la rue, sur un banc, regarde sur l'écran d'une fenêtre illuminée la danse d'une fille légèrement vêtue. L'insolite provient alors essentiellement du déphasage ou non coïncidence entre le silence de ce spectacle-là et la musique du spectacle englobant, à savoir celle du film qui n'est pas synchronisée par rapport aux mouvements de la danse, si bien que cette dernière se transforme en une pure gesticulation. Ceci d'ailleurs n'est pas sans rappeler les mouvements des lèvres de l'actrice du film doublé et de la standardiste qui n'emettent pas de son.

L'inattendu et ses différents modes d'interférence constituent les recours privilégiés de l'instance narratrice ; celle-ci fait apparaître les rencontres ou les interférences qu'elle a programmées comme des faits de hasard.

Pepa, par exemple, trouve par hasard deux numéros de téléphone écrits de la main d'Iván, ce qui lui fait supposer que ce dernier est chez Lucía, elle trouve de même les billets d'avion d'Iván et de Paulina sur le bureau de la secrétaire de cette dernière, elle intercepte par hasard le coup de fil d'Iván à Paulina ; c'est par hasard que Carlos et sa fiancée viennent visiter l'appartement de Pepa que celle-ci a mis en vente auprès d'une agence immobilière. Pepa décide de jeter à la poubelle la valise d'Iván au moment où celui-ci se trouve en bas de chez elle dans une cabine téléphonique en train d'enregistrer un message sur le répondeur de cette dernière ; c'est la suggestion innocente de Carlos qui pousse Pepa à consulter Paulina et l'amène à découvrir l'identité de sa rivale ; c'est par hasard que Pepa, en appelant un taxi, tombe par trois fois sur le même chauffeur.

Ces pseudo-manifestations du hasard prennent aussi une forme redoublée qui engendre le comique ; par exemple, lorsque la concierge fait remar-

quer à Pepa que sa fille était en train de se *disputer par hasard* avec son fiancé quand une chaussure est *tombée par hasard* sur sa tête.

On remarquera que l'insolite peut fonctionner sur des modalités diverses de non coïncidence. Par exemple sur le principe d'inadéquation dans la taille relative des objets et des personnages. Ainsi, lorsque Pepa se rend à l'agence immobilière, confrontée à la taille réduite des maquettes placées au premier plan, elle prend les proportions du géant Gulliver. Des effets similaires sont obtenus par l'usage très fréquent des gros plans ou inserts et des angles de vue inhabituels ; c'est le cas pour la séquence où Pepa attend l'arrivée d'Iván en faisant les cents pas dans l'appartement (la caméra est posée au ras du sol et ses talons aiguilles sont cadrés en gros plans), ou encore lorsque Pepa boit du gazpacho dans un énorme récipient mixer. Cette catégorie de l'insolite renvoie manifestement aux contes de fées et aux contes merveilleux, ainsi qu'au conte oriental de Shéhérazade (tant au niveau de l'image, que des dialogues et de la musique).

Il faudrait citer encore tous les actes ratés de communication où la personne, l'objet, le geste ou la parole passent à côté de l'objectif visé en raison d'un décalage dans le temps ou dans l'espace, ou les deux à la fois. C'est ainsi que les réveils de Pepa sont déphasés par rapport au compte à rebours du studio d'enregistrement, de sorte que Pepa arrive en retard au travail et rate Iván ; de même, lorsqu'elle pénètre une deuxième fois dans la cabine téléphonique après avoir reçu la valise d'Iván sur la tête, au lieu de décrocher pour téléphoner, elle attrape au vol le récepteur qui pend au bout de son fil, fait semblant de parler et raccroche sans regarder en ratant le support.

Un autre exemple remarquable de déphasage concerne la course poursuite vers l'aéroport où la moto et le taxi lancés sur deux trajectoires parallèles, selon un rythme différent, donnent à voir la figure parfaite de l'élément morphique *coïncidence* vs *non-coïncidence*.

III - LE DIFFÉRÉ

Mujeres al borde de un ataque de nervios est l'histoire d'une rencontre constamment différée, celle de Pepa et d'Iván, mais cette façon de repousser la communication à plus tard opère à d'autres moments du film. Pepa en particulier vit cruellement le différé dans des attentes interminables : *tu ne sais pas ce que c'est que d'attendre un appel pendant des jours entiers* - dit-elle à

Carlos, et elle ajoute : *ça te donne envie de te pendre au bout du fil du téléphone.*

Le doublage du film par Pepa et Iván est un exemple remarquable de pratique de communication en différé, et cette pratique est redoublée, si je puis dire, par le fait que Pepa arrive en retard au studio, faute de s'être réveillée à temps, ce qui remet son intervention à plus tard ; de plus, elle diffère encore son arrivée pour passer prendre les résultats de ses examens médicaux au laboratoire ; dans cette série d'actes différés en cascade on remarquera encore que Pepa promet à la pharmacienne d'apporter le lendemain l'ordonnance pour le somnifère.

Lorsque Carlos signifie à sa mère qu'il veut lui parler, celle-ci repousse à plus tard : *ahora no, después, después*, dit-elle. C'est également ce que fait Pepa lorsque Candela la presse de l'écouter ou que Carlos lui pose une question à propos de Paulina : *ya te lo contaré después*. Iván enfin propose de repousser le voyage à Stockholm.

Les messages écrits (la lettre griffonnée par Iván et adressée à Pepa dans les premiers plans du film) ou enregistrés correspondent à des communications différées ou reportées dans le temps. Ils donnent lieu à des simulacres de communication : j'entends par simulacre un objet artificiel qui vise à être pris pour un autre objet dans un certain usage mais qui ne coïncide avec l'original qu'en apparence et de façon illusoire.

Il en est ainsi du simulacre de dialogue au répondeur entre Pepa et Iván, au cours duquel Pepa intercale ses répliques dans celles d'Iván, reproduisant une fois de plus la pratique du doublage.

Pepa, à l'instar de Shéhérazade, pratique l'art de différer l'heure de vérité en racontant l'histoire ou des histoires. C'est ce qu'elle fait, en présence des policiers, lorsqu'elle énumère lentement tous les composants du gazpacho pour laisser au somnifère dilué dans le liquide le temps de faire son effet.

IV - LE SIMULACRE

La communication différée du doublage dont il vient d'être question pointe la problématique du double et plus généralement celle du simulacre. (voir définition *supra*).

Le doublage, en effet, convoque l'élément morphique *coïncidence vs non-coïncidence*. Je veux dire qu'entre le double et l'original, il y a toujours une différence, de sorte que la perception du même n'est qu'une illusion. Dans

le doublage, pratique en différé, cette différence est évidente puisque, si l'image de l'acteur doublé reste la même, par contre la voix est celle d'un autre. Dans le cas du double spéculaire, l'image est la même, mais elle est inversée.

Dans la séquence du doublage du spot publicitaire pour préservatif, l'accent est mis de façon insistante sur ce fonctionnement qui fait alterner *coïncidence et non-coïncidence* dans un jeu de potentialisation vs actualisation. Un plan sur Germán, l'acteur doublure, prononçant le début de la phrase : *lo que Dios ha unido* est suivi d'un plan sur le curé, l'acteur doublé, prononçant la fin de la phrase *que no lo separe el hombre*. Le montage de ces deux plans qui a pour effet d'inscrire l'élément morphique *coïncidence vs non-coïncidence* est relayé par le dialogue qui associe les verbes unir et separar.

Par ailleurs, le doublage produit de multiples reflets :

- Pepa double la voix de Candela dans le film publicitaire pour le préservatif.
- le film cité et doublé par Pepa et Iván redouble la situation de rupture vécue par ces derniers, à tel point que Pepa - confondant la voix d'Iván - doublure et celle d'Iván réel, s'évanouit sous le choc de l'émotion. On remarquera au passage que dans le dialogue doublé, Pepa, l'actrice-doublure doit répéter les mots d'amour que lui dicte Iván.

Cette diffraction semble contaminer tous le système des personnages :

- Candela dont la voix est doublée par Pepa double à son tour Pepa en empruntant sa robe.
- les deux policiers qui apparaissent dans le spot *Ecce Omo* sont réunis dans une relation mimétique évidente, au même titre que ceux qui font irruption dans l'appartement de Pepa, à la fin du film.
- L'acteur Iván se confond avec son rôle de don Juan, reproduisant dans la vie les mêmes comportements qu'à la scène. La chanson du film, que l'on entend au début et à la fin du film, et qui parle de théâtre, scène, rôle, simulacre, souligne la confusion pratiquée par Iván entre son personnage à la scène et sa personne réelle.

À cela s'ajoute le fait que les situations se répètent au cours de la diégèse avec quelques variantes : la rencontre dans le taxi est multipliée par trois, tandis que la scène de la valise de l'homme infidèle jetée aux ordures se reproduit deux fois.

Les représentations de la ville, plus particulièrement, offrent un espace où se déploie toute une population de miroirs et de simulacres, à commencer

par la ville de Madrid transformée en affiche publicitaire (cf. le plan du début, tout est figé dans un coucher de soleil stéréotypé, aucun bruit ne monte de la rue) en collection de cartes postales (cf. dialogue final entre Pepa et Marisa : *Pepa : me gustan las vistas*), en maquette d'architecte (cf. séquence dans l'agence immobilière) ou encore en scène de théâtre. C'est ainsi que Pepa, lorsqu'elle s'assoit sur un banc en attendant Iván, au pied de l'immeuble de Lucía, observe en spectatrice amusée, puis intriguée, la façade de l'immeuble dont les fenêtres éclairées sont autant d'écrans animés puis le petit théâtre illuminé de la cabine téléphonique ; des scènes se déroulent sous ses yeux, à commencer par une scène de ménage entre Lucía et Carlos. Carlos est le *tenant lieu* de son père pour Lucía excédée par l'absence d'Iván, de la même façon que ce même Carlos, dans un lapsus déjà commenté, représente Iván aux yeux de Pepa.

Cette perspective de confusion entre simulacre et réalité est emblématique par le taxi. En l'absence de tout lieu public qui ne soit un simple lieu de passage comme la rue, le taxi se donne à voir comme un simulacre : c'est l'espace de la rencontre ou de la pseudo rencontre. Dans ce supermarché ambulant coïncident toutes sortes d'images virtuelles : publicité, photo de presse, miroir-rétroviseur. Le simulacre de dialogue qu'entretient le chauffeur avec l'image de Pepa dans le rétroviseur contribue à cette surdétermination médiatique, tant dans le dispositif énonciatif – le chauffeur, qui par ailleurs est un simulacre d'homme aux cheveux décolorés et aux manières efféminées, s'adresse au simulacre de Pepa – que dans le contenu du message : *je croyais que ça n'arrivait qu'au cinéma*, dit-il à Pepa qui lui demande de suivre le taxi qui les précède, cette même Pepa qu'il identifie à la mère de l'assassin, personnage d'un spot publicitaire vu à la télévision, à qui il demande un autographe.

Il convient de s'interroger sur les opérateurs de cette confusion généralisée entre le simulacre et la réalité et, pour ce faire, d'étudier le système de l'énonciation ; on s'intéressera tout particulièrement au fonctionnement de l'élément morphique *coïncidence vs non-coïncidence* par rapport à l'actualisation du champ hétérogène ou Autre champ¹.

Rappelons brièvement que le champ hétérogène où se situe l'espace de production-réception – caméras et spectateurs – se définit par opposition au champ homogène de la caméra (lui-même constitué du champ et du hors

champ). C'est l'espace interdit dans le cinéma narratif traditionnel, car il ruine le processus de véridiction et détruit l'effet d'illusion.

Or, on remarque que dans le film, ce champ hétérogène est systématiquement exhibé ; le statut fictionnel des images est sans cesse mis en évidence, de sorte que cet espace hétérogène, qui devrait être celui de la réalité, est récupéré et comme absorbé dans la dimension virtuelle. En dernière instance, le réel se dissipe dans le simulacre.

Cette absorption du réel par le virtuel est particulièrement sensible dans le générique où se donne à voir simultanément la scène et l'envers du décor, le texte filmique et le code qui le régit. Le générique en effet se présente comme une série de photogrammes offrant des situations codifiées : cinéma d'aventures, cinéma policier ou comédie amoureuse et contribue à détruire, dès le début, l'illusion de réel et la continuité narrative. À la suite apparaissent des plans tournés dans un studio de prises de vues où sont exhibés outre les caméras, les opérateurs et les acteurs, des effets spéciaux de composition et de montage de l'image.

Ce dévoilement du code qui accorde une place privilégiée au champ hétérogène de la production est relayé par la mise en évidence systématique des traces de l'énonciation ; cette dernière contribue à ruiner le concept de reproduction du réel au profit du concept de discours porté sur le réel, à imposer, par conséquent, l'omniprésence du simulacre et la disparition de la fonction référentielle à travers, notamment, l'usage massif des gros plans, des angles de vues insolites (cf. insert sur la bouche d'Iván vaporisant un produit dans sa gorge, sur les mains de Pepa coupant une tomate, prises de vues au ras du sol à travers les lunettes de Pepa ou les plans sur les talons aiguilles de Pepa conjugant les deux effets). Ce sont là autant d'éléments qui déconstruisent l'univers autonome de la représentation tel qu'il se donne à voir dans le cinéma narratif traditionnel. Comme le fait remarquer J. Aumont à propos de la conception d'Eisenstein qui n'est pas étrangère aux stratégies de la propagande et du discours publicitaire².

Le gros plan est donc [...] une sorte de figure éponyme de l'hétérogénéité du texte filmique, ruinant la conception linéaire du montage, au profit d'une conception du plan comme fragment.

On remarquera par ailleurs que ces paramètres concernant le système énonciatif font partie du discours télévisuel dominant qui semble donc contaminer cette autre modalisation qu'est le texte filmique³.

Dans cette perspective d'homogénéisation on retiendra les deux séquences dans lesquelles l'écran de télévision s'inscrit à l'intérieur de l'écran de cinéma :

- 1 – la séquence du journal télévisé regardé par Candela ;
- 2 – la séquence du spot publicitaire *Ecce Omo* regardé par Pepa.

On observe, dans les deux cas, l'actualisation du champ hétérogène ou Autre champ et son absorption par le champ homogène de la fiction.

1 – Séquence du journal télévisé

L'opérateur de la confusion entre champ homogène et champ hétérogène est un travelling qui démarre sur un plan cadrant la présentatrice du journal et glisse sur la droite, encadrant successivement une photo d'identité judiciaire du terroriste recherché et Candela, spectatrice du journal, de sorte que les trois personnages se trouvent intégrés dans le même espace virtuel du plateau de télévision. À cela s'ajoute l'effet de double produit par la silhouette de Candela qui se reflète dans un miroir et se dédouble encore dans son ombre. Sur le mur deux affiches contribuent à imposer la dimension virtuelle. En outre on observe une inversion des rôles, car on attend Candela comme présentatrice et la présentatrice comme spectatrice étant donné leur *look* respectif.

Lorsque Candela se lève à l'annonce de la nouvelle de l'arrestation du schiite, elle passe à plusieurs reprises devant la caméra et nous ne percevons alors qu'une partie de son corps. La vision du corps tronqué de Candela appelle une réflexion sur la fragmentation et le gros plan qui renvoie à la fois au discours télévisé et au statut du fétiche, comme nous allons le voir. On sait que le fonctionnement fragmentaire du discours télévisuel est régi par l'élément morphique *coïncidence vs non-coïncidence*, puisque le discours télévisé suppose la coïncidence, à l'intérieur d'un programme de télévision, de fragments hétérogènes qui ne coïncident pas. La séquence étudiée met en évidence la fonction d'homogénéisation de la programmation télévisuelle : le journal télévisé, soit un discours qui se veut neutre comme en témoigne le ton de la présentatrice, succède à la publicité, soit un discours d'exaltation.

À ce sujet, J. Baudrillard écrit en soulignant cette fonction d'homogénéisation des media, ce discontinuum de signes et de messages où tous les ordres s'équivalent :

la succession systématique des messages impose l'équivalence de l'histoire et du fait divers, de l'événement et du spectacle, de l'information et de la publicité au niveau des signes. Il y a partout substitution, en lieu et place du réel, d'un néoréel tout entier produit à partir de la combinaison des éléments du code.

J. Baudrillard qualifie ce fonctionnement : *d'immense processus de simulation*⁴ (in *La société de consommation*, N.R.F. idées / Gallimard, p. 195).

Je reviendrai à cette fonction d'homogénéisation qui affecte, nous l'avons vu, les champs homogènes et hétérogènes de l'image avec l'analyse de la séquence suivante :

2 – Séquence spot publicitaire *Ecce Omo*

Le travelling qui, dans la séquence du journal télévisé, opérait la confusion des images virtuelles et réelles est remplacé ici par le regard *a camara* associé à la figure du double. Ces deux opérateurs actualisent le pôle de la coïncidence entre le champ homogène et le champ hétérogène, et simultanément, ils constituent l'écran télé en miroir. En effet, le regard *a camara* de Pepa actrice du spot convoque l'espace hétérogène du spectateur en interpellant Pepa spectatrice, la faisant ainsi passer de l'espace réel à l'espace fictionnel. Le champ / contre-champ classique est déconstruit, dans la mesure où le contre-champ qui devrait appartenir à l'univers homogène de la fiction renvoie ici au champ hétérogène. C'est ainsi qu'au regard *a camara* de Pepa actrice répond le regard *a camara* de Pepa spectatrice, dans un effet de miroir insolite. De plus, le spectateur au second degré que nous sommes se trouve lui aussi projeté sur la scène du virtuel, transformé lui aussi en simulacre.

Cette séquence met en évidence le fonctionnement en miroir de la publicité analysé par Jesús González Requena. Ce dernier questionne le fonctionnement spéculaire de l'écran télé à partir de la théorie psychanalytique et du stade du miroir tel que le définit Jacques Lacan⁵. Il observe que le discours

télévisuel opère une forme de régression de l'Ordre symbolique à l'Ordre Imaginaire régi par l'image du corps dans le miroir.

Il convient de rappeler que l'Ordre Imaginaire précède chez l'enfant l'accès au langage, il suppose l'absence d'altérité ; en effet, dans le miroir, *l'autre c'est moi, moi c'est l'autre*. Or, le discours télévisuel qui privilégie la fonction connative du langage ou fonction d'interpellation, par le truchement du regard *a camara*, se fonde sur un rapport duel de séduction qui exclut le troisième terme, c'est-à-dire l'Ordre symbolique.

Régis Debray⁶ aborde le problème de façon similaire lorsqu'il cite en exergue au chapitre consacré à la vidéosphère, une phrase de Serge Daney : « Évidemment, le visuel concerne le nerf optique, mais ce n'est pas une image pour autant. La condition sine qua non pour qu'il y ait image est l'altérité. » Cela signifie que la télé marque l'ère du visuel et simultanément la mort de l'image. C'est bien l'un des messages qui se donne à déchiffrer dans le texte filmique d'Almodóvar où le fonctionnement de l'élément morphique *coïncidence vs non-coïncidence* opère la confusion des champs homogène et hétérogène et la dissipation du réel dans le virtuel, comme nous allons le constater, une fois de plus, dans la séquence du miroir.

3- La séquence du miroir

On voit se succéder :

- 1 - un plan de Candela de dos, en amorce, assise devant un miroir où apparaissent les reflets de Pepa et Candela. C'est la non-coïncidence qui est actualisée dans l'asymétrie du couple de doubles (soit 4 - 2 x 2 - réduit à 3) produisant un effet insolite, car, l'original de Pepa a disparu ;
- 2 - en contre-champ : gros plan sur Pepa de face. Le recours au gros plan induit une perte des repères spatiaux en réduisant l'espace cadré. S'agit-il d'une image réelle ou virtuelle ?
- 3 - Un gros plan, image réelle, de Candela de profil, se reflétant dans le miroir, puis de 3/4 ; elle dirige son regard hors-champ. Recadrage sur Candela au premier plan, son double dans le miroir et Pepa en arrière-plan, l'original de Candela disparaît à son tour. Reste l'image virtuelle de Candela et Pepa dans le miroir : Candela se lève et va rejoindre Pepa, elle va s'asseoir à la gauche de Pepa. Désormais, les repères sont effacés qui permettent de distinguer l'original du double, le réel du virtuel

- 4 - Raccord dans le mouvement qui induit un effet de continuité : Candela s'assoit à droite de Pepa, alors que le mouvement ébauché au plan précédent se faisait sur la droite.

On voit bien comment par l'effet conjugué des changements de points de vue de l'énonciation - la caméra tourne à 180 degrés - des raccords dans le mouvement et de la manipulation du hors-champ est opérée la confusion entre l'image virtuelle dans le miroir et l'image réelle.

V - LE FÉTICHE

Dans un article intitulé « Le fétichisme » (trad. française in *La vie sexuelle*, PUF 1972,) Freud⁷ définit le fétichisme comme une perversion qui résulte du fait que, découvrant sur le mode traumatique l'absence de phallus chez la mère, l'enfant refuse de renoncer à croire que ce phallus existe et met à sa place un substitut, le fétiche, constitué par un objet qui est tombé sous son regard au moment du constat de la castration féminine. Le fétiche c'est donc une assurance prise contre la perte de l'objet qui permet de substituer à l'autre sexe un objet détachable, séparé du corps et qui, par conséquent, ne pourra manquer. Le fonctionnement métonymique de cet objet partiel rejoint donc celui du fragment et du gros plan dont j'ai dit plus haut qu'ils étaient constitutifs du discours télévisuel.

Le statut du fétiche, en tant que signe, simulacre, tenant lieu, questionne l'ensemble du film d'Almodóvar et en particulier les représentations du corps féminin. On aura remarqué dès le générique, la présence massive d'images issues de la photographie de mode et du design, donnant à voir le corps féminin démembré, fragmenté, morcelé, d'autre part démultiplié dans ses éléments : mains, jambes, yeux se dédoublent à l'infini dans des séries qui renvoient à la catégorie de la collection. C'est ainsi que les lèvres maquillées traitées par l'image comme des objets partiels détachables se reproduisent et prennent leur envol tels des papillons pour se retrouver, au cours de la diégèse, épinglées sous verre dans une collection accrochée au mur devant lequel se trouve Lucía au cours d'un échange téléphonique avec Pepa. En effet, Iván, dans les premiers plans du film passe en revue les pièces de sa collection de femmes ; il y en a de toutes sortes, en provenance de tous les pays, vêtues de costumes folkloriques, femmes muettes, femmes séductrices, femmes fétiches dont le corps est constitué en signes interchangeables, comme l'ensemble des objets qui encombrant notre société de consommation post-industrielle.

D'ailleurs, Iván ne se contente pas de transformer les femmes en fétiches, incapable qu'il est de communiquer avec elles, il s'attaque aussi à l'espèce des canards dont il possède un exemplaire en bois, modèle réduit, que Pepa jette rageusement dans sa valise avant de la refermer et de la transporter sur un tas d'ordure. Il faut dire que la démarche de Pepa est aux antipodes de celle d'Iván, puisqu'elle a sauvé du naufrage un exemplaire de chaque couple d'animaux qu'elle élève sur sa terrasse transformée en poulailler – arche de Noé. Pepa communique avec ses volailles bien vivantes, elle les touche, elle leur parle et son souci n'est pas de les manipuler comme des signes – fétiches, des *tenant-lieu*, mais de se ressourcer à leur chaleur et de repeupler ce monde qui va sombrer dans le virtuel et le simulacre.

Aux yeux d'Iván, sa collection de mannequins qu'il transpose de la scène dans la vie, à travers la série Lucía, Pepa, Paulina, *n'est pas objet de désir, mais objet fonctionnel, forum de signes où la mode et l'érotique se mêlent* pour reprendre une expression de Jean Baudrillard, *corps et objets constituent un réseau de signes homogènes susceptibles d'échanger leur signification, sur la base de l'abstraction* (Baudrillard, op. cit. p. 210).

Les femmes signes adossées aux lettres MUJERES du générique témoignent de ce processus d'homogénéisation sur la base de l'abstraction : à chaque lettre correspond une femme pour signifier que la femme est un signe, un simulacre, un fétiche.

Dans cette perspective, il convient de rajouter à l'inventaire du taxi les catégories du kitsch, du gadget et du Pop, autant de pseudo objets, (le kitsch de la peau de léopard) d'objets ni pratiques, ni utilitaires, ni symboliques (la série suspendue au dessus du volant) le Pop, art du banal et du quotidien. Pour le kitsch, le gadget et le ludique on se reportera à ce qu'écrit J. Baudrillard, (pp. 165-169).

Enfin dans la catégorie des simulacres obtenus par manipulation des corps – signes on ne peut pas omettre la création d'une image de synthèse qui serait une déconstruction du célèbre tableau de Archimboldo, ou encore de tableaux cubistes, revisités par la culture de la consommation, à savoir l'image d'un monstre hybride, mi-femme, mi-médium, je veux dire le gros plan sur le visage de Pepa armé de ses oreilles répondeurs, le front cuirassé de pièces métalliques, qui trouvera dans *Kika* l'héroïne des années 93, sa forme accomplie et, dans le même registre, le visage de Candela reflété dans le miroir

du judas, visage qui se décompose en trois (Candela, Marisa, Carlos) et se recompose en un pour signifier, une fois le judas refermé, la solitude de l'individu incapable de communiquer avec l'autre.

En conclusion, je voudrais rappeler que l'élément morphique *coïncidence vs non-coïncidence* se répète à tous les niveaux de la structuration. D'autre part, il apparaît que l'actualisation la plus fréquente est la *non-coïncidence* autour des modalités suivantes : a– rupture, b– différé, c– Interférence (Insolite, Inattendu, Confusion des champs homogènes et hétérogènes).

Cette actualisation de la non coïncidence offre deux réalisations différentes :

- La coïncidence de la non coïncidence : dans ce cas coïncident des figures, des champs, des intrigues, des objets, des modalisations en principe inconciliables. Dans cette perspective on peut dire que *Mujeres al borde de un ataque de nervios* est une mise en scène de cette problématique qui ainsi se donne à voir comme essentielle.
- La non coïncidence de la coïncidence : par deux fois, dans le doublage du film et dans le miroir, l'absence de la figure originale détruit la coïncidence inhérente à la catégorie du double.

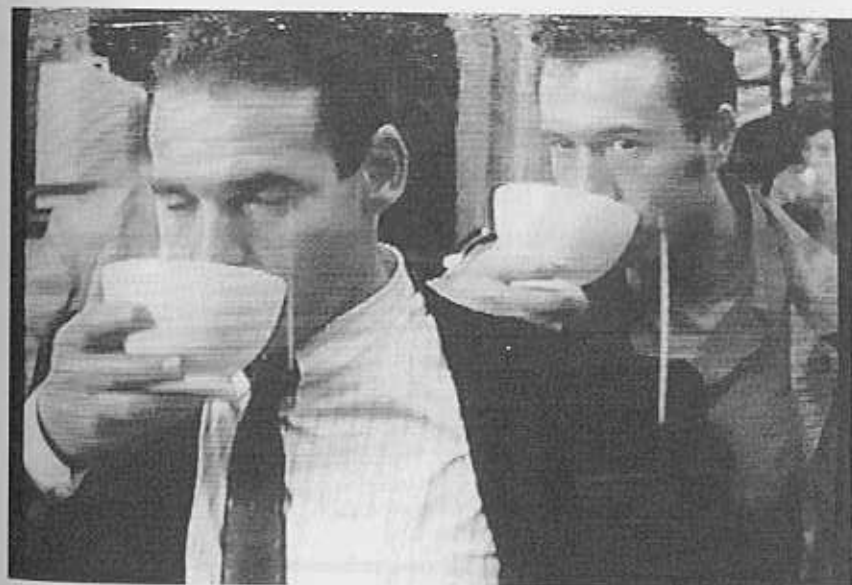
Enfin je soulignerai la récurrence de la figure du double sous des formes diverses et multiples : simulacres, signes, fétiches, et le fait que ces trois réalisations participent de la nature du signe, à savoir une présence faite d'absence, rejoignant en cela la définition du virtuel.

NOTES

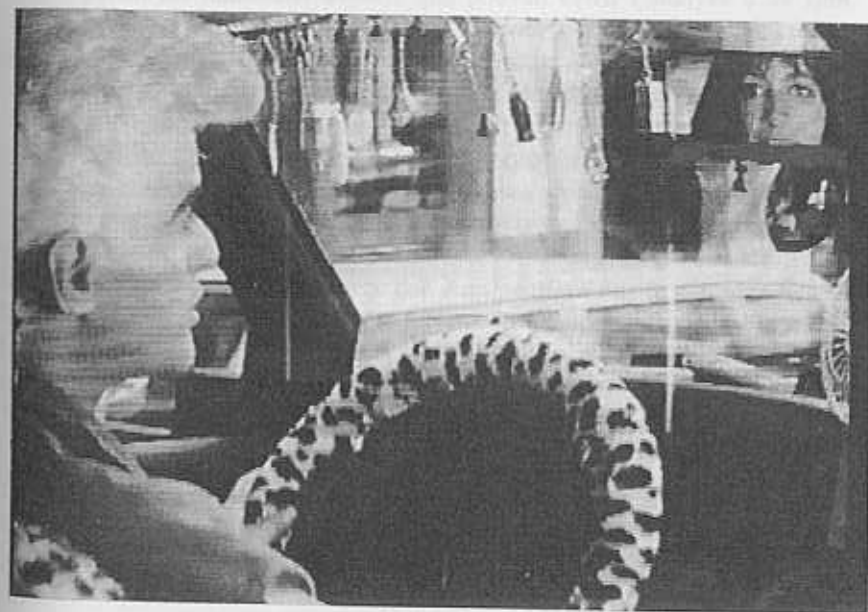
1. Alain Bergala dans *Initiation à la sémiologie du récit en images*, ed. les cahiers de l'audio-visuel – Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente, p. 30, Paris, s.d.
2. J. Aumont, *L'Image* Nathan Université, 1990 p. 107.
3. Jesús Gonzalez Requena insiste sur la fonction d'homogénéisation du discours télévisuel qui juxtapose des fragments de discours hétérogènes et actualise en permanence le champ hétérogène de la production : *esta fuerza integradora se manifiesta prioritariamente en la intensa fragmentación de la que son objeto los textos parciales para someterlos a las exigencias de funcionalidad que les asigna su lugar en la estructura general de la programación* et p. 32

[...] En el discurso televisivo [...] las miradas de los locutores, presentadores o reporteros (pero también las de los personajes de los culebrones en las cabeceras de cada uno de sus episodios) se dirigen insistentemente a ese contracampo heterogéneo e el que se encuentra el espectador, p. 90 [...] todo espectáculo se articula pues sobre una relación dual, imaginaria, especular. Lo imaginario es convocado en esa densa relación que vincula a un sujeto que mira y a cuerpo que actúa por él, que se ofrece a su mirada in. *El discurso televisivo: espectáculos de la posmodernidad*, Catedra, Signoe imagen, Madrid, 1988, p. 65.

4. J. Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, NRF, Idées/Gallimard, 1974.
5. J. Lacan, « Le stade du miroir comme fondateur de la fonction du JE », in *RFP*, 1954, 9, XIII, pp. 449-455.
6. R. Debray *Vie et mort de l'image* Paris Gallimard, 1992, p. 321.
7. S. Freud, « Le fétichisme », trad. française in *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1972.







Mujeres al borde de un ataque de nervios :
texture, forme et couleur

Jean-Claude SEGUIN

Parmi les nombreux aspects que pouvait offrir l'analyse d'un film comme *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, nous avons souhaité privilégier ici l'approche icono-plastique. Afin de mener à bien cette réflexion nous avons souhaité nous appuyer sur des travaux récents qui se sont employés à élaborer une rhétorique du signe visuel. Il eût été trop ambitieux d'examiner l'ensemble du film sous cet angle, et nous nous en sommes tenu à certains exemples qui nous ont semblé particulièrement probants. Une analyse complète exigerait un espace dont nous ne disposons pas. Nous avons ainsi concentré notre étude sur trois aspects de la plastique filmique : la texture, la forme et la couleur, en prélevant ce que nous pensions être le plus significatif. Le soutien théorique apporté par les travaux du Groupe μ a constitué une aide précieuse pour la réflexion que nous souhaitons mener.

Les effets de texture

Il peut paraître étrange d'aborder dans cette étude une approche plastique que l'on croirait plus facilement réservé à la peinture ou à la sculpture. Il est d'ailleurs vrai que les problèmes de texture sont sensiblement plus présents

chez un Tapies que dans l'œuvre de la plupart des cinéastes. Le metteur en scène n'a pas véritablement de possibilités pour agir directement sur la pellicule elle-même. Cela n'exclut pourtant pas qu'un travail sur la texture puisse être effectué lorsque l'occasion en est donnée. Rappelons à ce propos la définition qu'il faut donner à texture :

Texture vient d'un mot qui en latin signifie littéralement « tissu ». Quand nous pensons à la texture, nous nous référons métaphoriquement au grain de la surface d'un objet et à l'espèce de sensation tactile qu'il produit visuellement. Le phénomène a une origine synesthésique. Mais cette « sensation » est ici un concept sémiotique : elle est une unité de contenu correspondant à une expression constituée par un stimulus visuel. De manière plus analytique, on dira que la texture d'un spectacle visuel est sa microtopographie, constituée par la répétition d'éléments. La désigner par le terme de microtopographie implique que l'on précise la nature de la dimension des éléments, ainsi que la loi de la répétition : ainsi peut-on décrire un aspect grainé, lisse, hachuré, moiré, lustré, un « pied-de-poule », etc.¹.

Nous savons parfaitement que le choix de l'émulsion et de sa sensibilité détermine la qualité du grain que nous aurons à l'arrivée sur le film. En ce qui concerne le cinéma, il faudrait en outre s'interroger sur les problèmes du réceptacle, l'écran, et de ses qualités.

Toute rhétorique n'étant en réalité qu'un écart par rapport à une certaine norme, il nous a semblé qu'une analyse devait prendre en compte les segments filmiques qui mettaient en jeu une réflexion sur la texture². Ils sont plus nombreux que nous ne pourrions le croire : les plans de *Johnny Guitar*, le spot du mariage et du préservatif, la publicité « La madre del asesino » et le début des actualités télévisées. Ces quatre occurrences d'une texture variable envisagent deux types de support différents : la pellicule d'un autre film et l'écran télévisuel. Dans le premier cas – en deux temps – nous assistons au doublage d'un film classique³. Le visage de Joan Crawford vient occuper l'écran dans sa totalité⁴ grâce au recadrage auquel procède le cinéaste. Une sorte de trame apparaît sur le visage de l'actrice et, juste après, sur celui de Sterling Hayden. La présence continue du doubleur, qui accède ainsi au statut d'acteur, vient rompre l'harmonie initiale. L'utilisation d'un procédé de couleurs très particulier dans l'œuvre de Nicholas Ray contribue davantage à ce sentiment de dis-

jonction déjà offert par la texture du film⁵. La confusion n'est ainsi jamais totale entre le film diégétisé et *Mujeres...* Tel n'est évidemment pas le cas lorsque Pepa rejoint le studio pour doubler Joan Crawford. La pellicule a disparu et ne reste plus pour nous spectateur que la voix d'Iván qui semble ainsi s'adresser directement à Pepa.

La deuxième occurrence intervient entre les deux séances de doublage de *Johnny Guitar*, et il s'agit également d'un doublage, mais cette fois-ci d'un spot publicitaire. Ici, contrairement au cas précédent, ce n'est pas la texture du film qui vient dénoncer la présence d'un « corps étranger », mais les nombreuses rayures qui parsèment cette copie de travail. Le cas suivant, qui regroupe deux occurrences, nous le trouvons plus avant dans le film alors que Pepa est seule chez elle et qu'elle regarde la télévision. Dans un premier temps, nous voyons se dérouler le spot publicitaire dans lequel Pepa interprète le rôle de la « mère de l'assassin » auquel avait déjà fait allusion le chauffeur de taxi. Dans un deuxième temps, une journaliste âgée lit un communiqué de presse à propos de la présence de terroristes chiites à Madrid. L'écran de télévision, qui vient s'incruster dans l'écran du film, propose une image dont les caractéristiques sont légèrement différentes : des couleurs plus délavées, « sales » oserions-nous dire, et une trame sensiblement plus présente⁶. Des indices, qui n'appartiennent pas au domaine de la texture, viennent ici nous rappeler l'illusion télévisuelle et rendent moins opératoire son traitement. Lorsque l'horloge apparaît, malgré un cadrage légèrement différent, les choses ne changent pas réellement. Ce n'est que dans un troisième temps, avec l'indicateur du journal télévisé, que le cadrage vient se confondre avec celui du film. Ici de nouveau c'est la trame qui vient dénoncer la présence d'une texture « pirate », mais l'illusion télévisuelle est remarquablement utilisée par Pedro Almodóvar puisque nous allons changer de téléviseur sans qu'il nous soit possible de repérer le moindre hiatus. L'écran de télévision et ses multiples lignes devient ainsi le lieu d'une supercherie, celui d'une ellipse spatiale⁷.

En quatre occurrences, le cinéaste semble ainsi avoir décliné les possibilités icono-plastiques que lui offrait l'utilisation de la texture profilmique. Les jeux sur différentes textures lui permettent ainsi de travailler sur les rapports entre une prétendue réalité et une soi-disant fiction (si l'image de *Johnny Guitar* est une illusion, celle d'Iván en train de doubler le film ne l'est-elle pas tout autant ?), sur les relations entre cinéma/télévision (Almodóvar interrompt lui-même ses films par sa propre publicité) et sur les positions narratives du passage d'une texture à une autre (l'image télévisuelle comme ellipse spatiale).

La récurrence de la citation et de l'écran télévisuel est une des caractéristiques de son cinéma.

De la figure à la forme

Si l'étude la texture reste limitée à quelques occurrences, il n'en va pas de même avec celle de la figure et de la forme. Nous pouvons dire d'ailleurs qu'une réflexion de cet ordre dépasse nécessairement les limites d'un article. Nous nous sommes donc limité aux premiers instants du film qui comportent déjà de nombreuses indications relatives à l'utilisation que Pedro Almodóvar fait de la figure et de la forme. Mais avant tout, il semble nécessaire de revenir à une définition de ces deux termes :

Nous distinguerons *figure et forme*, toute forme étant une figure, mais non l'inverse. Nous avons [...] défini la figure comme le produit d'un processus sensoriel équilibrant des zones d'égalité de stimulation. Quoique très sophistiqué, ce processus est relativement primitif : l'aveugle de naissance opéré ou l'animal reconnaissent aussi bien que l'adulte éduqué l'unité perceptive que constitue une tache noire sur un fond blanc. Nous parlons ici de figure. La notion de forme fait, quant à elle, intervenir la comparaison entre diverses occurrences successives d'une figure, et mobilise donc la mémoire. On sait qu'un aveugle de naissance opéré, quoique percevant le cercle ou le triangle, ne pourra distinguer ces deux types de figure avant un certain apprentissage. Il n'y a donc de forme que lorsqu'une figure est décrétée semblable à d'autres figures perçues. Au mécanisme brut de scrutation locale s'ajoute un second mécanisme visant à la reconnaissance de ce que nous nommons type au chapitre suivant⁸.

Si nous nous en tenons aux définitions proposées, nous constatons que le film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* offre de façon assez régulière l'image de certaines formes. Dès le début, il est évident qu'elles apparaissent vite récurrentes comme dans le cas du cercle : sa première occurrence est aisément identifiable, c'est celle d'un réveille-matin (non totalement représenté) qui indique huit heures et dont la circonférence est d'un bleu soutenu. Cette forme, dominante dans le film, est ici mise en regard par rapport à une autre, celle du rectangle d'un cadre photographique représentant Iván et Pepa

dans un instant de bonheur⁹. Le travelling nous fait d'ailleurs découvrir d'autres éléments : un fond marron clair, ce qui semble être une table de nuit où est également posée une plaquette entamée de médicaments. Dans un mouvement contraire et contradictoire, la caméra laisse découvrir la croupe et le corps allongé de Pepa. Le très gros plan nous empêche dans un premier temps de contextualiser ce corps. Il s'en détache de multiples figures difficilement repérables. La deuxième occurrence de la forme circulaire intervient sur le dernier plan de l'image du rêve/cauchemar de Pepa. Derrière le dernier personnage, nous apercevons la partie inférieure d'un feu de signalisation. Un raccord, qui semble dans l'axe, offre de nouveau au tout premier plan l'image d'un feu de signalisation qui rougit soudain. La troisième occurrence nous la trouvons dans le très gros plan d'Iván en train de doubler *Johnny Guitar* et où le micro renoue avec la forme circulaire non totalement représentée comme dans le premier cas. Mais le plan suivant fait de nouveau surgir la pleine circularité de l'objet. C'est de nouveau l'image de cercles non totalement représentés qui nous avons avec la plongée verticale de Pepa sur son lit : sur le haut du plan nous découvrons trois « boules » électriques. L'alternance entre les plans du studio et ceux de l'appartement de Pepa se prolonge jusqu'au moment où sur l'écran du studio de doublage apparaît l'image d'un cercle où viennent s'inscrire les chiffres d'un compte à rebours. Si le premier chiffre (huit) est un rappel de l'heure du réveille-matin, les chiffres suivants (sept, puis de nouveau huit) vont alterner avec l'image de différents réveille-matin qui marquent de façon immuable onze heures.

Cette véritable mise en place d'éléments circulaires nous conduit à nous interroger sur leur fonction à l'intérieur du récit almodovarien. Cette récurrence plastique doit nous conduire à analyser de quelle manière elle se construit en sens en s'actualisant dans des objets aux fonctions iconiques repérables. En premier lieu, le réveille-matin matérialise non seulement le temps qui s'écoule, mais la soumission de l'individu à un rythme spécifique. C'est également l'idée d'un ordre établi que recèle le feu rouge, signe évident d'une interdiction. Le mouvement initial – un léger travelling vers la droite – s'inscrit à son tour dans une dynamique occidentale où le sens de l'écriture et de la lecture va de la gauche vers la droite. Enfin, la photographie, dans sa manière de rappeler une époque révolue, vient également souligner l'image d'un ordre, d'une organisation. Face au monde des formes, celui des figures, nécessairement moins codifié, nous offre l'image d'une masse corporelle de couleur rose qu'il est difficile de contextualiser. Rappelons à ce propos que le problème de

la contextualisation ou de la non-contextualisation est essentiel au cinéma. La mesure humaine s'inscrit dans un film en plan moyen nous offrant alors l'image totale d'un corps. Si l'homme est ainsi la mesure de toute chose, il peut, grâce au plan d'ensemble, être contextualisé ou, au contraire, être fragmenté par le gros plan. Cette fragmentation peut conduire à la métaphore visuelle par la synecdoque. La première apparition de Pepa nous offre un corps fragmenté qui nous fait perdre nos repères, et c'est bien de figure qu'il faut ici parler, car si le corps humain peut être appréhendé comme une forme par la connaissance que nous en avons, la masse rose qui occupe l'essentiel de l'écran est, au premier abord, peu identifiable. Il faudrait enfin ajouter que le même mouvement de travelling est employé, mais dans un sens contraire, marquant ainsi semble-t-il, une sorte de régression. C'est donc à un jeu d'opposition que nous invite le cinéaste :

- contexte vs décontextualisation ;
- ordre vs désordre ;
- travelling latéral (gauche → droite) vs travelling latéral (droite → gauche) ;
- veille/vie vs sommeil/mort ;
- forme vs figure.

L'organisation du monde que nous propose Pedro Almodóvar prend donc bien en compte l'opposition entre forme et figure et cela au fond n'est pas fait pour nous surprendre, puisque qui dit forme dit nécessairement apprentissage, référence à un ordre déjà préexistant. Il faudrait étendre cette approche à l'ensemble du film, mais il n'est pas douteux que nous arriverions aux mêmes conclusions.

Lumière vs couleurs

Nous savons depuis longtemps déjà que l'une des pièces maîtresses lors du tournage d'un film c'est le chef-opérateur qui, transversalement, construit à son tour une œuvre. Nous pouvons ainsi tout aussi bien parler de la carrière d'un Carlos Saura que de celle d'un Nestor Almendros ou d'un José Luis Alcaíne. C'est d'ailleurs ce dernier qui est appelé par Pedro Almodóvar pour prendre en charge la photo de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Le moins que l'on puisse dire, c'est que le choix de cet opérateur est surprenant si

nous parcourons son œuvre¹⁰. Il s'est d'ailleurs expliqué sur ses choix esthétiques :

Es que yo no reboto nunca la luz, porque el resultado de ese procedimiento es siempre una luz incontrolable. Lo que trato es de dirigirla, y la forma cóncava de los paraguas ayuda a recoger la luz y a concentrar la sobre un área concreta. A mí me gusta la luz filtrada, pero que tenga origen : se puede poner un papel vegetal, o alguna otra forma de difusión, a condición de encontrar siempre de dónde viene la luz idónea para cada escena. Hay que encontrar una posición determinada que sea la mejor. Un poco más arriba o más abajo, más cerca o más lejos, y los resultados cambian : lo que funciona bien de una manera, lo hace peor de la otra. La luz forma parte del espacio, y esto determina que, situada en un emplazamiento o en otro, su textura vaya cambiando. Eso es algo que no se puede controlar si la fuente principal proviene de un rebote que difumina su origen¹¹.

Remarquons au passage l'attachement que porte José Luis Alcaíne à la texture. En lisant ces quelques lignes, il n'y a pas lieu de s'étonner, lorsque l'on connaît le cinéma d'Almodóvar, que les relations aient été assez complexes. C'est de cette incompréhension que parle l'opérateur dans les lignes qui suivent :

El tipo de elaboración fotográfica que Pedro quería para esa película a mí me parece simple y muy poco elaborado. Sus referencias más claras podían ser las tonalidades cromáticas de Minnelli o de Douglas Sirk ; es decir, la fotografía en color de la producción americana, de los años cincuenta, que tiene el problema de ser una luz que no es real, sino que está en función de los objetos y del movimiento de los actores, y por eso permite que los personajes estén iluminados siempre igual en cualquier rincón del decorado. En definitiva, el modelo de luz contra el que yo me formé como fotógrafo en mis primeros años, cuando trataba de buscar una iluminación más natural y más creíble. Un planteamiento así deja escaso margen para la creatividad fotográfica, porque no conlleva riesgo ninguno, y a partir de ahí decidí canalizar mis energías en la resolución técnica de algunas ocurrencias de Pedro, planos concretos que emparentaban, de alguna manera, con mi experiencia publicitaria :

el encuadre en el que se ve a Carmen Maura a través de los agujeros del cassette, el del disco volando por los aires y cayendo encima de la chica que está junto al coche, o el de Fernando Guillén escondido en la cabina de teléfono mientras que aparece su mujer por el otro lado, que se hizo con un objetivo « tele » pero todo abierto de diafragma¹².

Difficile d'être plus clair... La différence essentielle entre le cinéaste et le chef opérateur réside dans l'intérêt que porte le second à la lumière et le premier à la couleur. Or la lumière qui vient sur l'objet parvient à nuancer ou tempérer le chromatisme et limiter la saturation. Sur ce dernier, rappelons la définition qu'en donne le Groupe μ :

Toute couleur se ramène également à un mélange entre deux percepts : d'une part cette lumière monochromatique, et d'autre part la lumière blanche (« blanc énergétique »). La proportion de ces deux lumières détermine la saturation des couleurs. Une certaine « tonalité » correspond à une certaine proportion de lumière monochromatique dans le mélange, proportion qui peut s'accroître jusqu'à un maximum (différent pour chaque couleur) : la couleur est alors saturée¹³.

Il suffit de voir ne serait-ce que le générique du film pour comprendre tout l'intérêt que porte Pedro Almodóvar aux couleurs saturées. L'origine de ce choix esthétique, il faut probablement la trouver dans les moyens d'expression et de communication que sont la bande dessinée et, surtout, la publicité. L'importance du cinéma hollywoodien des années cinquante dans l'œuvre de notre cinéaste est également un facteur non négligeable dans l'intérêt que porte Almodóvar aux chromatismes saturés. L'opérateur est alors conduit à se plier aux exigences du cinéaste et tente de retrouver la lumière des années cinquante :

Yo traté de hacer una luz menos dura, igual de plana que la de aquella época, pero suavizándola con papel difusor, nunca de rebote. Sin embargo, Pedro no trabaja la luz sino el color y quiere que salga en pantalla como se ve a simple vista. Lo que sucede es que, para conseguir eso, se necesita una elaboración de la luz muy profunda y un poco bastarda. Es decir, no se trata de crear un ambiente, sino de dar una luz determinada a una cortina roja en una ventana del fondo para

que ese rojo sea exactamente el de la realidad. Y claro, este planteamiento conduce a que haya un aparato para la cortina, otro para el cojín y así sucesivamente... Es un procedimiento algo farragoso y no compensa el escaso trabajo creativo sobre la luz. Sería mucho más fácil buscar la cortina de marras en un color que luego, iluminado de manera normal, vaya a dar en la pantalla el rojo que a Pedro le gusta¹⁴.

L'œuvre entière d'Almodóvar est une claire illustration des propos de José Luis Alcaine, le cinéaste est plus intéressé par la couleur que par la lumière¹⁵. Ici encore, comme pour la figure, il n'est pas question d'opérer un travail sur l'ensemble du film, aussi nous sommes nous contenté de saisir quelques exemples parlant qui valent, croyons-nous, pour l'ensemble de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Il nous a semblé important dans un premier temps d'interroger des éléments appartenant au paratexte filmique. L'affiche, par nature épitextuelle, rentre pourtant en correspondance avec certains éléments du film¹⁶. Le travail sur les couleurs est en effet remarquable. L'affiche du film, proposée dans le press-book espagnol, représente le visage d'une femme partagé par une ligne verticale : d'un côté, baignant dans un rouge vif, des éléments du monde urbain qui masquent d'ailleurs les parties du visage lui-même, en superposition nous trouvons les éléments du titre en jaune et noir, d'un autre côté l'autre moitié du visage photographique stylisé d'un personnage non identifiable dans le film et plus encore sur la droite, un fond bleu sur lequel se détachent de multiples visages féminins. Cette affiche est évidemment porteuse de sens, tant dans le jeu sur les couleurs (rouge/bleu) que dans celui sur l'unique et le multiple (un visage/des visages). Faut-il enfin rappeler que l'affiche est une référence explicite à la mode des années cinquante ? Une étude des couleurs doit tenir compte des deux phénomènes essentiels qui régissent notre perception : d'un part une égalisation des couleurs de zones voisines, d'autre part une discrimination qui, au-delà d'un certain seuil, nous fait percevoir un contraste coloré¹⁷. Le groupe μ rappelle sur ce dernier point qu'« on peut envisager d'abord le contraste successif : l'œil devient moins sensible à une couleur plusieurs fois répétée, mais hypersensible à une occurrence de la couleur complémentaire. Par exemple, l'œil du non-daltonien, ayant perçu une séquence de dix événements verts, détectera le moindre signal rouge, même faible et dilué¹⁸ ». Ces problèmes sont évidemment au centre du traitement des couleurs opéré par Pedro Almodóvar. Dès le générique, il est évident que le contraste des couleurs – d'autant plus important qu'elles sont

très souvent saturées – est d'autant plus marqué que le choix de la forme canonique du rectangle et le photo-collage le rendent plus sensible. Pourtant, un parcours sur le film met en évidence une couleur dominante : le rouge.

Quelles que soient les approches physiologiques qui aient été opérées sur le terrain de la couleur, le rouge occupe toujours une place prépondérante. L'anthropologie a par ailleurs montré combien cette couleur était au centre de presque toutes les cultures. Comment ignorer, pour ce qui nous concerne, la prépondérance du rouge dans la culture hispanique¹⁹. Pedro Almodóvar lui-même souligne à quel point elle est essentielle dans son cinéma :

C'est quelque chose [*les couleurs*] de très espagnol mais qu'on n'utilise pas en Espagne. C'est aussi pour moi une réponse au lieu d'où je viens. La culture espagnole est très baroque mais celle de la Mancha est au contraire d'une sévérité terrible. La vitalité de mes couleurs est une façon de lutter contre cette austérité de mes origines²⁰.

En nous attachant simplement à quelques occurrences de la couleur rouge – et de sa périphérie chromatique : le carmin, le grenat, le lilas, le rose, le saumon et le vermillon –, nous pensons pouvoir mettre en évidence l'un des modes de fonctionnement de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Les vêtements des personnages féminins (les robes de Pepa et Marisa, les chaussures à talon...), les téléphones et, bien entendu, le gaspacho ont une préférence marquée pour le rouge. Toutefois cette récurrence ne saurait être telle qu'elle se change en un monolithisme chromatique. Nous pouvons ainsi souligner que l'autre couleur qui domine dans le film est le bleu. Cette opposition rouge/bleu est l'un des axes structurant de la couleur :

Parmi ces oppositions synesthésiques, le clivage le plus attesté est incontestablement celui entre couleurs « froides » (/bleu/, /vert/) et couleurs « chaudes » (/rouge/, /orange/)²¹.

Cette remarque vient à point nommé dans le cas qui nous intéresse. La vision du film montre combien le récit se construit dans une sorte d'aller et retour entre deux pôles. Le rouge apparaît comme un sème exclusivement féminin alors que le bleu, s'il est parfois féminin, est la couleur attachée aux hommes²². S'il est donc vrai qu'un clivage homme/femme peut être perçu, il semble bien que la couleur « chaude » rouge soit le pôle de tension extrême,

alors que le bleu, couleur « froide », renvoie à un plus grand calme. Nous assistons ainsi à la « montée en puissance » du rouge dans l'appartement à son premier retour : la robe, le téléphone, les ingrédients du gaspacho, le gaspacho... tout contribue à « rougir » l'écran. En revanche, le bleu tend à disparaître dès que Pepa range les vêtements d'Iván dans la valise. Nous pourrions donc ici également faire apparaître une série de jeux d'opposition :

rouge vs bleu ;
chaud vs froid ;
tension vs calme ;
femme vs homme.

Sur ce dernier point, Pedro Almodóvar nous donne sa conception sur les relations humaines :

El hombre y la mujer nunca se han entendido ni van a entenderse ; ni el hombre al hombre ni la mujer a la mujer, siempre que compartan una casa y una pasión²³.

Il ne s'agissait pas ici, nous l'avons dit, de travailler sur l'ensemble du film, toutefois les exemples que nous avons choisis marquent l'importance que Pedro Almodóvar accorde à la couleur dans ses films et les déclarations de José Luis Alcaine sont sur ce point particulièrement éclairantes. Les couleurs et leurs actualisations dans des objets construisent bien un message iconoplastique au même titre que la texture et la figure.

La construction du sens

En nous attachant, comme nous l'avons fait, aux trois éléments que sont la texture, la figure et la couleur, nous souhaitons proposer une analyse plastique d'un film comme *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Ce choix était indissociable de celui d'une réflexion iconique, que nous avons menée de conserve ; en effet, la dimension plastique ne peut exister qu'en s'actualisant dans des éléments iconiques. Il nous était donc impossible de dissocier, par exemple, la texture granulée de l'écran télévisuel, la figure du corps morcelé de Pepa ou la couleur rouge du gaspacho. C'est donc bien d'un message iconoplastique qu'il faut parler.

L'examen auquel nous avons procédé montre que l'univers que nous propose le cinéaste fonctionne sur des jeux d'opposition particulièrement marqués (texture ciné/télévision, figure/forme, rouge/bleu). Cela laisserait peut-être à penser que l'ordre proposé est particulièrement manichéen. Tel n'est pas à notre sens la lecture qu'il faut faire de cette opposition réelle. Pedro Almodóvar est un cinéaste qui a toujours été plus intéressé par les limites, les marges, les moments de transition et de passage. C'est pour cela que nous préférons lire le message icono-plastique à la lumière du message linguistique. Le titre nous offre probablement la meilleure lecture possible : les femmes dont nous parle le film sont « au bord » d'une crise de nerfs. Le cinéaste a bien pris soin de nous le rappeler dès le générique, ce qui l'intéresse ce sont les états – et par là les êtres – transitoires. L'état physique importe finalement assez peu face au glissement d'une situation à une autre. En opposant donc ainsi certains caractères plastiques à d'autres, Pedro Almodóvar préfère observer les passages d'une texture à une autre, de la forme à la figure ou du bleu au rouge rejoignant alors l'une des préoccupations majeures de son cinéma. Les marges ont toujours été plus productives que le centre, les bords que le milieu, et avec le cinéaste *manchego* les bords sont larges.

NOTES

1. Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 70-71.
2. Le dernier cinéma espagnol semble avoir porté une attention toute particulière aux problèmes de texture. Nous pensons ici à *El Sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice et surtout à *Historias del Kronen* (1995) de Montxo Armendáriz. Dans les deux cas l'utilisation de la vidéo est remarquable. Si dans le premier cas la texture vidéo s'intègre au processus créatif d'Antonio López, dans le second elle renforce à l'extrême la dramatisation finale du film.
3. Rappelons l'importance que Pedro Almodóvar attache au son et au doublage des films. Dans *La Ley del deseo*, la séquence initiale était également un doublage.
4. Les différentes versions en vidéo ne respectent pas le rapport initial : 1 x 1,85.
5. Le procédé de couleurs utilisé dans *Johnny Guitar*, le Trucolor, nouvelle technique de l'époque avait également servi au film de Fritz Lang; *Rancho Notorious* (1954). Non exempt de défauts, ce procédé fut rapidement abandonné.
6. Nous laissons pour l'instant les problèmes liés à la figure, mais il est clair que l'écran du téléviseur s'inscrit dans l'image en proposant plusieurs surcadres.
7. Le rôle de la speakrine est tenu par la propre mère de Pedro Almodóvar. Nous la retrouvons dans d'autres films comme *Átame!*
8. Groupe μ , *op. cit.*, p. 78.
9. Sur la photographie, on parvient à lire : « Te quiero, te necesito, te adoro. »

10. Parmi ses travaux les plus remarquables, il faut surtout retenir *Demonios en el jardín* (1982) de Manuel Gutiérrez Aragón, *El Sur* (1983) de Víctor Erice, *Tasio* (1984) de Montxo Armendáriz, *El Viaje a ninguna parte* (1986) de Fernando Fernán-Gómez et plus récemment *Amantes* (1992) de Vicente Aranda, *Belle époque* (1992) de Fernando Trueba et *La Pasión turca* (1994) de Vicente Aranda.
11. Carlos F. Heredero, *El Lenguaje de la luz*, Alcalá de Henares, Festival de cine de Alcalá de Henares, 1994, p. 79.
12. *Ibid.*, p. 85.
13. Groupe μ , *op. cit.*, p. 74.
14. Carlos F. Heredero, *op. cit.*, p. 86.
15. Nous avons dit ailleurs combien Pedro Almodóvar était redevable au *Pop Art* d'une certaine esthétique autant valable pour l'objet (donc figure/forme) que pour la couleur. Il suffit ainsi de rapprocher le carton n° 14 du générique du *Self portrait* (1964) d'Andy Warhol pour s'en convaincre. Tout comme le *Pop Art* avait été une réponse à l'expressionnisme abstrait, le cinéma de Pedro Almodóvar pourrait être la contre-partie d'un certain cinéma « abstrait » des années soixante-dix et quatre-vingt. Voir Jean-Claude Seguin, *Mujeres/The Women : le référent in Actes du Congrès sur la postmodernité*, Grenoble, Université Stendhal (à paraître en 1996).
16. L'affiche ainsi que les cartons du générique ont été réalisés par Juan Gatti, mais ils font partie intégrante du film et, à ce titre, peuvent être étudiés comme des éléments de l'œuvre.
17. Rappelons à ce sujet que la dominante chromatique est l'impression colorée ressentie dont le caractère monochromatique est produit par la capacité d'une longueur d'onde déterminée à égaler les éléments du spectre. La saturation est le processus combinatoire de la lumière monochromatique et de la lumière blanche, elle construit la « tonalité » de la couleur qui peut être saturée lorsque la proportion de la lumière monochromatique atteint son maximum. La luminance, qui mesure la quantité d'énergie radiante, permet dans les zones moyennées d'augmenter la sensibilité aux nuances.
18. Groupe μ , *op. cit.*, p. 77.
19. Nous sommes ici, bien entendu, dans l'ordre de l'intuitif, et cette assertion mériterait une analyse à elle seule. Toutefois, et sans prétendre à aucune démonstration, nous pensons que la couleur rouge fonctionne comme une référence obligée dans la culture qui nous intéresse. Qu'il s'agisse de l'univers taumachique où sa symbolique est fondamentale, pour ne pas dire fondatrice ou qu'il s'agisse des approches coloristes d'un Miró ou d'un Lorca, nous sentons la forte prégnance de cette couleur.
20. Frédéric Strauss, *Pedro Almodóvar*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1994, p. 87.
21. Groupe μ , *op. cit.*, p. 239.
22. Il existe un cas singulier celui du chauffeur de taxi dont le jaune semble être la couleur distinctive.
23. *El Europeo*, n° 8, janvier 1989.

Les contrepoints narratifs dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*

Jacques TERRASSA

Confortablement installée sur son canapé, au dernier étage d'un immeuble luxueux de la madrilène *calle Montalbán*, Pepa Marcos (Carmen Maura) regarde une pub qu'elle connaît bien : celle d'une mère de famille du quartier populaire de Cuatro Caminos (interprétée par la même Pepa Marcos), s'adressant au téléspectateur pour lui proposer la miraculeuse lessive *Ecce Omo*.¹ « ¡Hola ! Soy la madre del famoso asesino... », dit-elle à son double, Pepa, actrice de doublage et comédienne occasionnelle pour des spots publicitaires, qui la regarde, confortablement installée...

Nous analyserons plus loin cette mise en abyme qui, associée à d'autres constructions similaires (un second spot publicitaire, un extrait de journal télévisé, une séquence de *Johnny Guitar*...), participe d'un système de contrepoints narratifs². Mais au préalable, replaçons cette séquence dans le contexte des fausses publicités qu'Almodóvar introduit dans ses films, tout au long des années 80.

Dans son premier long métrage, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), Pepi (Carmen Maura, déjà) se lançait dans la création publicitaire avec succès : avec son spot pour les culottes Ponte, elle transposait et

canalisait dans les limites codées du langage publicitaire les débordements urinaires de la jeune Bom, que le spectateur avait pu apprécier dans une séquence antérieure. D'ailleurs, la satisfaction, la joie, l'extase se lisent sur le visage de l'utilisatrice des (couches) culottes Ponte, après qu'elle a mis en pratique ce que lui propose le slogan de la marque : « Hagas lo que hagas, ponte bragas. »³ La même subversion des codes publicitaires se retrouvera aussi dans la fausse « pub » de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Les effets durables d'une bonne tasse de café brûlant sur le visage d'une belle femme à l'accent latino-américain étaient montrés à l'écran, sans les habituels euphémismes ou ellipses de ce type de spots. « Nunca olvidaré aquella taza de café », précise la narratrice homodiégétique. Avec un égal cynisme, Almodóvar critiquera – deux ans après *Mujeres...* – la situation des retraités espagnols vers la fin des années 80. La publicité Gerobank (dans *Átame*) nous offre une comparaison entre la situation des *jubilados* madrilènes, réduits à la mendicité à la sortie du métro, et celle de leurs homologues allemands, dansant dans les discothèques de Benidorm.

Ce bref rappel montre que la présence dans les longs métrages d'Almodóvar de mini-récits construits comme de fausses publicités dépasse la seule logique interne de chaque film pour devenir un trait caractéristique du style narratif du cinéaste dans les années 80⁴. Une fois extraites de la continuité narrative du film, ces séquences peuvent trouver leur place dans un corpus datant de la deuxième moitié des années 70, lorsque Pedro, jeune employé de la Telefónica, occupait ses soirées ou ses week-ends à tourner en Super-8 des courts-métrages auxquels il donnait la forme de films publicitaires, de journaux télévisés, de bandes annonces de films... Réunis en 1977 dans *Complementos*, ils préfigurent ce que seront – une dizaine d'années plus tard – les extraits cités ci-dessus. Une de ces pubs – *Blancor*, filmée en 1975 – annonçait le spot d'Ecce Omo, tandis que *Las tres ventajas de Ponte* (1977) allait être directement intégrée à *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*⁵.

Mais pour quelles raisons insérer des pauses publicitaires dans ces films au rythme soutenu ? « Je peux faire moi-même (au moins elles seront drôles) les pauses marchandes qui charcuteront mon film quand vous le verrez à la télé », nous dit Almodóvar.⁶ Et dans une auto-interview datant du tournage de *Laberinto de pasiones*, il explique, à propos de la diffusion de ses films à la télévision : « [Mis películas] están hechas de modo que puedes interrumpirlas cada cinco minutos y poner publicidad, sin que esto afecte al ritmo de la narración. Creo incluso que ganaría la película. »⁷ Ce type de narration que le col-

lage enrichit, cette structure qui – au lieu de pâtir de sa fragmentation en puzzle – trouve dans un éclatement relatif sa dimension esthétique, renvoie aux pratiques *pop* qu'Almodóvar a connues dans les années soixante, ses années de formation⁸. Nous savons que ces pratiques sont nées de l'assimilation des images urbaines que la publicité, bien sûr, mais aussi le cinéma, la BD, le design industriel, fournissaient aux artistes anglais et américains vers la fin des années 50. Devenue télévisuelle, la publicité continue de fasciner Almodóvar, un quart de siècle plus tard. « J'entretiens une relation très ambivalente avec la publicité qui me divertit et me plaît autant qu'elle me terrorise, c'est-à-dire énormément » explique-t-il à Frédéric Strauss. « L'idée de voir des publicités tous les jours – car il n'y a pas un seul jour de la vie où l'on puisse dire que l'on n'a pas vu de publicité, à la télévision ou dans les journaux, c'est comme Dieu et le diable, c'est présent tout le temps – me semble épouvantable. »⁹

Almodóvar a toujours refusé de tourner de vraies publicités. Cependant, les parodies qu'il intercale dans ses longs métrages montrent qu'il en connaît tous les mécanismes et qu'il prend (selon Antoine de Baecque) « un indescriptible plaisir à jouer des signes de la communication télévisuelle ». Et le journaliste des *Cahiers* ajoute : « Comme un gremlin qui manipule tous les boutons de l'immeuble ultra-médiatique, le réalisateur espagnol traque les vices des signes publicitaires pour les faire jouer (jouir) dans ses films. »¹⁰ Le jeu n'est pas gratuit ; ces contrepoints audiovisuels, au-delà de l'exercice de style qu'ils constituent, au-delà même de leur rôle actif dans la progression de l'intrigue, sont aussi des créations (intra-diégétiques) des personnages principaux : celle de Pepi pour les culottes Ponte ; celle de Pepa, doublant ou interprétant des séquences publicitaires dans *Mujeres...*, celle de Rebeca (Victoria Abril), présentatrice du journal télévisé, confessant en direct son crime aux téléspectateurs, dans *Tacones lejanos* ; celle d'Andrea (toujours Victoria), animatrice de *reality shows*, « prête à tuer ou à mourir pour avoir une image unique »¹¹, dans *Kika*. Solitude et incommunicabilité restent ainsi – de film en film – associées au médium télévisuel, « dans un monde où les gens vivent de plus en plus enfermés chez eux où le seul lien avec l'extérieur est la télévision »¹².

Almodóvar avoue détester la télévision. Ce qui l'amuse dans le spot publicitaire, « c'est l'histoire qui est racontée, comment elle est racontée, pas le but de vendre un produit ». Il résume d'ailleurs cela sans ambiguïté : « Le genre publicitaire m'intéresse en tant que genre cinématographique. »¹³ Et c'est bien ce travail cinématographique qui va nous occuper à présent, à travers l'analyse des différentes séquences de *Mujeres...* citées au début de cet article.

Marie-Véronique lave plus blanc

Par un raccord sur le regard de Pepa vers un objet hors champ, nous découvrons enfin – sur un téléviseur Sony dont le cadre restera visible à l'écran pendant tout le spot publicitaire – le visage de cette mère d'assassin introduite dans la diégèse quelques instants plus tôt, lorsque le chauffeur de taxi s'est exclamé au plan 178, s'adressant à Pepa : « Usted es la de la tele, ¿eh ?.. ¡Ja, ja ! La madre del asesino. » Quelques dizaines de plans auparavant, l'allusion des deux clientes « masquées » de la pharmacie concernant le physique de Pepa faisait déjà référence à sa prestation télévisée (plan 130) : « Rubia : *En persona, no vale nada. Morena : Pero está mucho más delgada que en la tele.* » Ces considérations esthétiques, proférées par deux personnages aux allures de cochonnets (revoyez ces visages enduits d'une pâte rose bonbon !) donnent sa dimension ironique à la séquence.

Mais la bande-image nous prépare aussi à recevoir la publicité. Le très gros plan (n° 136) sur de belles tomates rouges, lorsque Pepa prépare son gaspacho (l'une des rares séquences où elle apparaît dans sa cuisine) semble sortir tout droit d'un spot produit par une firme agro-alimentaire¹⁴. Et peu de temps après, dans le taxi, les porte-clés publicitaires donneront aussi le ton.

L'intégration au récit principal du mini-récit télévisuel fonctionne aussi en sens inverse. L'entrée intempestive des deux policiers nous prépare psychologiquement à les voir pénétrer, plus tard, dans l'appartement de Pepa. Certes, nous n'avons pas affaire à un *flash-forward*, mais la ressemblance entre les deux équipes n'en demeure pas moins troublante (apparences physiques et attitudes similaires). L'intrigue policière, introduite ici dans ce qui reste pour Pepa une fiction (la pub), commencera à devenir une réalité quelques secondes après pour la Sra. Marcos : l'horloge de TVE est là pour nous le signifier, avant l'annonce faite lors du journal télévisé, non pas à Marie (nous y reviendrons), mais à Candela, que le spectateur connaît déjà sous les traits d'une jeune mariée !

Que la mère de l'assassin ait partie liée avec la Vierge Marie, n'en doutons point, car le spot semble raconter l'histoire de son fils. *Ecce Homo*. « Voici l'homme », dit Pilate aux Juifs, en leur présentant Jésus portant la couronne d'épines et le manteau de pourpre. « Lorsqu'ils le virent, les grands prêtres et les gardes vociférèrent, disant : "Crucifie-le ! Crucifie-le !" »¹⁵ Heureusement, dans le spot, notre christ-assassin¹⁶ a davantage de chance ; les

gardes qui viennent l'arrêter ne trouvent qu'une mère souriante et un linge immaculé, grâce à *Ecce Omo*. Les multinationales ont du bon ! Et pourtant, la tâche était difficile, car les taches rebelles (le sang de la victime) que Marie (devenue Véronique) nous montre ostensiblement, ne laissent subsister aucun doute sur les activités nocturnes de ce *Cristo de Cuatro Caminos*.

« L'histoire de Véronique – nous disent Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau dans *La Bible et les saints* – est étroitement liée au chemin de Croix : le Christ s'affaisse sous le poids de la croix ; une femme s'approche et essuie sa face. L'image du visage de Jésus reste imprimée sur le tissu dont elle s'est servie. »¹⁷ L'histoire légendaire de Véronique semble avoir été inventée pour légitimer l'existence d'une relique – le « voile de Véronique » – apparue après le V^e siècle. Cette « preuve » fabriquée, icône et index à la fois, a séduit les photographes, qui ont adopté Véronique comme patronne. Mais pendant des siècles, elle a surtout été la patronne des lingères et des laveuses ; sa protection miraculeuse a fonctionné une fois de plus avec notre ménagère madrilène.

Almodóvar récupère ici une iconographie religieuse avec beaucoup d'humour. Le cas n'est pas isolé ; nous avons, bien entendu, la parodie de mariage montrée dans l'autre publicité insérée dans *Mujeres...*, mais surtout, dès son premier film, l'utilisation par le cinéaste d'éléments religieux à des fins purement décoratives¹⁸. Dans presque toute sa filmographie, le kitsch religieux abonde, toujours très populaire, des moulages en plâtre d'un archange et de l'enfant Jésus dans *Pepi, Luci, Bom...* jusqu'aux multiples sérigraphies de la Vierge et du Sacré-Cœur de Jésus dans *Átame*, sans oublier *Entre tinieblas* et son couvent de bonnes sœurs ou, dans *La ley del deseo*, cet « altar de Mayo » face auquel Antonio, comme dans une Piété, meurt dans les bras de Pablo. Mais, curieusement, l'élément religieux reste périphérique dans *Mujeres...* Pour Almodóvar, la comédie est le plus artificiel des genres : « ...he intentado hacer una película donde todo sea muy bonito y muy grato, aunque no parezca real. [...] La gente viste bien, vive en bonitas casas con preciosas vistas. [...] Todo es hermoso, artificial y estilizado. Reina el buen gusto. »¹⁹ Le kitsch religieux, de par son enracinement populaire, reste donc à l'entrée du bel appartement de Pepa, derrière la lucarne télévisuelle ou au rez-de-chaussée de l'immeuble, là où habite la concierge témoin de Jéhovah (Chus Lampreave). Le regard vers la caméra de Marie-Véronique est d'abord dirigé vers une téléspectatrice privilégiée, une sœur jumelle qui a mieux réussi : Pepa Marcos. La mise en abyme permet l'ancrage sociologique dans l'univers néo-

réaliste²⁰ qu'Almodóvar a mis en scène dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Ce faux dialogue (par écran cathodique interposé) ne fait ici que souligner, *a contrario*, la solitude des deux femmes²¹.

Maman, Vénus et les chiïtes

Pepa regarde sa montre puis lève les yeux vers le téléviseur. En off, on entend l'indicatif du journal télévisé. Retour vers le téléviseur : le cadrage plus serré ne laisse voir que l'écran²² où apparaît – après le fondu au noir qui suit l'indicatif du *Telediario* – la présentatrice la plus jeune, la plus sexy et à la voix la plus naturelle, que la télévision espagnole ait connue. Certes, certains spectateurs penseront que madame Francisca Caballero (la mère d'Almodóvar dans la vie) n'a pas toutes les qualités attendues d'une présentatrice de journal télévisé, qualités que María Antonia García de León résume ainsi : « Éstas son guapas, jóvenes, y leen como papagayos, en un lenguaje y con una dicción asépticos y extremadamente técnico-profesionalizado. »²³ Mais cette parodie de *telediario* nous réserve d'autres surprises que celle produite par l'apparition de la *madre del cineasta*.

Un panoramique gauche/droite vient d'abord rompre le rythme donné par la série de champs-contrechamps et nous découvrons (au sens littéral, c'est-à-dire sans son voile de mariée) le personnage de Candela. Nous avions en effet vu son visage, dans la même position (sur la droite de l'écran, et légèrement de biais) à la fin de la publicité sur les préservatifs. Nous étions alors dans le studio de doublage, et Pepa prêtait sa voix à Candela – « Yo siempre digo que Pepa es mi voz, porque me dobla en los spots », a expliqué María Barranco, l'actrice qui interprète Candela²⁴. Ici, la situation est inversée ; ce n'est plus Pepa qui regarde Candela à l'écran, mais l'inverse.

Le spectateur, même s'il participe activement à la construction de l'espace diégétique, ne réalise qu'après coup que le changement d'échelle de plan dans le cadrage du téléviseur (disparition du cadre au plan 201) a permis le passage de l'appartement de Pepa à celui de Candela. Dans notre essai de construction de l'espace diégétique, nous sommes troublés : la rupture spatiale s'est-elle produite lors de l'apparition de l'indicatif, ou au moment du fondu au noir ? Peu importe. Le fait est que nous avons là deux espaces en disjonction distale²⁵, que la présence de deux exemplaires d'un même objet manufacturé nous amène à confondre. En effet, des téléviseurs de même taille et de même marque diffusent à 20 heures 30 les mêmes images chez Pepa, chez Candela,

mais aussi dans quelques millions d'autres foyers. La bande son (en l'occurrence l'indicatif du *telediario*), qui rendait homogènes (contigus) les espaces montrés antérieurement, devient un indice trompeur quant à l'identification de l'espace, en unifiant ce qui est disjoint.

Mais oublions un instant l'espace diégétique (illusion de réalité), pour observer l'espace écranique, cette surface bien réelle, plane, où évoluent des formes lumineuses. Dans le plan concerné, nous y voyons des rectangles successifs qui défilent devant nous grâce au panoramique gauche/droite mentionné plus haut : le rectangle bleuté où s'inscrit la présentatrice du journal télévisé ; le rectangle noir et blanc – en incrustation dans l'image télé – de la photo du terroriste chiïte (le « fiancé » de Candela ?) ; le rectangle orangé sur lequel se détache le visage figé de stupeur de cette même Candela. Ces trois rectangles (intégrés au rectangle élargi, de rapport 1 : 1,85, choisi par Almodóvar pour ce film...) renvoient en fait à des supports iconographiques bien différents (image cathodique, photographie, image spéculaire).

Cette dernière n'est perçue en tant que telle par le spectateur que lorsque le cadrage suivant, en plan américain, nous offre à la fois le corps de Candela passant et repassant devant l'écran télé²⁶, et son reflet dans le grand miroir situé derrière le téléviseur. Le cadrage du plan antérieur, plus serré, nous privait des points de repères nécessaires au suivi de l'intrigue ; ainsi présentés (frontalement et juxtaposés), les trois visages s'offrent à nous, spectateurs, comme un collage, semblable – par exemple – à celui proposé au quatrième plan du générique (collées sur les lettres rouges de MUJERES, qui défilent sur l'écran, apparaissent sept femmes découpées par Juan Gatti dans des revues de mode de la fin des années 50). L'introduction du personnage de Candela dans la diégèse s'est donc faite en plusieurs étapes : image filmique seule (sans voix, et avec un référent absent) dans le spot publicitaire ; image spéculaire (toujours sans voix, mais avec le référent tout proche – Candela regardant le téléviseur) ; enfin, présence physique d'une Candela toute retournée (et dédoublée, car son reflet dans le miroir reste visible pour le spectateur), qui prononce enfin ses premiers mots d'authentique andalouse – « ¡ Ah, mi book ! »²⁷

Deux affiches sont visibles dans ce plan, de chaque côté du téléviseur. Dans le poster situé sur notre gauche, Candela pose pour une publicité du parfum Hediorísimo – « un parfum pour femme qui est également un insecticide », précise Almodóvar dans le scénario. Et il ajoute : « Dans le poster, Candela, très sophistiquée, allongée sur un fauteuil en cuir, lève les bras,

découvrant les aisselles. »²⁸ L'affiche de droite, dont nous ne voyons que le reflet, est celle du film de Charles Vidor, *La Reine de Broadway* (1944). Nous avons pu y lire (à l'aide d'un deuxième miroir), les noms de Gene Kelly et Rita Hayworth, ainsi que le titre original, *Cover Girl*. Dans ce film, le metteur en scène de *Gilda* réalise « un musical bariolé où Rita Hayworth et Gene Kelly évoluent dans le milieu des mannequins de mode »²⁹.

Ces objets (affiches, cafetières italiennes en boucles d'oreilles, « book », vêtements...) contribuent certainement à l'esthétique du film ; mais il ont d'abord une fonction narrative, ils permettent de construire le personnage. Almodóvar s'explique à ce sujet dans ses entretiens avec F. Strauss : « ...la clé de mon travail c'est que, quelle que soit la situation, folle ou inhabituelle, ou le genre de l'histoire, le cinéma est toujours objectif, l'image est constituée d'éléments concrets, réels, et doit donc toujours être soutenue par une interprétation naturaliste. C'est ce qui donne à toute scène son pouvoir de crédibilité et de conviction. C'est pour cette raison que j'entoure systématiquement mes personnages d'objets qui ont des résonances multiples, et non seulement servent l'esthétique que j'ai choisie pour le film, mais donnent au spectateur des pistes sur les personnages. »³⁰ Si la construction du personnage de Pepa à travers les objets qui l'entourent dépasserait le cadre de cet article, celle de Candela, limitée à ces quelques plans, va dans le sens des portraits qu'Almodóvar dresse de ses personnages dans le scénario original : « Grande, très mince, d'une complexion élégante, dos allongé, long cou. Candela ne peut dissimuler qu'elle est mannequin. [...] Il émane d'elle une certaine sophistication très primitive, presque africaine, en particulier par les contours de sa tête et son cou allongé. »³¹

Tout est prêt à présent pour qu'au plan suivant, avec un changement de rythme, de lieu et d'échelle de plan, Candela, hors vue, surgisse soudain du centre même de l'écran, dans un mouvement ascendant, au milieu d'un champ d'ordures. Vénus est là ; le cœur de Carlos pourra bientôt s'embraser.

L'utilisation du journal télévisé ou de la presse écrite comme ressort narratif permettant de faire avancer l'action, est un procédé relativement fréquent dans l'histoire du cinéma. Almodóvar l'avait déjà utilisé dans *Matador* (annonce de l'arrestation d'Ángel, avec un manque d'impartialité digne d'un José María Carrascal) ; il en fera un élément central de *Tacones lejanos* (confession en direct du crime commis par Rebeca³²)... Dans *Mujeres...*, il construit sa séquence sous le signe de l'ironie : celle qui provient du choix d'une présentatrice qu'Almodóvar définissait ainsi dans son scénario :

« Environ 72 ans, d'origine rurale »³³, et que l'on a plutôt l'habitude de voir assise devant la télé, près du brasero ; celle apportée par une téléspectatrice que l'on s'attendrait à voir de l'autre côté de l'écran³⁴.

Questions de confiance

Dans la publicité pour les préservatifs, Eugenia (Candela) et Arturo sont mariés par un prêtre au ton agressif, décrit comme « un type avec une tronche de vampire, ennemi juré de toute relation entre hommes et femmes »³⁵. Le voile blanc de la jeune mariée qui cache, au début du spot, le visage du curé, s'écarte pour nous laisser découvrir la scène. Trente secondes plus tard (plan 86), l'homme d'église remettra à Eugenia cet objet en latex que depuis des années le Pape essaie de mettre à l'index !

Nous avons vu qu'un court-métrage de 1975 tourné en Super 8 annonçait le spot sur les détergents ; c'est un film encore plus ancien (le premier, semble-t-il, qu'ait filmé Almodóvar), que l'on peut évoquer à propos de cette deuxième publicité : *Dos putas o historia de amor que termina en boda* (1974, Super 8, 10'). Deux prostituées, au chômage à cause de l'amour libre prôné par les hippies, tombent amoureuses l'une de l'autre et décident de se marier. Mariage en blanc, bien sûr !³⁶ Comme celui de notre publicité, où Eugenia/Candela, très fleur bleue, ne comprend pas qu'on puisse ne pas faire confiance aux hommes. « Cura : *Hija mía, no debes confiar en ningún hombre.* Eugenia : *¿Ni en mi marido siquiera ?* Cura : *No. Toda precaución es poca.* » (plan 85) Nous constatons ici aussi que cette courte séquence fonctionne en contrepoint par rapport à l'intrigue. Vers le milieu du film (plan 293), Candela avouera à Pepa, à propos de son amant chiite : « Y me di cuenta que todo era mentira, que no me quería, que simplemente me había utilizado. »

Mais avant tout, dans cette séquence, Almodóvar joue avec la matière cinématographique elle-même, ce qui a fait dire à Thierry Jousse, dans son article déjà cité des *Cahiers* : « On a le sentiment d'assister à un brillant exercice de style un peu distancié, imprégné d'une sorte de dandysme post-moderne. » Notre entrée dans le studio de doublage (à partir d'un travelling avant qui commence dans la cabine de projection, au plan 73), se fait d'ailleurs en fanfare. C'est le deuxième mouvement de *Shéhérazade*, de Rimski-Korsakov, « Le récit du prince Kalender », dont « les fanfares d'appel [...] créent un climat de tension, donnent à la séquence qui leur est associée une dimension quasi épique (qui dément l'aspect ludique et l'ironie d'une publicité

qui tient du gag) »³⁷. Les deux séries de cinq notes, en ouverture, font écho aux cinq syllabes amplifiées que répète la standardiste (plan 72) : « ¡ Oye ! ¡ Dame ese papel ! ¡ Dame ese papel ! » Après avoir cadré l'appareil de projection, la caméra avance vers la lucarne donnant sur le studio, lequel est vu en contre-plongée, avec son écran au fond. Sommes-nous passé dans le regard du projectionniste ? En tous cas, Germán se tourne bien vers nous pour dire : « Cuando queráis. » Que la séquence commence par cet effet de caméra subjective n'a rien d'étonnant : debout devant l'écran, les quatre spectateurs qui constituent l'équipe de doublage vont être partie prenante de la séquence publicitaire qui débute après le défilement de l'amorce.

Nous avons là une séquence en cours d'élaboration. La bande image est déjà terminée ; la bande son est en train de se réaliser, sous nos yeux (nous en voyons les instruments dans le plan 78 : le micro Neuman, au premier plan, et à l'arrière-plan, l'ingénieur du son dans sa cabine). Le film nous montre donc un film en train d'être réalisé ; l'œuvre parle de sa propre gestation, et cela n'a pas de quoi nous surprendre : ce n'est là que l'un des traits caractéristiques de la modernité.

Ce peut nous surprendre, par contre, c'est le splendide traitement du champ-contrechamp durant ces 30 secondes. La légère contre-plongée et le travelling arrière du plan 75³⁸ (qui nous fait découvrir le prêtre, Eugenia, Arturo et les témoins), nous place dans le regard d'un observateur situé en contrebas, à quelques mètres des personnages... c'est-à-dire à l'emplacement de l'équipe de doublage, observateurs privilégiés de la scène. Almodóvar règle également la disposition des personnages de façon à ce que deux contrechamps au plan 75 puissent alterner. Le premier montre, dans la fiction publicitaire, le couple qui se marie (Eugenia est à gauche) sur fond d'église baroque (plan 76). Le second montre, dans la « réalité » du studio, le contrechamp de l'écran, avec Pepa à gauche et la cabine son en arrière-plan (plan 78). La similitude des cadrages et la bande son commune font que réalité et fiction se mêlent avec humour³⁹. Les rayures verticales qui balaient l'image du spot à intervalles réguliers maintiennent cependant une différenciation formelle, en nous rappelant que nous avons, dans la diégèse, un écran sur lequel on projette un film. Le projecteur, montré en début de séquence, était déjà là pour nous le signifier.

Dans l'avant-dernier plan (n° 85), la caméra cadre enfin les deux univers, la fiction première (*Mujeres*) et la fiction seconde (le spot publicitaire), tout en maintenant des indices clairs de différenciation des niveaux : rapports inversés en ce qui concerne la taille des personnages, au détriment de la pers-

pective ; maintien des « rayures » sur le film projeté... Comme dans certains tableaux baroques, nous rencontrons au premier plan cette réalité nécessaire pour que la l'illusion référentielle existe. La fiction, pour fonctionner, a besoin de la mise en place matérielle de ses composantes ; ici, nous assistons à la fabrication de la bande son ; là (nous pensons, par exemple, aux *Fileuses* de Velasquez), nous voyons les ouvrières tisser au premier plan une de ces tapisseries à thème mythologique (l'histoire d'Arachnée) que trois dames contemplent à l'arrière plan. Nous pourrions trouver d'autres exemples : ce sont toujours des histoires d'espaces et de diégétisations. Mais limitons-nous au récit filmique.

Dans la séquence qui nous intéresse, nous identifions plusieurs types de rapports spatiaux. Au dialogue en champ-contrechamp entre Eugenia et le prêtre, figure traditionnelle qui « constitue un exemple par excellence de la contiguïté spatiale »⁴⁰, s'ajoute le champ-contrechamp entre l'équipe de doublage... et l'écran, car ce concept ne peut s'appliquer à des espaces aussi disjoints et éloignés (l'église/le studio). Qui plus est, la mise au carré de la diégèse (ou, si nous voulions le dire plus simplement, la mise en abyme), rendent ces outils non opératoires. Il n'y a évidemment pas d'identité spatiale au plan 85 entre les espaces du studio et de l'église, mais inclusion de l'un dans l'autre (comme dans l'écran télé, lors du *telediario*). Toutefois, le jeu très mimétique des acteurs de doublage⁴¹ et la bande son commune permettent cette émulsion entre les différentes composantes. Almodóvar ne fait que mettre en scène, à l'intérieur de la fiction, cette hétérogénéité qui est l'essence même du cinéma : multiplicité des canaux, articulation image par image, puis plan par plan... Il déconstruit le cinématographe pour nous en donner la recette ; son gaspacho est résolument moderne !

Nous ne sommes pas au bout de nos peines. Avec le doublage de *Johnny Guitar*, Almodóvar brouille davantage les pistes. D'abord, il les *dédoubl*e, en nous faisant assister aux plans 35 à 43 à l'enregistrement de la voix d'Iván, puis à celui de la voix de Pepa aux plans 88 à 92⁴². Cela lui permet de prolonger le faux dialogue d'Ivan auquel nous avons assisté lors de la séquence immédiatement antérieure (celle du rêve de Pepa), dans laquelle Fernando Guillén joue de cette « voix qui rend folles toutes les femmes »⁴³, mais qui reste sans réponse, à l'exception du « Pues ¡ mira qué bien ! » de la prostituée. Par exemple, les lèvres de la contractuelle ou celles de l'avant-dernière fille (style Dolly Parton) bougent, mais le spectateur n'entend aucun

son en sortir. Les deux séquences commencent d'ailleurs par deux gros plans sur la bouche d'Ivan, face au spray puis face au micro. Cet enregistrement décalé de *Johnny Guitar* nous prépare aussi à recevoir la séquence du plan 133, où Pepa « dialogue » avec Iván, par répondeur interposé ; en fait, elle ne parle plus de cette voix blanche qu'elle avait lors du doublage, mais commente avec impertinence les propos hypocrites du séducteur, concluant par un « ¡ Vete a la mierda ! » sans ambiguïté.

Ensuite, cette double séquence sur *Johnny Guitar* permet une réécriture de l'extrait choisi. « Dans mes films – explique Almodóvar⁴⁴ –, le cinéma est présent mais je ne suis pas un réalisateur cinéophile qui cite d'autres auteurs, j'utilise certains films comme une partie active de mes scénarios. Quand j'intègre un extrait de film, ce n'est pas un hommage, c'est un vol. Cela fait partie de l'histoire que je raconte, cela devient une présence active alors qu'un hommage est toujours très passif. Je convertis le cinéma que j'ai vu en ma propre expérience, qui devient automatiquement l'expérience de mes personnages. » Rappelons d'abord que l'image du film de Nicholas Ray (1954) n'apparaît que dans la première partie ; seule la bande son doublée est reprise dans la deuxième partie⁴⁵, élargie à quelques répliques d'Iván omises lors de son doublage et associée à deux longs plans (un travelling de 20" sur le faisceau lumineux suivi d'un gros plan sur Pepa de 20" aussi). De l'œuvre originale, nous n'avons que 6 plans, qui portent les numéros 36, 37, 39 et 43 (pour les 3 derniers) dans le découpage de *L'Avant-Scène*. En fait, comme dans la publicité pour les préservatifs, ce ne sont que des fragments d'écran qui sont montrés, c'est-à-dire un recadrage plus serré (en gros plans ou en plans rapprochés serrés, au lieu des plans rapprochés larges de la séquence originale) effectué sur l'écran de projection du studio. Almodóvar en profite pour introduire un champ/contrechamp Joan Crawford/Sterling Hayden (36/37), là où Nicolas Ray ne filme qu'un plan montrant Johnny, avec Vienna en amorce ; il transforme aussi les dialogues, réduisant la réplique de Johnny faisant référence aux mauvais rêves de Vienna⁴⁶ (« Tiens ! Ça t'aidera à les faire passer », dans la version française) à un simple « Toma, bebe » ; il supprime deux longs silences de 10 secondes, chargés de souvenirs pour les deux protagonistes ; il change – semble-t-il⁴⁷ – le ton des répliques (surtout pour celle dites par Pepa) ; il recompose aussi la musique du film, nous donnant à entendre une variation pour guitare écrite « comme un hommage au célèbre thème de *Johnny Guitar* auquel elle se substitue »⁴⁸ ; enfin, dans le plan 43, il superpose au visage de Johnny celui d'Iván, en amorce sur la droite, nous donnant ainsi à

voir un dialogue entre un personnage fictif (Vienna, silencieuse) et un personnage réel (dans la diégèse)⁴⁹. Avec la reprise du doublage par Pepa, nous restons entièrement dans cette « réalité » très cathartique. Car ce film de 1954 qui nous montre l'affrontement de deux femmes décidées à préserver leur autonomie, ce film où les hommes voient leur destin déterminé par le conflit très freudien entre Vienna et Emma, n'est pas sans rapport avec l'histoire qui nous intéresse.

Enfin, Almodóvar brouille aussi les pistes par sa « mise en avant du dispositif cinématographique »⁵⁰. Le film ne fait que commencer, et il s'attarde (aux plans 90-91) sur les appareils de projection, sur la pellicule en train de défiler entre les pivots, sur la lucarne rouge où l'on peut contrôler l'intensité lumineuse produite par la lampe à arc, sur cette même lumière qui se dirige en faisceau vers l'écran, sur cet écran dont on perçoit nettement le grain – la matière – lors des gros plans sur Johnny et Vienna⁵¹. La voix elle-même est « mise en avant », par la présence en très gros plan de sa source (la bouche face au micro, au plan 35), par la mise en évidence de son « flottement » dans l'espace du studio, d'abord lorsqu'on l'associe à deux bouches différentes (dans la séquence publicitaire), puis lorsque la légère réverbération sur les paroles d'Ivan traduit l'amplification du son déjà enregistré, lors du doublage de Vienna par Pepa.

Mais cette opération qui consiste à « montrer le dispositif » n'a rien d'original pour Christian Metz : « Procédé en vérité indolore, écrit-il⁵², devenu aujourd'hui des plus courants dans des films très divers, y compris les moins émancipés. Les appareils optiques sont des objets romanesques et captateurs, qui font merveille dans une diégèse, qui portent à rêver, qui hantent les scénarios en tout genre. » Almodóvar n'abusera de cette virtuosité formelle qu'au début de son film, car il « sait bien que le formalisme est une impasse. Aussi l'abandonne-t-il (pas totalement cependant) au profit d'un travail sur les comédiens et les situations »⁵³. C'est donc dans la manière de construire le récit que son travail est plus original, dans l'utilisation de la mise en abyme non pas comme une fin en soi, comme la simple utilisation d'un métalangage, mais au contraire comme un élément dynamique, le contrepoint d'une écriture polyphonique présente déjà dans le générique du film.

Le générique, enfin !

Nous avons choisi d'aborder le générique de *Mujeres...* en conclusion pour plusieurs raisons. D'abord, ce morceau de bravoure requiert pour être correctement analysé un espace plus large que celui que nous aurions pu lui accorder dans le cadre de cet article. Ensuite, ce générique a déjà été souvent commenté et Almodóvar s'est longuement expliqué à son sujet dans ses entretiens avec F. Strauss (pp. 86-87). Enfin, l'appartenance du générique à ce que Gérard Genette appelle le paratexte le met en marge de notre travail.

Cependant, cette vingtaine de collages signés Juan Gatti (21 si on intègre le travelling sur MUJERES, titrage repris ensuite en plan fixe), d'une durée de 2 mn 20 s, préfigure sur le plan de l'écriture ce que nous allons trouver dans le film : cette superposition de lignes narratives, cette juxtaposition de cadres, de trames, qui vont ensuite caractériser l'image. En 21 plans montés en fondu-enchaîné, en 21 tableaux brillants et superficiels (au sens littéral : mettant en avant, par la technique même du collage et l'aplat de couleurs primaires, la bidimensionnalité de l'image), en 21 fragments d'une réalité métonymique dont le spectateur aura à prendre en charge la reconstruction, ce générique nous sert à la fois d'apéritif et d'ouverture d'opéra (métaphores laissées à l'appréciation du spectateur)⁵⁴.

Nous savons que le générique d'un film, « réputé extradiégétique et purement informatif », a surtout pour fonction, selon Roger Odin (repris et résumé par C. Metz), « de faciliter par son défilement transitionnel l'entrée du spectateur dans la diégèse et sa rupture temporaire avec la réalité »⁵⁵. Les collages de J. Gatti (des photos de mode de la fin des années 50) renvoient donc à la « réalité » du tournage et du montage, à travers les deux canaux visuels, écrit et image. L'écrit nous rappelle que derrière un « grand imagier » unique (au niveau de l'instance narratrice), se cache toute une équipe (au niveau de la réalisation matérielle du film)⁵⁶. Les derniers plans (16, 17, 18 et 21) présentent par métonymie le travail du montage (ciseaux), de la musique (partition), de la photo (répétition de la même image, comme une série de photogrammes) et de la mise en scène (vue d'un plateau de tournage, à contre-jour). Les anticipations de la diégèse se font de deux façons. D'abord, de manière explicite, par de images proches de certains cadrages du film (profil du plan 8, semblable à celui de Julieta Serrano sur la moto ; talons aiguilles du plan 11, semblables à ceux de Pepa au plan 191 ; dédoublement façon « Warhol » du plan 14, semblable au dédoublement rose bonbon des deux

jeunes femmes de la pharmacie, au plan 130...). Ensuite, nous avons des anticipations plus rhétoriques. Des métaphores, par exemple avec cette marguerite constituée d'une série de lèvres⁵⁷, que Carlos va effeuiller (plan 9, partagé entre Rossy de Palma et María Barranco), ou avec ces griffures blanches du plan 3 (allusion à la détermination dont fait preuve le personnage interprété par Carmen Maura). Des métonymies, surtout, avec cet éclatement du corps féminin, fragmenté, comme dans les nombreux gros plans du film : bouches, yeux, ongles... supports de maquillages ostensiblement montrés (vernis à ongles, rouge à lèvres, fard à paupières).

Comme dans un récit, le retour final à une position d'équilibre n'est en fait que le début d'une nouvelle quête, d'une nouvelle aventure (acceptation pour Pepa du départ d'Iván et de l'arrivée d'un enfant). Notre conclusion ne doit pas se transformer en prétérition ; nous laissons au lecteur la liberté d'utiliser ces quelques pistes pour écrire sa propre histoire (sa propre lecture du film)... de rassembler les morceaux épars.

NOTES

1. Ce spot publicitaire est situé aux plans 195-197 du découpage effectué par Bernard Gille pour le numéro de *L'Avant-Scène Cinéma* consacré à *Femmes au bord de la crise de nerfs* (n° 445, d'octobre 1995). Nous renvoyons systématiquement à ce découpage pour la numérotation des plans et pour les nombreux extraits du scénario original inédit, que B. Gille insère entre crochets dans son texte.
2. Nous utilisons le substantif *contrepoint* au sens figuré donné par *Le Petit Robert* : « Motif secondaire qui se superpose à qqch., en ayant une réalité propre. »
3. Lire l'article qu'Antoine de Baecque a consacré à cette fausse publicité d'Almodóvar (« Pipi, Luci, Bom », *Cahiers du Cinéma* n° 437, novembre 1990, p. 88-89).
4. Dans son livre d'entretiens avec le cinéaste, Frédéric Strauss – s'adressant à Almodóvar – explique ce que sont devenues, avec le temps, ces courtes séquences anecdotiques : « Ce jeu avec les artifices et la fonction de la publicité est devenu une de vos spécialités, on le retrouve dans presque tous vos films dont il est, pour une partie de votre public, le moment le plus attendu, une figure-culte, en quelque sorte. » On comprend que le metteur en scène n'ait plus employé, après *Atome*, un procédé perçu comme trop systématique (Citation extraite de Pedro Almodóvar, *Conversations avec Frédéric Strauss*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1994, p. 55).
5. Nuria Vidal cite dans son livre (*El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelona, Ediciones Destino, « Destinolibro » n° 285, 1989, p. 21), une déclaration du cinéaste datant de décembre 1980 : « Los de la revista *Star* habían visto uno de mis anuncios en Super-8 mm – el de las bragas que en *Pepi, Luci, Bom...* atribuyo a Pepi – y les encantó... »
6. Cité dans l'article d'Antoine de Baecque, p. 88.

7. Cité par Nuria Vidal, op. cit., p. 23.
8. Nous ne reviendrons pas ici sur les nombreuses allusions au Pop Art présentes dans *Mujeres...* Nous vous renvoyons pour cela au chapitre qu'Antonio Holguín consacre à ce sujet dans son ouvrage (*Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra, 1995), ainsi qu'à notre article « Du Pop sur canapé », publié aux pages 116-119 du numéro de *L'Avant-Scène* sur le film.
9. *Conversations...*, p. 58.
10. A. de Baecque, art. cit., p. 89.
11. Almodóvar, *Conversations...*, p. 133.
12. Ibid., p. 132.
13. Ibid., p. 58.
14. Thierry Jousse, dans son article consacré au film dans les *Cahiers du Cinéma* (cité dans *L'Avant-Scène*, p. 125), compare ce plan à une « nature morte hyperréaliste sur des tomates coupées ».
15. *La Bible de Jérusalem*, « L'Évangile selon Saint-Jean », 19, 5 et 6.
16. Comment ne pas évoquer le final « sadien » de « L'Âge d'Or » (1930), que Agustín Sánchez Vidal décrit ainsi : « Aparece en el portal una adolescente con un pecho ensangrentado bajo el ropón. El duque de Blangis/Jesucristo la mete en el castillo, se oye un grito espantoso de la joven y se ve salir a Jesús sin barba, siempre con gesto muy sacramental. La película acaba con la cruz barrida por el viento que el guión describe como « cabelleras de mujeres », pero que algunos críticos consideran las barbas de Jesús. Mientras tanto suena un pasodoble » (in *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J.C., 1984, p. 83). Signalons que le célèbre co-auteur du scénario est évoqué au début de la séquence de *Mujeres...* dans laquelle est incluse la publicité Ecce Orno : Pepa, immobile sur sa terrasse, accoudée face au paysage peint de la Gran Vía, en nous présentant la partie rebondie de son anatomie, nous rappelle évidemment la position d'Ana María Dalí posant pour son frère Salvador, face au paysage de Cadaquès (*Personnage à une fenêtre*, 1925).
17. *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1990, p. 308.
18. Dans son livre sur Almodóvar, A. Holguín écrit : «...en sus películas, el elemento religioso desempeña un papel eminentemente decorativo, herencia, por un lado, de la pompa represiva franquista, y, por otra, del elemento puramente "kitsch" » op. cit., (pp. 96-97).
19. *Press-book* du film, cité par Nuria Vidal, op. cit., p. 382.
20. Relisons la description que donne Almodóvar de cet intérieur qu'il qualifie lui-même de « néo-réaliste » (scénario original cité dans *L'Avant-Scène*, p. 41) : « Une cuisine minable et, par la fenêtre, toit en tuiles d'un Madrid tout aussi misérable. Pepa, incarnant un personnage de ménagère (cheveux en désordre, retenus en arrière en forme de petite queue, veste en grosse laine, vêtement de chez Sepu, sans aucun maquillage), s'adresse directement à la caméra (au spectateur) avec la spontanéité si caractéristique de la publicité. »
21. Remarquons que la même inversion sociologique se produit dans *¿Qué he hecho yo...?*, à travers la publicité pour le café brûlant.
22. C'est du moins ce qui apparaît sur la copie vidéo diffusée par Lauren Films, qui a servi de support à notre analyse.
23. M.A. García de León et T. Maldonado, *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*, Ciudad Real, Biblioteca de autores y temas manchegos, 1989, p. 104.

24. Nuria Vidal, op. cit., p. 379.
25. Sera effectivement considéré comme distal tout ce qui, dans un deuxième plan, est rejeté dans un ailleurs irréductible à l'espace représenté dans le plan précédent », écrivent André Gaudreault et François Jost dans *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 96.
26. Nous retrouvons le même déplacement transversal que celui de Pepa, avant la séquence télévisuelle. Ce parallélisme renforce l'analogie de situation des deux comédiennes abandonnées par leurs amants respectifs.
27. Nous apercevons aussi dans ce même miroir le reflet de l'ombre portée de Candela sur le mur opposé. Après Narcisse, voici Platon : la boucle semble bouclée.
28. *L'Avant-Scène*, p. 42.
29. Jean-Loup Passek, *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse, 1995, p. 684. L'époque, le genre et le titre du film nous permettent d'évoquer ici la comédie de Georges Cukor, *The Women* (1939), « dont Almodóvar reprend, partiellement du moins, la trame narrative » (Jean-Louis Seguin, « La fleur d'Almodóvar », article de présentation du film dans le numéro cité de *L'Avant-Scène*, p. 3).
30. *Conversations...*, p. 128. Almodóvar ajoute d'ailleurs, quelques lignes plus loin (p. 129) : « Je choisis tous ces objets très minutieusement et s'ils n'expliquent pas les personnages, au moins ils nous suggèrent des choses sur eux. »
31. *L'Avant-Scène*, p. 124. « Mais quand elle ouvre la bouche, c'est une autre affaire », précise cependant Almodóvar. Orson Welles disait à peu près la même chose de Rita Hayworth !
32. « C'est ce que j'avais toujours rêvé de voir dans un journal télévisé et comme je ne l'ai jamais vu, je l'ai écrit » (Almodóvar, *Conversations...*, p. 105).
33. *L'Avant-Scène*, p. 42.
34. C'est d'ailleurs ainsi que Candela nous est apparue dans la diégèse : à l'écran, et sans voix.
35. Scénario original cité dans *L'Avant-Scène*, p. 19.
36. Lire le synopsis qu'en donne Almodóvar dans A. Holguín, op. cit., p. 208.
37. Catherine Berthet, « Musiques pour un film », *L'Avant-Scène*, p. 121.
38. Mouvement de reflux après le travelling avant et la plongée du plan 73.
39. Pendant les premières secondes du spot, le spectateur ressent un certain flottement, celui produit par une même voix vraisemblablement produite par deux bouches différentes. Qui parle ? Quel que soit le visage présent à l'écran, la voix reste toujours *in*. Et Almodóvar s'amuse ; en montrant le doublage à l'écran, il inverse le phénomène habituel décrit par Michel Chion à propos du doublage et de la postsynchronisation : «...pour un seul corps et un seul visage à l'écran, il y a des dizaines de voix possibles ou admissibles, tout comme pour un coup de marteau qu'on voit, des centaines de bruits différents peuvent fonctionner » (dans *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p. 55). Ici, ce sont plusieurs voix qui fonctionnent pour un même visage !
40. Gaudreault et Jost, op. cit., p. 93.
41. « Les comédiens sont si habitués à la parodie qu'ils n'en perçoivent plus le comique », écrit Almodóvar dans le scénario (*L'Avant-Scène*, p. 20).
42. Il fera pour le gaspacho la même chose que pour la « cuisine » cinématographique : préparation aux plans 135-141 ; conservation et première consommation (par Marisa) au plan 294 ; deuxième tournée (pour les policiers) aux plans 483-487 ; recette aux plans 505-507.
43. Almodóvar, *Conversations...*, p. 82.

44. Ibid., p. 55. Parmi les extraits cités dans d'autres films, rappelons celui tiré de *Duel au soleil*, de King Vidor, dans *Matador*, ou du *Rôdeur*, de Joseph Losey, dans *Kika*.
45. Dans *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (Paris, Méridiens Klincksieck, 1991), Christian Metz signale, à propos du « Film dans le film », un autre cas d'utilisation de *Johnny Guitar*: « *A Strange Love Affair*, film indépendant de Paul Verstraten et Éric de Kuiper (1985), reprend avec élégance et émotion la séquence de *Johnny Guitar* qui s'interroge sur les affections longtemps interrompues et sur leur aptitude à revivre quand le permettent les circonstances. Le passage de Nicholas Ray est cité deux fois : le son seulement, dans un cours de cinéma que donne à ses étudiants le héros de l'histoire, puis l'image et le son, qu'il se passe une fois rentré chez lui. » Curieux phénomène d'intertextualité ?
46. Qui trouvent un écho dans le film avec le cauchemar de Pepa, immédiatement antérieur, lui aussi.
47. Le changement de ton est du moins évident par rapport au doublage français. Nous n'avons pas pu comparer avec la version originale.
48. *L'Avant-Scène*, p. 21.
49. Cette construction interactive entre film premier et film second nous fait penser à *La rose pourpre du Caire* (1985), de Woody Allen.
50. Christian Metz, op. cit., p. 85.
51. Rappel pour le spectateur de la bidimensionnalité de l'image.
52. Op. cit., p. 86.
53. Thierry Jousse, article déjà cité.
54. « Que me sirvan cuatro tragos... », chante Lola Beltrán, de cette voix qui représente pour Almodóvar celle « de toutes les femmes du film », dans une « ouverture presque comparable à celle d'un opéra » (*Entretiens avec F. Strauss*, p. 86).
55. Metz, op. cit., p. 77.
56. Remarquons l'association du « productor ejecutivo » avec le « yo los pago pa calmar este sufrir » de Lola Beltrán. Clin d'œil du metteur en scène à son frère Agustín ?
57. Ces lèvres deviennent des papillons (des baisers-papillons) au plan 19. Une façon de remercier le producteur associé ?

Sociocriticism Vol. X, 1-2 (N° 19/20) pp. 185-195
© I.L.S., Montpellier (France)

Lecture politique de *Demonios en el jardín*

Edmond CROS

Avant d'en venir à *Demonios en el jardín* je voudrais signaler – ceci pour des raisons évidentes qui apparaîtront plus loin – que les points de contact entre ce film et *Demonios en el jardín* ne manquent pas. Je renverrai en particulier au fait que Roberto et Enrique de *La Historia oficial* sont les fils d'un anarchiste espagnol réfugié en Argentine et qu'ils sont présentés comme des frères ennemis, séparés, entre autres choses, par le jugement contradictoire qu'ils portent sur l'affairisme et sur la vie politique. On reconnaîtra là un stéréotype de la représentation de la guerre civile espagnole, stéréotype qui précisément informe sur des modes renouvelés *Demonios en el jardín*.

Au premier plan, également, dans les deux films, le destin d'un enfant arraché dans des conditions sans doute différentes à sa famille (*H.O.*) ou à sa mère (*D.J.*) mais où se trouvent impliquées cependant diverses modalités de la répression politique, plus brutales dans le cas du film argentin, plus surnoises dans celui du texte espagnol. Cette situation narrative nourrit une quête d'identité menée soit par l'enfant lui-même, soit par la mère adoptive. On objectera qu'il s'agit de deux objets différents et que les actants de cette quête ne sont pas les mêmes, mais, en fait, Juanito enquête sur son père tout en poursuivant son propre parcours initiatique.

Le roman familial enfin accède au statut de fable : on l'a vu pour *H.O.* ; il en est de même dans *Demonios en el jardín* : le père de Juanito disparaît dans un ailleurs qui est l'espace de Franco ; lorsque, au terme du parcours initiatique qui l'a conduit à la lucidité démythificatrice, le fils rencontre son père, ce dernier est aux côtés du caudillo dont il a été jusque là le dérisoire médiateur. L'absence et l'ailleurs se donnent ainsi à voir comme des figures de la fonction paternelle, comme nous le rappelle d'ailleurs la place laissée vacante au centre de la photo de famille avec laquelle se clôt le film.

Ces premières observations nous incitent à proposer une lecture croisée des deux structures correspondantes.

Le plan général de l'incipit (un fleuve qui serpente, la végétation qui se reflète dans l'eau, des chants d'oiseaux...) nous propose un paysage qui à la fois connote la genèse (des arbustes immergés qui renvoient au mythe cosmogonique, c'est-à-dire au moment qui précède la séparation des éléments) et inscrit une représentation paradisiaque.

Ce dernier texte culturel se précise bientôt par le biais d'une microsémiotique significative : double occurrence du terme *jardín* qui apparaît à la fois dans le titre donné en surimpression dans le plan général et, sur le mur du fond, en lettres majuscules, un instant plus tard ; une cour surélevée séparée de la rue ; une fontaine encadrée d'arbres. Ces différents éléments, éclatés sans doute ici, convoquent en filigrane un modèle de représentation qui s'est épanoui dans les cloîtres monastiques, à savoir celui du *hortus conclusus* : « Le jardin du cloître, avec ses quatre compartiments carrés et sa fontaine centrale, suggérait déjà un modèle cosmique et les commentateurs étaient souvent prêts à le lire comme un diagramme du Paradis auquel les moines parviendraient par la contemplation » (T. Comito dans *Histoire des jardins*, Paris, Flammarion, 1990, p. 37, cité par J. Delumeau *Histoire du Paradis*, p. 160).

S'il le fallait, l'antithèse construite par le titre suffirait à conforter cette lecture : « des démons au Paradis ». Le sème de la clôture constitue bien d'ailleurs une donnée structurale du film : *Torre del Valle* se donne à voir comme un village isolé, coupé du monde extérieur, avec lequel il n'entretient que des rapports intermittents par le truchement de quelques rares intermédiaires ; dans cet espace clos, Juanito est confiné au sein d'un autre enfermement qu'exige sa maladie, enfermement qui génère à son tour un espace

imaginaire qui est le « jardin secret » de l'enfance. Lorsqu'elle aura à assumer la responsabilité sociale du « marché noir », Ángela, ange déchu, sera expulsée de ce paradis et devra s'exiler dans la maison du haut.

C'est dans ce contexte qu'il convient de situer les noces d'Ana et d'Óscar comme symbole du couple primitif autour duquel se développent des clichés dont on voit bien comment ils viennent se déconstruire ici : l'innocence de la robe immaculée, les promesses de fécondité et de bonheur, le sème de l'union, les rites de l'initiation, l'ouverture à une vie nouvelle... ; c'est également sur ce texte que s'articule tout ce qui relève du thème du pays de Cocagne : la pièce montée, et, plus tard, la présentation qu'Óscar fait à Juanito de toutes les richesses agricoles du pays, l'importance des réserves de nourriture accumulées dans l'arrière fond de l'épicerie. Le taureau lui-même est le survivant des groupes d'animaux sauvages dont les silhouettes paisibles peuplent l'iconographie paradisiaque. Sans doute toutes ces représentations paradisiaques sont-elles cependant brouillées par une série de signes qui leur sont contradictoires, ceci à un point tel que le paradisiaque ne se donne à voir que dans la seule mesure où sa présence est révélée par des connotations qui, telles que je viens de le préciser, peuvent paraître lointaines mais qui se trouvent réactivées systématiquement par le sème du diabolique. Ici, plus encore peut-être qu'ailleurs, le sens ne se concrétise que dans la mesure où un sens qui lui est contraire le convoque par antithèse. Tel est le cas, nous l'avons vu, du titre ; tel est le cas du taureau : tout comme celui qui, faisant irruption dans la cérémonie des noces de Casilda et Peribáñez, annonce les manœuvres malhonnêtes du Commandeur, il est, dans *Demonios en el jardín* celui qui divise : c'est à son sujet que les deux frères se disputent ; il est également la figure médiatrice de Juan, qui lui-même s'interpose dès le début du film entre les deux mariés. Tel est encore le cas d'Ana qui, vêtue de la robe immaculée de mariée, flirte avec son beau-frère, tout en fumant une cigarette, ce qui, dans le code social des années 40 en Espagne, la décrit de façon très négative. Tel est encore le cas de tous les signes qui, à l'intérieur de ce que j'ai appelé le thème du pays de Cocagne, renvoient à la misère, à la pénurie, et à la faim, à savoir, toujours dans l'incipit, les enfants qui mendient et les paroles qu'échange Gloria avec les femmes qui l'accompagnent (« la novia no tiene velo. El restaurante no tiene cubiertos, no tiene fiambre [...] si no fuera por usted tendría que casarse en bragas ») et, d'une façon plus générale, tout ce qui relève du marché noir. J'ajouterai que le portrait de Franco, ainsi que l'em-

blème de la Phalange, comme figures emblématiques de la guerre civile et donc de la fracture qui a brisé l'unité nationale s'inscrivent dans cette série.

Un certain nombre de valeurs qui sous-tendent le mythe paradisiaque (la paix et l'harmonie, l'abondance des biens, les vertus primitives, l'innocence, l'authentique...) s'inversent en leurs contraires (l'agressivité et la désunion, la pénurie, la perversion, la faute, l'hypocrisie...), suivant une perspective qui, par certains côtés, pourraient être rapprochée du jardin des délices de J. Bosch.

Dans la quête de Juanito, deux moments sont à détacher : l'éloignement de sa mère et la nuit qu'il passe dans l'appentis. Épisodes cruciaux de la narration, ces deux moments sont plus importants encore d'un point de vue sémiotique, si on accepte, comme il se doit, de les relier l'un à l'autre. Juanito est arraché à sa mère qui ne le cède que sous l'effet d'une menace explicite, et, pour accéder au nouvel espace qui va être le sien, doit franchir deux grands portiques. Dans la séquence qui suit, son oncle Óscar lui présente son nouvel univers en détaillant les richesses élémentaires de la boutique, représentations de la production nationale. Immédiatement après, lui est présentée la grange sur laquelle donne la porte close d'un appentis frappé d'interdit (« tu abuela tiene prohibido entrar aquí ») et qui lui est donné comme l'espace secret de son père (« tu padre se escondía dentro cuando hacía una trastada »).

Le soir venu, désireux de rivaliser avec le courage de son père (¿ mi padre era muy valiente ?) guidé par la flamme du briquet qui a appartenu à Juan, il franchit le seuil interdit et se trouve accidentellement enfermé dans ce réduit sombre et froid, à quelques pas du taureau. On le retrouve le lendemain endormi sur un arrière-fond de lumière qui se fait significativement de plus en plus claire, tandis que s'élèvent chants du coq et chants d'oiseaux. Le petit garçon a contracté cette nuit-là une maladie dont les effets seront désormais rappelés tout au long du film.

On ne peut s'empêcher de lire cette courte série de séquences comme la mise en scène du rite de séparation qui correspond à la première phase de l'initiation. Le jeune garçon est passé de l'espace de la mère à celui du père, un espace significativement placé sous le signe du taureau. Le rite de passage, qu'annonçait déjà la cérémonie du mariage, s'accomplit dans le sanctuaire interdit, zone secrète et infernale, règne du froid où l'on accède par une série de passages étroits, lieu poétique de la mort symbolique qui prélude elle-même

à l'avènement de l'être nouveau dans la lumière de l'aube. Mais il s'agit ici, on le sait, d'une fausse entrée dans le monde des hommes, car cette demeure du père est soumise en fait à l'autorité matriarcale, et, en conséquence, Juanito reste longtemps dans ces limbes, isolé, non socialisé, prisonnier de Gloria autant que de sa maladie, jusqu'à ce qu'il lui soit donné d'approcher pour la première fois son père, alors que celui-ci accompagne Franco dans une partie de pêche. Il s'agit ici encore d'un espace symbolique, une colline boisée, gardée par des militaires. Juanito et sa mère se fraient un chemin dans les broussailles et leur progression s'accompagne de bruits de tambour et chants d'oiseaux. Ángela est arrêtée par un garde ; fouillée par Osorio, elle doit laisser Juanito s'éloigner d'elle pour que celui-ci puisse rejoindre son père (le soldat : « venga, vamos a ver a tu padre »). Le texte reproduit à l'évidence ici le rite de la séparation. Juan appelle à plusieurs reprises son fils (« ¡ Juanito ! ¡ ven ! (...) ¡ Ven ! ¡ baja ! (...) ¡ Venga hombre ! ») Mais celui-ci, déçu, refuse l'intégration qui lui est proposée (« ¡ No quiero ! ») appelle par trois fois sa mère à son secours (« ¡ Es camarero ! ¡ No quiero ! ¡ Mamá ! ¡ Mamá ! ¡ Mamá ! ») et après avoir, par trois fois encore, répondu Non aux exhortations de Juan redescend en courant vers Ángela.

Le rejet de Juanito s'explique par l'antithèse qu'expriment d'une part la marche ascendante vers un objet vécu comme sacré et la découverte de la réalité, à savoir le fait que ce père qu'il avait idéalisé, ce héros qui lui était annoncé n'est qu'un garçon de café. Ce nouveau procès initiatique se termine ainsi comme le premier : il ne débouche pas davantage que le précédent sur l'intégration au groupe des adultes et je remarque d'ailleurs qu'ayant à peine retrouvé sa mère, Juanito lui demande, angoissé, s'il arrivera un jour à l'âge adulte : « y tú ¿ crees que llegaré a mayor ? » Faut-il rapprocher cet échec de la décision que prend Ángela de reprendre son fils dans la maison du haut, une fois terminé le repas d'anniversaire, décision dont on ne saura jamais si elle a été ou non exécutée ?

Si l'on s'en tient à l'organisation de la matière narrative, on constate donc que celle-ci est gérée par une systématique du rite de passage. Aux observations qui précèdent on ajoutera que le film s'ouvre sur l'évocation des nocces d'Óscar et d'Ana et qu'il se termine avec les feux de la Saint-Jean, deux figures (nocces et feux de Saint-Jean) qui, à leur tour, convoquent traditionnellement ce rite.

Si l'on se souvient de ce que l'initiation est toujours un processus destiné à réaliser psychologiquement le passage d'un état réputé inférieur de l'être à un état supérieur (S. Hutin cité par R. Bastide) on comprendra mieux pourquoi la deuxième représentation du rite de séparation ne peut déboucher sur ce qui devrait être son point d'aboutissement, à savoir l'intégration au groupe paternel. Le père se trouve enfin et surtout confondu ici avec l'une des figures de la vie familiale et de l'infériorité (responsabilité du repas) qui dans la logique du rite renvoie au monde des femmes. Les deux tentatives de séparation ne débouchent sur aucune rupture véritable et moins encore sur une agrégation au groupe des hommes, dans la mesure où l'espace du père et l'espace de la mère se trouvent dans les deux cas confondus. L'espace du père n'existe pas.

Je retrouve cette même indiscrimination dans la problématique de la faute et de l'innocence que met en place l'incipit par le biais d'un espace paradisiaque satanisé. Les deux lieux poétiques du péché et de l'innocence se superposent et se confondent dès l'amorce du titre (*Demonios en el jardín*) et cette confusion ne cesse de produire du sens : c'est ainsi qu'Ángela puise dans la caisse de l'épicerie lorsque Juan s'éloigne de la maison maternelle sans être accusée de vol, mais le sera alors qu'elle est manifestement innocente. Elle est menacée d'être poursuivie comme recéleuse de produits de marché noir, prenant ainsi sur elle le péché de toute la famille. Elle tire bénéfice d'autre part des menus larcins de son fils. Juan lui-même, lorsqu'il vole son frère, le vole-t-il vraiment ? N'est-ce pas Óscar qui lui a volé d'abord sa part d'héritage ?

Si on s'intéresse donc à ces deux textes culturels que représentent respectivement la perversion des représentations paradisiaques et l'échec des rites initiatiques, on constate qu'ils ont en commun d'être gérés essentiellement par le concept d'indiscrimination.

Il faut alors se souvenir de ce que *Demonios en el jardín* se caractérise, entre autres choses, par l'absence de la figure du père. Gloria est veuve mais n'évoque jamais le souvenir du père de ses enfants. Le père de Juanito n'apparaît que très tard, et, nous l'avons vu, dans une fonction qui est antithétique de la fonction paternelle.

Le père des enfants qui mendient est en prison, les clientes de l'épicerie sont veuves. Ce vide sémiotique est mis en évidence par la récurrence des représentations du taureau et par le dispositif qui organise la photo de famille à

la fin du film, où la place traditionnellement tenue par le chef de famille est vide ; autant de signes qui transcrivent la prégnance de cette figure au plan symbolique, et corrélativement, l'importance qui est conférée à son absence.

Il existe un rapport évident entre tous les éléments que je viens de décrire. Il revient en effet au père d'établir et de faire respecter la discrimination sexuelle et donc les espaces occupés respectivement par le père et par la mère. L'irruption du taureau dans la cérémonie du mariage prend a posteriori tout son sens : symbole de puissance sexuelle et de fécondité, il représente la loi du Père, face à Óscar ; ce dernier, en effet, de par son impuissance, est un vecteur de non discrimination. En l'absence du Père, tout n'est que désordre et confusion (tyrannie de Gloria, tyrannie de Juanito sur ses proches, vols et délits impunis, confusion des innocents et des coupables)

Lecture sociocritique

Lorsqu'on situe toutes ces remarques dans le contexte socio-discursif correspondant, on est frappé par la façon dont le dispositif sémiotique du film en réalise, sur des modes qui lui sont spécifiques, les principales structurations.

La mort de Franco, survenue en novembre 1975, ouvre, on le sait, une période qui a été qualifiée d'époque de transition, de 1971 à 1985.

Le discours social (c'est-à-dire l'ensemble de la production langagière qui englobe le discours politique sans pour autant se confondre avec ce dernier) fait apparaître une série de préoccupations et de débats : ceux-ci portent, entre autres objets, sur la réconciliation nationale, la nature du régime, l'officialisation des partis, et surtout celle du parti communiste, la nécessité de créer une société consensuelle, la démocratie, l'autonomie, l'amélioration des conditions de vie... Je m'arrêterai sur celles qui me paraissent soit avoir déclenché les plus violents affrontements, soit avoir eu le plus d'impact sur la construction de la nouvelle Espagne, et dont les structures filmiques rendent le plus nettement compte. Dans son livre sur *La década sorprendente 1976-1986*, Sergio Vilar analyse les avantages et les inconvénients de cette « recherche de compromis ou d'accords, de ce souci constant d'obtenir des pactes conjoncturels et structuraux (« la búsqueda de compromisos o acuerdos, el tratar constantemente de llegar a pactos coyunturales y estructurales » p. 69). González Casanova, dans un article écrit en 1981, reconnaît « la nécessité

objective qu'a le PSOE d'établir un pacte ou un compromis avec le bloc de pouvoir traditionnellement dominant (grande banque patronale, armée, hiérarchie de l'Église catholique) ». L'heure est aux pactes : pacte social, pacte politique, pacte constitutionnel. On signe le pacte de la Moncloa en 1977. Rapportant les paroles de Durán Farel (« El pacto social no tiene ninguna viabilidad si no existe un pacto político previo ») González Casanova les commente en ces termes : « de ahí que, como dice Durán Farel, sea preciso un pacto político entre burgueses y proletarios para llegar cuanto antes a un régimen democrático en el que ambas partes puedan dialogar en plano de igualdad política. Una vez alcanzado conjuntamente dicho régimen se puede empezar a hablar de un "pacto social" entre otras cosas para consolidar la democracia. Invertir los términos lógicos del proceso no será más que ponerse en manos, una vez más, del más fuerte socialmente sin por ello avanzar en la lucha democrática pues mal se avanza con los pies encadenados » (González Casanova, 1986, p. 65).

Dans la séance inaugurale des Cortes, le 22 juillet 1977, s'adressant aux députés et sénateurs, Juan Carlos réduit les affrontements idéologiques à de simples complémentarités de points de vue : « Las diferentes ideologías aquí presentes no son otra cosa que distintos modos de entender la paz, la justicia, la libertad y la realidad histórica de España » (González Casanova, 1986, p. 288). L'anathème est portée contre tout ce qui divise, polarise, cristallise les oppositions... discrimine : « El enfrentamiento maniqueo y polarizador entre "buenos" y "malos" entre continuistas disfrazados de reforma y demócratas tachados de revolucionarios puede provocar un grave conflicto entre los españoles » (González Casanova, 1986, p. 110). Tout ce qui pourrait entraîner des affrontements est soigneusement écarté, gommé, interdit. C'est ainsi que la commémoration en 1978 des trois dernières victimes du franquisme fusillées en 1975 à Barcelone est interdite. Le problème de l'amnistie est réglé dans ce contexte : le décret loi sur l'amnistie est publié en 1976 (« La Corona simboliza la voluntad de vivir juntos todos los pueblos e individuos que integran la indisoluble comunidad nacional española. Para ello es uno de sus principales misiones promover la reconciliación de todos los miembros de la nación »).

Les milieux franquistes font la distinction entre l'amnistie légitime et l'amnistie démagogique. González Casanova plaide pour une amnistie « laboral » :

para ellos (los trabajadores de todas clases), reivindicar aumentos salariales, mejores condiciones de vida en los barrios, democracia municipal [...] amnistía o estatuto de autonomía es una misma cosa [...] El pueblo español más sensible a la reconciliación democrática ha convertido en clamor – sobre todo en Cataluña – la solicitud de amnistía política. Pero ¿se acuerda el pueblo español y el catalán de la gran cantidad de pueblo trabajador que espera la amnistía laboral ? (una amnistía...) que reintegre a todos los trabajadores sancionados, despedidos o « fichados » [...] (González Casanova, 1986, pp. 44-62).

Quelles que soient les circonstances politiques qui peuvent justifier ce processus – mais ce processus n'est-il pas la conséquence logique de la recherche systématique du consensus que nous venons d'évoquer ? – on remarquera que d'un certain point de vue cette amnistie réclamée et obtenue au bénéfice des républicains est une amnistie accordée aux victimes par leurs bourreaux. En admettant même que cette affirmation puisse paraître quelque peu excessive, reste un fait objectif incontestable, à savoir ceci : une amnistie qui a pour seul objet l'oubli des délits éventuels des républicains aboutit objectivement à faire assumer par ces derniers, et par eux seuls, la responsabilité des affrontements de la guerre civile et de leurs conséquences tragiques, c'est-à-dire à leur faire assumer le poids de la responsabilité collective. On voit à quel point l'innocence et la culpabilité se donnent ainsi à voir comme des notions labiles aux frontières indéfinissables, des valeurs essentiellement interchangeables qui circulent indistinctement d'un actant à l'autre. La façon dont Ángela et Ana s'acquittent de cette fonction est particulièrement exemplaire.

La sémantique conjure les démons : cette époque dite de transition est-elle un post-franquisme ou une prédémocratie ? « Hablar de postfranquismo y no de democracia ya es una pista [...] Quiere decir que el "postfranquismo" y la "predemocracia" son dos formas contrapuestas pero en el fondo convergentes de definir una situación política de transición, lenta y suave, vista por la izquierda como una agonía prolongada de la dictadura y por la derecha como una cauta y temerosa adaptación a la temida democracia o poder político. Aparentemente la pre-democracia sería la reforma y el post-franquismo la ruptura. Pero no es así. Ni los franquistas han reformado nada ni los demó-

cratas han roto el poder dictatorial de los grupos políticos tradicionalmente dominantes en España » (González Casanova, 1986, p. 328).

Contrairement à González Casanova qui semble estimer ici que les mots ne sont que des masques (« Pero no es así ») je perçois les deux expressions, présentées d'une certaine façon comme des synonymes, comme éminemment révélatrices de cette systématique de l'indiscrimination : elles signifient dans leur apparente complémentarité, qui idéologiquement n'est qu'une redondance, que ces années de transition constituent une zone floue, où *post* et *pré* se superposent, c'est-à-dire une zone conceptuelle où la démocratie est dans le franquisme et le franquisme dans la démocratie, où tout est dans tout, si ce n'est dans les faits, du moins dans la façon dont on en parle ou du moins dans la façon dont l'idéologie impose d'en parler.

Pour en terminer avec cette mise en contexte, je renverrai à une affirmation du père Fullat rapportée et commentée par Vázquez Montalbán (1985, p. 131) à propos de l'inexistence du père :

En su condición de jovenólogo explicaba el padre Fullat que el talante de la juventud por aquella fecha se caracterizaba no por la rebelión contra el padre sino por la rebelión contra la inexistencia del padre [...] Según una encuesta efectuada en 1976, un 60 % de los jóvenes consultados consideraban que la disciplina es un factor en el desarrollo de la personalidad. Los jóvenes están descorazonados y angustiados ante el desorden ordenado de una sociedad que les condena al paro y a la incertidumbre así en Europa como en España. (Vázquez Montalbán, 1985, p. 131)

La lecture croisée de ces deux films permet de mettre en évidence ce qui les sépare tout autant que ce qu'ils transcrivent de commun. Sans doute ni les traditions politiques et culturelles de l'Argentine et de l'Espagne ni les vicissitudes dans les affrontements politiques ni les modalités de la répression dans chacun de ces deux pays ne sont assimilables ; reste cependant un point qui est commun aux deux crises de société impliquées, la fin d'une période de dictature par essence castratrice, chute que la production socio-discursive ne fait pas apparaître sous la forme d'une rupture mais au contraire sous celle d'un vide politique caractérisé par l'absence de toute loi du père qui est le vecteur de la discrimination, ce qui explique que les contours notionnels des

valeurs s'estompent. Seul l'avènement d'un pouvoir juste, bon et fort, pour reprendre les adjectifs que G. Mendel attribue à la puissance paternelle libératrice pourrait à *contrario* régler à nouveau la vie sociale sur des normes de valeurs restaurées dans leur authenticité. Les crises qui affectent les identités individuelle et nationale et dont l'exacte transcription nous parvient au-delà des destins respectifs de Gaby ou de Juanito sont bien générées par ce « desorden ordenado » des sociétés, cette absence de repères notionnels, cette confusion de valeurs.

Les textes culturels qui sont les médiateurs entre le socio-discursif et le textuel sont cependant distincts. Donnons à nouveau la primauté au signifiant, en remarquant que les rites d'initiation dans *Demonios en el jardín* se donnent à voir comme convoqués en quelque sorte par les métaphores qui expriment un cheminement (*post*, *pré*) et un passage (*transition*...) tandis que ce sont les caractéristiques atroces de la répression de la dictature militaire (*secuestro*, *desaparecidos*...), telles qu'elles sont détaillées dans le discours social contemporain du film, qui constituent les noyaux fondateurs de la sémiotique de *La Historia oficial*

BIBLIOGRAPHIE

- GONZÁLEZ Casanova, J. A., *El cambio inacabable (1975-1985)*. Barcelone, Anthropos, ed. del Hombre, 1986.
- SERRANO Carlos, Lecuyer M. C., *Otra España (Documentos para un análisis 1974-1989)*. Alicante, Paris, Instituto de Cultura, Juan Gil-Albert, ed. hispánicas, 1990.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN M., *Crónica sentimental de la transición. Los desnudos, los vivos y los muertos de una transición que no sólo ha sido política*. Barcelone, Planeta, Espejo de España, n° 117, 1985.
- VILAR Sergio, *La década sorprendente, 1976-1986. La construcción de la democracia entre la euforia, el desencanto, la modorra y los sobresaltos*. Barcelone, Planeta, Espejo de España, n° 126, 1986.

ÉDITIONS DU CERS
CENTRE D'ÉTUDES ET RECHERCHES SOCIOCRIQUES – UFR VI
Université Paul-Valéry – BP 5043 – F-34032 Montpellier Cédex

REVUE CO-TEXTES

- N° 1. 1980 Luis Martin Santos : *Tiempo de Silencio*. (Épuisé).
- N° 2. 1981 Francisco de Quevedo : *La hora de todos*. (Épuisé).
- N° 3. 1982 Calderón de la Barca. (Épuisé).
- N° 4. 1982 Mario Vargas Llosa. (Épuisé).
- N° 5. 1983 Juan Goytisolo.
- N° 6. 1983 Gabriel García Márquez. (Épuisé).
- N° 7. 1984 Miguel-Ángel Asturias.
- N° 8. 1984 Lecture idéologique du *Lazarillo de Tormes*.
- N° 9. 1985 Alfredo Bryce Echenique.
- N° 10. 1985 César Vallejo.
- N° 11. 1986 Julio Cortázar.
- N° 12. 1986 Luis Buñuel : *Los olvidados*.
- N° 13. 1987 Point de repère sur le modernisme.
- N° 14. 1987 Rubén Barreiro Sagüer.
- N° 15. 1988 Miguel Delibes.
- N° 16. 1988 Vicente Huidobro.
- N° 17. 1989 Octavio Paz : *Libertad bajo palabra*.
- N° 18. 1989 Leopoldo Alas, « Clarín » : *La Regenta*.
- N° 19/20. 1990 Ernesto Sábato.
- N° 21. 1991 Littérature et institutions dans le Moyen-Âge espagnol.
- N° 22. 1991 Juan del Encina (1492-1514). Le Savoir et ses Représentations (Monique de Lope).
- N° 23. 1992 Luis Puenzo : *La historia oficial*.
- N° 24. 1992 Sociocritique de la musique de film I. *Elisa, vida mía*.
- N° 25. 1993 Sociocritique de la musique de film II. *Carmen*.
- N° 26. 1993 Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel (Gastón Lillo).
- N° 27/28. 1994 Cinéma et Espagne franquiste (*en hommage à Marcel OMS*).

REVUE IMPRÉVUE

- 1977 Numéro spécial hors série. (Épuisé).
- 1978 – 1/2 Sociétés – Mythes et langages. (Épuisé).
- 1979 – 1/2 Idéologies et pratiques discursives.
- 1980 – 1 L'espace discursif de la marginalité.
- 1980 – 2 Repère de génétique textuelle : histoire, imaginaire, discours. (Épuisé).
- 1981 – 1 Espaces dialogiques. (Épuisé).
- 1981 – 2 Réflexions sur l'image.
- 1982 – 1 Fonctionnements textuels. (Épuisé).
- 1982 – 2 Espace vécu et structuration de texte.
- 1983 – 1 Textologie – Histoire I.
- 1983 – 2 Textologie – Histoire II.
- 1984 – 1 Poésie engagées.
- 1984 – 2 Opérativité des méthodes sociocritiques.
- 1985 – 1 Écrire l'espace.

- 1985 - 2 Discours du Je.
- 1986 - 1 Problèmes du Siècle d'Or.
- 1986 - 2 La Guerre d'Espagne dans les produits culturels.
- 1987 - 1 Critique et histoire littéraires.
- 1987 - 2 Histoire, idéologie et culture: Guerre d'Espagne - Écrivains d'Amérique latine.
- 1988 - 1 Conceptualiser l'espace.
- 1988 - 2 Théorie(s) du texte et du genre.
- 1989 - 1 La Découverte comme événement interdiscursif I.
- 1989 - 2 Schèmes discursifs.
- 1990 - 1 Recherches sur le roman - I: Afrique.
- 1990 - 2 Recherches sur le roman - II: Espagne et Amérique latine.
- 1991 - 1 Acteurs de l'histoire.
- 1991 - 2 La ville.
- 1992 - 1 1492 - La découverte comme événement interdiscursif II.
- 1992 - 2 Moyen-Âge.
- 1993 - 1 Cultures dominantes et phénomènes identitaires.
- 1993 - 2 Miscellanées.
- 1994 - 1 El indio, nacimiento y evolución de una instancia discursiva - I.
- 1994 - 2 El indio, nacimiento y evolución de una instancia discursiva - II.
- 1995 - 1 Río de la Plata. Littérature et société - I.
- 1995 - 2 Río de la Plata. Littérature et société - II.

REVUE SOCIOCITICISM

- Vol. I, 1 (N° 1) Theories and Perspectives (1).
- Vol. I, 2 (N° 2) Theories and Perspectives (2).
- Vol. II, 1 (N° 3) Soviet Literature of the Thirties: a Reappraisal.
- Vol. II, 2 Vol. III, 1 (N° 4/5) Space and Ideology.
- Vol. III, 2 (N° 6) Social discourse: A New Paradigm for Cultural Studies.
- Vol. IV, 1 (N° 7) Social Discourse: A New Paradigm for Cultural Studies.
- Vol. IV, 2 (N° 8) How to Read Bakhtin.
- Vol. V, 1 (N° 9) Theories and Perspectives (3).
- Vol. V, 2 (N° 10) Theories et Perspectives (4).
- Vol. VI, 1-2 (N° 11/12) Lectures sociocritiques: domaine de langue espagnole.
- Vol. VII, 1 (N° 13) Arguments et débats I.
- Vol. VII, 2 (N° 14) Arguments et débats II.
- Vol. VIII, 1 (N° 15) Productions textuelles latino-américaines.
- Vol. VIII, 2 (N° 16) De la morphogénèse.
- Vol. IX, 1-2 (N° 17/18) Formes textuelles et matériau discursif - Rites, mythes et folklore

COLLECTIONS ÉTUDES SOCIOCITICISQUES

OUVRAGES GÉNÉRAUX:

- ALBANESE, R. *Initiation aux problèmes socioculturels de la France au XVIII^e siècle.* (1977).
- CROS, E. *L'Aristocrate et le carnaval des gueux: étude sur le Buscón de Quevedo.* (1975). (derniers exemplaires).

- CROS, E. *Propositions pour une sociocritique.* (Nouvelle édition). (1982). Épuisé.
- CROS, E. *Théorie et pratique sociocritiques.* (1983). Épuisé.
- CROS, E. *De l'engendrement des formes.* (1990).
- DE LOPE, M. *Traditions populaires et textualité dans le Libro de Buen Amor.* (1983).
- FABRE, J. *Enquête sur un enquêteur: Maigret. Un essai de sociocritique.* (1981). Réimpression 1988.
- FRANCO, J. *Lectura sociocritica de la obra novelística de Agustín Yáñez.*
- GARCÍA-BERRIO, A. *Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plástico.* (1981).
- M. JOLY. *Panorama du roman espagnol contemporain.* (1979). Épuisé.
- I. SOLDEVILA, J. TENA. *L'indifférence romanesque: Sartre, Moravia, Camus, réédition.* (1988).
- ZIMA, P. *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse* (1995).
- CROS, E. *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique* (1995).
- CARCAUD-MACAIRE M., J. M. CLERC

SÉRIE ACTES:

- *Picaresque espagnole.* Actes de la table ronde du CNRS (Montpellier 1974). (1976). Actes I.
- *Picaresque européenne.* Actes du Colloque international du CERS (Montpellier 1976). Actes II. (1977).
- *Opérativité des méthodes sociocritiques.* Actes du Symposium de l'Université libre de Bruxelles (Bruxelles 1980). (1984). Actes III.
- *La Guerre d'Espagne dans les produits culturels.* Actes du Colloque de Montpellier (juin 1986). Actes IV. Épuisé.
- *Publicité et psychanalyse. El indio, nacimiento y evolución de una instancia discursiva - Actes VIII.*

COLLECTION ÉTUDES CRITIQUES

- EZQUERRO, M. *Théorie et fiction. Le nouveau roman latino-américain* (1983).
- PUISSET, G. *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier* (1987). (Tome II: 1988).

SÉRIE PÉDAGOGIQUE

- NERIN, P. et PARRA, R.: *Estructuras fundamentales de comunicación* (1985). Rééd. 1990.

IMPREVUE 1995-1

Río de la plata littérature et société - I

Dossier

- Stereotype et modernité. Quelques repères morphogénétiques à propos
de *El Juguete rabioso* de Roberto Arlt Sol Villacèque
- Contestations ostentatoires et adhésion : *Flores robadas en los jardines de Quilmes*
de Jorge Asís José Maristany
- He weeps over Jim* : l'intertextualité de langue anglaise dans la poésie
de Juan José Saer Raquel Linenberg-Fressard
- Les rapports entre oralité et écriture comme problématique dans *Hijo de hombre*
de A. Roa Bastos Christiane Tarroux-Follin

Étude

- Rosas de Oquendo* : lecture sociocritique del tiempo-espacio en su sátira,
compte rendu de stage post-doctoral à l'Institut de Sociocritique, 1994 Amelia Royo

IMPREVUE 1995-2

Río de la plata littérature et société - II

Dossier

- Logos et abjection, la différence en jeu* Michèle Soriano
- Ritualización de la muerte en El Matadero de Esteban Echevarría.
Estructura sacrificial Jorge Ramírez Caro
- Desarraigo y primeras huellas picarescas en América* ;
Fracasos de la fortuna de Miguel de Learte Javier de Navascués
- After the fall* : J. L. Borges and romantic individualism Jeff Browitt

Notes de lecture

- Mora Sonia Marta y Flora Ovaes, *Indómitas voces : las poetas de Costa Rica*.
Antología, San José, Costa Rica, Editorial Mujeres, 1994, 271 p. (Carlos Francisco Monge)
- Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, New York,
Cornell University Press, 1981 (Roland Lemieux)
- Daniel Pineda Novo, *Joselito « El Gallo » o la exactitud emocionada del toreo*,
Gelves (Sevilla), Excmo. Ayuntamiento, 1995, 53-III p. (Jacques Issorel)
- Jean Franco et Rosa Parra Valiente, *Comprender, comparar, expresar*, Paris,
Masson, coll. « Español moderno », 1995, 201 p. (Jacques Issorel)

Bibliographie : livres et revues

CO-TEXTES n° 26 (1994)

Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel (Gastón Lillo)

Introducción

- Problemática, hipótesis de trabajo y definición del corpus

Capítulo 1

- Cuadro teórico

Capítulo 2

- El problema de los géneros filmicos. *Los olvidados* (1950) y el melodrama

Capítulo 3

- La distanciation ironica como principio estructurante *El gran calavera* (1949)

Capítulo 4

- Bivocalidad enunciativa y tension dialógica *Ensayo de un crimen* (1955)

Capítulo 5

- La reappropriación del melodrama : *El bruto* (1952)

Capítulo 6

- La adaptación cinematografica como lectura critica del texto literario : *Nazarín* (1958).

Conclusión.

Bibliografía

Appendices 1, 2 et 3

Sommaire

CO-TEXTES n° 27-28 (1995)

Cinéma et Espagne franquiste en hommage à Marcel Oms

À l'amitié ! Edmond CROS

Dossier

Présentation par Edmond CROS

Viridiana, les traverses intertextuelles de l'expiation Monique Carcaud-Macaire

Le désir en suspens dans *Viridiana* Annie Bussière-Perrin

« Familles, je vous hais » : un psychodrame individuel et collectif,

El Desencanto de Jaime Chavarrí Jean Tena

Le Combat du Biutz dans *Franco, ese hombre* de Luis Sáenz de Heredia.

Histoire d'un miracle Nancy Berthier

Lecture politique de *Demonios en el jardín* Edmond Cros

Manuel Vázquez Montalbán, *Autobiografía del General Franco*,

Estudio narratológico Maryse Bertrand de Muñoz

NO-DO y la Segunda Guerra mundial Rafael R. Tránchez, y Vicente Sánchez Biosca

SOCIOCRITICISM Vol. IX, 1-2 (n° 17-18) 1993

Numéro double – Double issue

Formes textuelles et matériau discursif

Rites, mythes et folklore

Edmond Cros : D'un sujet à l'autre.

Eugenio D. Hatibag : Beyond dependency : Alejo Carpentier and the third world.

Sheryl Craig : "She is abused" : the battered-wife syndrome in *Othello*.

Jean-François Lavis : Identité et introversion dans *La Recherche* de Marcel Proust.

Edmond Cros : Dans la marge du texte, le rêve. Pour une approche théorique du texte culturel. Les composantes folkloriques de la structure filmique dans *Viridiana* de L. Buñuel.

María Inés Palleiro : Un Espacio textual de convergencia. Acerca de las categorías de ficción, historia y creencia en el relato folklórico.

María Inés Palleiro : La seducción de la muerte : un modelo de actuación.

Alan E. Smith : Ritual y mito en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y los casos de la honra.

Zila Bernd : Littérature noire au Brésil : expression de frontière entre le savant et le populaire.

Le point sur la recherche

María Inés Palleiro, Tesis de doctorado (síntesis) : *La dinámica de la variación en el relato oral tradicional riojano. Procedimientos discursivos de construcción referencial de la narrativa folklórica.*

Actualité scientifique

Installation du Conseil scientifique de l'Institut international de sociocritique, Montpellier, 22 avril 1994.

Ce document a été réalisé avec Microsoft Word Version 5.

Service des Publications

Université Paul-Valéry – Montpellier III

Directeur de la publication : E. CROS

Dépôt légal : 4^e trimestre 1995

Achévé d'imprimer sur les Presses de
l'Imprimerie de l'Université Paul-Valéry
MONTPELLIER III

Les opinions exprimées dans cette publication ne sauraient engager
que leurs auteurs.