

LE CORPS PALIMPSESTE DE L'AMANT BILINGUE

JUAN VILA

Université de Grenoble III

Le dernier roman de Juan Marsé, *El amante bilingüe*, paru en 1990, met en scène un homme d'une cinquantaine d'années, un certain Joan Marés. Abandonné en 1975 par sa femme, Norma Valentí, bourgeoise catalane, socio-linguiste de son état et grande consommatrice de "charnegos", Marés, devenu musicien ambulant par désespoir, tombe peu à peu dans la déchéance. C'est dix ans plus tard, au moment même où il commence à rédiger des cahiers autobiographiques destinés à Norma, que Juan Faneca, un vieil ami d'enfance, lui apparaît en rêve et lui propose de prendre son identité de "charnego" pour partir à la reconquête de son ex-femme. Cette entreprise sera l'occasion pour Marés, sous les traits de Faneca, de séduire deux autres femmes, Griselda puis Carmen.

Le roman offre dès l'abord un certain nombre d'indications paratextuelles qui en orientent la lecture. La dédicace du roman, "Para Berta y para mis otros padres y mi otra hermana, al otro lado del

espejo¹ et les exergues qui introduisent les deux parties : “Lo esencial carnavalesco no es ponerse careta, sino quitarse la cara” (p.7) et “Hay épocas en que uno siente que se ha caído a pedazos y a la vez se ve a sí mismo en la mitad de la carretera estudiando las piezas sueltas, preguntándose si será capaz de montarlas otra vez o qué especie de artefacto saldrá.” (p. 113), respectivement d’Antonio Machado et de T.S. Eliot, ouvrent un espace de lecture qui signale une démarche identitaire. Comme l’indique la citation de Machado, les jeux de masques procèdent non pas au voilement d’un corps et de son identité mais à leur dévoilement, permettant ainsi l’émergence d’une identité occultée. A travers le jeu carnavalesque, c’est bien à une quête du moi que l’on a affaire, à l’histoire, au fond, d’une réconciliation.²

Un corps mélancolique

Joan Marés, le protagoniste, réussit là où, quelques années auparavant, avait échoué celui de *Ultimas tardes con Teresa*. Il s’agit en l’occurrence de ce vieux rêve “lumpen” que l’auteur a chargé son personnage de réaliser par procuration, épouser une riche catalane.³ Une procuration tout entière déclarée par l’onomastique.

¹ Marsé, Juan, *El amante bilingüe*, Barcelone, Planeta, 1990, p.5. Dorénavant, les références seront indiquées dans le texte, entre parenthèses, après citation.

² Freud, Sigmund, “Psychologie collective et analyse du moi”, in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1971, Petite Bibliothèque Payot, p. 160.

“Les Saturnales des Romains et le carnaval de nos jours se rapprochent, sur ce point essentiel, des fêtes des primitifs pendant lesquelles on se livrait à des débauches comportant la violation des commandements les plus sacrés. Or, comme l’idéal du moi comprend la somme de toutes les restrictions auxquelles l’individu doit se plier, la rentrée de l’idéal dans le moi, sa réconciliation avec le moi doit équivaloir pour l’individu, qui retrouve ainsi le contentement de soi-même, à une fête magique.”

³ Dans une entrevue récente, parlant de Pijoaparte, le protagoniste de *Ultimas tardes con Teresa*, Juan Marsé déclare : “En esta ocasión existe un componente mítico particular, hay una proyección personal no de lo que soy, sino de lo que me gustaría ser, que es otro asunto. Todas las simpatías van hacia él, además existe la proyección erótica personal, ese sueño juvenil de ligarte a una chica riquísima, de ojos azules, rubia, con coche sport, de la burguesía catalana... Es un sueño lumpen que yo he tenido.”

Freixas, Ramón, “Hipnotizar por la imagen”, Entrevista con Juan Marsé, *Quimera*, n°41, Septiembre 1984, p.54.

L'abandon de Joan Marés par sa femme, sur lequel s'ouvre le roman, met un terme au rêve devenu réalité et par là-même au statut social qui s'y rattachait.

Les dix années qui suivent la rupture sont des années de dérive et de deshérence, de mélancolie et d'incapacité à affirmer une identité. Elles s'inscrivent dans une problématique individuelle, celle de la crise provoquée par la perte de l'objet aimé, mais aussi sociale, par la perte de statut qu'elle entraîne et, enfin, socio-historique. Faut-il rappeler que ces années, 1975-1985, correspondent, approximativement, à ce que l'on nomme la Transition Démocratique, époque, aussi, de désillusions et de remises en question, tant politiques que culturelles. Avec la fin du franquisme s'ouvre une nouvelle ère qui remet en question des pratiques nées de la lutte contre la dictature. De plus, en Catalogne, la normalisation linguistique est une donnée nouvelle sur laquelle les écrivains d'origine catalane écrivant en castillan seront amenés à réfléchir¹. La perte de Norma, dans un tel contexte, symbolise l'entrée dans une époque où l'identité est devenue problématique. De cela le corps et l'existence de Joan Marés s'en font l'écho :

“ En días de melancolía y añoranza, para animar una cara sin arrugas y sin pasado, sobre el severo labio superior se pegaba con almaste un bigotito postizo, rubiales y distinguido.” (p.22)

Sur le plan linguistique, l'indétermination identitaire se traduit dans les écrits, rédigés dans un hybride de catalan et de castillan, que le musicien des rues dépose à ses pieds pour solliciter les passants.

Si la langue et les rapports que l'individu entretient avec elle sont des éléments essentiels, sur lesquels je reviendrai, qui traduisent la dissociation, puis, plus tard, la réconciliation du moi, il est un motif, largement mis à contribution par Juan Marsé, qui joue aussi ce rôle, c'est celui du miroir. C'est d'ailleurs sous son signe que s'ouvre le roman :

¹ Vázquez Montalbán fait des déclarations allant dans ce sens dans une interview parue dans *Le Magazine Littéraire*.

Fogel, Jean François, "Manuel Vázquez Montalbán : un privé dans la ville", *Le Magazine Littéraire*, n° 277, Mai 1990.

“Recuerdo que al abrir la puerta del dormitorio, lo primero que vi fue a mí mismo abriendo la puerta del dormitorio; todavía hoy, diez años después de lo ocurrido, cuando ya no soy más que una sombra del que fui, cada vez que entro desprevenido en ese dormitorio, el espejo del armario me devuelve puntualmente aquella trémula imagen de la desolación, aquel viejo fantasma que labró mi ruina (...)” (p. 9)

L'image renvoyée par le miroir signale la rupture d'un processus vital; depuis lors le temps est suspendu et l'image de Marés, prisonnière du miroir, symbolise la mort de celui qui fut le mari de Norma Valentí, mort qui est vécue et revécue sur le mode du châtiment chaque fois qu'il entre "desprevenido" dans la chambre.¹

Avec cette vision dans le miroir commence la dépression mélancolique qui durera dix ans. Reproches, injures, diminution de son sentiment d'estime, tous les symptômes recensés par Freud, dans *Deuil et mélancolie*, se retrouvent dans le premier chapitre.

Dès lors, le corps de Joan Marés s'expose, s'étale, se répand sans pudeur aucune, il pleure dans la rue, vomit dans les autobus. Il met en scène le spectacle de sa déchéance en accordant son corps à l'image que lui renvoie le miroir. Marés s'autopunit en exhibant généreusement sur lui tous les signes qui le désignent comme un exclu, qui trahissent son origine sociale, occultée pendant des années.

Il ne fait, en réalité, que reproduire les comportements de ses parents, une chanteuse et un illusioniste ratés. Ce qui émerge en Marés c'est un "corps social" non assumé, et c'est cette non assumption qu'il expie en se dégradant physiquement et moralement et en exposant cette dégradation.²

¹ Rank, Otto, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973, Petite Bibliothèque Payot, p.76.

“Comme, d'après la croyance populaire, l'âme du mort est supposée être fixée dans la glace, elle peut y devenir visible sous certaines conditions.”

² Marés a toujours caché à Norma certains aspects de sa personnalité et de son histoire qui trahissaient par trop ses origines :

“Tampoco nunca le diría que es medio contorsionista y ventrílocuo. Son habilidades de las que siempre se avergonzó un poco, pobre infeliz.”(p.149)

Le processus qu'ouvre la rupture avec Norma inverse son comportement et, à la honte, succède l'absence de honte; selon Freud, les mélancoliques "n'ont pas honte et ne se cachent pas car toutes les paroles dépréciatives qu'ils prononcent à

La régression sociale du protagoniste s'accompagne, par ailleurs, d'un investissement pervers de sa libido. Face à son ex-femme, qui ne veut plus le voir, il se déguise et sera tour à tour fétichiste, savourant avec délice une pièce que Norma lui a jetée, ou s'adonnera à un exhibitionnisme verbal qui fait de lui un possédé. L'investissement pervers est un travestissement de son moi car celui-ci est alors, comme le signale Freud, "écrasé par l'objet aimé".¹ Avec cette régression de la libido qui s'apparente à une descente aux enfers, Marés, dépossédé de son identité sociale et sexuelle par une Norma diabolique, n'aura plus qu'à "desaparecer de la faz de la tierra". (p.36) Il en est arrivé au point où Eros est prêt à céder le pas à Thanatos. A moins que, en la reconquérant, il ne réussisse à se libérer de Norma.

LA METAMORPHOSE

"El universo es un jodido caos en expansión que no tiene ningún sentido" (p.34), pense Marés, dans un moment de profonde dépression. Face à ce chaos va surgir Eros, force dynamique qui met en marche l'Univers et en assure la cohésion. Il se présente en rêve à Marés sous les traits de Juan Faneca, qui propose au musicien de se transformer en "chamego" pour pouvoir reconquérir Norma. Faneca pose la possibilité "de la réalisation des désirs que le jour précédent à fait naître en lui, sans les satisfaire".²

Cette première apparition suit le chapitre où Joan Marés évoque ses origines sociales et ses amis d'enfance, parmi lesquels se trouve Juan Faneca. Le texte procède par associations au retour d'un passé refoulé, dénié et vécu jusqu'alors sur le mode de l'autopunition. Le travestissement de Marés en Faneca, en lui permettant de renouer avec ses origines, va progressivement redonner une cohésion au moi dissocié du protagoniste.

l'encotre d'eux-mêmes sont au fond prononcées à l'encotre d'un autre (...)" _ Freud, Sigmund, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1990, Folio Essais, n° 30, p.155. _ L'autre est ici Norma, qui de par ses origines sociales ne pouvait que rejeter cet aspect de la personnalité de Marés; en exposant ces marques c'est elle qu'il tente d'humilier.

¹ Freud, Sigmund, *Métapsychologie*, op. cit., p. 161.

² Freud, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1971, Petite Bibliothèque Payot, p.38.

En devenant l'autre, le "charnego", en créant son double, Marés procède d'abord à une sexualisation de son corps. Il devient "Un charnego fino y peludo, elegante y primario" (p. 47), "Un moreno de verde oliva (...). Un tipo de película, murciano chuleta" (p.50). Il y gagne un "irresistible poder de seducción (...)", un "agitanado y misterioso efluvio sexual" (p.78). Sa langue, par le ceceo andalou, acquiert, elle aussi, une sensualité jusqu'alors inexistante.

Le corps de l'Autre, celui qui réveille le désir de Norma, se présente, de fait, comme le stéréotype même du "charnego", stéréotype surgi d'un imaginaire collectif qui, à son tour, se fonde et se reproduit dans la littérature et le cinéma. Il n'en demeure pas moins que ce corps, exclu socialement et linguistiquement, est porteur de la charge sexuelle qui caractérise l'Autre.¹

Faneca est un "otro yo" (p.57) aux limites de la caricature. Mais pour cette raison même, il exhibe et revendique la langue et les comportements dont Marés était honteux, rendant ainsi leur valeur à ses origines populaires. La subversion des signes corporels, qui indiquent l'échec et l'humiliation, permet au protagoniste de renouer avec la partie refoulée de son moi qui le libérera de l'image de Marés emprisonnée dans le miroir. L'image, celle de Faneca, qui lui est alors renvoyée est en accord avec son moi. Le masque social de Marés, imposé par son identification avec l'objet aimé, Norma, tombe, le libérant "des restrictions auxquelles l'individu doit se plier"² et permettant ainsi sa réconciliation.

Le double qui surgit du rêve et avec lequel Marés va peu à peu s'identifier, concentre en lui l'Autre et le jumeau. Le Faneca qu'il deviendra est le Marés enfant, hybride de "charnego" et de catalan, qui apparaît dans le cahier autobiographique intitulé "El pez de oro". L'évolution du Marés adulte n'est en fait que la conséquence d'une

¹ Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1986, Folio Essais, p.215.

"(...) le refoulement du corps et l'exploitation de la femme sont placés sous le même signe qui veut que toute catégorie exploitée (donc menaçante) prenne automatiquement une définition sexuelle. Les Noirs sont "sexualisés" pour la même raison, non parce qu'ils "seraient plus proches de la Nature", mais parce qu'ils sont serfs et exploités. La sexualité refoulée, sublimée, de toute une civilisation se conjugue forcément avec la catégorie dont le refoulement social, la sujétion, constitue la base même de cette culture."

² Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, op. cit., p. 160.

perte antérieure, qui d'ailleurs s'apparente à un reniement, celle d'une partie de son moi, Faneca, disparu, entre autres, pour cause d'émigration.

Dans *Don Juan et le double* Otto Rank conclut ainsi à propos de l'évolution du motif du Double :

(...) le Double qui, à l'origine, était un substitut du Moi, devient maintenant un diable ou un contraire du Moi, qui détruit le Moi au lieu de le remplacer.¹

Tel qu'il apparaît dans le roman de Marsé, le Double renoue avec les origines du motif et traverse toute son évolution. Faneca est bien, au départ, un double narcissique de Marés qui éloigne la mort de ce dernier. Cependant, Faneca, par la même occasion, devient le rival sexuel de Marés, qui se fait cette remarque :

Pero, ¿ acaso lo que se proponía no era, en el fondo, ponerse cuernos a sí mismo ? (p.156)

Enfin, la prise de possession de Marés par Faneca aboutit à la disparition du premier. Nous avons bien de ce fait toute une traversée du motif du Double mais l'écrivain inverse la proposition Moi/Double. Au départ, le diable ce n'est pas Faneca mais Marés et c'est ce dernier qui apparaît comme un double surgi de sa propre imagination :

El Juanito Marés que uzté conoció era un cuento chino, un camelo, un personaje fabuloso inventado por un muchacho soñador de la calle Verdi. Un delirio permanente del propio Marés.(p.178)

Faneca est, en fait, un véritable Moi. Celui-ci s'impose à un Double imposteur qui avait fait son propre malheur en voulant se détacher de son passé.²

¹ Rank, Otto, op. cit., p. 115.

² Rank, Otto, op. cit. p. 13.

"Le passé d'un homme est intimement lié à son être et devient son malheur s'il essaye de s'en détacher."

C'est pourquoi la substitution et la disparition de Marés ne sont pas vécues sur le mode tragique. C'est tout au contraire le ludique qui préside à la métamorphose car, dans le jeu carnavalesque des masques qui tombent, le désir d'être l'Autre n'est en réalité que le désir d'être Moi. C'est sous l'égide du principe de plaisir que naît Faneca qui à son tour, sous le masque du Torero Enmascarado, hybride de personnages de B.D., réussira là où avait échoué Marés enfant : imposer au public une image métisse de "charnego" et de catalan. C'est dans le jeu du Torero Enmascarado que le protagoniste atteint à la plénitude de son moi.¹

Faneca, qui surgit de l'inconscient de Marés, porte un nom qui est aussi celui d'un poisson de la Méditerranée. Comme poisson, Faneca peut symboliser l'inconscient, la sensualité et les facultés imaginatives². Il est le substitut du poisson d'or que Marés enfant avait perdu. Cette perte peut alors s'interpréter comme la substitution du principe de plaisir par le principe de réalité ou comme la perte de l'enfance. Faneca renoue avec les identités du passé et ses désirs et redonne à Marés, à travers les jeux de masques, un pouvoir imaginatif qu'il croyait perdu. Ce pouvoir le "charnego" l'assumera pleinement en devenant conteur pour Carmen et en renouant avec le principe de plaisir.

Un corps pour des lectrices

La trajectoire vitale de la métamorphose se double d'une trajectoire spatiale marquée par trois femmes : Norma, Griselda et Carmen.

¹ Marcuse, Herbert, *Eros et civilisation*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, Col. Arguments, p.168.

"Ainsi Schiller attribue à l'instinct de jeu libérateur le rôle de "supprimer le temps, de réconcilier l'être absolu, le changement et l'identité."

² Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, p. 1039.

L'article "Zodiaque" attribue au signe des Poissons les caractéristiques psychologiques suivantes : "Poissons, Bélier, Taureau. Cet ensemble correspondrait à la période mythologique d'Ouranos, celle de l'exubérance biologique indifférenciée; c'est celui des Principes ou Energies cosmiques qui s'expriment au point de vue humain par le caractère instinctif-prérational, qui se traduit par la suprématie de l'inconscient, l'impulsivité, la sensorialité et la prédominance des facultés imaginatives."

Le corps palimpseste de l'amant bilingue

Le roman se caractérise par un mouvement simultané de chute et d'ascension. Le mariage de Marés signifie une ascension sociale qui s'accompagne de la perte du Guinardó, de la partie haute de la ville, de ce qui peut être considéré comme le paradis de l'enfance :

Mi barrio está tan alto, tan cerca de las nubes, que aquí la lluvia está parada antes de caer. (p. 38)

La métamorphose en Faneca s'inscrit, elle, dans une chute sociale mais aussi dans la récupération du paradis. Le parcours accompli se ferme sur lui-même pour signifier la plénitude retrouvée.

C'est Norma Valentí qui est le moteur de ce double mouvement. Le prénom et l'emploi de l'ex-femme de Marés, socio-linguiste travaillant à la normalisation linguistique en Catalogne, sont, bien entendu, à prendre au pied de la lettre.

Mais Norma a aussi une autre fonction, elle est la lectrice à qui sont destinés les cahiers autobiographiques et devient, de ce fait, la lectrice des corps et langues de Marés puis de Faneca. Elle est le canal par lequel doit transiter toute parole pour être jugée, avant d'être approuvée ou non.

La relation Norma/Marés passe essentiellement à travers la langue et c'est avant tout par la langue de Norma, avec tout le contenu social que cela suppose, que Marés est possédé.

Les déviations sexuelles, exhibitionnisme et voyeurisme, qui caractérisent Marés au début du roman, ont la langue pour véhicule. Le chapelet d'obscénités qu'il dévide devant Norma est le parallèle verbal de ses comportements qui désignent son origine sociale. C'est aussi l'anonymat de ses actes qui le caractérise à ces moments-là car il profère ses grossièretés "cobijado en las sombras de un portal". (p. 32)

Par ailleurs, cet exhibitionnisme révèle le caractère ambigu de Norma qui, en entendant les insultes :

Sintió una punzada ardiente en las entrañas, quiso echar a correr, pero la voz ronca y el lenguaje depravado le habían paralizado las piernas (p.32)

Norma est partagée entre la peur et le désir; la langue diabolique qu'utilise Marés ne fait, en réalité, que traduire la vérité de Norma, rendre visible "la punta rosada y diabólica de su lengua".(p.33) La non assumption de ses grossièretés n'est que le pendant de la non assumption de Norma qui s'encanaille avec des "charnegos", tout en gardant les apparences : le "charnego", objet du désir est utilisé sexuellement, économiquement, mais est toujours rejeté après usage. Etant la Norme elle rejette l'Autre mais, en même temps, est fascinée par lui, tout comme Marés est fasciné par la Norma socio-linguiste à qui il demande, au téléphone, de traduire son castillan.

Deux chapitres sont consacrés à cette perversion téléphonique grâce à laquelle un Marés compulsif, flirtant avec le masochisme, jouit de la relation à une norme linguistique qu'il supplie Norma de lui infliger. Comme dans la consultation d'un dictionnaire, le rapport à la langue reste externe, un mot ne fait que se substituer à un autre. Les signes verbaux remplissent une fonction phatique sans engendrer d'effet de sens.

Ce n'est que transformé en Faneca que le protagoniste assumera ouvertement un langage et des gestes érotiques. Il lance alors, en catalan, une invite sexuelle à Norma (p.184) qui déterminera sa conquête et lui permettra de s'en libérer définitivement. Au moment de l'orgasme, c'est dans une langue surgie de l'enfance qu'il exprime sa jouissance :

La primera oleada del orgasmo los pilló a los dos por sorpresa, y en la culminación del éxtasis el murciano exclamó : "Hi ha cap peeeeeell de cuniiiill...!", sumiendo a la sociolingüista en el mayor desconcierto. (p.211)

Le cri des "traperos", d'autant plus qu'il est poussé en catalan, connote un monde mystérieux, connu et menaçant à la fois. Dans l'extase érotique Eros joue son rôle unificateur, il permet à Faneca d'exprimer son véritable Moi, son hybridité sociale et linguistique. Il n'est plus, dès lors, un "charnego" soumis, exotique, objet érotique servant au divertissement de la classe dominante; en liant son identité linguistique à sa sexualité, c'est tout un arrière-plan social qui est revendiqué; dès lors Faneca devient subversif. Ce cri, qui relève de l'"unheimlich", de cette "inquiétante étrangeté" de l'Autre, familier et

effrayant, est chargé de menaces.¹ Norma d'ailleurs ne s'y trompe pas. Comme le jeune bourgeois responsable de la perte du poisson d'or elle ressent le même effroi devant ce cri :

El extraño alarido del murciano no sólo la había confundido, le había metido en el cuerpo un miedo antiguo, irracional y paralizante. (p.211)

Le triomphe de Faneca est avant tout la libération d'une langue qui subvertit les normes sociales et linguistiques que représente Norma. La déroute de la bourgeoisie catalane le libère enfin d'une possession passionnelle et destructrice. Il peut alors se construire à travers la langue jubilatoire du Torero Enmascarado qui clôt le roman:

Puè mirizté, en pimé ugá m'en fotu e menda yaluego de to y de toos i així finson vostè vulgui poque nozotro lo mataore catalane volem toro catalane, digo (...) (p.220)

La deuxième conquête qui rythme l'itinéraire de Marés est celle de Griselda, sa voisine de palier. Son nom renvoie à l'indétermination même du protagoniste au moment de leur rencontre. C'est avec elle que pour la première fois il porte le masque de Faneca. Sa conquête est facile et ne débouche que sur une relation sexuelle sans passion. Ce qui plaît à Griselda c'est l'exotisme du "charnego" qui la distrait de sa solitude. En fait, entre Griselda et Faneca s'interposent le quotidien et le cinéma; elle est une lectrice d'images et seule l'image de Faneca, avec laquelle elle compense la monotonie du quotidien, lui importe.

Le protagoniste, dans cette relation, se sent un imposteur car il triche, et avec la femme et avec lui-même; il n'est pas encore Faneca, il n'est qu'un masque en représentation :

¹ "Vers 1830, au moment où la bourgeoisie, bonne enfant, se divertit de tout ce qui se trouve à la limite de sa propre surface, c'est-à-dire dans la portion exigüe de la société qu'elle donne à partager aux bohèmes, aux concierges et aux voleurs, on commença d'insérer dans le langage littéraire proprement dit quelques pièces rapportées, empruntées aux langages inférieurs, pourvu qu'ils fussent bien excentriques (sans quoi ils auraient été menaçants). Ces jargons pittoresques décoraient la littérature sans en menacer la structure"

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1972, Points Littérature, n° 35, p.58.

y entonces se abandonó feliz y confiado a esa apariencia, a esa ficción murciana y apasionada que estaba representando con peluca rizada y parche negro en el ojo, a ese personaje de trapo con rellenos de algodón y tan artificioso como el oso de peluche..(p.80)

Faneca est instrumentalisé, tout comme l'ours en peluche, avec lequel Griselda trompe sa solitude. Son pouvoir sur Griselda est limité car il n'est qu'une image stéréotypée qui ne renvoie qu'à un quotidien confortable dont la femme se satisfait :

El la observó mientras se inclinaba para darle un beso de despedida. Era verdad que había perdido varios kilos, aunque no los que decía; tal vez cuatro o cinco. Pero su resignada expresión de gordita sentimental y malquerida, su dulce conformidad consigo misma y con su pequeña y sobada porción de felicidad cotidiana, no se había alterado.(p. 201)

C'est pourquoi, lorsqu'il la quitte, il lui offre une image, un portrait de Faneca.

C'est avec Carmen, qui réunit poésie et passion, que Marés /Faneca boucle sa trajectoire vitale et atteint à la plénitude. Carmen est aveugle et passe son temps à écouter/voir les films à la télévision. Avec elle Faneca devient conteur. A partir des images des films, qu'il reconstruit par la parole, il donne à voir le monde à Carmen :

(...) le hacía ver la película, porque no se limitaba a explicar las imágenes, no sólo describía para ella los decorados y los personajes, narrando lo que hacían en todo momento y cómo vestían, también comentaba sus emociones y sus pensamientos más ocultos.(p.139)

Carmen est la lectrice idéale, celle qui, ne pouvant voir le corps de Faneca, doit en reconstruire l'image, comme elle reconstruit celles des films à partir des images verbales qu'il lui propose. Faneca disparaît pour n'être plus qu'une parole qui subjuge ¹ :

¹ Freixas, Ramón, op. cit., p. 52.

Le corps palimpseste de l'amant bilingue

La muchacha retuvo su mano y no la soltó hasta que terminó la película, hasta que él pronunció la palabra fin. (p.218)

Le corps de Faneca, son être, s'offre alors dans une relation de plaisir et de sensualité à une lectrice hypnotisée qui ne l'abandonne que lorsque l'histoire se termine.

Sous Marés apparaît Faneca et sous ce dernier le conteur qui se trouve en proie à une relation avec le langage symbolisée par les trois femmes : une Norma qui juge et avalise, une Griselda pour qui seules les images qui réfèrent au réel comptent, et une Carmen, enfin, qui s'abandonne totalement au plaisir que lui procure la parole de Faneca. En définitive, sous la triade féminine, c'est une relation au langage dans trois de ses aspects que l'on retrouve : l'expression de la norme linguistique, la fonction mimétique par rapport au réel et la potentialité créative du langage.

La métamorphose de l'amant bilingue apparaît, dès lors, comme la quête d'une langue personnelle. Cette quête s'inscrit dans un espace, celui de l'enfance, et donc du Guinardó, celui où cette langue a ses racines, un espace linguistique et social harmonieux auquel le protagoniste a toujours appartenu :

El falso murciano sintió, de pronto, la armonía social del entorno urbano, la emoción del regreso y la sensación de haber llegado a tiempo. Si en algún sitio le esperaban -y él sabía que durante años nadie le esperó nunca en ninguna parte- era aquí (p. 160)

Cette quête qui fera de Marés un conteur, et l'anagramme Marsé/Marés, incitent, bien entendu, à donner à ce roman une dimension autobiographique. Il ne s'agit certes pas de l'autobiographie de l'homme Juan Marsé, mais de celle de l'écrivain en quête d'une écriture narrative qui se doit de transcender la norme linguistique et le réel auquel elle se réfère. Ce roman de Marsé métaphorise les processus

En parlant de ses processus de création, Marsé déclare que ses romans partent tous d'images et ajoute que ce qui l'intéresse "es intrigar al lector, hipnotizarlo utilizando cualquier procedimiento pues todos son válidos."

de création qui lui permettent de donner corps à ses désirs et de se réconcilier avec lui-même dans le plaisir de la création. En définitive la métamorphose de Marés n'est que l'histoire du cheminement d'une écriture que Marsé s'acharne à enraciner dans son contexte socio-historique.

Depuis *Ultimas tardes con Teresa* la société espagnole a changé : les illusions politiques évanouies, la bourgeoisie, confirmant ainsi ce que l'auteur avançait dans ce roman de 1966, est retournée à ses affaires et le prolétariat aux siennes. Marsé dresse le constat de cet état de fait en retournant, une fois encore à ses origines, à son enfance, encore que, comme le note Vázquez Montalbán :

Ese Marsé ya duda de la función cognoscitiva y esperanzadora de la memoria (...), sospecha que su angustia y la depresión consecuente la debe a estragos de identidad que no le vienen precisamente de la sociolingüística.¹

¹ Vázquez Montalbán, Manuel, "El amante trilingüe", *El País Libros*, n°354, 30 Septembre 1990, p. 3.