

DÉFECTION DE L'IMAGE : *SEÑORAS Y SEÑORES*

JUAN VILA

Université Stendhal, Grenoble III

A) PETIT HISTORIQUE DE *SEÑORAS Y SEÑORES*

1) La revue *Por Favor*

Entre Mars 1974 et Septembre 1975, Juan Marsé publie, deux par deux, sa série de portraits *Señoras y Señores*, composés de photos et de textes, dans la revue satirique *Por Favor*. Ce qui caractérise l'ensemble de ces portraits c'est la prolifération de sens divers issus de l'ensemble iconotextuel. Ceux-ci naissent de la mise en page et surtout des montages photos, porteurs d'un sens propre, dont la dimension ludique a été soulignée par l'auteur lui-même¹.

A priori les deux textes sont indépendants l'un de l'autre, mais des liens entre les deux portraits textuels, un homme et une femme, se tissent, souvent très malicieusement, par l'intermédiaire du détournement et du montage photo. Ainsi, sur la page consacrée aux portraits de Manuel Fraga Iribarne et de Jane Fonda, les mains de Fraga Iribarne, tendues en avant, débordent sur la photo et, par la même occasion, sur le corps nu de l'impudique Jane Fonda. Selon ses phantasmes chacun pourra y voir une mise en image de la Belle et la Bête ou de l'étrangleur de Boston et de sa victime.

¹ Samuel Amell, *Conversación con Juan Marsé*, Colombus, España Contemporánea, 1988, (Tomo I, N° 2), p. 96.



Ce qui est certain c'est que le montage photographique met en place un système de valeurs, celui de la rédaction de la revue, dont Marsé était rédacteur en chef, en marquant Manuel Fraga Iribarne, ancien ministre franquiste, du sceau d'un désir quelque peu brutal dont Jane Fonda, chef de file du féminisme, est l'objet. Le texte se fait l'écho du montage photographique en comparant Fraga à *un picador*, en lui attribuant *un belfo* et des *orejas largas*.

Dans le cas de Claudia Cardinale et Pío Cabanillas Gallas, le montage photographique donne lieu à une typographie mimétique des textes, motivée, d'une part, par les courbes de la dame -qu'il faut bien appeler sculpturales - reprises par la typographie et d'autre part par la photo en biais qui pointe son angle vers Claudia Cardinale, angle repris par le texte affecté à la photo de Cabanillas. Cette mise en page à forte connotation sexuelle peut aussi faire jeu, bien entendu avec le prénom de Cabanillas, Pío. Le sens créé par le montage ne se retrouve pas dans les textes, si ce n'est peut-être dans les termes *ceniza sexual* attribués à Claudia Cardinale et *tipo pívico* à Cabanillas.

Défektion de l'image : señoras y señores

Señoras & Señores
por Juan María

Claudia Cardinale

Era una muchacha anota del pueblo, exuberante y como envuelta en una ceniza actual, como si tuviera prisa por dejar de ser joven. Una cara de manzana sombría, unos ojos un poco bravos, unas cejas poderosas y duras. Eso era hace años. Hoy es una señora lujosa y terca, larga, civilizada pero desnuda todavía de aquella cualidad sombría, de aquella ceniza actual. Atanándose nos a sus brazos y a sus caderas, esta señora es dueña del espacio ideal en que se mueve una mujer. Habría que añadir otros volúmenes: la graciosa circunferencia de la cabeza, el calibre del brazo, la longitud del cuello y la plenitud de los brazos. Los cabellos castaños son ligeramente ondulados y aumentan la vitalidad y el movimiento del cuerpo al acompañar sus curvas con sus ondulaciones. Posee una frente un poco infantil, de colegiala diligente, refinada. Cuando se ríe, los ojos se convierten en dos ranuras negras, contentas. La espáñola boca, aunque hoy muy sofisticada, manipulada financieramente por el productor-marido, es meridional, traviesa. La nariz algo respingona, pequeña, pero con carácter, respira una sexualidad moderna.

Ya casi se esfumaron los horizontes de sus mejillas, y de aquella cualidad desdichada, un poco rústica, campesina, un poco apenas queda nada. Tiene menos de muchacho o de mujer delgada y seca. Los hombros son llenos, redondos, armoniosos, totalmente femeninos.

Pio Cabanillas Gallas

Tiene la cara de andar con pies de plomo y en los ojos la tristeza indefinible del hundimiento. Alargo cabellito ondulado, galante, nariz lucida y recta, boca sobriamente encamata. La piel transmite fatiga, tal vez incesante, y las mejillas son pesadas y volutuosas.

Una fisonomía informal, neurvenalista, reflexiva, un tipo pálido que sugiere vitalidad y la posesión de un verbo agil y ágil, un castillo colonial ventilado con ráfagas de humor. Ponen una señorita cualquier caso ya admirable, unas espaldas multiformes, neoclásicas, clásicas. La cabeza es recta, grácil, sin juego de cuello y liberadamente pesada al fornido cuerpo, educado en la difícil disciplina del castaño. Los brazos revelan una fuerza en reposo, una tensión acrobática que, de algún modo difícil de precisar, establece una relación o complicidad defensiva con la mirada un tanto ahumada, torcida de melancolías y precepción: podría ser la actividad y la unidad de un hombre que, dejando por un momento sus ocupaciones, se ha humanizado presintiendo un sobresalto, un grito o un ruido en alguna parte, por ejemplo una puerta que se cierra de golpe por efecto de una corriente de aire.

También denota la actitud discreta y tolerante de un hombre todavía joven rodeado de viejos, y que, en medio de una conversación, constata con amargura (no causa de cierta ironía, a juzgar por el juego sutil de la ceja izquierda) y resaca el peligro que entraña esta precaria corriente de aire unido a la neta capacidad para el diálogo que establece el vistoso grupo de interlocutores de su derecha, burlosamente y volutuosamente, temeroso del restricción dogmático que podría acarrearle no tanto la apertura hacia el futuro como lo que esta apertura implicaría de revisión del pasado.

Certains de ces portraits adoptent une mise en page plus neutre, ou du moins plus symétrique, tout en essayant de varier la répartition des textes et des photos sur la page. Satire, jeu, mise en page qui se veut inventive, qui rompt avec les canons de la pratique journalistique, relèvent du genre de la revue et aussi de son adéquation à l'air du temps, affirmant par là son caractère anticonformiste.

Plusieurs lectures d'où naissent des sens différents en complémentarité peuvent être faites de ces pages, celle du montage photo seul, celle du montage photo plus celle de la mise en espace du texte, où celle de l'ensemble, montage, mise en espace du texte et texte. Dans de tels cas, le lecteur aborde les textes après avoir reçu un message visuel qui crée une attente. Le lecteur les aborde en étant déjà informé par le message iconique, et leur lecture se révèle alors déceptive car les textes sont en décalage avec l'horizon d'attente proposé par le montage photographique. Le texte est toujours plus respectueux, du point de vue sexuel, que ne le sont les montages photo.

Juan VILA

Les procédés de connotation dus au montage disparaissent lors de leur publication en recueil en 1977 par Planeta¹. Le texte et la photo se trouvent sur deux pages en regard, ce qui bien entendu supprime les possibles jeux dus aux montages et même plus simplement à la rencontre incongrue des photos sur une même page, rencontre qui déjà fait sens. Cette axiologie, pour le lecteur qui possède un minimum de savoirs et sur son époque et sur l'idéologie de Juan Marsé, refait cependant surface dans les portraits photographiques. C'est particulièrement vrai en ce qui concerne les hommes politiques que les photos montrent souvent quelque peu grimaçants ou avec un sourire de circonstance. Beaucoup plus neutre que dans les montages, la photo reste cependant porteuse de sens car elle s'inscrit dans un genre littéraire, celui des portraits, dont la dimension satirique ou critique est une des composantes de base.

La mise en recueil en profite aussi pour altérer la chronologie des parutions et réorganise les portraits, conservant pour la fin les images choc d'*Hiroshima* et de la *Dama desconocida*, portrait sur lequel nous reviendrons.

Le plus étonnant reste cependant le remplacement des photos originales par d'autres photos. Il existe sans doute des raisons éditoriales à de telles substitutions. Mais, le recours à des photos de substitution ne provoque que rarement un décalage avec le texte. Quelques cas cependant se produisent, ceux des photos pour lesquelles le texte prend en compte non seulement le corps de la personne, mais aussi le contexte de réalisation de l'empreinte. C'est ce qui se produit pour le portrait de Jordi Pujol que la photographie, un plan américain, montre assis à une table, les mains posées sur des papiers ; celle-ci a été remplacée par un premier plan du visage. Dès lors la partie du portrait qui se fonde sur cette situation devient quelque peu opaque pour le lecteur qui ne retrouve pas sur la photo la situation évoquée par le texte :

El señor está como agazapado, con la tensión del depredador en sus hombros, y, nos atreveríamos a añadir a la vista de sus manos encogidas sobre teóricos papeles democráticos, limpiando o afilando disimuladamente sus uñas.²

¹ Juan Marsé, *Señoras y Señores*, Barcelona: Planeta, 1977.

² Juan Marsé, *op. cit.*, p.175.

Défection de l'image : *señoras y señores*

Ce type de failles est cependant assez rare et montre surtout avec quelle facilité une photo peut se substituer à une autre, s'agissant bien entendu du même individu, sans que cela crée, dans la grande majorité des cas, une réelle incompatibilité avec le texte. Avec la perte de sens due à l'éviction du montage ou à la confrontation de deux photos, le rôle de celles-ci tend plus vers l'indiciel que vers le symbolique. Cette dernière fonction étant essentiellement dévolue au texte.

2) L'expérience *El País*

En 1987, entre mars et décembre, Juan Marsé réitère l'expérience des portraits littéraires dans les pages de la section "Ocio" de *El País*. Cette fois, la mise en page est beaucoup moins fantaisiste que dans la revue *Por Favor* : les photos sont toujours nettement séparées l'une de l'autre, les textes, sauf un cas (Richard Gere / Kim Basinger, 22-11-1987), n'établissent pas non plus de rapports entre eux; des effets de connotation, cependant, peuvent surgir de la simple confrontation des photos (Jean Paul II / Maribel Verdú, en petite tenue).

La suite de portraits tire cependant les leçons de l'expérience précédente de la mise en recueil et garde pour la dernière série de portraits celui de la *Dama desconocida* et de l'*Autorretrato*. Le portrait choc et l'autoportrait. L'autoportrait était publié dans le recueil de Planeta dans le premier tiers des portraits; dans la série de *El País*, le portrait de Marsé, que la photo montre déguisé en diabolin, est aussi celui qui sert de "despedida" au lecteur.

Les 84 portraits de *El País* seront publiés en recueil par Tusquets en 1988¹. Leur ordre de parution est conservé, mais avec une modification de taille qui est la suppression des photos, suppression dont l'explication est donnée en quatrième de couverture :

Si en el periódico cada uno de los textos iba acompañado de su respectiva foto, aquí presentamos estos retratos como lo que en definitiva son : pura y simple materia literaria que se explica y justifica por sí misma. Y es que cuando pase el tiempo y sus rostros ya se hayan olvidado, muchos de estos señores y señoras, probablemente despojados de su imagen por la siempre traicionera

¹ Juan Marsé, *Señoras y Señores*. Barcelona: Tusquets, 1988, (*Cuadernos Ínfimos*, n° 136).

Juan VILA

actualidad, seguirán vivos en el recuerdo gracias a la indubitable maestría de una de las más afiladas plumas de nuestro tiempo.

Cette justification d'une pratique, qui pousse à l'extrême ce que faisait déjà, dans une moindre mesure, l'édition précédente, quelles qu'aient pu être par ailleurs les autres raisons éditoriales qui ont conduit à la suppression des photos, pose quelques questions. Elle nie, en effet, en affirmant la suprématie et le caractère englobant du message linguistique, la possibilité d'un sens autre qui naîtrait de la rencontre du photographique et du textuel. Elle affirme que seul le texte est porteur de sens et que la photo, ne serait-ce que dans sa fonction indicielle, n'a pas déjà un sens en soi. Cette indépendance du texte vis à vis de la photo, proclamée par l'édition Tusquets, rejoint en partie ce que dit Jean-Marie Schaeffer à propos du témoignage journalistique :

Dans la stratégie globale du témoignage journalistique, l'image photographique joue un rôle à la fois subordonné et crucial. Subordonné parce que le discours pourrait s'en passer, ce qu'il fait d'ailleurs dans bien des cas. Crucial parce que là où elle est utilisée l'image augmente considérablement la force persuasive du message, ceci à la fois grâce à sa présence iconique et au quiproquo concernant le statut de sa fonction indicielle¹.

Mais Tusquets et Schaeffer ne se rejoignent qu'en partie car, en supprimant la photo, Tusquets supprime aussi et la force persuasive du message et le quiproquo né du statut à la fois indiciel et iconique de la photographie. C'est ce double statut qui permet une confusion entre affirmation d'une existence et sens de cette existence. Dans le cas des portraits de Marsé le texte donne un sens à la photographie, sens qui naît de l'investissement de la photo par le désir de l'auteur mais aussi de ses savoirs extraphotographiques sur la personne empreinte. Savoirs qui dans le texte mettent en place un système de valeurs. En supprimant la photo, Tusquets décroche le texte de la fonction indicielle de la photo, à savoir du réel, qui fonde le texte en partie, pour ne plus retenir que sa littéarité. Cette littéarité procède sans doute de l'analogie, que souligne Philippe Hamon dans *Du descriptif*, entre les textes descriptifs et les textes poétiques ; il y constate aussi que, chez les grands prosateurs, le texte

¹ *L'image précaire*, Paris: Le Seuil, 1987, (*Poétique*), p. 142.

Défection de l'image : *señoras y señores*

descriptif tend à l'évidence au poème en prose¹. Le mode de littéarité de ces textes serait, pour reprendre la terminologie genettienne, de l'ordre de la Diction ; ils seraient "rhématiquement intransitifs"², c'est à dire, tout simplement, que la production de leur sens est inséparable de l'élaboration de leur forme. C'est-à-dire aussi, me semble-t-il, que la tension autoréférentielle prend le pas sur la tension référentielle.

Dans son prologue à l'édition Planeta Vázquez Montalbán déclarait :

Hacia falta un Mirón dentado y despegado para crear una de las secciones más brillantes de las publicaciones periódicas españolas de todos los tiempos; una sección que se ha convertido en género: retrato literario, lectura en las rayas de los rostros y los gestos. Marsé ha leído a sus personajes a partir de un alfabeto moral sumamente duro contra la falsificación de los valores masculinos y sumamente blando con la exageración de los valores físicos femeninos³.

Comme le faisait Tusquets, Montalbán met aussi en avant la littéarité des portraits de Juan Marsé. Avec une différence, cependant, qui porte sur leur processus d'élaboration et leur rapport à la photographie : Montalbán note le caractère spécifique de ces portraits conçus comme procédant d'une lecture, d'un décodage des photographies. Il établit, par ailleurs, un lien d'antériorité/postériorité, de cause/effet, entre photo et texte, et met aussi l'accent sur l'axiologie qui fonde cette lecture/écriture, dans le cadre d'un rapport au réel, ou du moins d'un jugement que Marsé porte sur le réel.

De fait, les portraits sont un exercice de style qui propose 107 variations sur un même thème. Ils jouent à la fois sur le descriptif, le physique, qui débouche sur une amorce de narration, lorsque le portrait aborde son versant axiologique, ou moral, fondé sur les savoirs que l'auteur a de la personne portraiturée, savoirs tirés du réel et qui informent y compris le descriptif. Ainsi, Nuria Espert possède-t-elle une bouche *de curvatura declamatoria* y *ansiosamente trágica* [... (donde)] *asoma un grito*

¹ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris: Hachette, 1993, (*Hachette Supérieur*), p. 99.

² Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris: Le seuil, 1991, *Poétique*. Note p. 36 : Un texte est rhématiquement "intransitif" quand (ou plutôt : dans la mesure où) ses propriétés exemplificatives prennent le pas sur sa fonction dénotative.

³ Manuel Vázquez Montalbán, in *Señoras y Señores*, op. cit., 1977, p. 15.

Juan VILA

desgarrador en verso[...]¹. Nombreux sont les portraits textuels qui, en investissant la photo, établissent des paradigmes qui mettent en relation le texte et l'extratextuel en référant aux situations professionnelles, sociales ou politiques des *famosos* qui font l'objet du portrait. Le descriptif contient déjà des éléments de cet *alfabeto moral* qu'évoquait Montalbán qui trouve son développement dans le versant plus narratif du portrait, comme dans le cas de John Wayne :

Este jovencito que aquí vemos imberbe, esbelto y flexible, estaba por aquellos años muy lejos de trocar su sombrero tejano por la boina verde y también muy lejos de ser amigo de Goldwater, de Johnson y de Nixon. Ya entonces, sin embargo, su boca de labios finos, como un tajo, parecía capaz de formular insensatas opiniones patrioterías del más genuino sabor imperialista yanqui y defenderlas a punta de revólver².

En fait, ce qu'affirme Montalbán, contrairement à Tusquets, c'est la double tension, référentielle et autoréférentielle qui sous-tend les portraits de Marsé. De par sa littérarité le portrait textuel n'a qu'une faible fonction dénotative car, par l'accumulation de figures de style, le recours à l'intertextualité, l'écriture se met en scène et dénonce ses procédés de création de sens. C'est dans ce cadre que semble se situer le rôle de l'empreinte photographique : connectée avec le réel elle permet au texte d'accentuer, par son intermédiaire, sa tension référentielle.

B) ENTRE RÉFÉRENCE ET AUTORÉFÉRENCE

1) La ronde des déictiques

L'utilisation que Juan Marsé fait de la photographie dans ses portraits s'inscrit dans le cadre de la fonction indicielle de la photo dont Barthes disait qu'elle ne peut sortir d'un *pur langage déictique*³. Les portraits de Juan Marsé sont tous fortement marqués par une prolifération déictique.

¹ Juan Marsé, *Planeta*, p. 25

² Juan Marsé, *Planeta*, p. 63

³ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris: Le Seuil, 1980, (Cahiers du cinéma), p. 16. : Montrez vos photos à quelqu'un; il sortira aussitôt les siennes : "Voyez, ici, c'est mon frère ; là, c'est moi enfant", etc. ; la Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de "Voyez", "Vois", "Voici" ; elle pointe du doigt un certain vis-à-vis, et ne peut sortir de ce pur langage déictique.

Tous, sauf un, celui de la *Dama desconocida*, sont précédés du nom propre de la personne, qui, dans le cadre des portraits littéraires, dans sa fonction déictique, pointe dans trois directions, celle du texte, celle de la photographie et celle du référent.

La forme de désignation métonymique, qui reprend le pantonyme qui ouvre tout portrait, ("chica, caballero, señor, Esa manera de, señorita, chavala, fisonomía, cuerpo, anatomía") est précisée dans le cours du texte, la plupart du temps à l'incipit, par un déictique (esta, este, aquí, he aquí), ou par une des modalités de l'article. Ces choix établissent des connexions différentes entre les trois éléments formant le portrait, photo, pantonyme, texte. Le déictique pointe plus vers la photo que vers le pantonyme ; l'article introduisant une désignation métonymique, qu'elle que soit sa modalité, provoque un crochetage plutôt avec le pantonyme, puis avec la photo. A chaque fois, cependant, la désignation de substitution pointe aussi bien vers le pantonyme initial que vers la photographie qui elle, dans sa fonction indicielle, pointe vers le référent, renforçant le pointage auquel procède le nom propre. Il en résulte l'établissement d'un système ternaire d'équivalences dans lequel le sens circule sans cesse de l'un à l'autre des trois éléments qui composent le portrait.

Ainsi, dans cette ronde déictique, le portrait tend à camoufler sa littérarité. Le texte se donne comme un équivalent de l'index photo et entraîne avec lui le référent qui colle à la photo et qui authentifie le pantonyme comme étant bel et bien du réel. C'est ce que Barthes appelle le processus de naturalisation du texte par la photographie, mais ce qui nous semble intéressant ici, c'est que le processus de naturalisation, peut-être en raison du fait que le texte est un objet esthétique, ne semble pas aller de soi : le texte paraît se trouver dans l'obligation de fabriquer, ou de multiplier, les éléments lui permettant de renforcer sa fonction dénotative.

2) La rhétorique en œuvre

C'est cette fonction esthétique du texte que met en évidence le portrait de *La Dama Desconocida*. Ce portrait paraît initialement dans *Por Favor*, à peu près au milieu de la série. La page est composée de la manière suivante : dans une colonne centrale, sous le titre de la rubrique, la photo de *La Dama Desconocida*, une indienne ou une africaine, décharnée, tenant un enfant par la main et en portant un autre dans ses bras. En dessous, de la même dimension, un portrait en gros plan de face de Henry Kissinger. Sur les colonnes latérales, à gauche le texte sur *La Dama Desconocida*, à

droite celui sur Kissinger. Le sens de la mise en page est très clair, d'un côté le symbole des exploités, de la misère, de l'autre la photo du responsable. Le sens gauche droite dirigeant la lecture de l'état de fait à la dénonciation de celui qui en est tenu pour responsable.

Dama desconocida

Cuando por una vez se respuso a la guerra la narrativa edificadora, la utopía cosmopolita y la retórica maniat de toda página. Hicieron, busco y clamor de venganza. Hablar de otra cosa sería letra muerta. Porque a ver, ¿dónde está aquel portador, aquella escucha amarga cuando que soñamos democracia? ¿De qué manera bien vale la pena hablar aquí, de qué forma es-tival desventurado en qué momentos cuando el que pu-tamos? ¿Dónde está el famoso hijo? ¿Dónde está el famoso de la tierra, por ejemplo, dónde la misma palabra de condena-ción de la casa o el título gótico de los pánicos?

¿Qué fin de espíritu deli-rante vida de las formas, del hombre cuando de los ojos, de los sueños cuando? ¿Dónde está la cultura de destino, la larga espera insalvable, las milis enajenadas deprimidas? ¿Cómo se orientan en esta confusión los curules cuando de la fundación y al momento, dónde están los ojos como or-culas cuando, dónde la fresa y la asa de la boca? ¿Qué se hizo del año y guardó vigor de los siglos, de la zona vida de los curules, de la dulce mirada del «hijo»? ¿Qué de los ojos de, como Dios, qué de los hombres de paz? ¿Dónde está aquella luz cuando opaca, según entonces decir, de la cura in-tacto de los sueños, dónde los rostros de la mirada que to-do mejor cuando, los curules cuando de acción, los curules tal vez de ahora...?

Propongo a los observables que gobiernan el planeta, propo-nido a los observables que gobiernan el planeta, propo-nido a los observables que go-biernen el planeta.

Señoras y Señores

Por Juan Vila

Henry Kissinger

Frente desahogado. Cuando se quedan poco sobrevivientes. Una escucha, busca, tipo cuando los pingos en las ciudades trancas cuando posibilidad de juego cosmético y con fuma.

Hay empuje, oración, con dudas, tanta, tanta y dolo de bíblico en esta casa, en curules cuando de está mismo cuando y posibilidad en todos lados. La idea que yamás, insalvable, proviene de las cosas cuando, cuando, en derraman sobre el rostro en reflejo de espantoso cuando lo habrán. Espantoso por que está sobre el se lanzan al se lanzan. En desarrollo en todo bajo una una firma cuando de casa que apuro el punto de la guerra. Pero una una cuando de estado posibilidad o de cuando se está en un tipo cuando que cuando se lo cuando que cuando cuando. Pero en cuando cuando y cuando de los cuando de bajo una una, en cuando cuando que cuando de cuando cuando, de cuando que está cuando cuando en una una en una una de una una o una la cuando.

Tanta posibilidad hay en esta mirada, que cuando está que en cuando de cuando una guerra. La paz de cuando está en cuando cuando en cuando, que cuando bien bajo cuando lo que cuando en Estambul de la cuando de la cuando. En cuando, en la cuando cuando cuando en cuando cuando una cuando de paz. Pero sería cuando cuando a un cuando cuando a cuando. Sería cuando cuando a cuando, que en una cuando cuando y cuando.



Dans l'édition de Planeta, ce rapprochement disparaît, le portrait de la Dama est publié pages 230-231, celui de Kissinger pages 124-125.

Dans la série de *El País* le portrait de *La Dama Desconocida* est réécrit en conservant des passages du texte initial. La photo est différente mais tout aussi symbolique, la légende spécifie : *Una mujer da de mamar a su hijo en un campo de refugiados en Etiopía. A la derecha Juan Marsé.* Légende quelque peu incongrue qui éprouve le besoin de distinguer Juan Marsé déguisé en diabolin d'une éthiopienne famélique, alors que, pour toutes les autres photos, la légende se contentait de mentionner le nom des personnes, sans crainte de voir confondus Jean Paul II et Maribel Verdú.

SEÑORAS Y SEÑORES JUAN MARSÉ

Dama desconocida

Queda por una vez en sustitución la sarcástica adjetivación, la trameya conceptualista y la retórica sexual de esta página. Dejemos de lado el artículo verbal, los trances del oficio, las atonías metafísicas y el temido del símil. Ocurra que aquí, frente a esta señora ojeada con su hijo en brazos, la habitual subparalelismo, el peritrazo, el algarabano, la promopropya y el retroracano resultarían poco maños que una infamia. Aquí no hay más que harapos, lunas y clamor de justicia.

El inopacitras analizado, más o menos diestro en sus anteriores connotados, declara hoy su impotencia. ¿Dónde está aquella seneca sexual, aquella oscura materia que solíamos detectar y emboscar? Ráfaldomus a la boca, ¿de qué privilegio de diestro se puede hablar aquí? ¿de qué furacón rosado o de qué forma actual derramada en qué miembros señalados ni qué pulseras? ¿Dónde está el famoso latido subterráneo de las abetas de la nariz, por ejemplo?, ¿dónde la terrera acética de los párpados, la sedosa península de melocotón de la boca o el fluido gamoso de los párpados?

¿Qué fue de aquella delicante vida de las formos, del leve tambor respatil de los años, de las notoras cadenas, de la voz encantada? ¿Dónde está la diestra de oxígeno, la invidiada sagrada de nácar, las velas inmensamente depravadas? Sobre esta anatomía se ha de grabar un tanto oscuro, pues el presente retrato ya no puede ser más que una parodia de sí mismo, la herida de un asilo. Póngase, venenos, ¿depo se articulan en esta anatomía los nervios acortados de la fascinación y el erotismo? ¿dónde están los vedados rodillos, los que crece estrofas furiosas, dónde los puzos respatos como vena pretentada, dónde los cabellos como llamas, la frena y la masa de la boca? ¿Qué es hijo del silo y por qué ojea de los notras, de la abeta acortada del notras? ¿Qué de los luneros formos, de las encaje de rodos, de los banderos de pino de la abetada actual? ¿Dónde está aquella invidiada ojea, según solíamos decir con reiterada oscuridad, de la cara blanca de

los muelos? ¿dónde los vestigios de la notra que todo mejor venoso, los meses quieto de mundo, los dientes tal vez de sí mismo?

Póngase a los muelos que gobiernan el puzos, propiedad a los muelos que gobiernan el puzos, propiedad a los muelos que gobiernan el puzos.

Autorretrato

Siempre perturbado para ir al infierno en cualquier momento. El rostro angustiado y rescatado como los ruidos y notras estropaciones notras a lo largo del día, y algo en el asilo simplemente con notras de himnos idiosas y banderos depravados. Las facciones se

traban, competitivas, antes de des...rortarse. Se trata de un sujeto sospechoso de inapropiadas divinas y como notras, notras y despatada. Cuchas, modificaciones, tiene la pupila desnotada y desnotada, notras los luneros, la nariz guberosa y su notrasgo según en el notras y en la memoria.

No ha tenido mucho gusto en haberse connotado, habra probado pasar de largo de sí mismo, pero acaba notras el notras lapidato del notras y la bronca notras de la vida, al notar se notras de nota, de notras, de notras, de oficio y prohibición de nota. Hay en los que harapionos, notras a la nota notras, una notras notras del puzos de cinco que siempre quito se. Emancipacion, notras, notras,

ser otro. El Coyote de Las Animas. El notras del cine Dadas. El notras del cine Vardi. El notras del cine Ray. Notras de no haber sido alguno de ellos. La filosofía la notras notras, qué propo la larga notras de los notras notras, el notras y el notras y la notras notras franquista de not 40 años abotras y abotras los notras y los notras.

El tipo es bajo, desnotado, poco hablador, taciturno y notras. No se notras un notras, y notras mal que lo notras como sí lo notras. Jura los notras y los papalotes de notras y los notras notras de los notras que notras notras y notras notras de notras. Los banderos la notras notras

notras terror. Como analizado y escribe a mano. Y en un país en el que nadie dimita jamás, ni una después de haber probado algunos políticos su ineptitud o su cinismo ante el pueblo —el señor Félix Pons con su piso de medio millón, por ejemplo, o los señores jueces de la Sala Segunda del Supremo al condenar al periodista Juanjo Fernández, o el Gobernador Civil de La Coruña, o los muy babosos dirigentes de Herri Batasuna etcétera—, él sólo piensa en dimitir de todo, incluso de esta página. Pero no hay nada que le aborra tanto como hablar de sí mismo, así que basta. Yendo de diestro y levo de notras —el género diestro, algunos libros (algunos de Baltasar Forcá, por supuesto), algunas fotos—, se va por fin al infierno. Amor.



Una mujer al de montar a su hijo en un campo de refugiados en Etiopía. A la derecha, Juan Marsé. UP/ALBA MARÉS

Mais, après tout, ce n'est peut-être pas si incongru que cela si l'on pense au portrait textuel. A droite de cette photo apparaît donc celle de Juan Marsé, et le texte qui l'accompagne porte le titre de *Autorretrato*, texte où il prend congé du lecteur après une violente diatribe contre toutes les formes de corruption et de violence de quelque bord politique qu'elles soient :

Y en un país en el que nadie dimita jamás, ni aun después de haber probado algunos políticos su ineptitud o su cinismo ante el pueblo - el señor Félix Pons con su piso de medio millón, por ejemplo, o los señores jueces de la Sala Segunda del Supremo al condenar al periodista Juanjo Fernández, o el Gobernador Civil de La Coruña, o los muy babosos dirigentes de Herri Batasuna etcétera -, él sólo piensa en dimitir de todo, incluso de esta página¹.

¹ Juan Marsé, *El País Domingo*, 27-12-1987.

Juan VILA

Dans ce dernier portrait l'écrivain se pose comme juge moral d'une situation socio-politique bien réelle. L'autoportrait faisait déjà partie du recueil de Planeta et comportait aussi un passage dénonçant, lui, le passé franquiste¹. Tout comme celui de *La Dama Desconocida*, l'autoportrait publié dans *El País* est une réécriture de celui paru chez Planeta.

Le portrait de *La Dama Desconocida* est lui aussi une dénonciation, celle des artifices rhétoriques :

Quede por una vez en suspenso la sarcástica adjetivación, la tramoya conceptualista y la retórica sensual de esta página. Dejemos de lado el artificio verbal, los trucos del oficio, las artimañas metafóricas y el tintineo del símil. Ocurre que aquí, frente a esta señora etíope con su hijo en brazos, la habitual cultiparlancia, el perifrasedo, el alegorismo, la prosopopeya y el retruécano resultarían poco menos que una infamia. Aquí no hay más que harapos, huesos y clamor de justicia.

El juntapalabras asalariado, más o menos diestro en sus anteriores cometidos declara hoy su impotencia. ¿ Dónde está aquella ceniza sexual, aquella oscura materia que solíamos detectar y enaltecer?

Le texte se poursuit de la même manière, en accumulant ce même type de questions rhétoriques et finit ainsi :

Preguntad a los miserables que gobiernan el planeta, preguntad a los miserables que gobiernan el planeta, preguntad a los miserables que gobiernan el planeta.

Soit une imitation des thèmes et du style de Pablo Neruda². Quand le texte veut dénoncer sa littéarité, quand il effectue une dénudation de ses procédés, c'est encore par des procédés de style qu'il passe ; en s'annexant

¹ Juan Marsé, *Señoras y Señores*, op. cit., p. 83 : Es flácida la encarnadura facial, quizá porque la larga invernación intelectual y muscular, el aburrimiento, el alcohol y la luctuosa telaraña de casi cuarenta años de censura han abofeteado y abotargado las mejillas. La escarcha triste de la mirada y el incongruente rizo indómito son memoria de una adolescencia que le fue escamoteada. La niñez indigente y callejera, flanqueada por las altas tapias imperiales de lo prohibido, clama todavía en esa cara añorada y en ese pelo ensortijado.

² Pablo Neruda, "Explico algunas cosas", in *España en el corazón*, in *Tercera Residencia*, Barcelona: Seix Barral, 1977, p. 45. Il s'agit bien entendu des fameux vers : Venid a ver la sangre por las calles / venid a ver/ la sangre por las calles, / venid a ver la sangre / por las calles!

Défection de l'image : *señoras y señores*

Neruda, en faisant semblant d'être incapable, par prétéition, de décrire l'image c'est encore sa littéarité qu'il proclame. De là peut-être la légende de la photo purement référentielle, totalement décalée par rapport au texte. Mais c'est aussi la marque d'un engagement critique de l'auteur par rapport à la futilité de ses portraits, essentiellement ceux des femmes, toujours bienveillants en définitive, et d'un engagement critique face au réel. Décrire le réel, dans le cas présent, impose de renoncer au littéraire. Pour avoir fait le constat de l'impuissance du littéraire, non pas seulement à changer le monde, mais ne serait-ce, peut-être, qu'à le décrire, l'auteur ne renonce cependant pas à clamer sa révolte, à travers le littéraire.

Mis en relation avec le passage de l'*Autorretrato*, cité plus haut l'ensemble fait sens. L'auteur voisine avec le symbole de la misère et de l'oppression, mais un symbole particulier car il est photographique et donc il atteste un état de fait réel. Les photos, dont Tusquets s'était défait un peu rapidement, sont les éléments qui dans les portraits de Marsé viennent ancrer dans le réel des textes qui sans elles ne seraient, peut-être, que pure littérature voire pure fiction.

Mais la fiction, particulièrement lorsqu'elle est signée Juan Marsé, n'est-ce pas la conjonction de deux tensions, dont l'une est forcément référentielle?