

**MÉDIA ET
REPRÉSENTATION
DANS LE MONDE
HISPANIQUE
AU XX^e SIÈCLE**



SOUS LE PRIVE, LA PAGE...

(Médiatisation de l'écriture chez Manuel Vázquez Montalbán).

Georges TYRAS
Université de Grenoble III
(France)

(...) si l'écrivain ne tient pas compte dans sa conscience de l'influence de la culture audio-visuelle, de la culture massifiée, la littérature est condamnée à mort, ou alors les écrivains se liront entre eux.

Manuel Vázquez Montalbán.

On est en droit de distinguer, dans la production littéraire de Manuel Vázquez Montalbán, deux époques successives qui ne présentent, à première vue, aucun rapport entre elles

1. La période 1967-1974, placée sous le signe d'une écriture expérimentale qui aboutit à l'élaboration, entre autres textes, du chef-d'œuvre d'humour corrosif qu'est *Cuestiones marxistas*¹. Révision sentimentale de l'histoire récente depuis une perspective idéologique tournée en dérision, "*Cuestiones marxistas* - dans les termes de l'auteur - es une novela escrita casi como una obra de teatro y está dedicada a las peripecias en torno a un imposible encuentro entre Groucho, Harpo y Carlos Marx, los únicos hermanos Marx que me interesan"².

2. La période 1975-1995, consacrée pour l'essentiel, quoique non exclusivement, aux aventures romanesques du détective privé Pepe Carvalho³, sept épisodes ont paru à ce jour : *Tatuaje*, *La soledad del manager*, *Los mares del Sur*, *Asesinato en el Comité*

1 Barcelona : Anagrama, 1974 (Contraseñas, 21)

2 In Fernando Samaniego, "La educación sentimental de Groucho Marx", *El País*, 6 de diciembre de 1980, p. 7.

3 Il convient d'ajouter, à cet ensemble de romans, les volumes de nouvelles que l'écrivain publie à plume forcée dans le propos avoué d'effacer l'impression déplorable laissée sur les "carvalhadictos" par "(...) una lamentable serie televisiva atribuida al personaje Carvalho y que fue uno de los más alevosos intentos de asesinato literario que se han producido en los últimos dos mil años". Prologue à *Historias de fantasmas*. Barcelona : Planeta, 1986 (Serie Carvalho, 8), p. 6. Les autres recueils parus sont *Historias de padres et hijos*. Barcelona : Planeta, 1987 (S.C., 9) ; *Tres historias de amor*. Barcelona : Planeta, 1987 (S.C., 11). L'adaptation incriminée est une série franco-espagnole de huit épisodes de 55 mn, coproduite par Antenne 2, Telecip, R.T.V.E. et R.T.L. T.V., intitulée "Las aventuras de Pepe Carvalho", avec Eusebio Poncela, Avidi Montlor, et Alicia Sanchez. L'adaptation est de Claude Brami et Adolfo Aristarain, le premier signant également les dialogues et le second la réalisation. Voir Jean-Jacques SCHLERET, "Filmographie de M.V.M.", M.V.M. et le roman noir espagnol, *Hard-boiled Dicks* n° 20-21, p. 99-101.

*Central, Los pájaros de Bangkok, La Rosa de Alejandría et El Balneario*¹, auxquels Vázquez Montalbán devrait ajouter encore trois fleurons avant de clore le cycle en 1995. "Tan largo me lo fiáis !" ; à quoi l'auteur aime à répondre que l'histoire modifiera certainement ses prévisions.

Cette insistance à pointer, sinon un rapport dialectique, du moins un point de contact entre contexte socio-historique et production littéraire, pour être relativement banale, n'en est pas moins suggestive. Elle donne à penser que, par-delà les dissemblances entre les deux époques littéraires, il y a dans cet ancrage contextuel les clés d'une permanence esthétique dont il importe de cerner les traits.

La première production de Vázquez Montalbán fait appel à ce qui est convenu d'appeler, à la suite de l'écrivain lui-même, la *escritura subnormal*. Cette modalité scripturale se revendique comme produit culturel d'une circonstance historique déterminée, celle de l'Espagne des années soixante-soixante-dix. Le pays connaît alors à la fois un développement économique réel, une libération frileuse du régime et une forte recrudescence de la tension sociale due à la pérennité de structures de production qui sont de véritables structures d'exploitation. A la charnière des deux premiers Plans de développements, en 1967-68, dans un environnement européen explosif, ce qui s'oppose à tous les niveaux de la vie nationale, c'est une apparence et une réalité, que Vázquez Montalbán, dans un entretien paru en français, évoque en ces termes

De toutes façons, la condition de subnormalité était en partie déterminée par Franco lui-même. Cette sensation de stupidité collective et de sous-développement mental dont j'ai parlé parfois (...) ; d'un côté, la société civile était une société équivalente à celle des autres pays européens, mais d'un autre côté, tu avais cette momie, ce cadavre ambulante. Et cela créait un arrière-plan de subnormalité, de surréalisme, dans tout ce que tu disais, dans tout ce que tu faisais².

Modernité et ouverture d'une part, immobilisme et répression de l'autre, le décalage confine à l'absurde, et ce n'est pas un hasard si, pour tenter de le réduire, la propagande officielle fait flèche de tous les bois pervers et perversis que lui fournissent radio, télévision, cinéma, publicité, etc. Mariano Martín, un des tout premiers critiques à s'être intéressé au concept de subnormalité, a consacré deux articles substantiels au rapport, à la fois causal et inversif, qui l'unit à ce qu'il nomme "(...) una acción de propaganda potenciadora de cretinismo"³. Prenant l'exemple majeur de la production cinématographique, il souligne ce que peut avoir d'ahurissant, dans une série de produits tenant davantage de la denrée opiacée que de l'œuvre artistique, la survivance du personnage de "cretino baboso, cateto casi subnormal", qu'Alfredo Landa est chargé de hisser au rang d'incarnation des "valeurs" nationales⁴.

1 Editions respectives : Barcelona : José Batllo, (los libros de la frontera, círculo Negro, 4) ; Barcelona : Planeta, 1977 (Fábula, 22) ; Barcelona : Planeta, 1979 (Autores españoles e hispanoamericanos) ; Barcelona : Planeta, 1981 (A.E. .) ; Barcelona : Planeta, 1983 (A.E.H. .) ; Barcelona : Planeta, 1984 (A.E.H.) ; Barcelona, Planeta, 1986 (Serie Carvalho, 13). Ne possédant pas leur édition originale je cite *Tatuaje* dans celle de Barcelona : Plaza y Janés, 1976 (El Buho , 44) ; *Los Mares del Sur*, Barcelona : Planeta, 1981 (Popular, 87) et *Asesinato en el Comité Central*, Barcelona : Planeta, 1981 (Popular, 98).

2 Georges Tyras, "Noir ?... entretien avec M.V.M.", in *M.V.M. et le roman noir espagnol, op. cit.*, p. 75-83.

3 "Introducción a una lógica de lo absurdo. (Apuntes sobre el primer V.M.)", *Les Langues Néo-latines*, n° 258-259, 3ème et 4ème tr. 1986, p. 53-68, citation p. 54 ; voir également "la dramatización de los conceptos como concepto clave de la escritura subnormal", *Oeuvre en prose de M.V.M.* (Numéro spécial sous la direction de G. TYRAS), Tigré 2, *Travaux ibériques de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble*, Octobre 1985, p. 65-97.

4 "Introduction...", art. cit., p. 54.

Au même titre que ces autres mythes de l'Espagne éternelle que sont Lola Flores, Manolo Escobar et bien d'autres, "Nuestro cine en color - écrit Vázquez Montalbán - se especializó en trucar la escenografía de la vida española"¹. A cette appréhension lucide de la réalité devait correspondre une réaction critique sans concession, laquelle, comme l'aperçoit bien Mariano Martín, s'avèrerait d'autant plus efficace qu'elle emprunterait des voies similaires à celles de son objet

Vázquez Montalbán actuará creando un contralenguaje ; reproduciendo, miméticamente, el lenguaje publicitario, y entregándonoslo bañado en ironía y en pleno delirio acusatorio. Esa será la obra del *Manifiesto subnormal*².

Il n'est en effet que de regarder la composition du *Manifiesto*, publié en 1970, pour s'en convaincre. Un préambule, "La Teoría", met à plat les rouages du monde contemporain, qui ne fonctionne que sur critères de rentabilité et d'aliénation. Le regard de l'auteur ainsi fondé est ensuite illustré par les "Trabajos escolares" de la seconde partie, "La Práctica". Ces nouveaux exercices de style, entre autres morceaux aussi joliment incongrus qu'une série de "posters", incluent un "Poema publicitario presentado a la consideración de Unilever", ainsi qu'un "Horoscópo. Realizado por urgente encargo de la Dirección Universal de Empresas y Actividad Turísticas, alarmada por el incontinente aumento de demanda turística hacia España"³. On a bien affaire à une charge, destinée à dénoncer les incohérences d'une culture de masse devenue culture de mass-media. Passer le réel au crible d'une parodie déformante, en grossir les traits jusqu'à rendre le portrait à la fois dérisoire et nauséux, il y a manifestement là, toutes choses égales par ailleurs, bien des points communs avec l'entreprise qu'engageait, dans les années vingt, un Valle-Inclán. S'il est vrai, comme l'affirme Gustavo Fabra Barreiro, que "El esperpento implica, más que un género literario, una razón capaz de hacer patente cuanto de irracional existe en las formas de vida dominantes, cuanto de falso y envilecedor hay en los dogmas y valores consagrados", alors il y a, entre la vision *esperpéntica* des choses et la perception *subnormal*, une parenté qui mériterait une analyse spécifique⁴.

Dans l'immédiat, on se contentera de mettre en relief l'incidence qu'a le projet idéologique de l'écrivain catalan sur le terrain formel. A la différence, peut-être, de Valle-Inclán, dont l'esthétique consiste à réinvestir la forme générique de l'intérieur pour en distendre, en quelque sorte, les cadres traditionnels⁵, Vázquez Montalbán, par l'adoption d'un contre-langage mimétique qui intègre l'ensemble des procédés d'expression disponibles, est amené à franchir simultanément toutes les frontières entre niveaux stylistiques, et genres littéraires. Dès lors, que les constituants de l'œuvre soient qualifiés de "textos literarios" est à prendre, davantage que comme une

1 *Crónica sentimental de España*. Barcelona : Lumen, 1971 (Palabra y Gente, 1), p. 198.

2 "Introduction...", art.cit., p. 56.

3 *Manifiesto subnormal*. Barcelona : Kairos, 1970. citations respectivement p. 125 et 137.

4 Prologo a Ramon del Valle-Inclán, *El Trueno Dorado*. Barcelona: Bruguera, 1981, p. 8. Cité par Marie-Madeleine Gladieu, "Esperpenturas. Problemas de la influencia de Valle-Inclán sobre la novela del dictador en M.-A. Asturias y G. García Márquez", *Leer a Valle-Inclán en 1986*, Hispanística XX - 4 - 1986, p. 117-124.

5 Cf. "Formalmente, por lo tanto, aunque se niegue que estamos frente a un nuevo género, lo característico del esperpento es la deformación y limitación al mínimo necesario de ciertos elementos básicos de la novela realista, y la potenciación al máximo del diálogo y de la acotación como nuevo instrumento narrativo", C. Blanco Aguinaga, J. Rodríguez Puertolas, I.-M. Zavala, *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana). 2da ed. corregida y aumentada. Madrid : Castalia, 1984, tomo II, p. 259.

décision supplémentaire, comme une pétition de principe. Il importe certes de dire que les matériaux sont requis en tant qu'ils sont asservis à une cause : "Textos literarios, más veces publicitarios de productos concretos y siempre al servicio de la comunicación de una filosofía vital basada en la aceptación de lo mediocre como un destino merecido"¹. Il importe davantage de pratiquer la transmutation de ces matériaux allogènes, en les intégrant à l'écriture littéraire.

On comprend mieux, dès lors, que *Le Manifiesto* se close sur une pièce curieuse, qui voit défiler sur le papier tout ce que la planète compte de célébrités, mortes ou vivantes, de la politique ou de la culture, cherchant désespérément un sens à leur agitation. Le texte tient de l'apologue, du récit, de la farce, et mêle allègrement narration, dialogue, poésie. L'auteur a, pour le nommer, forgé le joli terme de *Novellage*, et il lui assigne, en toute ironie, un destin purement alimentaire : "Proyecto de nuevo género literario pre entado ante el I.C.S.I.D. (International Council of Societies of Industrial Design) para ilustrar literariamente las papelinas de fish and chips de todo el Imperio Británico"².

On saisit mieux également pourquoi Vázquez Montalbán qualifie l'ensemble de ces textes de "alucinado collage de sombras"³. L'expression a la valeur d'un manifeste littéraire que l'écrivain, avec presque vingt ans de recul, explicite de la façon suivante :

Ma production littéraire de la période subnormale (...), ne se comprend qu'en fonction de mon scepticisme d'alors sur la fonction du roman, sur la possibilité réelle de faire des romans. Mon *Manifiesto subnormal* (...) était à la fois un reflet de l'atmosphère de scepticisme général, de désenchantement qui a suivi mai 1968, et un manifeste poétique proclamant l'obligation d'écrire depuis une subnormalité produite par les restrictions culturelles du franquisme. Mes textes de cette époque sont tous imprégnés de ce crédo théorique : ils ne respectent pas les unités traditionnelles du roman, ni sa tridimensionnalité, ne sont pas conçus en fonction du dénouement, recherchent l'atmosphère au moyen de procédés qui viennent du théâtre, de la poésie, des mass-média. Mais ces procédés de rupture narrative étaient aussi et surtout l'expression d'un véritable métissage culturel, les outils d'une tentative personnelle pour comprendre la réalité⁴.

Eclatement, hétérogénéisation puis reconstruction. *De Guillermina en el país de las Guillerminas*, œuvre théâtrale faisant appel à des matériaux poétiques, musicaux, plastiques, cinématographiques, Vázquez Montalbán dit qu'elle clarifiait les possibilités du music-hall "como continente laocontiano de una integración de las artes"⁵.

Ce procédé d'intégration, forme achevée du collage, est, pour ce qui concerne le matériau cinématographique, parfaitement réalisé dans la nouvelle *Happy End* qui répond au besoin de prouver que "en una pequeña novela de cincuenta folios cabían

1 *Manifiesto subnormal*, Op. Cit., p. 47.

2 *Ibid.* p. 7.

3 *Ibid.* p. 7.

4 G. Tyras, "Noir ?...", art. cit., p. 80-81.

5 Nota previa, p. 9 à l'édition du texte. Barcelona : Anagrama, 1973. L'œuvre a été écrite au cours de l'été 1970 et n'a, semble-t-il, jamais été représentée. Raison de plus pour clore le texte par trois exemplaires de "crítica posiblemente aparecida en ... bajo la posible firma de ..." (p. 97-106), qui sont autant de superbes pastiches. Le collage permet aussi les coups de patte...

todos los argumentos del cine y la historia épica que más me afectaba"¹. Le titre est à soi-seul une déclaration d'intention, et la dette, à la fois formelle et substantielle de *Happy End* à l'égard du 7ème art est si grande que ce texte a pu être qualifié, dans un remarquable "essai d'analyse d'un récit atypique" de Guy Abel, de "récit-spectacle"².

Du point de vue formel, le texte se délivre initialement comme un monologue : un personnage non identifié évoque une figure féminine indistincte. C'est comme une image brumeuse, accompagnée d'un commentaire off mal assuré. Et puis la mise au point se fait plus précise, on perçoit avec plus de netteté ce qui se passe : la voix-off est en fait celle du narrateur, qui joue à être Humphrey Bogart, et qui invente au fur et à mesure de son déroulement, le scénario des péripéties dont il est lui-même, ou aurait été, le héros. Ce narrateur/protagoniste/scénariste a un interlocuteur, qui est lecteur de scénario, spectateur critique des aventures, et garant sourcilieux de la vraisemblance du film potentiel ainsi élaboré ; par exemple, sur les questions de lieu

- Recuerdo que había llegado de Illinois...
- Me parece más convincente New Orleans o San Francisco.
- Los Angeles ?
- Dejémoslo en los Angeles³.

Quant au contenu, il prend la forme de la succession des événements majeurs de ce siècle, que Bogart, dans un périple erratique à travers le monde, traverse au gré de circonstances que nul ne semble capable de maîtriser. C'est ainsi qu'il est à Berlin pendant la montée du nazisme, qu'il s'engage dans les Brigades Internationales pendant la guerre d'Espagne, qu'il accompagne l'armée américaine à la libération de Paris : il deviendra plus tard l'idéologue du coup d'état de Romo Betancort et participera physiquement à la révolution castriste... La liste est longue et il n'est pas utile qu'elle soit exhaustive. Il est plus intéressant de constater que le fil épisodique est tout entrelacé de citations filmiques. La silhouette féminine aperçue au début, et qui se précise de rencontre en rencontre, c'est celle de Lola, chanteuse dans un cabaret berlinois et dont les jambes n'ont rien à envier à celle de Marlène Dietrich dans *L'Ange bleu*. Lorsque Bogart, pendant la guerre d'Espagne, rencontre Hemingway, celui-ci est à la recherche de Ingrid Bergman, qui n'est pas en Espagne mais sera l'interprète en 1943 de *Pour qui sonne le glas*. Bogart confiera par ailleurs qu'une des multiples activités de son errance a consisté à "Regenter un club nocturno en Casablanca, con decorados de la Metro y camareros suecos disfrazados de tuaregs promocionados"⁴. Bref, l'interpénétration des domaines est telle qu'elle aboutit le plus souvent à une totale confusion : lorsque Bogart rencontre Errol Flynn peu avant la révolution cubaine, celui-ci manifeste son enthousiasme pour "Una superproducción en technicolor !" dont il aura "el papel estelar"⁵. Et bien entendu, le mirage fonctionne

1- M. Vázquez Montalbán, Nota del autor, p. 5 de l'édition de *Happy End* dans *Tres novelas ejemplares*. Barcelona Bruguera, 1982 (Libro amigo, 1502/930), p. 135-189. Le texte a d'abord été publié de façon autonome : Barcelona : La Gaya Ciencia, 1974.

2 In *Oeuvre en prose de M.V.M. op.cit.*, p. 43-64. Il s'agit d'une analyse extrêmement pénétrante des procédés d'écriture et du rapport mythe-réalité dans la nouvelle, centrée sur l'itinéraire et l'évolution du protagoniste. Je n'ai rien à ajouter à cette étude, à laquelle j'emprunte, avec l'amical autorisation de son auteur, l'essentiel des indications que je donne ici.

3 *Happy End*, éd. cit., p. 140.

4 *Ibid.* p. 153.

5 *Ibid.* p. 181.

dans les deux sens, témoin l'épisode qui voit Bogart se mettre à la disposition des Alliés à Paris :

Me presenté ante Eisenhower y le dije : "Soy Humphrey Bogart y vengo a echarle una mano". Eisenhower me preguntó si la secuencia la estaba dirigiendo Cecil B. de Mille o Rouben Mamoulian¹.

L'effet obtenu est celui d'une complète indiscrimination : le réel socio-historique ne s'avère pas plus cohérent qu'une séquence de film ; l'imaginaire cinématographique a autant de densité que le réel. L'un et l'autre fonctionnent, alternativement et au gré du narrateur, comme une réalité de substitution². Et l'effet n'est obtenu que dans la mesure où, doté par son statut à la fois complexe et ambigu, de la possibilité d'agir autant au niveau diégétique qu'au niveau narratif, le protagoniste/scénariste fait de la narration un "récit-spectacle", en fournissant à son scénario "le support d'un certain nombre de référents visuels"³.

Happy End, en ce qu'il réalise un collage tellement fin qu'on ne distingue plus les pièces rapportées, représente un cas limite, au-delà duquel, peut-être, il faudrait quitter le domaine du *texte*⁴. Et ce n'est pas un hasard si, publié en 1974, il peut être considéré comme le dernier produit de la période subnormale ; ainsi que le déclare Vázquez Montalbán : "Cette vision des choses, logiquement, disparaît en même temps que Franco"⁵.

C'est vrai, mais il en subsistera toujours quelque chose, en particulier dans les romans noirs de la période suivante. Avec le cycle Carvalho, en effet, Vázquez Montalbán en vient à une forme d'écriture au premier abord plus traditionnelle, mais qu'il juge tout aussi expérimentale que la précédente, tout aussi empreinte de métissage, ou de duplicité, culturel

(...) me he dado cuenta de que nada era tan experimental en el momento que yo empecé, como el tratar de retomar un discurso de carácter realista y darle una verosimilitud como tal discurso realista a estas alturas de la literatura, de la novela⁶.

D'une expérience littéraire à l'autre, la continuité passe, entre autres éléments, par la fonction du personnage central et par la nature du regard qu'il jette sur ce qui l'entoure.

Lorsque Pepe Carvalho, deux ans après sa naissance dans un texte de la période subnormale où il produisait le récit de ses mémoires de garde-du-corps/assassin, fait retour dans le cycle policier, il a un passé chargé⁷. Mais c'est justement l'épaisseur de sa biographie - immigré galicien enraciné à Barcelone, ancien militant communiste,

1 *Ibid.*, p. 155.

2 cf. "Al contar la adulteración de la realidad, la ha desadulterado, la ha mostrado en su verdadera naturaleza de realidad sustitutoria, de imagen fraguada, que no es la realidad, sino su sustituto tramposo", Mario Vargas Llosa, "Un escritor numeroso : V.M." *Cambio 16*, n° 415, 18/11/79 et 417, 2/12/79.

3 Guy Abel, "Happy End : essai d'analyse d'un récit atypique", *art.cit.*, p. 53.

4 N'est-ce pas ce que fait l'écrivain catalan Jaume Fuster avec *Tarda, sessio continua*, 3.45 "Collita de sang", Barcelona, Editions 62, 1976, en adoptant, pour ce roman toutes les conventions formelles du scénario de film ?

5 G. Tyras, "Noir ?...", *art.cit.*, p. 77.

6 Angel Vivas, "M.V.M., un mestizo en la capilla sextina" *Leer*, n°5, junio-sept. 1986.

7 *Yo maté a Kennedy*, Barcelona : Planeta, 1972 (Biblioteca Universal, 28). Jean Tena consacre à ce texte quelques pages de son étude sur "Un écrivain au seuil du futur", *Oeuvre en prose de M.V.M., op.cit.*, p. 31-42.

SOUS LE PRIVE. LA PAGE...

ex-agent de la C.I.A., gourmet cultivé, amant passif d'une prostituée de haut vol¹ - qui lui permet d'assumer, avec un cynisme désabusé, son statut de construction à la fois fictionnelle et culturelle.

En tant qu'être fictionnel, il est cet enquêteur sceptique qui se retrouve, en général à son corps défendant, entraîné dans des affaires qui le dépassent : "Yo suelo protagonizar películas en blanco y negro. Ustedes me ofrecen una superproducción en Technirama...", dit-il dans *Asesinato en el Comité Central* (p. 27). Dans les aventures de Pepe Carvalho, la résolution de l'énigme importe peu, les vrais coupables ne sont jamais châtiés, l'ordre immuable des choses - dont le crime n'est pas la mise en cause, mais au contraire l'indice sémiologique - reste inaltéré. En fait, on n'a pas affaire à de vrais romans policiers et l'auteur, qui s'est toujours défendu de cultiver le genre, prétend que la véritable contribution du genre est d'ordre technologique

(...) le personnage du détective, sorte de cristal privilégié qui, du seul fait de sa fonction, peut tout contempler comme Dieu, mais avec un sens de l'humour plus développé (...) constitue une solution à la question du réalisme (...). Ensuite ce "point de vue", cet "angle" sur le "réel" qui est celui de l'enquête, est en même temps recherche d'identité².

On sait que cette recherche porte pour l'essentiel sur la société espagnole, saisie en particulier dans son évolution au cours de la période de "Transition démocratique". Et il appartient au détective, en vertu de sa fonction, d'opérer les prélèvements de réalité qui serviront à l'analyse : "no era su oficio salvar vidas o destruirlas, sino observarlas en un fragmento determinado de su recorrido (...)" est-il dit dans *La Rosa de Alejandría* (p. 229).

Cela n'est pas sans effet, bien entendu, sur les modalités narratives. Dans tous les romans, le récit est pris en charge par un narrateur anonyme, mais celui-ci ne réfère que ce qui passe par la vision du détective, centre exclusif de la focalisation³. Se réalise ainsi une version classique de ce que Gérard Genette nomme "focalisation interne fixe"⁴. Sauf qu'en l'occurrence, compte tenu des traits constitutifs de la série, cette focalisation s'accompagne d'une "hypertrophie malade" du regard, dont je n'évoquerai ici que la seule dimension cinématographique⁵.

Pepe Carvalho, dont la culture cinématographique est immense, a de la peine à voir les choses sans les regarder comme éléments possibles de film. Il lui semble que la veuve Salomons de *Tatuaje*, "Lloraba como Warren Beaty en *Esplendor en la yerba*" (p. 138) ; une voix au téléphone, dans *Asesinato*, "Era una voz de policía de película de Bardem, en el supuesto caso de que a Bardem le hubieran dejado hacer películas con

1 En d'autres termes : "Ce poulet de raccroc, goinfre et poivrot, vivant à la colle avec une pute, est un observateur supérieurement informé de l'Espagne d'après-Franco", Jean Clémentin, "La grippe espagnole" *Le Canard enchaîné*, 1er juillet 1981. Ah, niveaux de langue!...

2 A l'exception à peu près constante des premiers chapitres, qui rapportent, en l'absence de Pepe Carvalho, la découverte d'un cadavre (*Tatuaje*, *Mares*, *Asesinato*) ou, plus violemment, un crime (*Soledad*, *Pájaros*). Les romans plus récents échappent - signe d'une évolution assez profonde la série - à cette règle : dans *Rosa*, c'est Charo qui apporte l'affaire à Pepe, alors que le récit se construit sur une double focalisation ; *Balneario* est une situation d'enfermement dans laquelle Pepe, souvent absent de la scène, affronte comme il peut le mystère de morts successives.

3 *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, p. 206

4 L'expression est d'Yves Macchi, *Protagoniste et structures narratives dans les romans policiers de M.V.M.* Mémoire de maîtrise sous la direction de M. Molho. Paris IV, U.E.R. d'Etudes Ibériques et Latino-américaines, Octobre 1982, dactylographié recto 192 p., p. 104.

5 Pour une analyse plus étendue, voir Y. Macchi, *op.cit.*, p. 39-46

policías reales" (p. 36) ; dans *La Rosa*, la beauté de Charo est rehaussée par "el blanco maquillaje y las ojeras a la última etapa del papel y la vida de la dama de las camelias" (p.33). On pourrait multiplier les exemples, tous vont dans le sens d'un effacement des frontières entre le réel et l'imaginaire filmique, au point que même un épagneul breton "se parece a Lauren Bacall" (*Mares*, p. 126). On voit que l'on retrouve le procédé de collage auparavant repéré dans l'écriture subnormale, procédé qui atteint ici son plein effet dans le traitement des descriptions. La plus réussie dans cette perspective est sans conteste celle de la résidence du promoteur immobilier de *Los mares del Sur*, exemplaire luxueux dont le narrateur décrit préalablement les abords - "grava educada ; cespced cepillado" (p. 43) - avant d'en venir à la bâtisse elle-même :

Pidió Carvalho que le abrieran la casa de par en par y el mayordomo se la ofreció con una inclinación de cabeza que también podía ser una petición de baile. Y como si entrara en un baile fin de siglo, Carvalho recorrió la casa a ritmo de vals lento y tarareando mentalmente *El vals del emperador (...)*

Siguió al mayordomo escalera arriba y desembocaron con la escalera en un distribuidor abalconado, idóneo para que la protagonista se asome ante la llegada del invitado predilecto, exclame ; Richard ! entre hervores de tirabuzones, se pellizque las largas faldas para izarlas y baje de puntillas la escalera que le lleva al abrazo-vals (p. 43-44).

Bal fin de siècle, Valse de l'empereur, je laisse aux amateurs de *Sissi* le soin d'identifier la scène. Il est davantage dans mon propos de souligner comment elle fonctionne : l'espace, décor fictivement réel dans le récit, devient réellement fictif, dans la mesure où il est reversé à un imaginaire cinématographique qui enchérit sur l'aspect factice des choses. Ce qui est aboli, c'est l'illusion référentielle que crée le récit tant qu'il fonctionne comme tel. Dès que les marques de la facticité cinématographique saturent le texte, celui-ci renvoie à un "réel" qui a perdu toute consistance¹. C'est l'effet *Happy End*. Il appelle à ce stade de la réflexion au moins trois remarques.

D'abord, il repose sur un rapport homologique entre des constituants appartenant à des types d'écriture différents : la description du récit textuel est substituée par la plan du récit filmique.

Ensuite, il n'est efficace que dans la mesure où le référent est immédiatement identifié par le lecteur, supposé partager la culture médiatique que véhicule le texte. On a affaire là à une donnée capitale, qui autorise toutes les recherches de Vázquez Montalbán sur les nouvelles formes à donner au genre romanesque

La literatura como comunicación es un auténtico desafío intelectual en un mundo en el que los mecanismos de la conciencia receptora están cotidianamente influidos por la multitud de estímulos comunicacionales. Para un niño de la última generación, dependiente de la literatura como única fuente noble de vivencias y emociones, la isla misteriosa de la novela de Julio Verne requería una descripción de treinta páginas que la visualizará. Un niño actual se saltará todas esas páginas porque para él son paja, letra muerta, ya que ha visto miles de islas misteriosas en el cine o la televisión.

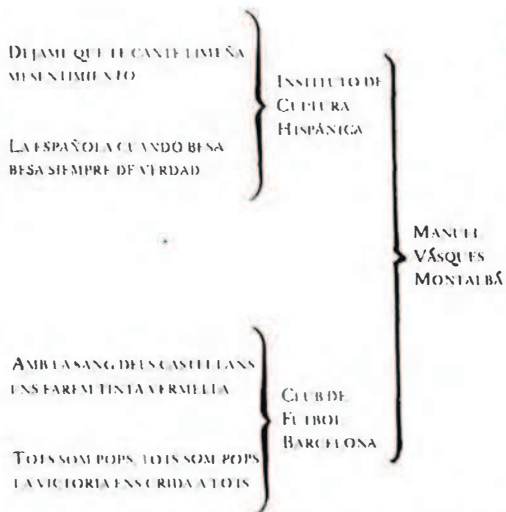
¹ "Literatura en la tercera fase", *Oeuvre en prose de M.V.M., op. cit.*, p. 11-29. (citation p. 26).



MOVIMIENTOS RITMICOS publicitarios encargados por un Drugstore europeo para acompañar verbalmente al catálogo de sus exigencias y de sus existencias. Previa presentación del catálogo, un 10% de descuento.

CÁNCER

Muera bajo la luz de la luna de Benicasim. Es la misma luna que la de Mazarrón pero sus reflejos grises son más compasivos. Niéguese a comprender que el Turismo es un factor de alienación. Protéjase con todos los datos de este mundo. Defiéndase a datazos y si es preciso a cristazos. No dé nunca un sí por un no, ni a la inversa. No se reúna con malas compañías. Evite a las mujeres si es hombre. Si es mujer evite a los hombres que le miren directamente las piernas.



HOMAGE TO TANGO:

COMO UNA CHIPIA
DE PANCHULEANDO
VAS POR LA CHUTRA
DEL VAGO ARRABAL
PULIPA TIERNA, TIERNA PULIPA
DEL REJOSTIPO CHUTRA REAL
VIENEN PANDULAS
CHUTRAS DE INVIERNO
Y ALGO ME DICE: VAS A LLORAR

SOMBRAS DE UN HALUCINADO COLLAGE DE SOMBRAS

Georges TYRAS

La citation filmique a ainsi un fonctionnement à double détente : d'une part elle relève d'une tentative de mettre au point un nouveau réalisme, adapté aux données culturelles du monde actuel ; d'autre part elle contribue au processus de dénonciation de cette même réalité, en en soulignant le caractère fallacieux.

Cette dénonciation, et ce sera ma dernière remarque, passe par le regard de Pepe Carvalho, qui fonctionne comme un filtre - comme un objectif ? - et métamorphose le théâtre de ses exploits de papier en décor de ses fantasmes sur pellicule. Le détective, inspectant la demeure de la victime sur un rythme de valse viennoise et visualisant l'apparition d'un improbable partenaire féminin, dédouble, et redouble, son caractère fictif. Pepe Carvalho est de fait l'héritier d'une longue lignée de détectives que le cinéma a rendu célèbre, et il ne manque pas une occasion de le rappeler. La scène de *La soledad del manager*, où sortant du cinéma, il s'interroge sur ses devanciers, a valeur exemplaire

¿A quién debo imitar ? ¿A Bogart interpretando a Chandler ? ¿ A Alan Ladd en los personajes de Hammet ? ¿ Paul Newman en Harper ? ¿ Gene Hackman ? En la soledad de su coche reptante por las laderas del Tibidabo, Carvalho asumía los tics de cada cual (p. 118).

Pepe Carvalho, édifice verbal n'ayant de réalité que sur les pages du livre, aurait de toute évidence préféré être un héros de cinéma. C'est que les livres ne lui ont jamais fourni aucune clé pour déchiffrer le réel. Et voilà sans doute une des raisons pour lesquelles il faut s'accoutumer à l'idée que cet inquisiteur obstiné, qui détruit par la feu les volumes illusoire de sa bibliothèque, finira, d'ici à 1995, par brûler le récit de ses propres aventures...

Au fond, Manuel Vázquez Montalbán persiste à nourrir "un certain pessimisme face à la possibilité même de faire du roman"¹

¹ G. Tyras, "Noir ?...", art. cit., p. 82.