

FATALITÉ DE L'IMAGE : GALÍNDEZ

GEORGES TYRAS

Université Stendhal, Grenoble III

On nous a tellement répété que le photographe était condamné à
l' « ici et maintenant » qu'on avait fini par le croire.

Raymond Depardon

Pour Jean-François VILAR

Sur la colline de Larrabeode, dans la vallée d'Amurrio, province d'Alava, au Pays Basque, une stèle de pierre défie le vent des montagnes. Elle s'élève à la mémoire de Jesús de Galíndez, enfant du pays quoique né à Madrid le 12 octobre 1915. Juriste de formation et chrétien de conviction, l'homme ne s'est jamais départi de ce rien de mythomanie romantique qui nourrit les grandes illusions et fait les destins hors pair. Militant nationaliste, engagé dans les rangs républicains lors de la guerre civile, en tant que conseiller du ministre Manuel de Irujo, il s'enfuit en France à la fin du conflit et de là, l'année suivante, en République Dominicaine. Il y exerce comme professeur de droit et avocat spécialisé en droit du travail. Consultant juridique du ministère du travail, il s'attire la malveillance du régime trujilliste en reconnaissant fondées les revendications ouvrières, en particulier celles des salariés du sucre avant les grandes grèves de 1946. Recruté par les services secrets américains, il leur fournit des renseignements sur l'activité des nazis en exil, mais aussi, poussé par un nationalisme outrancier, sur celles des communistes en exil. Collaborateur du FBI, donc, ainsi que de l'OSS puis CIA, Jesús de Galíndez s'installe à New-York à partir de 1946. Il y remplit activement sa mission de représentant du PNV et du gouvernement basque en exil devant le Département d'Etat américain et l'ONU, tout en donnant des cours à l'université de Columbia. Parallèlement à quoi il rédige une thèse sur la

Georges TYRAS

théorie et les pratiques du régime dictatorial de Saint-Domingue. Le Benefactor tentera, en vain, d'en empêcher la soutenance en achetant le manuscrit. Intitulé *La Era de Trujillo*, ce travail, qui s'ajoute à sept autres ouvrages et à des dizaines d'articles, vaut à son auteur le titre de docteur en philosophie de l'Université de Columbia¹. *In absentia*. Autrement dit à titre posthume : le 12 mars 1956, Jesús de Galíndez est enlevé près de son domicile, en pleine Cinquième Avenue. On ne l'a plus jamais revu. Les investigations effectuées par la suite, déclenchées par les deux reportages de Jean Terney publiés dans la revue *Life*, ont permis d'établir qu'il fut emmené clandestinement en avion jusqu'à Ciudad Trujillo, torturé et exécuté dans les geôles du dictateur, et son corps jeté aux requins. Le tout avec la complicité des services secrets américains.

Tel est le socle de dure réalité sur lequel s'élève *Galíndez*, roman de Manuel Vázquez Montalbán². Tel est en tout cas le canevas factuel, le référent par rapport auquel il faudrait juger de la valeur de vérité du texte. Pour autant que la véracité, c'est-à-dire la ressemblance au vrai, la vraisemblance, soit le critère premier d'évaluation du texte littéraire. En l'occurrence, *Galíndez* n'est pas, ou n'est pas *que* l'histoire de Jesús de Galíndez³. Le véritable protagoniste de ce texte est Muriel Colbert, la jeune universitaire qui, engagée dans une thèse sur l'éthique de la résistance, a pris le personnage du militant basque comme objet d'étude. Le propos du roman, qui s'écrit au fur et à mesure qu'avancent les recherches de la jeune femme, n'est donc pas, pour le dire en termes me permettant d'embrayer sans plus attendre sur la problématique de ces communications, de proposer une *image* du réel. Et il pose au fond, me semble-t-il, la question que pose toute oeuvre de fiction : même lorsque le texte semble vouloir avant toutes choses *référer*, c'est-à-dire *représenter* le hors texte, n'est-il pas par nature condamner à le *signifier*, c'est-à-dire au

¹ Le manuscrit, prudemment conservé en lieu sûr, fut publié après la mort de Trujillo et semble avoir été extrêmement diffusé en Amérique Latine. Je ne suis pas parvenu à en identifier l'édition. Il existe une version française de ce texte : Jesús de Galíndez, *L'Ere de Trujillo. Anatomie d'une dictature latino-américaine* (traduit de l'espagnol par M. Grignon-Dumoulin; préface de Claude Julien), Paris : Gallimard, 1962.

² Barcelona: Seix Barral, 1990.

³ "Nunca quise hacer una novela biográfica sobre el personaje de Galíndez, sino que lo que me interesaba era que el personaje quedara como instigador de fondo y sirviera para una reflexión sobre la ética de las distintas generaciones en la que la ficción pueda parecer realidad y la realidad ficción", explique l'auteur à Enrique Murillo, « El fiel de la balanza », *El País*, 24 V 1991.

Fatalité de l'image : Galíndez

fond à le *raconter* ? Devant cette espèce de fatalité du langage iconique, je veux dire d'un langage se voulant référentiel, *Galíndez* me semble prendre position de façon exemplaire, dans les deux domaines, liés par fonction, de l'image et de la description.

IMAGE DE SURFACE ET ICÔNES TEXTUELLES

Dès l'abord, il est fait au lecteur de *Galíndez* obligation de mettre en rapport le réel et sa *re-présentation* : ce que le livre offre à son regard est un document photographique, qu'une indication paratextuelle permet aussitôt d'identifier : « Jesús de Galíndez en Santo Domingo (1942) y a su lado el *lehendakari* José Antonio Aguirre »¹.



¹ *Galíndez*, p.6. L'auteur du cliché n'est pas nommé. Je suis en mesure d'affirmer que le choix de ce document est imputable à Manuel Vázquez Montalbán; on a ici affaire à un péritexte auctorial davantage qu'éditorial. Chez Gérard Genette, *Seuils*, Paris ; Editions du Seuil, 1987 (*Poétique*), l'image de surface est hélas une sorte de chaînon manquant du credo paratextuel.

Georges TYRAS

On aurait tort de négliger, lorsqu'elles existent, les indications du paratexte : avoir affaire à la reproduction d'un cliché d'époque, c'est se trouver confronté à la modalité iconographique censée être, selon la sémiologie de l'image, la mieux à même de transmettre le réel littéral : «certes, nous dit Roland Barthes, l'image n'est pas le réel; mais elle en est du moins l'analogon parfait»¹. Et lorsque Abraham Moles établissait «une classification problématique des messages visuels», il rangeait la photographie en haut de l'échelle, en tant qu'elle représente un maximum d'iconicité, c'est-à-dire d'isomorphisme entre le signifiant et le référent².

Le document photographique, relevant d'un code analogique, serait à ce titre un entier de dénotation. Pourtant, le sort que le roman lui réserve - tout comme, on le verra, celui qu'il réserve au discours descriptif - invite à nuancer cette première aperception. La photo n'y est en effet pas présente sur la seule couverture, mais largement convoquée (exactement à neuf reprises; les passages en cause sont donnés en annexe) au fil du récit, dans une utilisation qui met l'accent sur sa prise en charge par le langage, code symbolique par nature propice à la connotation. Son traitement revient ainsi peu ou prou à la considérer comme un matériau liminal, médiateur entre le réel et le textuel. Quelques repères :

La photo de couverture est l'objet de deux commentaires dont le rapprochement ne laisse pas d'être éclairant. Le premier est effectué par Muriel alors qu'elle examine les pièces de son dossier iconographique :

Aguirre comparte protagonismo con un hombre más alto que él, estrecho, prematuramente calvo, con zapatos bicolors, sombrero de trópico y trajes holgados años cuarenta. Aguirre y Galíndez. Santo Domingo 1942 y un corro de vascos exilados, pero ante todos ellos el hombre estrecho y el hombre fuerte, Galíndez y Aguirre concretamente en una fotografía, Galíndez ha podido adelantarse a Aguirre que se cala el sombrero y avanza hacia el fotógrafo, con media sonrisa y una mirada obstinada que va más allá. Qué delgado estaba. Y te conmueve³.

¹ *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris :Editions du Seuil, 1982 (Tel Quel).

² Voir Bernard Cocula et Claude Peyrouet, *Sémantique de l'image*, Paris : Delagrave, 1986 (Collection G. Belloc), p. 26.

³ Galíndez, p.97.

Fatalité de l'image : Galíndez

Le second, lapidaire, est adressé à Galíndez par un de ses tortionnaires :

- Aguirre, ya he aprendido quién es Aguirre. Estuvo por acá ese buen hombre. Incluso tengo fotografías en las que usted aparece a su lado, aquí en Ciudad Trujillo. Tenía usted mejor aspecto, si he de ser sincero, los años no pasan en balde¹.

Identité de la chose regardée, pluralité des regards. Et surtout, poids du non-dit, ou du dire en puissance. Du premier commentaire émerge un regard de regardé qui invite obstinément le regardant à évoquer le hors-champ, *una mirada obstinada que va más allá*, à glisser de l'image à l'imaginé. Comme si, pour reprendre les termes de Pierre Fresnault-Deruelle, l'excès de contexture du document photographique ne compensait pas tout à fait l'absence de son contexte². Le second commentaire souligne que quatorze années se sont écoulées, lourdes d'événements ayant marqué le destin de Galíndez. Tout se passe comme si la photo instantanée, abolissant le temps, réclamait le droit de lui être soumis. « A cette image, disait Guy Gauthier en commentant un instantané de Gilles Caron, il n'y a qu'un seul dénouement, ou qu'une suite : une autre image »³. A quoi je me permets d'ajouter : c'est-à-dire un *récit*.

Autre repère : le seul portrait physique de Muriel est celui qu'ébauche l'homme qui va la conduire à sa perte, l'agent secret don Angelito Voltaire O'Shea Zarraluki, lorsqu'il prend connaissance du dossier. Il a entre les mains un jeu de clichés différents, qui sont présentés dans le style le plus adéquatement télégraphique :

Muriel en un bosque (...). Muriel saliendo de un restaurante (...). Muriel caminando sola (...). Muriel en la plaza Mayor de Madrid (...) Otra vez con el muchacho (...) ⁴.

¹ Galíndez, p.146.

² "Contexte et contexture" est le titre du premier chapitre de *L'image manipulée*, Paris: Edilig, 1983 (*Médiathèque*).

³ *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Paris: Edilig, 1982 (*Médiathèque*), p. 66.

⁴ Galíndez, p.266.

Georges TYRAS

Pourtant, la seule "description" que produit alors cet homme, dont Muriel dira plus tard qu'il est « como un diablo que no sale reproducido en las fotografías » (G 344), n'est que l'expression de sa propre réception. Dès qu'il s'agit de transcrire le réel, d'en rendre compte sur un plan sémantique, toute objectivité devient impossible :

- Parece un anuncio de norteamericana media. De universitaria norteamericana media. Es alta, demasiado alta. Me ponen nervioso las mujeres altas. Piernas largas, cabeza pequeña o quizá lo parezca porque tienen la cabeza alargada, quizá no sea tan pequeña. ¿ Dónde están tomadas estas fotografías ?¹.

Nulle part, bien entendu, puisque le personnage de Muriel Colbert a une existence aussi fictive que celle de Jesús de Galíndez est réelle, et que, partant, leurs traces photographiques respectives sont de nature radicalement différente. Pourtant, rien dans le texte ne permet de faire la différence entre une réalité réelle et une réalité fictionnelle, et le passage de l'iconique au textuel, du visible en dicible, est à la fois une conversion de code sémiotique et un procédé d'effervescence des sèmes connotatifs.

Ainsi s'élabore, au fur et à mesure de la convocation par le texte de ces fragments d'écriture iconographiques, une sorte de poétique généralisée de l'icône². On pourrait invoquer encore quelques exemples, qui n'ajouteraient

¹ *Ibid*, p.266.

² Il est remarquable que cette poétique fragmentaire trouve au moins deux sortes de correspondance au fil du récit. D'une part un écho ontologique dans la définition que Muriel Colbert se forge de la personnalité humaine. Sa perception de l'autre fait en effet appel à la métaphore de l'image, et a sur la question du perspectivisme valeur emblématique :

[...] la personalidad es como una sucesión de fotogramas de todas las posibles actitudes que has asumido a lo largo de una vida y de pronto te fijas en una, la escoges y ésa será tu personalidad dominante, la que crees tener, porque los otros seguirán asumiendo, reteniendo la que ellos escogen y así te encuentras con todos los Galíndez posibles [...] (G 281).

D'autre part et par citation cinématographique, un relai culturel qu'exprime ce que Muriel nomme la parabole de *Rasohomon*. On sait que ce chef-d'œuvre de Kurosawa, qui révéla au public occidental le cinéma japonais, est construit sur la juxtaposition de trois récits commentant le même événement criminel. Ce qu'en dit Muriel est éclairant :

En la película se cuenta un mismo hecho mediante distintas apreciaciones de diferentes testigos y el espectador ha de hacer el esfuerzo de elegir una de las versiones o ir reuniendo elementos de una y de otra. A mí me ocurre lo mismo con Galíndez (G 89-90).

Fatalité de l'image : Galíndez

aux enseignements déjà fournis que quelques nuances touchant à la rhétorique du portrait montalbanéen. Soit, en bref :

- le portrait du père de la victime offre la silhouette d'un vieillard, «delgado como un chopo, estilizado por un largo gabán negro»¹.

- celui de Galíndez peu avant sa soutenance présente « el rostro de un hombre seguro de tener rostro, como si se hubiera hecho la foto de doctor antes de serlo »²;

- celui de Ernst, émissaire du gouvernement espagnol, est celui d'un homme « con la bien pagada responsabilidad facial de un abogado bien pagado, por quien sea »³;

Dans chacune de ces esquisses de portrait, donc de description, le poids de la connotation (culture, imaginaire, stylisation, couleur, choix du comparant et du détail) saute aux yeux. Je dis bien aux yeux : les traits connotatifs sont aussi implicitement présents dans l'image qu'ils sont imputables à sa transcription verbale.

On tirera de ce faisceau de raisons convergentes une théorie embryonnaire quant au statut de l'icône au sein du dispositif narratif montalbanéen; en quatre points :

1. l'icône joue apparemment un rôle crucial dans la portée référentielle du texte. Les images photographiques introduisent dans la narration des bribes du réel qui ne peuvent faire partie de son *hic et nunc*. Comme le remarque Michel Collomb à propos de Kafka, elles compensent « Le parti-pris narratif qui limite la perspective du narrateur au champ de vision et de connaissance du personnage principal [et] qui risquerait d'aboutir à un resserrement excessif de la scène romanesque »⁴. De ce point de vue, donc, elle relève d'une stratégie de la description sur laquelle il faudra revenir.

Autrement dit, le réel n'existe que pour autant qu'on y fasse des choix, et la subjectivité est nécessaire à sa lecture, voire à la lecture. Mais c'est une autre histoire...

¹ Galíndez, p.182.

² Galíndez, p.173.

³ Galíndez, p.172.

⁴ « Kafka et la photographie », *Art et littérature. Actes du congrès de la Société française de littérature générale et comparée* (Aix-en-Provence, 24-26 septembre 1986). Aix-en-Provence, Service des Publications de l'Université, 1988, p. 153-158. La phrase citée est p. 153.

Georges TYRAS

2. Pourtant, dans la plupart des cas, le document photographique n'est pas *décrit* au sens strict; sa lecture est livrée à la subjectivité la plus débridée du personnage focal, qui contamine ainsi celles (lecture et subjectivité) du lecteur, destinataire ultime. Incidemment, on relèvera que la photo dès lors ne fonctionne plus comme indice de vraisemblance mais bien comme fragment énigmatique s'inscrivant de plein droit dans la trame du récit montalbanéen, dont on sait qu'il est par essence *herméneutique*¹. Plus fondamentalement dans la perspective présente, on notera que cet aspect des choses est en parfaite cohérence avec la nature profonde de l'image, dont Georges Molinié dit par exemple qu'elle « (...) implique le maintien simultané, dans l'esprit du lecteur, d'une représentation (...) »². Que l'image ne soit en fin de compte qu'un rapport de conscience à l'objet, ou, comme le souligne plaisamment Sartre, qu'« une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet », autorise en tout état de cause à postuler que ce qui vaut ici pour l'image proprement iconique vaut pour l'image littéraire, dont l'exploration, restant à conduire, produirait sans doute de probants résultats³.

3. Conjonction de ces données et effet obligé produit par tout document photographique, l'évocation d'une image fixe conduit infailliblement à la construction d'une scène en action dont la photo n'offre qu'un aspect instantané. Comme le dit savamment Jean Arrouye dans son travail sur la photographie chez Bernard Noël, «L'ekphrasis s'épanouit alors en poesis»⁴. Plus clairement, il semble impossible à l'image de ne pas engendrer du récit : contempler une image, c'est toujours amorcer une fiction.

¹ J'entends par récit herméneutique tout récit dont la progression narrative est fonction du progrès d'une investigation; dévoiler une énigme, c'est délivrer un récit, qui n'en est en dernière analyse que la transcription textuelle. Voir à ce propos Georges Tyras, « Suspense pour un agent double », *Suspens/Suspense*, Paris, Ophrys, 1993 (*Ibéricas*, 2, Cahiers du CRIC), p.163-179.

² *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992 (*Le livre de poche*, 8074), s.v. image. Tout aussi convaincante est la définition de l'imagination, s.v., comme étant "à la fois une capacité mentale et un exercice oratoire".

³ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris: Gallimard, 1940, p. 19.

⁴ « La photographie à pied d'œuvre », *Art et littérature, op. cit.* note 11, p. 17-34. La citation est p. 21.

4. Ce mécanisme d'interpénétration ou de conversion de codes sémiotiques de nature différente s'ajoute à la suggestion provoquée par la surprise de l'agent secret Angelito Voltaire devant les photos représentant Muriel. ¿ *Dónde están tomadas estas fotografías ?* Une seule réponse emporte la conviction : dans la conscience créatrice de l'auteur. C'est que l'ordre de priorité génétique que semble imposer le rapport chronographique entre image de surface et reprise textuelle n'est qu'un trompe-l'œil. Certes, la plupart des autres documents convoqués par le texte existent bel et bien. Mais leur prise en charge par le discours narratif les convertit en une modalité de la fiction, modalité dont on voit qu'elle ne se contente pas de provoquer un banal effet de réel.

On en conclura, toujours dans les termes savants de Jean Arrouye, que la photo est aussi « prégnante descriptivement » qu'elle est « pressante diégétiquement »¹. Autrement dit, et c'est ce que je vais me risquer à suggérer maintenant, la photographie est au document iconique ce que le passage descriptif est au texte narratif.

TEXTE DESCRIPTIF ET NARRATIVISATION

Il serait souhaitable d'entreprendre le relevé systématique des passages descriptifs que présente *Galíndez*. Cela reviendrait à affronter un double écueil :

1. Le premier tient au credo montalbanéen de la médiatisation de l'écriture, nécessaire à une époque où la littérature, se plaît-il à répéter, est entrée dans une troisième phase que caractérise l'emprise du médiatique sur le citoyen en général et le lecteur en particulier :

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 visualizara. Un niño actual se saltará todas

¹ *Ibid.*, p. 26.

Georges TYRAS

esas páginas porque para él son paja, letra muerta, ya que ha visto miles de islas misteriosas en el cine o la televisión¹.

La conséquence en est le dégraissage descriptif auquel le texte romanesque doit être soumis. Et c'est bien ce qui se passe massivement dans *Galíndez* où, pratique habituelle de Manuel Vázquez Montalbán, c'est à un jeu intertextuel, prioritairement cinématographique, qu'est dévolu le soin d'évoquer, je n'ose dire de "décrire", le réel. C'est par exemple en renvoyant au *Moby Dick* de John Houston (1956) qu'un personnage évoque l'ambiance des villes côtières de la Nouvelle Angleterre²; la référence au film de Mac Leod, *The Kid from Brooklyn* (1946), permet au récit de faire l'économie de l'évocation de l'ambiance de ce quartier new-yorkais; c'est encore par allusion au personnage joué par Peter Sellers dans *The Party* (1968) de Blake Edwards que Muriel essaie de broser le portrait de Galíndez tel qu'il a pu être perçu par l'immigration espagnole aux Etats-Unis³. La liste n'est pas close. Son établissement exhaustif permettrait sans doute de conforter une double impression :

- d'une part que sont au rendez-vous indiscrimination générique - ici entre cinéma et littérature - et appel à la compétence culturelle du lecteur, avec en plus la forte sensation d'une totale perméabilité entre le réel (fictif) et la fiction (réelle).

- d'autre part que l'économie descriptive ainsi réalisée, dont je souligne qu'elle s'appuie là encore sur de l'*image*, s'accompagne d'une sorte de refus du statique, comme si le mouvement continu de la démarche herméneutique, qui est le sujet ultime de ce roman, s'accommodait mal de pauses descriptives⁴.

¹ « Literatura en la tercera fase », in Georges Tyras [Coord.], *L'œuvre en prose de Manuel Vázquez Montalbán*, Tigre 2, octobre 1985, p. 11-29. La citation est p. 26.

² *Galíndez*, p.43.

³ *Galíndez*, p.85.

⁴ On sait que le roman de procédure policière, qui s'accommode mieux de la pause réflexive, répugne à la description, dont il fait l'économie en ayant recours à l'image. Chandler par exemple s'épargne de longues phrases descriptives en disant simplement d'une moquette qu'elle était « si épaisse qu'un chihuahua aurait pu s'y perdre ». Retenons ce témoignage d'un orfèvre en la manière : « J'aime le roman noir pour ce qu'il est un formidable pourvoyeur de métaphores, un catalogue d'images justes. » (Daniel Pennac, « Le bal des arpenteurs », préface à Jerome Charyn, *Marilyn-la-dingue*, Paris: Gallimard, 1992 [*Bibliothèque noire*], p. 7)

Fatalité de l'image : Galíndez

2. Ce constat permet d'apercevoir l'autre écueil. Il consisterait, par sympathie pour la protagoniste, à la suivre dans ses investigations et, de façon mimétique, à effectuer avec elle une collecte profuse de pièces documentaires, au nombre approximatif de soixante, convoquées dans le texte par citation pure et simple ou par insertion sans préavis. Le collage de ces documents est certes un autre moyen de faire pénétrer le réel dans la fiction. Mais la tâche envisagée est bien rébarbative, aussi peu exaltante que l'est l'activité même de recherche à laquelle se livre la jeune femme, qui consacre son temps et ses facultés intellectuelles à une espèce de saisie archiviste du réel que le texte souligne avec force :

El taxista te deja en la esquina ahora casi desierta de algunos de los encuentros de Galíndez con su contacto del espionaje yanqui y sólo hay una negra columpiándose en un balancín, viendo sin ver, acumulando imágenes sin clasificarlas, a diferencia de ti, constantemente aplicada a clasificar lo que ves, lo que sabes, lo que sientes, como si todo lo redujeras a fichas del espíritu¹.

Le problème, c'est que même si ce relevé peut parfaitement embrayer sur le *déjà-lu* du texte et reconstituer ce que Philippe Hamon appelle sa *mémoire*, que même si par ailleurs sont convoqués pour l'occasion quelques uns des traits spécifiques qui selon lui caractérisent la description (clôture, effet de liste, mise en jeu d'un savoir), on a dans tous les cas une production textuelle qui relève trop explicitement du *mémorandum*, c'est-à-dire davantage de l'inventaire et/ou de la nomenclature que de la description proprement dite². Ainsi en va-t-il, pour n'en donner qu'un seul exemple, du dépouillement poussiéreux des archives du *Ministerio de Asuntos Exteriores* auquel se livre Muriel pendant une quinzaine de pages compactes qui constituent l'essentiel du chapitre huit :

Legajo R 4850 - Expediente 51. Actividades en América del vasco exilado Jesús de Galíndez Suárez.

Legajo R3733 - Expediente 71. Expedición del título de Licenciado en Derecho al vasco exilado Jesús de Galíndez Suárez.

¹ Galíndez, p.238.

² Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris: Hachette, 1993 (*Hachette supérieur. Recherches littéraires*), p. 42 et *passim*.

Georges TYRAS

Legajo R 5596, etc...¹

Est-ce à dire qu'on ne trouvera, dans ce roman, que des passages se contentant de réaliser *stricto sensu* la définition que la sémiotique greimassienne propose de la description : « une dénomination provisoire d'un objet qui reste à définir ? »² Ayant quelque peu renâclé devant l'inventaire, je serais mal venu de répondre, mais je souhaite avancer quelques considérations qui me semblent le faire au moins en partie. *Galíndez* présente en effet certains passages qui, trompant la vigilance d'un Charybde énumératif et d'un Scylla intertextuel, échappent à cette sorte de cabotage scriptural.

- soit le constat, d'abord, renouvelé de texte en texte, que l'écriture narrative de Manuel Vázquez Montalbán est en soi fortement descriptive, raison pour laquelle elle provoque généralement l'émoi de ses traducteurs et... de la critique, tous lecteurs que la difficulté rebute³. Refusant de ralentir l'allure diégétique de son récit, l'écrivain est souvent conduit à le surinformer au moyen de notations descriptives. Sans doute parce que, comme le dit Jean-Michel Adam, « Les récits ne peuvent se passer d'un minimum de description des acteurs, des objets, du monde, du cadre de l'action. »⁴ En voici un exemple, qui montre comment l'événement verbal générant le segment, la simple traversée d'un espace, est enseveli sous un foisonnement de notations qualificatives :

Atravesaron un prado domesticado como corral, pajar y garaje para coche y multicultor, cercado por tótems de maderas oscuras y duras ancladas en la tierra, a manera de empalizada en la que la escarpa había abierto oquedades irregulares, pintadas de blanco o rojo o azul marino⁵.

¹ *Galíndez*, p.169-170.

² Greimas, A. J. et Courtés, J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979, s.v. description.

³ J'éprouve une irritation croissante devant certaines réticences "stylistiques" d'une critique asservie aux us et coutumes décaféinés de la république des lettres bien-pensantes d'une part et, d'autre part, devant les ahurissantes mutilations que certains traducteurs français imposent au texte qui leur est confié sous le prétexte futile, et prétextuel, de le rendre digeste. Sur ces phénomènes d'exégèse/exécution et traduction/trahison, je me propose de publier bientôt un article-bilan.

⁴ *Le Récit*, Paris: PUF, 1987 (QSJ ? 2149), p. 46.

⁵ *Galíndez*, p.17.

Fatalité de l'image : Galíndez

C'est au fond banal, même si l'enchâssement des syntagmes ne rend pas immédiatement identifiable le support de l'incidence du terme *pintadas*. Voici un second exemple, infiniment plus insupportable puisqu'il s'agit de l'évocation minutieuse des supplices infligés à Galíndez par ses geôliers dominicains :

Que no se repita lo de la mesa, esa horrible tabla en la que te atan desnudo, en la que sólo la cabeza se mueve para gritar y rebotar en el vacío, cuando vierten el agua fría parsimoniosamente por tu geografía desnuda y luego un silencio, sólo roto por tus ruegos y tus gemidos que preparan los gemidos reales, cuando te aplican la picana en el sexo y el cuerpo se levanta imposiblemente, rebotando como una masa opaca al compás de tus propios aullidos. Has aprendido a distinguir los dos estilos, uno de ellos apenas te roza el glande o el escroto y el punto de dolor parece como una pinza que tirara de tu sexo, el otro aplica el instrumento presionando contra tu miembro y entonces tu miedo es casi superior a tu dolor, como si el miedo se convirtiera en dolor o el dolor en materia del miedo¹.

Il n'est sans doute pas utile de s'attarder longtemps sur ce passage pour admettre que sa lecture *tabulaire*, parfaitement légitime dans la mesure où elle reconstitue les paradigmes qui se télescopent dans une scène de torture (parties du corps, instruments employés), est supplantée par une lecture strictement *linéaire*, permettant de suivre le procès mental qui conduit le personnage, par la douleur et la peur, à la décomposition de sa personnalité. Ce fragment, dans lequel l'intention descriptive n'oblitére pas les effets du récit, permet de proposer un second ensemble de réflexions :

- l'impression, donc et ensuite, que lorsque l'on a affaire, envers et contre tout, aux quelques rares passages dans lesquels le descriptif est prioritaire, je veux dire lorsque ce qui motive le tissage du fragment est bien de l'ordre de la constitution d'une donnée référentielle, de « la représentation prioritaire d'objets ou de personnages », cela n'empêche pas que s'entrecroisent dans la trame descriptive les fils de « la représentation

¹ Galíndez, p.150-151.

d'actions et d'événements », pour reprendre le *distinguo* proposé par Gérard Genette¹.

Deux moments du texte me semblent exemplaires de ce mécanisme : la visite de Muriel à la famille de son amant et la confection de sandwiches par l'agent secret Robards. L'analyse de ces passages, absente ici pour des raisons d'espace, mais que chacun aura le loisir de conduire à tête reposée (voir *annexe : la description*), montre que l'on y retrouve tous les éléments constitutifs du descriptif : les textes sont clos, le lexique se constitue en paradigmes, produisant un effet de liste marqué, il y a acquisition et/ou transmission d'un savoir, convocation d'un personnage chargé de focaliser le travail descriptif, sollicitation de l'attention du lecteur sur un niveau spécifique de l'énoncé.

Pourtant, à aucun moment ce travail descriptif n'est débrayé de la cohérence diégétique de l'oeuvre globale. Anecdotiquement parce que ces descriptions ne signifient pas qu'il y a pause ou digression dans la continuité événementielle (le présent verbal du premier texte, par exemple, est aussi scénique que descriptif; la description du second s'effectue au prétérit, temps canonique du récit); la description n'est décidément pas un procédé de suspension. Plus profondément, parce que chacune d'elles, par sa portée explicative, participe à la cohérence narrative de l'ensemble du roman, à la lisibilité de tous les énoncés impliquant les personnages en cause. Parfaite illustration de la proposition de Genette selon laquelle « L'étude des rapports entre le narratif et le descriptif se ramène (...) pour l'essentiel, à considérer les fonctions diégétiques de la description, c'est-à-dire le rôle joué par les passages ou les aspects descriptifs dans l'économie générale du récit »².

Ce constat, trop rapidement ébauché, me paraît malgré tout de nature à conforter l'enseignement de Philippe Hamon sur le descriptif et d'affirmer avec lui que « (...) description et narration, qu'il peut être utile, en un premier temps, d'opposer pour des raisons heuristiques, réclament sans doute d'être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle (...). Toute description suppose un système narratif, aussi

¹ « Frontières du récit », *Figures II*, Paris: Editions du Seuil, 1969, p. 56.

² *Ibid.*, p. 58.

elliptique et perturbé soit-il, ne serait-ce que parce que la temporalité et l'ordre de la lecture imposent à tout énoncé une orientation et une dimension transformationnelle implicite (...). »¹ C'est dire, en termes plus brutaux, si le descriptif est condamné à *raconter*. Ce que souligne d'ailleurs le texte, de façon emblématique, au moment précis où Muriel s'enlise dans le dépouillement des archives ministérielles : « Y de pronto las carpetas se hinchaban y asistes a un doble relato »².

Conclure ? Plus exactement suggérer que le texte fictionnel impose une cohérence généralisée qui veut que les instruments d'une figuration du réel soient convertis en éléments d'une configuration du textuel. Contrairement à l'idée reçue, il n'y a pas belligérance entre narration et description. Iconiques ou discursifs, la description, le portrait, l'image à motivation référentielle, tous sont appelés, par la grâce de l'écriture, à un processus de narrativisation.

Mais tout cela, on ne le dira jamais assez, n'est pas qu'une affaire de "style". C'est profondément qu'énonciation et référentiation ont partie liée. Comme le souligne Laurent Danon-Boileau : "le mouvement qui désigne l'ailleurs du texte (la référentiation) est solidaire de celui qui inscrit la place du sujet énonciateur"³.

Au fond, le traitement réservé par Manuel Vázquez Montalbán à l'image a valeur de profession de foi, sur le double plan d'une poétique et d'un engagement :

- sur le plan de la poétique, ce traitement rappelle que, selon le mot de Guy Gauthier, l'image est un reflet du divin davantage que du visible; le romancier doit se soumettre à l'irréremédiable fatalité du texte littéraire voué, pour représenter le réel, à se substituer à lui⁴.

- sur le plan de l'engagement, il pointe la mission ultime de l'écrivain qui, triomphant des paradoxes et des apories de son labeur, doit trouver le moyen d'être, en toutes circonstances, un iconoclaste.

Bien entendu, c'est une image...

¹ *Du descriptif*, op. cit., p. 91.

² Galíndez, p.170.

³ *Produire le fictif. Linguistique et écriture romanesque*. Paris: Klincksieck, 1982, p. 29.

⁴ *Vingt leçons...*, op. cit., p. 41.

Georges TYRAS

Annexe: texte descriptif 1

Visite de Muriel à la famille de Ricardo

Pero ya callará hasta que el sendero os deslice hacia un llano iluminado por el penúltimo rayo de sol en lucha con la niebla y a contraluz se os aparece una tosca escala hecha con ramas y cuerdas a cuyo pie os ladra un perro, en defensa del cuerpo larguirucho a ella encaramado que dibuja un ojo violeta en el último nudo del árbol, antes de que la copa distribuya sus ramas hacia los cuatro horizontes del atardecer. Los pinos forman un crómlech natural y os miran con ojos amarillos de pupila azul, mientras más allá, el sendero promete una ruta de pinos pintados con muescas azules que marcan la ruta hacia el ensimismamiento final de la fragua. Los ladridos del perro detienen los brochazos y el pintor se vuelve hacia los intrusos, tarda en asumiros el tiempo que tarda en volver de su sueño, reconviene al perro y finalmente baja con destreza la escalera de Robinson. Se ha puesto una sonrisa tímida de vicioso sorprendido, se limpia las manos en los culos del pantalón tejano y os ofrece su rostro largo y oscuro, donde la nariz brutal de su padre no consigue anular una mirada romántica de ojos negros y pestañas largas. Arrugas en torno a los ojos y una perilla rala de barbilampiño le equidistan entre la madurez y la adolescencia, aunque las manos que descubren los guantes de cuero raído al retirarse son de príncipe joven que alguna vez en su vida pasó por una dura experiencia de leñador. Hay demasiada alegría en Ricardo al reconocerlo y curiosidad huidiza en los ojos del pintor al mirarte y luego repasar tu cuerpo de reajo, como si no lo estuviera haciendo, como si no quisiera que tú te des cuenta de que lo está haciendo.

—Por nosotros puedes continuar, aún te queda mucho bosque.

Annexe: texte descriptif 2

Robert Robards se confectionnant des sandwiches

Metió el cuchillo en el tarro de cristal lleno de pasta blanquiverde y lo sacó repleto de la farsa que distribuyó sobre una rebanada de pan de molde. Luego con los dedos separó anchoas de su lecho de aceite, en su ataúd de lata y las colocó sobre la pasta, para a continuación cubrirlo todo con otra rebanada de pan. Se chupó los dedos para limpiarlos de las adherencias de pasta y aceite de anchoa y repitió la operación con otras dos rebanadas de pan. Situó los dos bocadillos el uno sobre el otro y con un cuchillo dentado recortó los bordes hasta eliminar la blanda crosta del pan de molde. Separó los bocadillos y envolvió cada uno con una lámina de papel de estaño para colocarlos dentro de una caja de cartón rotulada *Marvel*, sin que hubiera otra referencia sobre su origen o destino. Observó los bocadillos en su nuevo aposento y movió los dedos en el aire, como si sus manos fueran aves cerniéndose sobre nuevos objetivos. Allí estaban los huevos duros, el pepino y el mismo tarro con el unto verdiblanco en su interior. Colocó otras cuatro rebanadas de pan, una junto a otra, las unió con el engrudo del tarro, colocó sobre dos de ellas rodajas de huevo duro y láminas de pepinillo y las cubrió con sus hermanas gemelas. De nuevo recortó los bordes y dudó en cortar los nuevos bocadillos en diagonal, incluso acercó el cuchillo hasta los cuerpos recién contruidos, los dientes de sierra del cuchillo llegaron a rozar el pan, pero se detuvo y decidió envolverlos con otras dos láminas de papel de estaño. Fueron a parar al interior de la caja y la cerró definitivamente.

—Parecen hechos por un profesional.

Volvió a lamerse los dedos y tanto le gustó el sabor que metió uno de ellos dentro del tarro y lo retiró con una carga suficiente como para sentir la boca llena de los picores de la salsa de rábano suavizada por la crema de leche y la pasta de requesón. Se llevó el tarro hasta el cuarto de baño y volvió a untarse el dedo y a relamérselo, antes de lavarse las manos con parsimonia bajo el chorro del grifo.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel, *Le récit*, Paris, PUF, 1987 (QSJ ? 2149).
- AMELL, Samuel, "Conversación con Juan Marsé", Colombus, *España Contemporánea*, 1988, (Tomo I, N°2).
- ARROUYE, Jean, «La photographie à pied d'œuvre», *Art et littérature* (Actes du congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Aix-en-Provence, 24-26 septembre 1986), Aix-en-Provence, Service des Publications de l'Université, 1988, p.17-34.
- AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 1990.
- BAILLY, Jean-Christophe, *La ville à l'œuvre*, Paris, Editions Jacques Bertoin, 1992.
- BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Editions du Seuil, 1982 (Tel Quel).
- BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Le Seuil, 1980, (Cahiers du cinéma).
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, (Collection Bouquins).
- COCULA, Bernard et PEYROUTET, Claude, *Sémantique de l'image*, Paris, Delagrave, 1986, (Collection G. Belloc).
- COLLOMB, Michel, «Kafka et la photographie», *Art et littérature*. (Actes du congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Aix-en-Provence, 24-26 septembre 1986). Aix-en-Provence, Service des Publications de l'Université, 1988, p.153-158.
- Conséquences*, n°13-14, Paris, Les Impressions nouvelles, 2ème trimestre 1990.
- DANON-BOILEAU, Laurent, *Produire le fictif. Linguistique et écriture romanesque*, Paris, Klincksieck, 1982.
- DERENTHAL, Ludger, PECH, Jean, *Max Ernst*, Paris, Casterman, 1992.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *L'image manipulée*, Paris, Edilig, 1983 (Médiathèque).

Fatalité de l'image : Galíndez

GALÍNDEZ, Jesús de, *L'ère de Trujillo. Anatomie d'une dictature latino-américaine* (traduit de l'espagnol par M. Grignon-Dumoulin ; préface de Claude Julien), Paris, Gallimard, 1962.

GAUTHIER, Guy, *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, 1982 (Médiathèque).

GENETTE, Gérard, «Frontières du récit», *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969.

GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Le Seuil, 1991, (Poétique).

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987 (Poétique).

GREIMAS, A.J. et COURTÉS, J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979.

GUTIÉRREZ, Fabián, *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid, Júcar (Guías de lectura), 1992.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993 (Hachette supérieur. Recherches littéraires).

MARSÉ, Juan, *Señoras y Señores*, Barcelona, Planeta, 1977.

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

MARSÉ, Juan, *Señoras y Señores*, *El País*, Mars-Décembre 1987.

MARSÉ, Juan, *Señoras y Señores*, *Por favor*, Mars 1974 - Septembre 1975.

MILLÁS, Juan José, *Volver a casa*, Madrid, Destino, 1990, (Áncora y Delfín, 666).

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992 (Le livre de poche, 8074).

MURILLO, Enrique, «El fiel de la balanza», *El País*, 24 V 1991.

NYSSSEN, Hubert, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Nathan, 1993.

PEETERS, Benoit, *Case, planche, récit*, Tournai, Casterman, 1991.

PENNAC, Daniel, «Le bal des arpenteurs», préface à Jérôme Charyn, *Marilyn-la-dingue*, Paris, Gallimard, 1992 (Bibliothèque noire).

Georges TYRAS

- REY, Alain, *Les spectres de la bande*, Paris, Minuit, 1978.
- SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1984.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire*, Paris, Le Seuil, 1987, (Poétique).
- SPIES, Werner, *Max Ernst, Collages, Inventaires et contradictions*, Paris, 1984.
- TYRAS, Georges, «Suspense pour un agent double», *Suspens/Suspense*, Paris, Ophrys, 1993 (Ibéricas 2, Cahiers du CRIC), p.163-179.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, «Literatura en la tercera fase», in Georges Tyras [Coord.], *L'œuvre en prose de Manuel Vázquez Montalbán*, *Tigre 2*, octobre 1985, p.11-29.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Galíndez*, Barcelona, Seix Barral, 1990.