LA CONSTRUCTION IDENTITAIRE DANS *JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA* DE LUIS LANDERO

PHILIPPE MERLO

Université de Provence, Aix-Marseille I

Dès le début du roman de Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, et notamment en exergue, le thème de l'identité est abordé dans la citation faite à Paracelso[1] :

> Una imaginación que se emplee contra mí puede emplearse tan vigorosamente que pueda morirme por la imaginación de otro. (11)

Nous nous trouvons face à une identité qui est double, ou du moins qui se décline sous deux formes : « mí » et « otro » qui renvoie à une altérité. Cette identité et sa persévérance sont reprises dans la citation faite à Spinoza, notamment par l'emploi du verbe qui traduit l'identité même, à savoir le verbe « ser » employé ici comme substantif :

> Cada cual se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser. (11)

---

[1] Paracelso : Paracelse (Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim). Médecin et alchimiste suisse (1493-1541). A Bâle, où il enseigna la médecine, il fit scandale en critiquant les théories de Galien et d'Avicenne (et, dit-on même, en brûlant leurs œuvres). Sa théorie médicale avait pour base l'idée alchimiste des correspondances ou analogies entre les différentes parties du corps humain (microcosme) et celles de l'univers dans sa totalité (macrocosme). Il contribua par ailleurs au développement de la chimie et peut-être de l'homéopathie.

En fait, en nous attaquant à ce thème de l'identité, qui semble fort présent dans l'œuvre qui nous concerne, nous allons aborder un concept qui reste encore très flou et difficile à cerner. Gottlob Frege avait même observé que l'identité est indéfinissable : « puisque toute définition est une identité, l'identité elle-même ne saurait être définie[1] ». Malgré cette impossibilité de définir l'identité, force est de reconnaître qu'elle peut être pour le moins polysémique. L'identité peut être le « caractère de deux objets de pensée identique » (*Le Petit Robert*). Dans ce cas, l'identité est synonyme de similitude. Elle est aussi « le fait pour une personne d'être tel individu et de pouvoir être également reconnue pour tel sans nulle confusion grâce aux éléments qui l'individualisent » (*Le Petit Robert*). Il s'agit alors de l'identité comme personnalité. Cette double acception du terme est au cœur même de *Juegos* qui, comme le suggère le thème abordé lors de la première *tertulia* dans le café Hispano Exprés, rebaptisé par Gregorio pour ses besoins de fictionnalisation, le Café de los Ensayistas : « [...] propuso hablar del ser y del existir » (192). La première discussion d'intérêt philosophique à laquelle assiste Gregorio met donc l'accent sur le sujet même du roman, mais aussi sur ce qu'est ou veut être Gregorio : un personnage à identités variables. La lecture du roman de Luis Landero amène le lecteur à se demander si l'identité pré-existe au personnage ou si le personnage peut en fin de compte exercer une quelconque pression sur sa propre identité ou sur celle des autres pour la modifier ?

Nous essayerons de répondre à ces questions en montrant comment la quête identitaire est à la fois personnelle et collective puisque les personnages construisent leur(s) identité(s) par rapport à eux-mêmes mais aussi par rapport aux autres, à ceux qui les entourent sans se rendre compte des dangers que cela peut impliquer.

I- L'IDENTITE COMME PERSONNALITE

A- LE NOM (SUR)DETERMINE L'IDENTITE

Il est surprenant de voir l'importance qui est accordée aux noms, à l'acte de nommer les personnages et même les choses dans le roman. Si

[1] Cité par Fernando Gil dans l'introduction à son article intitulé « L'identité » in *Encyclopedia Universalis*, Tome IX, Paris, Encyclopedia Universalis, 1985, p. 754.

dans un premier temps, nous pouvons croire que les noms sont sans importance, comme peuvent le laisser penser les réflexions d'un des héros, Gregorio — « Total los nombres da lo mismo » (182) ; « Los nombres no tienen importancia. Sólo las obras quedan » (144) —, bien vite, les actes du personnage contredisent ses paroles puisque Gregorio, à l'image des autres protagonistes, ne cesse de se donner des noms et d'en donner aux autres (p. 171, 282) :

> Entonces cayó en la cuenta de que no conocía el nombre de aquella mujer. De inmediato le buscó uno. Desechó Vicky, Amapola, Ester y Rosalinda, y eligió el de Teresa. [...] Volvió a fracasar otras noches, pues el nombre de Teresa era falso y no casaba con el verismo que exigía la escena. [...] pero ya casi al final de la tertulia oyó que a la señorita la llamaban Marilín. (211)

Cette pratique montre à quel point les noms sont révélateurs de l'essence des personnes, de ce qu'ils sont, de leur être. Il faut mériter le nom que l'on porte, semblent vouloir dire les personnages — « Los nombres hay que merecerlos, ¿no cree? » (158). La mère d'Angelina, elle aussi, n'hésite pas à donner des noms :

> -Ya que te gustan tanto los motes —dijo al fin—, yo también te quiero poner uno: Juan Mundano. Y a Angelina le pongo Juana Hazmerreír, y a mí doña Juana Mártir. (180-181)

En agissant ainsi, même de manière fort ironique, la belle-mère de Gregorio surdétermine les personnages. Les surnoms accentuent un trait de leur caractère, de leur identité. De la même manière, lorsque Antón Requejo raconte son histoire, il donne à chacun des membres de sa famille des surnoms :

> Nos pusimos nombres artísticos. Le diré. Ella era Carmencita el Gran Sur, y yo el zorro, el Buen Pastor y la Fiera. (274)

L'importance des noms et des changements de noms va grandissante jusqu'à la fin du roman. A la dernière page, c'est Gil — l'autre héros du roman — qui prend l'initiative qu'il n'osait pas prendre au début, et qui propose à Gregorio de changer de nom :

> -Y si quieres —añadió Gil— nos cambiaremos los nombres, sobre todo el tuyo, para despistar a los secuaces. Déjame que te dé un nombre nuevo. [...] Lino Uruñuela. (403-404)

En fait, le nom est si important qu'il est éternel et qu'il ne connaît pas la mort :

> -Los hijos también se mueren.
> -Pero los nombres no. Ahí tienes a Platón o a Cervantes. (183)

Et, répondant à cette logique onomastique, l'œuvre insiste sur le fait que plus une personne ou une chose possède de noms plus elle est importante. Il n'est pas étonnant alors de voir que Dieu est celui qui a le plus grand nombre de noms :

> -La poesía es como la religión. Por eso el Señor tiene tantos nombres: Jesús, Cristo, Jesucristo, Yavé, el Salvador, el Mesías, el Cordero, el Redentor, el Verbo, el Nazareno, el Hijo de Dios, y más que no me acuerdo ahora. Y lo mismo pasa con las cosas. Si te fijas, las cosas que tienen más de un nombre siempre son mágicas, y lo que hacemos los poetas es ponerles a las cosas nombres nuevos, para hacerlas misteriosas. (236)

En se donnant un autre nom, donc une autre identité, les personnages du roman deviennent importants puisqu'ils acquièrent une caractéristique magique, mystérieuse, divine. Gregorio est un véritable dieu créateur, un Pantocrator comme le précise le roman (57-58).

Par ailleurs, comme le souligne Roland Barthes, « le Nom propre est lui aussi un signe, et non bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier, comme le veut la conception courante [...]. Comme signe, le Nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement [...]. C'est donc, d'une certaine manière, une monstruosité sémantique, car, pourvu de tous les caractères du nom commun, il peut cependant exister et fonctionner hors de toute règle projective[1] ». Ainsi, l'analyse onomastique de certains personnages est fort révélatrice et extrêmement

[1] Roland BARTHES, Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, Seuil, 1972.

intéressante pour la compréhension de toute l'œuvre. La candeur angélique de la femme de Gregorio est bien évoquée dans le prénom qu'elle porte, Angelina. Alicia, pour sa part, est bien le personnage mythifiée de l'aimée vivant dans un monde à part qui renvoie aux contes fantastiques et en particulier au conte d'Alice au pays des merveilles. Marilín, la femme de la tertulia qui éveille chez Gregorio une passion amoureuse jamais clairement exprimée, est bien l'expression du glamour de la femme fatale passée par le filtre du cinéma hollywoodien.

En se donnant d'autres noms, les personnages recherchent une autre identité. Cela est très clair lorsque Gregorio se fait faire des cartes de visite (159-160) qui vont matérialiser ce nouvel être qu'il est en train de se créer. Les cartes sont une preuve tangible, matérielle de l'individu qui est en train de naître. Le dédoublement de personnalité s'effectue peu à peu :

> Yo acepto el nombre como quien coge una limosna. Y eso, en parte me avergüenza, aunque también me enorgullece. Pero, si quiere que le sea sincero, la verdad es que me siento otro. Hablo como con más seguridad, y en un tono más alto. (161)

Ces cartes de visite jouent le rôle d'un véritable acte de re-naissance puisque Gregorio est lui-même à l'origine de ce nouveau personnage — Augusto Faroni — même si le nom lui a été suggéré de nombreuses années auparavant par son ami d'enfance, Elicio. Le nom est donc révélateur de l'identité de la personne, soit parce qu'il est en totale adéquation avec le personnage, soit parce qu'il est en décalage. Dans les deux cas, il est tout aussi porteur de sens car il peut mettre en relief les distorsions existantes entre le nom et le surnom.

B- DES IDENTITES « PALIMPSESTIQUES »

Les personnages, et avant tout Gregorio, sont marqués par des références artistiques multiples qui peuplent leur imaginaire et qui vont influencer leur comportement, leur attitude et leur vie. Toutes ces références — littéraires, cinématographiques, radiophoniques — leur servent de modèles. La première source intertextuelle est littéraire. Les grands auteurs classiques reviennent régulièrement dans la bouche de Gregorio : Fray Luis de León (131), allusion à *El diablo cojuelo* (380)...

Mais c'est *Le Quichotte* de Cervantes qui est le plus souvent cité et qui sert clairement de modèle identitaire à Gregorio (337) :

> ¿Tú has leído el *Quijote*? ¿Sólo a medias? Pues bien, allí podrás leer cómo Sancho le preguntó a su amo si el caballo Clavileño no encubriría en el fondo una burla. Y don Quijote dijo más o menos que ésa era una cuestión que sólo incumbía a los burladores, porque a ellos dos nadie podría quitarles la gloria del intento. (380)

Outre les classiques, de nombreux auteurs contemporains servent de guide spirituel : Ernest Hemingway (228) ou Lewis Carroll, par exemple. A travers ce dernier, c'est le genre des contes merveilleux pour enfants qui est évoqué et qui sert aussi de modèle au monde que s'invente Gregorio : un monde dans lequel la réalité et la fiction se mélangent, où la frontière entre les deux est très fluctuante et où les lois sont subtilement transformées. Alice — ne pourrait-on pas dire Gregorio ? — ignore que pour revenir à la réalité, il suffit d'ouvrir les yeux. Gregorio vit dans un « monde-conte de fées » :

> Por un momento creyó que podría despertarla del sueño de la vida, como en los cuentos, mediante un beso o una palabra mágica. (214)

Le genre du roman policier sert aussi à modeler les personnages qui mentionnent, à plusieurs reprises, les habitudes vestimentaires, les comportements et les propos des archétypes qui peuplent les romans noirs, tout particulièrement les personnages des romans nord-américains (67, 128) :

> Apenas sonaba el teléfono, se recostaba en el sillón, encendía un cigarrillo y cruzaba las piernas: « Olías al habla », y aprovechaba la presentación para expulsar artísticamente el humo, como sus viejos héroes policíacos. (95)

Outre, l'influence romanesque, les personnages de Luis Landero subissent celle de la radio qui renvoie à l'importance accordée à la transmission orale déjà présente dans les contes merveilleux. La radio sert

de modèle — « [...] como en los dramas que tantas veces había oído en la radio » (172). Ce sont des phrases, des idées entières, écoutées à la radio qui sont reprises par les personnages :

> -Es la dinámica del progreso —dijo, recordando una frase que había oídos recientemente en la radio. (97)

La radio est un élément fondamental de la vie des Espagnols sous le franquisme, et comme le souligne Manuel Vázquez Montalbán dans le prologue à *La radio en España 1923-1995* : « Si me extirpaban la radio me extirpaban la memoria[1] ». De plus, la radio semble avoir été créatrice ou du moins conservatrice d'identité et de mémoire, comme le précise un peu plus loin l'auteur de la série de Pepe Carvalho : « País e Historia de prohibiciones, lo que ha conseguido tener identidad ha conservado parte de las identidades muertas u ocultas. Aquí la radio ha creado su propia memoria y su propia función de tienda de ultramarinos llena de todo lo necesario para la supervivencia [...][2] ». Il n'est pas étonnant alors que la radio ait marqué à ce point la personnalité de Gregorio. Mais, c'est surtout l'autre média par excellence, le cinéma qui a laissé une empreinte indélébile. Le septième art est omniprésent dans le roman par une multitude de références aux héros que Gregorio prend pour modèle (70, 231) :

> [...] le deslizó un billete en el bolsillo, como había aprendido en las películas policíacas. (220)
>
> Así que póngase cómodo, ilustre amigo, como si estuviese en el cine. (273)
>
> Quizá fumase la pipa. Hablaría agitándola, jugando con ella, como había visto alguna vez en el cine. (304)

Les expressions grammaticales d'équivalence, telles que « con el mismo », « así », « como », « como si » sont innombrables et traduisent cette soif de ressembler à un autre qui devient alors une norme. Les modèles de Gregorio sont Tarzan (203), les héros des films policiers (372) : le détective (134), le gangster (358). On pensera alors aux

---

[1] Manuel Vázquez Montalbán, « ¿Quién llama, di ? », prólogo in Lorenzo Díaz, *La radio en España 1923-1995*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 14.

[2] *Ibid.*, p. 14.

personnages des romans de Juan Marsé, de Manuel Vázquez Montalbán ou de Terenci Moix qui n'ont de cesse de citer des noms de stars, de divinités cinématographiques qui leur montrent la route à suivre, celle qui est différente de la leur, sordide, misérable de l'après-guerre en Espagne.

L'identité des personnages se construit donc à partir d'une sorte de jeu palimpsestique qui consiste à coller entre eux les différents apports littéraires, radiophoniques et cinématographiques qui met en place une personnalité quelque peu monstrueuse qui se cherche. Aussi, n'est-il pas étonnant de voir Gregorio faire appel aux mythes classiques identitaires, tels que ceux de Narcisse ou du Minotaure.

C- UNE IDENTITE MYTHOLOGIQUE

Juegos accorde une place importante aux différents mythes classiques qui peuvent être soit évoqués en filigrane, soit clairement mentionnés. Gregorio ne dit-il pas à Gil à propos des tertulias du café : « Hay mucho de mito » (124). Une phrase que l'on peut aussi appliquer à toute l'œuvre. De nombreux mythes y font leur apparition : celui de Sisyphe (381), de l'Hydre (46), de Pandore (168), de Prométhée (40, 172), de Narcisse (40). Mais il est surtout question du mythe du Minotaure dont les évocations sont innombrables. En effet, tout aussi paradoxal que cela puisse paraître — et cela d'autant plus que nous avons précédemment constaté l'importance accordée aux noms propres —, le nom du fils de Minos et de Pasiphaé n'est jamais mentionné. La figure mythique est perçue à travers plus d'une vingtaine d'occurrences du lieu où vivait le héros grec, à savoir le labyrinthe : pages 43, 48, 49, 56, 57, 58, 64, 103, 114, 123, 167, 254, 294, 335, 379, 394. D'autre part, l'absence du Minotaure doit attirer notre attention car l'un des épisodes fondamentaux de la mise en place de la personnalité de Gregorio évoque la figure du taureau. En effet, lorsque le jeune garçon se trouve face à son grand-père qui lui demande ce qu'il veut être quand il sera grand, l'enfant répond :

> -Yo quiero ser toro, toro santo.
>
> -Pues ¡toro serás! —dijo el abuelo—. Es un crimen quitarle a un niño la ambición. ¡Toro! ¡Qué gran afán!
>
> Pero el padre se levantó y dio un golpe terrible en la mesa:

> -Si vuelvo a oír hablar de toro, o de santo, o de toro santo, ese mismo día rompo la mesa con el hacha, y a la casa le prendo fuego con un mixto. (55)

Or, si la réponse assez brutale du père semble dans un premier temps assez anodine, il peut être aussi intéressant de souligner que le père est prêt à employer des instruments qui renvoient au mythe du Minotaure. En effet, le labyrinthe construit par Dédale et son fils Icare porte aussi le nom du temple des Sept Haches, et si le « mixto » peut servir à mettre le feu à la maison, le sens d'allumette n'est mentionné dans le *Diccionario de la Real Academia Española* qu'en quinzième acception, tandis que la troisième renvoie à l'adjectif employé pour les animaux ou les végétaux qui résultent de la combinaison de deux autres. Or, le Minotaure n'est-il pas cette figure hybride résultante de l'accouplement entre un animal et une femme ? Le Minotaure a une identité double, mi-homme, mi-taureau, un héros au sens grec du terme, une divinité, donc saint en quelque sorte, un personnage à l'identité mixte, ressenti comme un individu à part, différent des autres, tout comme l'est Gregorio : « Es usted realmente un hombre singular » (89).

Finalement, dans *Juegos*, l'identité, en tant que personnalité, revêt trois aspects. Tout d'abord le nom des personnages qui conditionne ce qu'ils sont ou ce qu'ils pourraient être puisque le nom peut aller jusqu'à modeler toute une personnalité. Ensuite, les apports intertextuels qui servent de modèle, de référence et conditionnent les comportements et les attitudes. Finalement, l'omniprésence de figures mythologiques, et plus précisément la figure inscrite en filigrane du minotaure, suggère une identité polyphacétique, antagonique, qui se recherche. Mais tout cela ne représente qu'un aspect de l'identité dans l'œuvre. L'identité des personnages et notamment des héros que sont Gregorio et Gil se façonne par rapport à l'autre, cette altérité identique, cette identité considérée comme similitude et non plus comme personnalité.

II- L'IDENTITE COMME SIMILITUDE

A- L'IDENTITE COMME IPSEITE

Nous entendons l'ipséité telle que la définissent Paul Ricoeur[1] et Pierre Tap[2]. Il s'agit de l'identité que le personnage lui-même, dans notre cas Gregorio ou Gil, crée à partir de sa propre personnalité, une sorte de clone dirions-nous aujourd'hui. Gregorio se crée peu à peu une autre identité qu'il se construit à la mesure de sa volonté, de ses désirs et de ses fantasmes. En allant prendre des photos dans des décors fort variés qui entraînent un transfert géographique virtuel (231), le héros se déplace mentalement et pénètre les contrées lointaines qu'il n'a foulées que dans les studios de son photographe. En fait, Gregorio se construit comme par antithèse par rapport à son identité réelle et présente. Alors qu'il vit une vie des plus médiocres, alors qu'il n'est qu'un tout petit personnage, son ipséité sera l'opposé de ce qu'il est dans la réalité première. En cela il répond aux espoirs de son grand père : « -Hijo, tú serás un gran hombre » (26), qu'il reprend à son compte alors qu'il est adulte :

> -Un hombre moderno, culto, joven, idealista, y que consigue siempre lo que quiere. En una palabra: un triunfador. (120)

Le résultat de cette construction qui se réalise sur plusieurs mois, voire plusieurs années, est une véritable métamorphose (130). La construction de ce nouveau moi n'est pas si difficile que cela. La nouvelle personnalité n'est pas si fictive à partir du moment où elle continue à établir des liens, des ponts avec la réalité première, l'identité première du personnage :

> Pues ahora que se iba acostumbrando a su nueva identidad y se adentraba en los placeres y riegos de la invención, le maravillaba comprobar que si alguien decide mentir sobre él mismo, apenas podrá inventar nada (si el engaño es sincero) que no

---

[1] Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, Points, 1990, p 11-38.

[2] Pierre Tap, « Identité » in *Encyclopedia Universalis*, Tome IX, Paris, Encyclopedia Universalis, 1985, p. 756 : « En un sens plus large, on peut assimiler [l'identité personnelle] au « système de sentiments et de représentations » par lequel le sujet se singularise (*is dem*, ipséité). Mon identité, c'est donc ce qui me rends semblable à moi-même et différents des autres ; c'est ce par quoi je me sens exister aussi bien en mes *personnages* (propriétés, fonctions et rôles sociaux) qu'en mes actes de *personnes* (significations, valeurs, orientations). »

> estuviese ya sugerido en su pasado, que de algún modo no sea una verdad en lo más profundo de sus convicciones y deseos. (146)

Afin de mieux observer cette autre identité qui se met peu à peu en place, la narration joue sur l'omniprésence de miroirs et de reflets (164, 167, 175) : un motif que l'on retrouve chez d'autres auteurs espagnols contemporains comme Antonio Muñoz Molina qui, par ailleurs lui aussi, fait souvent appel à la figure mythique du minotaure comme expression d'une identité complexe[1]. Les miroirs permettent à Gregorio de ne pas affronter la réalité. Ils lui servent de véritables remparts face à ou même contre ses propres créations, qui parfois lui échappent. Ainsi, lorsqu'il sait qu'il va voir Gil pour la première fois, la première vision que Gregorio a de Gil se fait à travers un miroir afin que Gil ne le voit pas. Gregorio n'aperçoit alors que la « sombra » de Gil (281). En fait, la particularité de Gregorio est qu'il n'ose jamais se regarder en face. L'ipséité que se crée Gregorio semble fort mystérieuse et paraît faire peur à son créateur. Il ne se reconnaît pas totalement en elle car dans les premiers temps elle lui échappe :

> El temor de crear una imagen inverosímil, en la que no pudiera reconocerse, lo mantuvo suspenso largo rato. « ¿Adónde irás ahora, Faroni? », le preguntó alguien. « A Babilonia a ver el mar », contestó desde el sueño. (136)

Une opposition — qui provient en partie de la différence d'âge qui existe entre les deux identités — naît alors entre Gregorio et son ipséité. Il ne faut pas oublier que Gregorio a 43 ans et que Faroni n'en a qu'une vingtaine. Cette différence d'âge est une véritable obsession pour Gregorio :

> Se vio a sí mismo, al adulto que ya era, como un intruso en la vida del adolescente que había sido. (166)
>
> Porque quien se suicidaba era el adolescente, veinticinco años después. (169)

---

[1] Jacques SOUBEYROUX, « Introduction à une poétique du déplacement dans le roman espagnol contemporain (De *Tiempos de silencio* à *Beatus Ille*) in *Poétique du déplacement, Cahiers du G.R.I.A.S. n°4*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1996, p. 49-68.

Finalement, le personnage créé, dédoublé par le truchement du miroir, prend corps et surtout devient de plus en plus autonome. Il commence à échapper à son créateur (156, 177) :

> -Te queda muy bien. Pareces otro.
> -Si, es verdad —dijo Gregorio—. Parezco otro. (184)

L'altérité — « el otro » — est très nettement mise en place. C'est une double vie qui naît à côté de Gregorio et que lui-même parvient à justifier tout naturellement (184). Même si cette ipséité autonome parvient à annihiler la personnalité de Gregorio (179, 194), il l'accepte, car il sait qu'il s'agit de sa créature, de sa création, puisqu'elle est le fruit de son imagination, un conglomérat d'une multitude d'idées, une image idéale :

> [...] pues había aceptado su imagen ideal como un castigo inevitable y ya sentía en los párpados la fatiga de los rudos trabajos nocturnos. (178)

Mais l'identité en tant que similitude est multiple dans *Juegos*, elle se crée à partir de Gregorio lui-même, mais aussi entre Gregorio et Gil.

B- GIL : L'ALTER EGO EN NEGATIF

L'alter ego est un autre moi, ce qui implique une prise de distance par rapport à l'ipséité qui prend naissance dans le corps même du moi. Gil est un véritable négatif de Gregorio au sens photographique du terme puisqu'il en est l'opposé créé à partir de lui-même ; mais c'est un négatif qui est créé par Gregorio à partir de l'ipséité de Gregorio, c'est-à-dire Faroni. En effet, dans la réalité première, Gil est le positif de Gregorio puisqu'il lui est en tout point semblable. Les identités des deux personnages sont à ce point liées que Gil est aussi le créateur d'une partie de l'identité de Gregorio-Faroni :

> Con el retrato y el modelo creado en sus ensueños —generoso en la síntesis, e indulgentemente resignado a las imprecisiones de

> la memoria—, animó a Gil a que dedujese la descripción por sí mismo. (156)

Mais de son côté, Gregorio manipule tout autant l'identité de Gil (150). Gil n'est rien ni personne sans Gregorio : « [...] porque sin usted yo no soy nada, ni Dacio, ni Gil ni Monroy ni nada » (162). A travers cette phrase, on se rend compte que Gil a suivi le même processus de dédoublement, d'ipséité que Gregorio :

- Gil = Dacio = Monroy qui en fait se résume à Gil = Dacio Gil Monroy ;

- Gregorio = Faroni = Gregorio Olías biographe de Faroni.

Gil se trouve comme intégré à la personnalité de Gregorio. Il en a la même apparence extérieure :

> [...] llamó Gil con el anuncio de que se había encargado a medida un atuendo idéntico al de Faroni, con sus gafas negras y todo. (225)

Plus qu'apparence et plus qu'extérieur, Gil est perçu comme la voix de la mauvaise conscience de Gregorio (176). En fait, une fois de plus Gregorio a agit avec Gil tout comme il l'avait fait avec lui. Il a créé une identité nouvelle pour Gil qui est l'antithèse de ce qu'est Gil dans la réalité première, à savoir un être médiocre, terne, mais il est parvenu à lui faire croire, du moins par moments, le contraire (152). On parvient alors à une véritable duplicité, de complémentarité entre les deux hommes. On pourra même parler de couple :

> [...] que de allí en adelante harían un pacto de amistad pura como no se habría conocido otro en el mundo, y que los dos solos, sin ayuda de nadie, con sus miserias e ilusiones, con el dolor de pies el uno y el olor a gallina mojada el otro, buscarían juntos algún camino de acceso a la felicidad. (218)

On pensera alors à l'inévitable couple de la littérature espagnole, don Quichotte et Sancho Panza, ou plutôt « dos Sanchos que conspiran para

crear un Quijote », comme l'affirme Luis Landero dans plusieurs des entretiens qu'il a pu donner à propos de son œuvre[1].

C- UN CERCLE VICIEUX

Rapidement, Gregorio ne peut plus se sortir de l'engrenage infernal dans lequel il s'est enfermé, et il se voit même obligé de « tapar una mentira con otra » (121). La situation semble sans issue comme le suggère l'emploi de nombreux substantifs comme « ciclón » ou « curso » (335). Parfois, il semble même avoir quelques remords, surtout par rapport à Gil qu'il a entraîné dans ses histoires :

> Gregorio oyó las palomas en el techo de luces, vio la pesa del ascensor y los útiles de trabajo, y era como si todos ellos le dijesen: « Vamos, Gregorio, es inútil que digas que no, no tengas miedo, nosotros somos tus cómplices y estamos aquí para protegerte. Y además Gil no te va a creer de ningún modo. Acepta la derrota, aunque sólo sea por caridad. Porque ¿qué importancia puede tener que alguien vaya o deje de ir a un café, por muy lujoso que sea? » (118)

Mais, comme pour trouver quelque justification à ses actes, Gregorio avance que ces jeux d'une enfance attardée lui ont été souvent suggérés, voire imposés par Gil :

> Mi vida casi toda es mentira. [...] Pero, yo no he dicho ninguna mentira que no haya sido una respuesta a algo. (367)

Bien vite, il se rend compte que si Gil est entré dans la fiction qu'il a inventée, c'est en grande partie à cause de lui, de Gil :

> Al día siguiente se despertó con la conciencia aligerada de culpas. Si Gil lo había enredado en las fantasías de su nostagia, él había hecho lo mismo en su ensueño nocturno. « Ya somos dos los

[1] Javier GONI, « Consagración de un novel », *El Mundo*, 3 de diciembre de 1989 et José J. MURUGARREN, « Luis Landero : No hay crisis de novela sino crisis de experiencias », *Deia*, 9 de agosto de 1990.

> impostores », se dijo, y notó en la libreta las novedades de la farsa. (136)

Et, de son côté, Gregorio se rend compte qu'il ne peut plus rien faire contre Gil. Ce n'est plus lui qui le manipule, mais bien Gil. Finalement, on assiste à la mise en place d'un véritable cercle vicieux, un échafaudage dont la construction est le fruit de deux maçons qui se succèdent et qui renchérissent sur le travail précédent. La surenchère est si forte qu'il est impossible à l'un des deux personnages de sortir de ce jeu infernal. On peut s'en rendre compte lorsque Gil pousse Gregorio à façonner le personnage de Faroni en fonction de ce qu'il — Gil — pense être Faroni ou du moins tel qu'il se l'imagine, ou tel que voudrait être Gregorio :

> Cuando Gregorio intentó decir la verdad, asustado de pronto por tan graves mentiras, ya era tarde, porque se oyó declarar a sí mismo, con voz rotunda, diáfana y juvenil: « Veinticinco para ser más exactos », y se quedó maravillado y espantado de sus propias palabras. (121)

De plus, Gregorio parvient très souvent à autojustifier ses mensonges :

> Ciertamente, no dejaba de asombrarle la superchería, pero no tanto por lo escandaloso de las mentiras como por la fácil verosimilitud que había alcanzado. « Y eso significa que hay algo cierto en todo esto », se decía. « Porque la verdad nunca se da pura y necesita siempre de las apariencias, como el ciego del perro. Así que, descontadas las apariencias, yo soy Faroni », proclamó una tarde, y enseguida supo, por la solemnidad del tono, que había esperado mucho tiempo el instante de pronunciar aquellas palabras. (146)

Le chemin entrepris par Gregorio est sans retour. Une fois lancé par lui-même, puis poussé par Gil qui l'amène à créer de plus en plus de fiction pour assouvir ses — leurs — besoins d'exotismes, de sensations fortes, de tout ce qui leur est inconnu, il(s) ne peut(peuvent) revenir en arrière, car ils ont perdu le chemin du retour, ils n'en connaissent plus les étapes (175, 334, 393) :

> Angelina esperó a que el silencio invalidara la oferta. Luego dijo: « Te has metido en un buen lío, Gregorio, y no sé cómo vas a salir de él. A mí ya no me esperes aquí. Estoy en casa. Cuando te entregues, vuelves. Pero no vayas a creer que me vas a engañar. [...]. » (333)

En fait, c'est la fiction qui prend le pas sur ses créateurs, qui les submerge. D'acteur, Gregorio devient spectateur ; d'actif, il devient passif, voire victime :

> Así que cerró los ojos y chafó los labios: otra vez volvía a ser víctima de sus propias mentiras. (308)

Un cercle vicieux est mis en place entre Gil et Gregorio car un véritable pacte a été signé entre eux :

> -Ya. Pero, ¿y si se entera?
>
> -Yo le guardaré el secreto. Sólo nosotros sabremos la verdad. A los demás, ¿qué les puede interesar esto?
>
> Sellaron el pacto con un largo silencio. (138)

On assiste à une sorte de jeu de double fascination. Gil est bien sûr fasciné par le personnage de Faroni que joue à merveille Gregorio et à son tour, Gregorio est fasciné par sa propre création — Faroni — mais aussi par Gil, car ce n'est que parce que Gil existe que Faroni a pu renaître et qu'il vit à l'heure actuelle. Finalement, les deux hommes sont liés entre eux et avec eux leurs propres créations. Les deux protagonistes mettent ainsi en place des jeux interdits et dangereux.

III- LES DANGERS DE TELLES PRATIQUES

A- CREATION D'UN MONDE DE « SUEÑOS »

Le roman propose la création d'un nouveau monde qui se crée en onze jours (395). En fait, la formation de ce nouveau monde est le fruit, le résultat d'une déformation qui s'exerce depuis l'enfance :

> De niño, cuando en la escuela contaban las batallas entre romanos y cartagineses, o las hazañas de Sansón, él miraba al cielo y las veía allí como visiones que le mandaba Dios para premiar su devoción [...] su capacidad de ver en las nubes todo cuanto deseara. (85)

Dans la création de cet autre monde, la part qui incombe à l'imagination est fondamentale. L'imagination est omniprésente et intervient sans difficulté (342). En fait, ce monde qui est ainsi créé est celui des « sueños » (130). Cette idée de « sueño » est extrêmement riche et problématique en espagnol puisqu'elle est à la fois « acto de dormir » — sommeil —, « acto de representarse en la fantasía de uno, mientras duerme, sucesos o imágenes » — rêves —, « estos mismos sucesos o imágenes que se representan » — songes —, mais aussi projet, désir ou souhait puisque « cosa que carece de realidad o fundamento; en especial proyecto, deseo, esperanza, sin probabilidad de realizarse » pour reprendre les différentes définitions que donne le *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia*. Or, tous ces sens vont de pair avec l'idée même d'« idear » que l'on retrouve dans le texte :

> Comenzó a idear una pregunta, dando por hecho que no se le ocurriría ninguna pero que de todos modos sería brillante y comprometedora. (199)

Et qui nous renvoie à l'*eidolon* grec, à l'image et donc aux thèmes de l'idole que Gregorio-Faroni est pour Gil et celui du miroir déjà analysé. Mais il s'agit alors d'un miroir qui sert de passage vers ce nouveau monde créé, régi par des lois qui lui sont propres et notamment par un langage qui lui est propre : « Y se puso a idealizar las palabras mágicas » (199). Dans ce nouveau monde de fiction — cette réalité seconde — les mots exercent un pouvoir sans limite : « -Las palabras son mágicas, y son de balde » (171). Ce pouvoir leur est concédé par le simple fait que ce sont elles qui sont à l'origine de ce monde nouveau. Ce sont les mots — qu'ils aient été écrits ou oraux — qui ont créé cette réalité seconde, comme le suggère cet extrait où les mots prennent vie autonome, et vont plus loin encore que ce que leur maître voulait qu'ils disent :

> Se puso a escribir. Era un gusto juntar palabras y obserbar cómo se trababan en singular combate [...]. Sintió de nuevo la

> presencia viva de las palabras y el milagro de una frase que superaba su verdadero poder mental. (201)

On pensera alors à relier cela avec les propos de Luis Landero lorsqu'il parle de sa relation aux mots dans *Juegos* :

> Yo buscaba una especie de magia escondida en las palabras o intentaba inventar palabras a ver si de pronto daba con alguna palabra mágica, con el ábrete sésamo de las cosas, con la herramienta que en definitiva buscaba mi abuela. [...] estaba fascinado con el hecho de que las palabras de diario pudieran aparecer vestidas de fiesta, y esto conectaba con todas mis inquietudes del lenguaje. Creo que lo que definitivamente me fascinó fue el doble o triple uso del lenguaje, esa ambigüedad luminosa de las palabras[1].

Les mots ont le pouvoir de donner la vie. Gregorio va alors donner la vie et créer son monde, comme ont pu le faire avant lui Dieu dans *La Génèse* et Don Quichotte dans ses aventures. De la même manière, Gregorio nomme tout ce qu'il crée :

> Se vio así obligado a inventarse una novia, a la que puso el nombre de Crispinela, y un gato al que llamó Echevarría, y eran nombres tan poco afortunados porque las disculpas lo cogieron por sorpresa, y dijo lo primero que se le vino encima. (68)

A la lecture de ce passage, on pense bien sûr à Don Quichotte et à Dulcinea-Crispinela et à Rocinante-Echevarría. Tous les objets du monde de Gregorio ont, de plus, leur propre histoire, ce qui leur confère d'autant plus de vie, de caractère, d'identité :

> [...] y para cada objeto se inventaba una historia y para cada historia buscaban un oyente al que no permitían marcharse hasta contarla por entero. (48)

---

[1] Dasso SALDÍVAR, « Luis Landero: La derrota de las ilusiones », *Diario 16*, 9 de diciembre de 1989, p. VII.

Gregorio n'est d'ailleurs pas le seul à faire l'expérience de ces pouvoirs. Même les objets prennent vie autonome à partir du moment où la mère d'Angelina les nomme (75). Mais le monde de Gregorio va plus loin puisque c'est toute une géographie qu'il réinvente :

> -[...] Yo a veces me imagino que por las noches estoy allí [Alaska] y entonces me arropo bien con la manta y me da mucho gusto.
>
> -Tú lo que pasa es que tienes muchas fantasías. (77)

Après l'espace, c'est un autre temps qui se met en place, totalement différent de celui qui gère la réalité première. La référence au manège lors de l'épisode de la fête foraine est très intéressant à ce sujet :

> Cuando el tiovivo se detuvo, le costó a Gregorio aceptar el sentido lineal de las cosas. (101)

Ce manège sur lequel se trouve Gregorio est son monde : le temps n'existe plus, ou alors il s'agit d'un temps cyclique qui revient sans cesse au même moment. Il s'oppose à la vie et au temps linéaire qui est le lot de tous. Le temps cyclique ou arrêté convient mieux à Gregorio. L'horloge qu'il n'arrive pas à réparer en est une autre preuve. Surtout lorsque l'instrument qui mesure le temps se remet à fonctionner par lui-même, pour un bref instant, lors du passage du Général dans la rue. Mais là encore, c'est une référence à un temps historique atemporel puisque l'œuvre ne précise à aucun moment l'année ou l'époque pendant laquelle se déroule le roman. Et à partir de cet espace et de ce temps nouveaux, c'est une personnalité différente et nouvelle qui naît :

> La sugestión de su propia imagen ideal, donde se veía con traje de explorador, un látigo en la mano y una pistola en la cintura, era tan fuerte y verosímil, que no se paraba a preguntarse por la viabilidad de sus planes. (67)

Le grand danger de la création de ce monde parallèle est la perte des références de la réalité première pour ne vivre que dans la réalité seconde. Mais comme le suggère une des dernières citations du roman, celle sur la personnalité, le problème se situe au niveau de « la viabilidad de [los]

planes ». Gregorio ne vit plus que dans un monde qui lui appartient uniquement, un monde coupé de toute réalité première, un îlot : « Allí estaba a salvo, otra vez en su isleta ». (357)

B- LA PERTE DES REFERENCES : ENTRE REVE ET REALITE

On aboutit à une véritable confusion des valeurs puisqu'il n'existe plus de frontière entre les différentes réalités, les différents mondes mis en place et cela d'autant plus que les deux mondes sont le reflet parfait — presque parfait — l'un de l'autre, ce qui renvoie à notre analyse du miroir et de l'image. Cette confusion illusion/réalité, réalité/fiction est soulignée à plusieurs reprises (121,231,247, 250). Mais finalement, tout n'est que relativité :

> -Pero eso es mentira.
>
> -¿Y qué? Además, lo de la mentira y la verdad son cosas relativas, sobre lo que los filósofos no se ponen de acuerdo. (158)

La fiction — ou la réalité seconde — ne peut être confondue avec la réalité première que si elle renvoie, sous certains de ses aspects à cette dernière réalité. Si les différences sont trop marquées, les confusions sont impossibles et la réalité seconde ne peut pas prendre vie. Nous avons alors besoin des « effets de réel » dont parle Roland Barthes[1]. La fiction littéraire a besoin de liens tangibles avec la réalité. Il en est de même entre la réalité première — fiction du roman — et la réalité seconde inventée par Gregorio :

> Gregorio recordó una vez más que la mentira sólo resulta verosímil si tiene algo de intrincada, de incomprensible como la vida misma. (248)

Il est certain que c'est en fonction de la situation que l'on occupe dans le récit que l'on peut dire que tel ou tel niveau de la narration fait

[1]Roland BARTHES, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Point, 1982, p. 81-90.

partie du monde réel ou de celui de la fiction, du monde de la réalité première ou de celui de la réalité seconde. La seconde réflexion que nous pouvons mener est liée à l'effet de récit spéculaire ainsi mis en place et qui par effet de recul accorde un degré plus important à la réalité première[1]. Tout cela est en fait une réflexion plus profonde sur les liens qu'entretiennent les fictions artistiques et notamment littéraires avec la réalité, cette « sutil frontera que separaba la realidad de la ficción » (233), comme la définit *Juegos*. En fait, c'est le mensonge, la fiction qui devient réalité et qui prend le dessus et s'impose sur la réalité première :

> El arte todo es mentira, como en el cine. [...] Pero ¿no ves que todo es una broma, que el único embustero de verdad es el libro? [...] la naturaleza ilusoria del arte. (234-235)

La conclusion à laquelle nous parvenons est suggérée par le texte lui-même, à savoir que Gregorio « se entregó a la ficción con más ardor que nunca » (147). Cette ardeur mise pour la construction de la fiction amène à quoi ? Doit-on parler de destruction pure et simple, mais de quoi et pour qui ? Ne doit-on pas prendre, comme le suggère toute la problématique du roman, le problème à l'envers ? Doit-on réellement parler de destruction ou ne faut-il pas plutôt parler de construction ou de reconstruction, mais là encore de quoi et pour qui ?

C- UN PROCESSUS DESTRUCTEUR ?

Dans un premier temps, on pourrait croire que nous nous trouvons face à une véritable destruction, car Gregorio ressent à de multiples reprises, dans la première partie du roman, les dangers de son entreprise (115-116, 155, 158, 159, 160, 168). Tout comme Dieu se reposant le septième jour, Gregorio ressent la nécessité de se reposer lui aussi (151). Il n'hésite pas à s'autocensurer et surtout à ne plus faire usage de ce qui est à l'origine du nouveau monde, les mots :

> « Nunca más volveré a hablar, porque las palabras están todas malditas », dijo. (172)

---

[1] Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire –Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, Poétique, 1977.

Vers la fin du roman, nous assistons à une confusion complète des différents niveaux de réalité ou de fiction. Tout n'est que « lío » :

> -Pero entonces. ¿Faroni no eres tú?
>
> -Sí y no. Vamos a ver. Mira, yo tengo el seudónimo de Faroni, que es un hombre real. Un gran artista, por cierto, un genio como hay pocos. Y mi nombre se lo dieron a Faroni de seudónimo. Nos trocamos los nombres para despistar a la policía. Y Marilín es la mujer de Faroni. Pero claro, Gil cree que es mi mujer porque cree que yo soy Faroni, y que tú eres la mujer de Faroni, a quien él confunde con Gregorio Olías. ¿Comprendes ahora?
>
> -Eso es un lío. (290-291)

Nous débouchons sur une confusion des valeurs ; les normes ne sont plus délimitées, les frontières ont disparu, tout est brouillé :

> Entonces empezó a sospechar que su habilidad de farsante quizá no llegase al virtuosismo de poder fingir el sufrimiento. Y la sospecha se hizo certidumbre al advertir que había sentido más la muerte de Faroni que la real y humilde de Paquita. (360)

A la fin, nous assistons à un véritable drame, « tan falsamente dramático » (366). L'unique issue de secours est bien d'aller toujours plus loin, plus avant dans le mensonge et la fiction :

> [...] lo único que podía salvarlo del peligro de un desenmascaramiento era adentrarse sin miedo en lo más espeso de la ficción. (226)

> Pero después de oír la carta en boca de Gil, pensó que la farsa estaba adquiriendo una apariencia peligrosamente real, y que así y todo parecía más condenado que nunca a mentir, porque ahora que iba todos los sábados a la tertulia se veía precisamente obligado a decirle a Gil que no iba, de modo que nunca conseguía coincidir con la realidad. (208)

Finalement, il ne s'agit nullement d'une destruction ou d'une autodestruction puisque Gregorio assume parfaitement sa position : le triomphe de l'illusion et de la narration qui renvoie, selon Landero, à « [...] una especie de nostalgia del narrador antiguo, un deseo de recuperar alguna de sus características[1] ». La dernière intervention de Gregorio qui clôture le récit est la réponse à la question de Gil — « ¿Vamos? » — qui lui suggère de reprendre la main et de relancer un nouveau récit, une autre narration, une sorte de troisième niveau, comme l'évoque le verbe « contar » :

> Y también quiero que me cuentes cómo te escapaste de la cárcel, y muchas cosas de la vida del gran Faroni, que siempre deseé saber. (404)

Un véritable abîme s'ouvre devant nous, suggère une suite, une autre fiction qui va reprendre une partie des deux premiers niveaux précédents : la réalité première et la réalité seconde. C'est la narration qui, au contraire, bénéficie d'une construction sans fin, avec un empilement de narrations et de narrateurs. L'exclamation finale — « ¡Adelante! » — suggère cette non fin, ce recommencement perpétuel.

CONCLUSION

Comme nous avons pu l'apprécier à travers cette étude du roman de Luis Landero, *Juegos de la edad tardía,* le thème de l'identité est au cœur de l'œuvre et se décline sous plusieurs formes : l'identité des personnages se construit tout d'abord par rapport à eux mêmes, pour ensuite se définir par rapport aux autres. Cependant, comme nous avons pu le mettre en évidence, cette quête identitaire comporte de nombreux dangers liés à la construction de l'œuvre romanesque.

En fait, cette construction perpétuelle de la narration, telle que nous avons pu l'analyser, suggère sans cesse cette construction narrative et renvoie *in fine* à notre problématique. En effet, si l'on reprend les propos de Pierre Tap, on se rend compte que l'on peut très bien substituer le

---

[1] Manuela MARTÍN, « Landero: Espero que mis libros no sean como mecheros de usar y tirar y se sigan leyendo dentro de diez años », *Hoy - Badajoz*, 11 de noviembre de 1990, p. 5.

terme « identité » par celui de « narration » et l'ensemble peut ensuite s'appliquer sans aucun problème au roman de Luis Landero :

> L'identisation est, en fait, une quête continuelle et illusoire, en même temps que nécessaire — et cela tout au long de la vie. Tel est le paradoxe de l'identité : le « je » ne peut être que par la médiation du souhait de devenir « autre », en vue de combler un manque. Cet autre — idéal du moi à son tour rejoint — se projettera dans un autre projet, et cela dans un renvoi sans fin, cherchant à défier la mort même par des œuvres. L'identité n'est pas un état ou un avoir : elle ne se saisit que dans la crise et ne se maintient que par la prise (prise en charge, prise de position, de rôle ou de parole...)[1].

En fait, c'est bien la narration, le mot, le Verbe qui crée l'identité, mais à son tour l'identité, de par ses caractéristiques crée aussi la narration. Ce sont bien les mots qui créent un nouveau monde et qui amènent Gregorio à créer de nouvelles identités ; mais à leur tour, ce sont bien ces nouvelles identités que sont Gregorio-Faroni-Gregiorio Olías et Gil-Dacio Gil Monroy qui créent les récits dont ils sont les narrateurs.

[1] Pierre Tap, *op. cit.*, p. 757.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

BARTHES Roland, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Point, 1982.

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, Poétique, 1977.

GIL Fernando, « L'identité » in *Encyclopedia Universalis,* Tome IX, Paris, Encyclopedia Universalis, 1985, p. 754.

GOÑI Javier, « Consagración de un novel », *El Mundo*, 3 de diciembre de 1989.

MARTÍN Manuela, « Landero : Espero que mis libros no sean como mecheros de usar y tirar y se sigan leyendo dentro de diez años », *Hoy - Badajoz*, 11 de noviembre de 1990.

MURUGARREN José J., « Luis Landero : No hay crisis de novela sino crisis de experiencias », *Deia*, 9 de agosto de 1990.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, Points, 1990.

SALDÍVAR Dasso, « Luis Landero: La derrota de las ilusiones », *Diario 16*, 9 de diciembre de 1989.

SOUBEYROUX Jacques, « Introduction à une poétique du déplacement dans le roman espagnol contemporain (De *Tiempo de silencio* à *Beatus Ille*) in *Poétique du déplacement*, *Cahiers du G.R.I.A.S. n°4*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1996.

TAP Pierre, « Identité » in *Encyclopedia Universalis,* Tome IX, Paris, Encyclopedia Universalis, 1985.

VÁZQUEZ MONTALBÁN Manuel, « ¿Quién llama, dí ? », prólogo in Lorenzo Díaz, *La radio en España 1923-1995*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.