

## PRÉGNANCE DE L'IMAGE : *VOLVER A CASA* DE JUAN JOSÉ MILLÁS (1990)

JEAN FRANÇOIS CARCELEN

Université Stendhal, Grenoble III

El azar es un modo de causalidad cuyas leyes ignoramos

J.L. Borges

Le texte littéraire ne se donne à lire qu'après franchissement d'un seuil que depuis Genette il est convenu d'appeler le paratexte<sup>1</sup>. Texte et paratexte sont le dedans et le dehors d'un même tout qui "par leur proximité, leur dépendance et leurs rapports créent un champ de tensions où se joue, pour une part, le destin du livre"<sup>2</sup>. Il semble bien que les éditeurs cherchent de plus en plus à forcer ce destin en multipliant les illustrations dans le paratexte, comme si dans notre monde hyper médiatisé, l'accès au texte ne pouvait se faire qu'en s'acquittant d'un droit de douane dû à l'image.

Mais lorsque le "texte se fait livre", il arrive parfois que le produit final soit aussi le lieu de rencontres insolites qui ouvrent des champs d'investigation insoupçonnés.

Quelle que soit la personne à laquelle incombe la responsabilité paratextuelle (auteur, éditeur, maquettiste ou autre), force est de constater que le lecteur est en présence d'un objet complexe qu'il appréhende dans sa globalité. Je voudrais donc tenter d'analyser les rapports qui peuvent s'établir entre image de surface et texte à partir d'un exemple précis, un

---

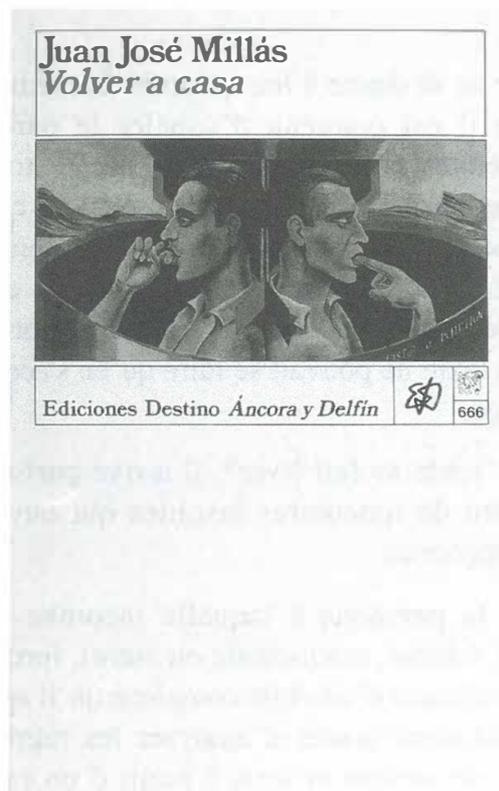
<sup>1</sup> Voir à ce sujet Gérard GENETTE. *Seuils*, Paris : Seuil, 1987, coll. Poétique.

<sup>2</sup> Hubert NYSSSEN, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris : Nathan, 1993, p.65.

Jean François CARCELEN

roman de Juan José Millás, *Volver a casa*, publié en 1990<sup>1</sup>, afin de montrer qu'avant même d'aborder l'incipit du roman, le lecteur est déjà captif d'un réseau de signification aux mailles serrées. A partir de cet élément paratextuel complexe qu'est la couverture du roman de Juan José Millás, je glisserai vers/dans le texte afin de voir quels sont les échos, les correspondances texte/paratexte et en quoi ce paratexte est une image, sinon l'Image, de tout le roman.

La couverture de *Volver a Casa* se présente comme un message scripto-iconique pouvant être analysé à la fois comme objet autonome et comme objet hétéronome qu'il faut mettre en relation avec le texte qu'il annonce et qui le régit. Message complexe dont il faut analyser les composantes, la couverture "matérialise le premier signal que le livre émet en direction du lecteur"<sup>2</sup>. Ce dernier en a une saisie intuitive et globale immédiate. En l'occurrence, il sera sensible à la prégnance de l'illustration.



<sup>1</sup> Juan José MILLÁS, *Volver a casa*, Madrid : Destino, 1990. Áncora y Delfín, 666.

<sup>2</sup> Hubert NYSSSEN, *op. cit.*, p. 79.

Prégnance de l'image : *Volver a casa* de Juan José Millás (1990)

### STRUCTURE DU PARATEXTE DE *VOLVER A CASA*

Le message iconique est la reproduction du tableau de Max Ernst *Castor et Pollution*. Il s'insère dans un ensemble paratextuel dont la mise en page est un autre élément dominant : deux blocs se distinguent nettement que l'on peut présenter de la façon suivante : message/absence de message. Ces deux blocs divisent la couverture en deux zones parfaitement symétriques.

Pour le reste, le message est complété par une série d'informations institutionnelles : nom de l'auteur, titre du roman, références éditoriales, de collection et de numéro de collection.

Pour autant, nous n'avons pas parcouru l'ensemble des signes disposés dans ce document, il en reste un, pas forcément visible d'emblée, qui fait partie intégrante du message iconique : l'inscription en bas, à droite, "Castor et Pollution". Le message iconique se présente donc à son tour comme un message mixte, inversé par rapport au message global, icono-scriptural en quelque sorte.

### LES AVATARS DU CHIFFRE 2

Le signe qui semble le plus approprié pour rendre compte du message global de cet ensemble paratextuel est absent en tant que tel, mais omniprésent à travers ses avatars, il s'agit du chiffre 2. Nous avons déjà évoqué la structure de la page qui délimite deux zones symétriques. Le double apparaît de façon plus immédiate dans la représentation de la gémellité que propose le tableau de Max Ernst. Le signe se répète dans la dualité du titre du tableau : *Castor et Pollution* ; dans la double fonction de ce titre qui est à la fois le titre du tableau et le nom de ce que nous identifions comme une sorte de vaisseau métallique ; dans la symétrie interne du tableau : la barre verticale séparant le rectangle en deux carrés symétriques renfermant deux images elles aussi symétriques ; dans la symétrie des gestes ; dans le prénom double de l'auteur : Juan José ; dans la dualité de l'information éditoriale : nom de la maison d'édition/nom de la collection ; dans celle du nom de la collection : Ancora/Delfín ; dans le titre lui-même puisque *volver* suppose *ir*, il s'agit implicitement d'un aller retour. Enfin, on peut remarquer que le numéro du livre dans la collection (666) se présente comme un multiple de deux.

Il y a un autre signe double que je suis tenté de rajouter à la liste et qui me semble relever d'un choix pertinent de l'auteur du paratexte : le rouge et le noir des éléments de ce qui, dans le tableau de Max Ernst, est une girouette. Ainsi présenté, il me semble que l'on peut avancer, sans que cela paraisse excessif, que ce signe, par connotation, renvoie à la littérature (le roman de Stendhal) et se trouve être un écho des couleurs choisies pour le nom de l'auteur et le titre, couleurs qui ne sont pas systématiques dans la collection *Áncora y Delfín*. Cette remarque relèverait de la pure conjecture si deux éléments ne venaient la conforter : il y a d'abord une entorse par rapport au tableau de Max Ernst, dans lequel les deux rectangles sont bleu et rouge ; ensuite, il est temps de dire qu'au centre de ce roman se trouve la problématique de l'écriture et de l'écrivain.

En effet, *Volver a casa*, publié d'abord sous forme de roman feuilleton dans le quotidien *El Sol* tout au long du mois de juillet 1990, est l'histoire d'un éditeur d'âge mûr, Juan Estrade, qui revient à Madrid, ville où il est né, pour enquêter, à la demande de sa belle-soeur Laura, sur la disparition de son frère jumeau José, écrivain de renom. On comprend mieux maintenant pourquoi le relevé de tous les éléments qui se réfèrent au double, pour fortuits qu'ils soient, sont en étroite relation avec le texte de Juan José Millás. Peu à peu, Juan commence à se sentir comme un personnage de roman soumis aux desseins de son écrivain de frère. Il découvrira que le propos de ce dernier est de provoquer un échange d'identités : José veut transmettre à Juan son identité, sa femme, ainsi que le dur exercice de l'écriture qu'il est arrivé à haïr, en échange de la vie apparemment plus sereine que mène Juan à Barcelone. On apprend plus tard qu'un premier échange avait déjà eu lieu dans l'adolescence, il s'agit donc pour tous deux d'un retour à une situation initiale, la *vuelta a casa* évoquée par le titre. Le roman montre, avant tout, le processus même de cet échange. Juan deviendra José et son premier roman sera celui-là même que le lecteur a entre les mains : *Volver a casa*.

Si les deux jumeaux du roman sont la représentation la plus flagrante de la dualité, le motif se multiplie dans la présence de deux femmes, Laura et Beatriz, deux prénoms motivés par la volonté de signifier la naissance à l'écriture, ou encore dans la récurrence du miroir comme objet essentiel du roman. La structuration même du roman est duelle. Il comporte en effet trente et un chapitres correspondant au nombre de jours du mois de juillet 1990 qui vit sa publication sous forme de roman feuilleton, mais le texte confère au chapitre seize un rôle charnière qui délimite deux versants comprenant chacun quinze chapitres. Le chapitre 16 s'ouvre sur un

## Prégnance de l'image : *Volver a casa* de Juan José Millás (1990)

moment clef du roman, un troublant face à face Juan/Laura au cours duquel celle-ci découvre la véritable identité de Juan et assemble toutes les pièces du puzzle. Et c'est précisément là que s'inscrit la phrase suivante : "Había en toda su actitud [de Laura] un movimiento de vacilación, de duda, como si se hallara en la **mitad de dos territorios** igualmente deseables y todavía no hubiera logrado averiguar a cuál de ellos pertenecía su existencia". La phrase exprime le point précis du basculement. A la page suivante, le processus se précise : "Laura como si hubiera reconocido al fin cuál era su territorio, lo condujo entonces al dormitorio conyugal..."<sup>1</sup>.

### **CASTOR ET POLLUTION**

Une analyse plus approfondie du tableau permet de relever d'autres correspondances avec le roman. Max Ernst peint *Castor et Pollution* en 1923, peu après son arrivée en France à partir d'une collaboration avec Robert Desnos<sup>2</sup>.

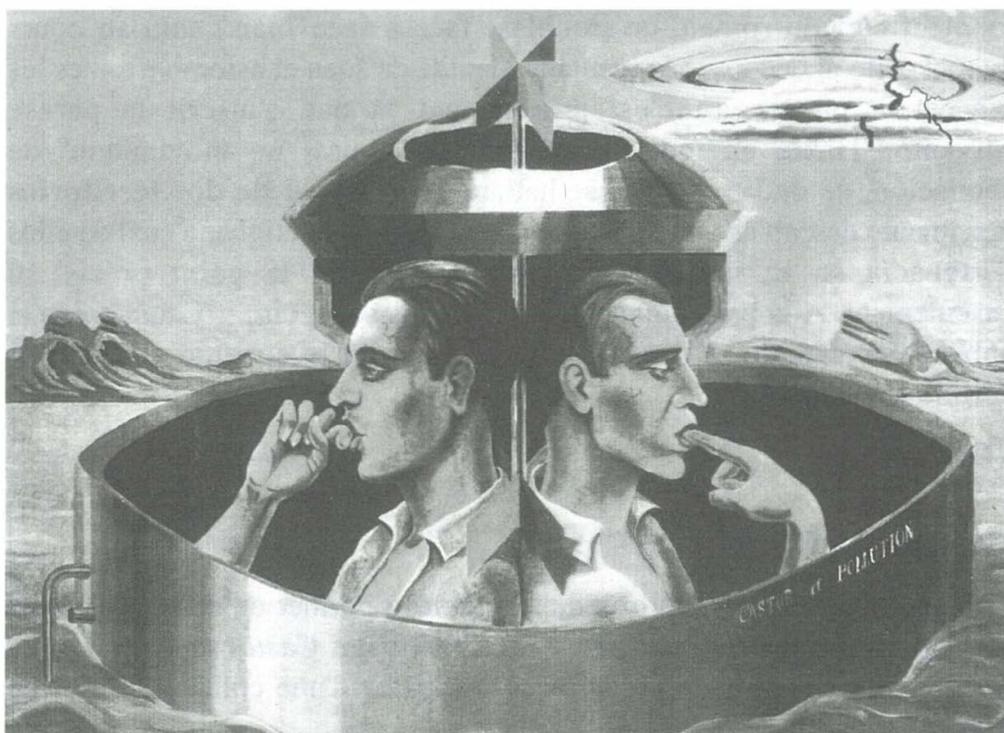
La reproduction proposée sur cette couverture est fragmentaire, il s'agit d'un plan resserré qui élimine des éléments, des signes importants. Or ce que Juan José Millás a choisi, c'est l'ensemble du tableau et non pas ce fragment qui est sans doute un choix du maquettiste<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Volver a casa*, op. cit., p.122. La coïncidence de cette phrase et du chapitre central se double d'une coïncidence encore plus précise puisque la phrase prend place très exactement à la page centrale du roman. Elle est en effet précédée et suivie de 121 pages.

<sup>2</sup> Ludger DERENTHAL, Jean PECH, *Max Ernst*, Paris: Casterman, 1992.

<sup>3</sup> Interrogé à plusieurs reprises sur l'auteur du choix de l'illustration, Juan José Millás propose des réponses qui, quoique différentes selon le moment, montrent bien que sa responsabilité est engagée. Il avoue une première fois avoir choisi lui-même le tableau de Max Ernst. Lors d'une deuxième rencontre, il précise que l'éditeur lui aurait proposé plusieurs illustrations et qu'il se serait limité à choisir *Castor et Pollution* parmi d'autres tableaux. On peut cependant remarquer que dès avant la publication du roman, voire même avant le projet de publication, l'image de Castor et Pollux est bien présente dans l'esprit de l'auteur : dans une entrevue accordée au quotidien *El Sol*, datée du 29 juillet 1990, c'est à dire pendant la publication de *Volver a casa* sous forme de feuilleton dans le quotidien en question, il tient les propos suivants : "Algo de mi ambivalencia interior debe estar reflejada en la novela. Pero si la hay es mucho más anecdótica que todo eso. Sería demasiado evidente que utilizara esos nombres para proyectarme. Si ése hubiera sido el propósito, seguro que me encubriría. Se llamarían, no sé, Castor y Pólux los personajes." (cité par Fabián Gutiérrez, *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid: Júcar, 1992, Guías de lectura, p. 53).



Une première approche globale et intuitive nous permet de lire ce tableau comme la représentation de deux jumeaux dans un étrange sous-marin en partie immergé. La dimension mythologique de cette scène est un des éléments prégnants et est immédiatement perçue grâce à l'apport informationnel du titre/nom *Castor et Pollution*. Il faut tout de suite relever cette transgression que suppose le titre de Max Ernst, cet écart par rapport au récit mythologique. Cette "perversion" renforce et explicite l'autre versant de ce tableau, qui apparaît lui aussi dès le premier coup d'œil : celui de la sexualité et de la sensualité. La seule lecture mythologique apparaît d'emblée comme insuffisante à rendre compte de la signification du tableau, car le trouble qui se dégage de la gestuelle des deux personnages ne laisse aucun doute quant à "l'intention" de Max Ernst. Par ailleurs, il nous est aujourd'hui difficile, lorsque nous avons affaire à une telle image, de ne pas y voir une dimension psychanalytique. D'autant plus que les rapports de Max Ernst et de la psychanalyse sont abondamment relevés par ses biographes, Werner Spies allant jusqu'à souligner qu'Ernst est "indiscutablement le premier peintre à avoir lu Freud"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Werner SPIES, *Max Ernst, Collages, Inventaires et contradictions*, Paris, 1984, p. 33.

### **LA DIMENSION MYTHOLOGIQUE**

Retenons pour ce qui nous occupe quelques aspects du mythe de Castor et Pollux. Jumeaux inséparables, les Dioscures, participèrent à l'expédition des Argonautes partis à la conquête de la Toison d'or aux côtés de Jason. Après la mort de Castor tué par son cousin Idas, Pollux ne voulut pas accepter l'immortalité que lui offrait Zeus, si son frère Castor restait aux enfers. Zeus leur permit donc d'alterner et de demeurer un jour sur deux parmi les dieux.

Le rapprochement entre ce mythe et le texte de Juan José Millás s'impose immédiatement. On a vu à travers le bref résumé du roman, comment apparaissait le motif de la gémellité et de l'échange. Si Pollux offre l'immortalité à son frère Castor, que fait José en provoquant l'échange d'identités sinon offrir à Juan "l'immortalité" conférée par la littérature ?

Par ailleurs, ce sous-marin qui est sans aucun doute une allusion à *Argo* symbolise un voyage que l'on peut immédiatement rapprocher du titre du roman.

Cependant les signes qui renvoient à la mythologie ne se limitent pas à cette représentation de Castor et Pollux. En effet, on peut voir dans l'image des deux frères jumeaux présentés dos à dos le motif janusien. Janus, divinité gardienne des portes, inventeur de l'usage des bateaux, est avant tout image du double et de l'ambiguïté. Janus est encore "le dieu des transitions et des passages, marquant l'évolution du passé à l'avenir, d'un état à un autre, d'une vision à une autre, d'un univers à un autre"<sup>1</sup>. Transition, passage d'un état à un autre, c'est aussi la symbolique d'un autre élément constitutif du tableau de Max Ernst : la mer.

Dans le roman de Millás, la métamorphose de Juan en José s'effectue dans trois lieux très précis chargés d'une symbolique en étroite relation avec ce que nous venons de développer : le taxi, l'hôtel et la salle de bain. Si les rapports des deux premiers à cette symbolique de la transition sont évidents, la salle de bain quant à elle est, selon Pierre Sansot, le "lieu des métamorphoses" par excellence<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris: Robert Laffont, 1982 Collection Bouquins, p.530.

<sup>2</sup> Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*, Paris : Klincksieck, 1984, p. 354.

Jean François CARCELEN

L'autre dimension du tableau, celle qui renvoie au champ de la sexualité, est soulignée par le message linguistique que constitue son titre "Castor et Pollution".

Dans *L'obvie et l'obtus*, Roland Barthes précise ce que sont les fonctions du message linguistique par rapport au message iconique. Si toute image est polysémique, lorsqu'elle est accompagnée d'un message linguistique ce dernier permet à l'auteur de "fixer la chaîne flottante des signifiés, de façon à combattre la terreur des signes incertains". C'est ce que Barthes appelle la "fonction d'ancrage" : "le message linguistique guide non plus l'identification, mais l'interprétation.(...) Le texte est vraiment le droit de regard du créateur sur l'image"<sup>1</sup>.

Le titre même du tableau comme nous l'avons vu est une transgression, une perversion du récit mythique, et j'emploie ces termes à dessein. Le mot "pollution" a une valeur connotative qui s'intègre immédiatement à l'isotopie de la sexualité. Le sens étymologique du terme renvoie d'ailleurs à souillure, salir, profaner.

Cette dimension est au moins aussi présente dans le tableau de Max Ernst que la dimension mythologique. On peut en dégager les éléments les plus manifestes. Le geste des jumeaux est certainement le signe le plus ostensible de la sexualité. Là encore on peut faire un rapprochement avec le texte de Millás, dans la mesure où ce geste onanique trouve un écho dans le rituel masturbatoire du protagoniste de *Volver a casa*.

Moins explicites que cette gestuelle des doigts, mais néanmoins assez manifestes, d'autres signes vont nous permettre de voir que la sexualité envahit complètement l'image. On retrouve des signifiés de connotation renvoyant au sexe masculin dans l'image de l'étrange vaisseau aux allures de robot ou de monstre métallique anthropomorphe qui se dresse au dessus des eaux ainsi que dans la barre qui sépare le tableau en deux parties symétriques. Quant aux symboles du sexe féminin, ils sont perceptibles à travers l'image de la mer, bien sûr, lieu des naissances, de la double béance du vaisseau (autre signe double), le gouffre noir d'où émergent les deux jumeaux.

Il y a par ailleurs une récurrence très forte d'un autre motif directement relié à la sexualité, celui de la pénétration. Récurrence d'autant plus

---

<sup>1</sup> Roland BARTHES, "Rhétorique de l'image", in *L'obvie et l'obtus*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, collection Points, p. 31-32.

Prégnance de l'image : *Volver a casa* de Juan José Millás (1990)

manifeste si l'on considère l'ensemble du tableau de Max Ernst et non plus le fragment de l'image de surface :

—pénétration des doigts dans la bouche

—jumeaux qui se glissent dans la béance du vaisseau.

—vaisseau, dont on a vu qu'il s'agissait d'un symbole phallique, qui surgit de la mer.

—barre verticale qui pénètre et transperce le "couvercle" du sous-marin.

—la colonne de fumée dans les auréoles de couleur.

Il faut encore souligner la sensualité qui se dégage des deux personnages et les différences existant entre eux. Si tous deux se caractérisent par leur allure androgyne, les traits dominants de celui de droite sont essentiellement masculins (doigt tendu, mâchoire anguleuse, sourcils droits, lèvres fines), alors que celui de gauche a une dominante féminine (doigt replié marquant ainsi une opposition sexe/vs/ absence de sexe ou plutôt sexe/vs/ atrophie du sexe, mâchoire arrondie, sourcil ondulé, lèvres pulpeuses).

Toutes ces interprétations ne sont pas sans rapport avec la psychanalyse. J'ai déjà souligné l'importance qu'elle revêtait pour M. Ernst ; pour le peintre, le doigt dans la bouche est un "symbole du voyage à la découverte de l'inconscient"<sup>1</sup>. On retrouve aussi ici des éléments de la psychanalyse Junguienne, dans la mesure où l'androgynie des jumeaux et les dominantes respectivement masculine et féminine sont une représentation de la dualité *animus/anima* établie par Jung. Cette dualité implique que nous avons affaire aux deux versants d'un même tout, à la fusion du deux en un. La symbolique de la pénétration est d'ailleurs à considérer elle aussi comme une image de fusion qu'il était possible d'entrevoir déjà dans le motif janusien.

De cette fusion naît un troisième élément qui subsume les deux premiers. Les deux jumeaux apparaissent alors comme les deux versants d'une même unité, signifiée dans le tableau d'une part par le motif

---

<sup>1</sup> Werner SPIES, *Op. cit.*, p. 40.

janusien et d'autre part par ce vaisseau, monstre métallique mais anthropomorphe<sup>1</sup>.

Paradoxe? Le deux trouve sa résolution dans l'unité du un. C'est là toute l'ambiguïté de la gémellité, à la fois deux et un, deux en un et aussi un en deux.

Si l'on rapproche à présent cette analyse du roman de Juan José Millás, on constate que Juan et José ne sont au bout du compte qu'un seul et même personnage qui existe sous la forme d'un mannequin de cire, exposé dans un musée au nom insolite de "Museo de la Desesperación". Le parallélisme tableau/texte est saisissant. D'autant plus qu'une chaîne en or que la mère avait donnée à l'un des jumeaux pour les distinguer, disparaît dans un acte de fusion puisque d'un commun accord les deux frères l'introduisent dans la chair de cire du mannequin et rendent invisible à jamais cet élément distinctif. Par ailleurs, il semble évident que Juan et José renvoient à un seul et même référent : Juan José Millás, qui par ce choix de prénoms signe là quelque chose qui se situe entre ce que Lejeune a qualifié de "pacte fantasmatique" et de "pacte autobiographique".

### *L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ*

Werner Spies souligne que les œuvres de Max Ernst "placent sans cesse sous les yeux du spectateur l'un des principaux aspects de l'inquiétante étrangeté, l'équivoque entourant le personnage androgyne qui flotte à la frontière entre l'homme et la machine"<sup>2</sup>.

Cette inquiétante étrangeté se dégage du tableau non seulement par toute l'ambiguïté qu'il suppose mais encore par la structuration de l'espace qui se fonde sur l'omniprésence de la symétrie. Les symétries et l'opposition des regards créent une circularité (paradoxale par rapport à tous les rectangles qui se dégagent du tableau) qui rompt avec une des normes classiques du code morphologique en peinture.

---

<sup>1</sup> On peut souligner par ailleurs que métal renvoie à alliage ; le terme est, je crois, suffisamment explicite. Dans la symbolique de Jung, le métal est assimilé à la libido.

<sup>2</sup>Werner SPIES, *Op. cit.*

## Prégnance de l'image : *Volver a casa* de Juan José Millás (1990)

Dans le roman, Beatriz est sans aucun doute le personnage sur lequel repose de façon explicite l'inquiétante étrangeté. Ses pratiques et ses pouvoirs de médium entraînent progressivement le récit vers le fantastique. Mais on peut ajouter d'autres exemples qui s'intègrent au motif : les rêves étranges de Juan sont amplement racontés, certains objets sont imprégnés d'un mystère jamais élucidé, d'étranges émissions de radio et de télévision viennent interférer avec le récit premier. Le "Museo de la Deseperación" est quant à lui un lieu aussi étrange qu'inquiétant ; lorsque Juan y pénètre pour la première fois, il est pris d'une curieuse sensation : "...no logró evitar que en su ánimo se instalara una suerte inquietante de extrañeza que produjo algunos efectos secundarios en su estómago"<sup>1</sup>. L'écriture elle-même insiste sur l'inquiétante étrangeté à laquelle est en proie le protagoniste : dans le premier chapitre se multiplient les expressions du type : "siesta algo complicada, le pareció inquietante, lo que más le inquietaba, llena de presagios".

Ces quelques exemples suffisent, je crois, à établir l'importance des correspondances texte / tableau. Une analyse plus détaillée permettrait sans doute de les multiplier. Cependant, je voudrais maintenant élargir cette mise en rapport aux autres éléments de la couverture, car là encore les rapprochements sont saisissants.

## AUTRES ÉLÉMENTS PARATEXTUELS

### *NOM DE L'AUTEUR*

Les trois éléments qui composent ce nom : les deux prénoms et le patronyme, apparaissent dans le texte à travers trois personnages distincts, les deux jumeaux Juan et José dont nous avons vu qu'ils pouvaient être ramenés à une seule et même personne, et un écrivain nommé Millás : "Hablaban de José Estrade, el escritor enmascarado, y todos los invitados, excepto uno, llamado Millás, parecían tener una necesidad incontenible de emitir opiniones"<sup>2</sup>. La boucle est bouclée, ce Millás qui surgit alors que José-Juan a disparu à Barcelone et que Juan-José a cessé d'exister en tant qu'individu, puisqu'il n'est plus qu'un "escritor enmascarado", puis à la fin du roman, le mannequin de cire, ce Millás donc, qui est en sympathie avec

---

<sup>1</sup> *Volver a casa*, op. cit, p.51.

<sup>2</sup> *Ibid*, p.239.

l'écrivain masqué, est l'ultime résolution de la dualité. Les comptes qu'il règle avec la presse et la critique apparaissent comme la vengeance de l'auteur contre toute la pression à laquelle est soumis l'écrivain. Toute l'ambiguïté, l'ambivalence, le doute qui se dégagent du paratexte et du texte, ne sont que la manifestation des doutes et de l'ambiguïté d'un écrivain qui met ainsi en scène ses propres obsessions.

### **TITRE**

Nous avons vu que le titre renvoyait au double, il le fait d'une façon encore plus explicite dans la mesure où il renvoie aussi et surtout au titre du roman que Juan/José Estrade est en train d'écrire. Ce titre apparaît à la page 178 ; ainsi les deux titres sont en miroir et s'inscrivent dans la structure gémellaire qui caractérise le roman. Là encore cette dualité trouve sa résolution dans l'unité du roman de Juan José Millás, ce qui pourrait représenter un indice supplémentaire de l'identification Juan/José/Estrade, Juan José Millás.

### **PÉRITEXTE ÉDITORIAL**

Pour clore l'analyse de ce paratexte, il faut encore voir ce que peuvent cacher ces informations institutionnelles que sont la marque éditoriale, la collection et le numéro.

Ce que je vais dire là relève bien sûr du pur hasard, mais dans la mesure où l'on a considéré que l'ensemble du paratexte fonctionnait comme un réseau de signes, on ne peut, me semble-t-il, écarter aucun de ses éléments constitutifs, d'autant moins si leur apport s'inscrit dans la cohérence de l'analyse d'ensemble.

*Destino* donc s'appelle cette maison d'édition, et qu'est *Volver a casa* sinon l'écriture d'un destin. Lorsque Juan écrit à José pour la première fois<sup>1</sup>, il lui dit : "Algo se ha puesto en marcha y debes hacerte frente porque guarda relación con tu destino".

L'indication de collection, *Áncora et Delfín*, n'est pas non plus sans rapport avec le texte et l'ensemble du message paratextuel. Elle est en étroit rapport avec le monde maritime qui est celui du tableau et exprime aussi la dualité puisqu'elle est à la fois ancrage et mobilité.

---

<sup>1</sup> p.42.

Prégnance de l'image : *Volver a casa* de Juan José Millás (1990)

Le numéro dans la collection, élément ô combien fortuit, est, nous l'avons déjà souligné, directement relié au monde du double. Mais la symbolique du nombre 666 nous renvoie au monde de l'ésotérisme et de la démonologie. Et cette dimension est fortement présente dans le texte, l'un des personnages, Beatriz, maîtresse de Juan, est une adepte de la parapsychologie et de la magie noire, elle est médium entre le monde des vivants et le monde des morts, elle est aussi celle qui initie Juan à la parapsychologie. Simple coïncidence, jeu machiavélique du maquettiste ou inquiétante correspondance, la première page du roman s'ouvre précisément sur une véritable profession de foi amoral, satanique et perverse :

Por la televisión emitían un programa relacionado con el ocultismo o con las sectas. En ese instante, aparecía en la pantalla una mujer joven, aunque consumida, que intentaba resumir el ideario de la secta satánica a la que pertenecía : "Nosotros —explicaba dirigiéndose al espectador con un gesto demoníaco que intentaba reproducir una sonrisa— defendemos la vileza, el egoísmo, la traición ; intentamos que todos nuestros actos estén impregnados de mezquindad, de envidia. Somos cobardes y rastreros, adulamos a quien ostenta algún poder y humillamos al pobre. Profanamos los símbolos sagrados y ofrecemos sacrificios al diablo para que nos ilumine el camino de la perdición<sup>1</sup>.

Nul doute que la démarche suivie dans le cadre de cette communication n'est pas systématiquement exportable. Il s'est agi simplement de montrer que le texte débordait ses propres limites, s'immisçait dans son paratexte, chose logique somme toute puisqu'il en est l'origine, mais qu'en outre le paratexte était parfois un réseau de sens suffisamment puissant pour, sinon conditionner, du moins orienter la lecture, donner une clef interprétative despotique puisque imposée.

De quel ordre sont les rapports texte/paratexte? Le message paratextuel occupe une fonction qui s'étend de la pure information à l'interprétation, suivant une gradation que Genette nomme la *force illocutoire*. Les sémiologues de l'image parlent quant à eux de *persistance rétinienne* pour rendre compte d'un phénomène qui entraîne une persistance mentale de l'image qui influe sur la perception de l'image suivante. La couverture

---

<sup>1</sup> *Volver a casa*, op. cit., p.7. Cela est d'autant plus troublant que *Primavera de luto*, recueil de nouvelles publié en 1992, porte lui le numéro 656.

Jean François CARCELEN

d'un roman a suffisamment de prégnance pour conformer la réception du texte narratif en induisant un horizon d'attente<sup>1</sup>. Castor et Pollux, comme dans le mythe, prennent la forme des feux de Saint Elme et empêchent le lecteur de partir à la dérive.

---

<sup>1</sup> Ces rapports image de couverture/texte sont de plus en plus pris en compte par les auteurs. Commentant la photo de couverture d'un de ses ouvrages, l'écrivain Jean Christophe Bailly écrit : "Elle ne vient pas là comme ce qui couvre, mais comme ce qui annonce et protège. Il me reste à souhaiter que son utilisation n'ait rien d'un rapt et que le contenu de ce livre sache en rejoindre, par sursauts, la hauteur discrète." Jean Christophe Bailly, *La ville à l'oeuvre*, Paris : Éditions Jacques Bertoin, 1992, p. 14.