

SPECTACLE ET IMAGINAIRE CHEZ EDUARDO MENDOZA

LAURENCE GARINO - ABEL

Université Stendhal Grenoble III (Cerhius)

Associer E. Mendoza au spectacle ne surprendra guère. Dans la quête de rénovation de l'écriture romanesque, E. Mendoza ouvre le devant de sa scène narrative aux coulisses des genres, remaniés et travestis sous nos yeux pour leur assigner de nouveaux rôles dans la production du sens. Dans cette tâche constante de réécriture parodique, il est toutefois un phénomène qui frappe le lecteur-critique en raison de son extension progressive jusqu'à la culmination dans deux des dernières œuvres — la pièce de théâtre *Restauración* que je citerai toujours dans sa version espagnole de 1991 et le roman à comédie intercalée *Una comedia ligera* en 1996 — : il s'agit de la conquête par l'univers théâtral de l'univers romanesque. Le lieu « théâtre » devient physiquement plus présent et la pièce remplace intégralement ou ponctue partiellement la diégèse romanesque.

Ce phénomène de théâtralité croissante est remarquable dans la mesure où de 1975 jusqu'en 1992 avec le roman *El año del diluvio*, E. Mendoza utilise bien d'autres moyens que l'intervention de la vraie scène et de la vraie pièce pour jouer avec la mise en texte du récit. Avant la pièce *Restauración*, l'auteur enquête sur la capacité de la fiction à mettre en scène de façon neuve le monde et le texte mais dans l'univers romanesque exclusivement. Il parvient à ses fins en privilégiant des procédés qui mettent les ingrédients textuels en spectacle sans dépendre pour autant d'une écriture formellement théâtrale. Je me propose d'en récapituler brièvement la liste en insistant directement sur leur effet théâtral spécifique.

En tête de ces procédés spectaculaires dominants qui évitent l'apparition formelle du théâtre vient la carnavalisation qui, comme nous le savons depuis les études de M. Bakhtine, nous montre le spectacle du monde à l'envers, c'est-à-dire d'une certaine façon les coulisses, au moyen du grotesque généré par la parodie. L'omniprésence du marginal, délinquant et idiot, guide la vie carnavalesquée mendozienne en même temps qu'elle associe la représentation grotesque du monde et de l'écriture au rôle burlesque d'une figure de la grande comédie espagnole, le « gracioso ». L'adaptation romanesque du bouffon de comédie renforce les notions de jeu et de spectacle. Prenant les traits du bouffon, le marginal carnavalesque assume pleinement son rôle de personnage-acteur. Il ne cesse de changer de costumes donc d'apparences ; il incarne différents rôles et parodie les idiolectes correspondant à chacun d'eux ; enfin, par ses multiples travestissements, il est à la source de l'illusion comique héritée du théâtre et selon laquelle l'exhibition burlesque d'un faux réel est le tremplin vers l'imaginaire et les fantasmes.

Ce sont ensuite les pratiques visant à introduire le dialogue dans le discours, chez son énonciateur et son destinataire qui sont spectaculaires. Ces pratiques dites dialogiques reposent sur un principe fondamental de dualité. Cette dualité nous rappelle que la rhétorique ou l'énonciation sont des moyens de mettre en scène la polysémie des mots ainsi que la nature polyphonique d'une voix qui véhicule toujours les échos d'autres voix et d'autres discours. Dès lors, la signification s'enrichit, dévoile elle aussi l'envers du message.

S'impose enfin le dernier procédé spectaculaire dominant : la spécularité. L'écriture spéculaire complète le processus de dévoilement de la polysémie généralisée en offrant le spectacle même du texte, du code d'écriture qui le régit ou de l'instance qui le produit, par l'intermédiaire du reflet ou de la surimpression. Ce dernier procédé a ceci de théâtral qu'il joue sur un certain agencement de surface — nous pourrions le nommer aussi décor — pour signifier autre chose, à la manière des objets placés sur la scène et repris dans les didascalies pour signifier bien au-delà d'eux-mêmes. La spécularité assume la fonction d'une mise en scène apte à révéler la difficulté à signifier le référent extratextuel et métatextuel par les canaux monologiques d'autrefois.

Si j'énumère rapidement ces procédés spectaculaires de mise en scène du texte et du monde, c'est parce qu'ils constituent des phénomènes d'une rénovation qui s'en tient à l'élaboration d'une écriture nouvelle. Cette

rénovation a pour objectif premier la mise en place d'une écriture romanesque qui joue ostensiblement la carte d'une triple tension entre le pouvoir référentiel des mots, leur résonance intertextuelle et la portée autoréférentielle du discours. L'écriture rénovée devient parodique pour éviter toute règle générique ; elle est dialogique par le fait d'instaurer le dialogue entre genres différents, mais aussi par le fait de réintroduire à tous les niveaux de la production, de l'émission et de la réception du message, une dualité inexpugnable ; et si enfin elle reste référentielle, elle est plus ostensiblement autoréférentielle, fournissant sur elle-même un discours critique qui sert d'écho aux interrogations sur le monde. Je pense que l'exploitation du véritable spectacle théâtral, ou ne serait-ce que du lieu « théâtre », donne à la rénovation une autre dimension. Après le constat de l'essoufflement mendozien de la rénovation, le pari théâtral du romancier marque le passage à une autre étape : une étape dont le but est de jouer sur l'illusion comique qui existe au théâtre afin de réactiver un imaginaire et, de la sorte, avoir une chance de réussir ce que la rénovation n'a pas fait aboutir, du moins chez E. Mendoza, c'est-à-dire « produire des événements d'une nature tout à fait différente, par le fait qu'ils ne se produisent que dans la partie imaginaire du Moi »¹. Il ne s'agit plus de rénover seulement l'écriture, mais d'inaugurer d'autres contenus narratifs, pas forcément originaux, tout au moins ouverts à un plus large investissement de la réception.

Mon but est, en conséquence, d'examiner dans quelle mesure le recours de plus en plus intégral à l'univers théâtral favorise la création d'une perspective imaginaire qui vienne combler le vide paradoxalement creusé par l'étape de production parodique antérieure. Je commencerai par faire apparaître combien l'intervention du lieu « théâtre » dans la période exclusivement romanesque mendozienne, c'est-à-dire avant les années 1990, court-circuite la narration porteuse par l'insertion d'un récit étranger, fondé sur la réception imaginaire et délirante du personnage-narrateur.

Avant la pièce *Restauración*, l'intervention du lieu « théâtre » n'assume pas qu'une fonction de surenchère spectaculaire par rapport à la carnavalisation régnante. Sa fonction ne se borne pas non plus à accroître l'examen parodique des formes et des discours. Le lieu « théâtre » correspond, comme c'est exemplairement le cas dans *El laberinto de las aceitunas* en 1982, à un moment culminant d'illusion comique, apte à

¹ MANNONI (Octave), *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris : Seuil - coll. Points, 1969, p. 175.

promouvoir au premier plan ce qu'O. Mannoni appelle « l'Autre Scène », celle de l'imaginaire du Moi. En ce cas se produit un phénomène de confusion entre le réel fictionnel et l'imaginaire du narrateur-personnage, lequel nous raconte les événements d'abord selon la réception fantaisiste qui est la sienne. Dans *El laberinto de las aceitunas*, on relève deux épisodes ayant pour décor un théâtre et tous deux ont pour caractéristique de mettre en scène l'expression de l'imaginaire : la visite clandestine du narrateur carnavalesque à l'Agence théâtrale « La Protasis », puis la séquestration de ce même narrateur-personnage dans l'enceinte du théâtre de la rue Ramalleras.

La visite à l'Agence donne d'abord l'occasion au narrateur-personnage de travestir le récit de son accès clandestin par le recours à une transposition intertextuelle. La portée comique naît de la dénaturaison carnavalesque de l'emprunt. Son ascension le long de la façade de l'immeuble de l'Agence réveille tour à tour le souvenir de Spiderman devenu « l'homme-mouche », d'un laveur de carreaux qualifié d'idiot, d'un mari trompé bien sûr et, finalement, « de cualquier otro personaje marginal » (58)¹. Le second épisode, celui de la séquestration, va plus loin dans la notion de représentation spectaculaire. L'émergence de l'imaginaire carnavalesque du narrateur-personnage conduit à une prise de position sur la représentation, en particulier théâtrale. Voici comment l'exprime l'un des ravisseurs au narrateur séquestré :

- Grita, grita, que nadie te va a hacer caso. Tendrías que ver las obras de teatro que ensayamos aquí : puro berrido. A mí, sinceramente, esto del teatro moderno me parece una tomadura de pelo. Pero, ¿qué le vamos a hacer? Es lo que pide el público joven. A mí, donde esté Benavente, que se quiten los demás. ¡Aquello eran situaciones! (129)

Le débat entre orientations opposées (la grande tradition comique d'une part et le théâtre moderne de l'autre) discrimine à la fois deux relations à la réalité et deux relations à l'imaginaire. Pour nous qui poursuivons la mise en évidence du rôle conjoint du comique et de l'imaginaire dans la nouvelle rénovation mendozienne, une telle discrimination à la faveur du théâtre

¹ Cette citation ainsi que toutes celles extraites des ouvrages d'E. Mendoza renvoient à la collection Seix Barral - Biblioteca Breve. Dorénavant, comme ici, la référence paginale suivra immédiatement la citation.

comique est capitale. En premier lieu, elle confirme le rejet d'une écriture militante et référentielle à l'excès, c'est-à-dire le rejet d'une représentation du monde qui ne fasse intervenir directement ni l'illusion comique ni l'imaginaire. Ensuite, le choix de la représentation comique confirme la volonté de produire un spectacle au plein sens du terme, c'est-à-dire de mettre en scène une représentation suffisamment carnalisée du monde réel pour faire rire, tout en ébranlant la représentation conventionnelle. De la sorte, le comique commence par déformer avant que la carnalisation ne vienne combler le vide par le recours aux fantasmes grotesques. A ce stade, le nom de l'agence théâtrale « La Prótasis » prend toute son importance.

La protase que nous aurons reconnue entre dans l'élaboration d'une période pour en constituer cette première partie qui ne contient pas le noyau du message. Invoquer la protase revient à créer l'attente de l'enchaînement porteur du sens. Quand cet effet de suspension rhétorique est adapté à la mise en scène comique de l'imaginaire, on commence par le retrouver dans la structure ironique de l'énoncé. L'ironie, on le sait, renvoie la signification de l'autre côté du masque des mots, dans le signifié de connotation. Par ailleurs, cet effet suspensif favorise l'intervention de l'imaginaire en introduisant un intervalle que le narrateur-personnage saisit toujours pour donner libre cours à sa vision onirique et carnavalesque du monde. Ainsi, non seulement le trope ironique nous renvoie de l'autre côté du masque de la dénotation, mais encore le détour provoque le surgissement imaginaire. Ce double phénomène est très net dans l'épisode de séquestration. L'organisation du récit, sous forme de périodes enchaînées, permet la projection sur la scène du théâtre d'un tableau grotesque dont le propre est d'interrompre le cours du récit porteur par l'introduction d'un récit parallèle. Ce récit second se caractérise par un autre effet lié à la protase, effet qui consiste au théâtre à exposer sur la scène des événements non représentés. Voici une phrase révélatrice de l'inflation carnavalesque provoquée par l'expression de l'imaginaire grâce au levier de la protase : « De buena fe creí estar muerto y haber ido a dar con mi esqueleto, todavía rebozado de materia orgánica, a un vergel de silvestres flores aliñado y recorrido por cristalinos arroyuelos de sinuoso trazo » (130).

Le théâtre est donc plus qu'un simple lieu dans la fiction romanesque : il active la représentation. D'autre part, l'exemple de la séquestration dans l'enceinte du théâtre prouve que la représentation intègre dans le récit une voix supplémentaire, celle de la créative réception imaginaire du réel

fictionnel. L'imaginaire prend corps et s'intègre à la diégèse, enrichissant encore les fonctions narratoriales. Il ne s'agit plus de contester une voix devenue dialogique. Il s'agit, à présent, par l'intermédiaire du récit fantaisiste intercalé du narrateur-personnage, de mettre en scène diégétiquement l'altérité. Le rire finit par sauver l'intérêt de la réception en jouant avec les fantasmes qui, désormais, se donnent à voir sur la scène textuelle.

L'intrigue de la pièce *¡Arrivederci, pollo!* intercalée dans la fiction romanesque *Una comedia ligera* comme, d'ailleurs, l'intrigue de la pièce *Restauración* confirment cette farouche volonté de concrétiser sur les planches un imaginaire. Mallenca, Bernat et Ramón dans *Restauración* vont jusqu'à accepter de se jouer perpétuellement la comédie par rapport à leur rôle premier pour régénérer leur vie. Les rôles qu'ils s'inventent sont bien utopiques, mais ils entretiennent l'espoir de transformation du réel déceptif comme, par exemple, le rêve d'actrice de Mallenca. De leur côté, Cecilia et Julio dans *¡Arrivederci, pollo!* sont prêts à planifier le meurtre de leur oncle richissime pour ne plus se contenter de rêver aux gambas qui rempliraient tous les jours leurs assiettes. Bien que stéréotypé à l'excès, et en cela dérisoire, leur imaginaire à tous accomplit sa fonction. A un moment où l'absurdité de la guerre carliste est à son comble dans *Restauración*, l'ampleur des massacres étant telle que se pose le problème de la détermination du vainqueur, à un moment où dans *¡Arrivederci, pollo!* le crime échappe aux prétendus assassins, le passage dans le monde fictif de personnages, acteurs d'une vie imaginaire intense, donne un nouveau souffle, même si ceci est la première des illusions.

Après avoir montré comment la mention du lieu « théâtre » fait sortir la rénovation de la réécriture générique pour l'enrichir par la diction de l'imaginaire, je me propose maintenant de considérer le véritable spectacle théâtral avec *Restauración* et *Una comedia ligera*, afin d'étudier quels résultats paradoxaux produit la représentation scénique de l'imaginaire et comment s'en trouve affecter la notion de rénovation.

Un détour préalable pour ébaucher dans chacune des deux œuvres le fonctionnement du spectacle fictif dans le spectacle théâtral premier ou la fiction romanesque-cadre. Dans le roman *Una comedia ligera*, c'est le récit de l'enquête menée par le commissaire Verdugones qui est la cible de la mise en abyme. La comédie d'intrigue créée par Prullàs sous le titre *¡Arrivederci, pollo!* correspond à l'envers parodique de l'enquête romanesque dans laquelle elle s'insère. Les réseaux de trafiquants et

contrebandiers de l'après-guerre réapparaissent dans la pièce intercalée sous le masque comique du complot de jeunes gens avides, Julio et Cecilia, prêts à tout pour s'enrichir. Leur machination criminelle perd d'autant plus de sérieux et de référentialité qu'elle se calque sur le schéma du vaudeville. Dans *¡Arrivederci, pollo!*, ce sont les cadavres que l'on tente sans succès de cacher dans les placards. Le policier est lui-même détrôné, relégué à la fonction d'amant trompé. D'ailleurs, le policier devient inutile parce que l'enquête n'est plus policière. Ce sont les coupables virtuels, Julio et Cecilia, qui doivent résoudre une affaire qui leur a totalement échappé : quelqu'un d'autre à tuer leur oncle et il leur faut retrouver qui pour se disculper. Finalement, cet assassin est bien en-deça des gangsters des années 40-50 présents dans la fiction romanesque. Il s'agit de la bonne outragée. En somme, la mise en abyme commence par manifester la portée de la dérision parodique avant de prendre au piège l'imagination meurtrière d'assassins en herbe.

A l'instar de la situation exposée dans la pièce intercalée *¡Arrivederci, pollo!*, dans la pièce *Restauración* l'imaginaire se referme bien comme un piège sur le trio absurde, mais il abandonne les personnages dans une situation plus absurde. Dans la pièce intercalée, Julio et Cecilia étaient condamnés à prouver qu'ils n'étaient pas ceux qu'ils aspiraient à être dans leur imagination meurtrière puisque la bonne leur avait soufflé la primeur criminelle. Apporter la preuve de leur innocence leur permettrait de pouvoir continuer tranquillement à être eux-mêmes, malgré le sentiment d'insatisfaction provoqué par cette identité quotidienne. Dans *Restauración*, Bernat, Mallenca et Ramón, eux, vont avoir la chance de jouer un rôle différent de leur rôle premier, déceptif. Ce rôle n'en reste pas moins une condamnation, car il ne s'agit pas du rôle auquel ils rêvaient, mais d'un rôle en tout point opposé. Mallenca n'aura pas ce destin d'actrice à succès qu'elle s'inventait : elle ne sera qu'une fée du logis dégradée. Bernat deviendra déserteur alors qu'il aspirait à un destin mystique de pèlerin. Et Ramón prendra la place du général Llorens alors qu'il était déserteur et rêvait de devenir poète. Il y aura donc bien cette fois concrétisation de l'imaginaire et non plus simple exposition. Toutefois, le second souffle que cette concrétisation transmet en substituant au référent premier un référent imaginaire accentue le désenchantement.

Par la mise en abyme, s'est manifestée, d'abord, une inflation actantielle et spectaculaire. Il y a eu exacerbation de la volonté des personnages à mettre en scène leur réel par l'entrée en force de l'imaginaire. Puis, il y a eu acharnement à se mettre en scène pour mieux

tromper, croient-ils, leur enlèvement quotidien, par l'étoffe de leur rôle imaginaire. Or, demeure un paradoxe. Si l'effet de protase s'applique dans le sens de l'ouverture de l'horizon d'attente par l'exposition de la vie imaginaire des personnages-acteurs, sitôt que l'exposition orale de l'imaginaire prend corps sur scène, sa dénaturation s'oppose à un quelconque résultat rénovateur. Il semble même que ces personnages de théâtre qui ont fait de leur être d'acteur le seul être viable accélèrent la dégradation de leur situation par le fait de tomber entièrement dans le piège de la mise en scène de leur imaginaire. Il apparaît clairement que si la primauté est accordée au spectacle dans le spectacle, c'est-à-dire à la mise en spectacle de l'imaginaire par rapport au spectacle théâtral premier, cette promotion aboutit à la représentation absurde du monde et des individus que la sollicitation de l'imaginaire voulait déguiser.

Alors que le spectacle carnavalesque dans le roman *El laberinto de las aceitunas* en 1982 ou même la pièce intercalée *¡Arrivederci, pollo!* permettent d'associer l'imaginaire à une joyeuse mise en abyme du monde, la promotion du spectacle spéculaire sur le devant de la scène dans *Restauración* n'existe pas seulement pour accélérer la dérision parodique. Ce spectacle-là renforce dorénavant la fausse illusion du jeu et de la légèreté sitôt qu'il s'empare de la totalité du monde représenté. Quand le niveau spéculaire fait surface, on mesure l'ampleur de la perte de sens et, de fait, l'ampleur de la quête d'un horizon nouveau viable. C'est là qu'il faut récapituler avant de conclure le rôle du spectacle de l'imaginaire par rapport au spectacle de l'absurde triomphant et par rapport, aussi, à la rénovation générale de l'écriture mendozienne.

Dans le théâtre absurde moderne, les personnages n'ont aucune solution pour échapper à l'anéantissement. L'humour des situations, des actes ou bien des paroles, est trop noir pour sauver quoi que ce soit. Avec la révision mendozienne et théâtrale de l'absurde, la situation est paradoxalement différente puisque l'échec de la rénovation par l'imaginaire n'est pas complet. La première explication tient au spectacle lui-même. Par l'inflation spectaculaire qu'introduit la mise en abyme, le spectacle théâtral a beau mettre en scène le chaos et exacerber des situations existentielles pitoyables, il ne parvient pas à sombrer dans la destruction totale. Le surcroît ludique apporté par la mise en abyme spectaculaire génère face à l'absurde le même effet que la carnavalisation par rapport à la dérision parodique : un effet libérateur de soupape, capable de laisser libre cours à une pression intérieure plus féconde que destructrice. La seconde explication est indissociable de la première : c'est la mise en scène des

rêves et des fantasmes. Le spectacle réorganise sous nos yeux le réel et la scène grâce à la source d'inspiration imaginaire. Quand bien même l'imaginaire s'avère impuissant à vaincre l'assaut de l'absurde, survient un dernier coup de théâtre pour éviter le silence imposé par cet assaut. Ce coup de théâtre ne peut plus reposer sur l'imaginaire individuel, pris au piège. Il s'appuie toutefois sur un substrat imaginaire édifiant et inexpugnable : l'imaginaire universel concentré dans les mythes et que les aspirations individuelles ont recomposé et restauré dans l'imaginaire collectif des spectateurs.

L'imaginaire mythique tel qu'il apparaît dans *Restauración*, y compris lorsqu'il correspond à une vision cyclique comme c'est le cas, présente l'avantage de n'être qu'un moule, une structure minimale bien que fondamentale se contentant de définir une situation actantielle. Utilisé pour contrebalancer l'absurde postmoderne, il est donc parfait, car, à la différence de la réécriture parodique, il n'impose ou ne remodèle aucune règle de représentation, ni aucun contenu ; il subsiste en tant que structuration. Ainsi, malgré l'inanité des rôles, le mythe de l'éternel retour sauve la pièce du néant. Le programme paratextuel de restauration est tenu et varie selon l'imagination de chacun : pour les uns, la Restauration est politique, pour les autres, elle est d'ordre naturel en général et domestique en particulier, et, pour d'autres encore, il est question de la restauration de l'idéal de progrès.

En définitive, avoir expurgé l'imaginaire individuel en retournant contre lui sa dimension spectaculaire pour atteindre sa vraie nature structurale permet de faire triompher une structure minimale en attente d'investissements imaginaires. L'imaginaire mythique universel a au moins remporté deux victoires. Il a réussi à créer un vide fécond car ouvert à la réception intra — et extradiégétique, évinçant de la sorte le vide que camouflait l'exubérance parodique. Cet imaginaire universel a tout de même réussi aussi à relativiser le souci autoréférentiel. Dans *Restauración*, et contrairement même à *¡Arrivederci, pollo!*, la mise en abyme du spectacle théâtral autant que la mise en scène de l'imaginaire ne servent pas la radiographie d'une écriture.

Nous constatons par conséquent quel chemin a parcouru Eduardo Mendoza depuis les procédés spectaculaires romanesques. L'utilisation du lieu théâtral lui a d'abord permis de mêler au souci référentiel et autoréférentiel une source nouvelle de régénération, l'exposition par protase interposée de l'imaginaire des personnages-narrateurs. Le caractère

spectaculaire émanait alors d'une carnavalisation encore prépondérante. Dès l'instant où le désenchantement de l'absurde a affecté le rire carnavalesque et où, parallèlement, le spectacle a mis en évidence l'inanité derrière le masque, l'intervention de la scène théâtrale a pu sauvegarder un levier majeur dans la création littéraire, celui de la réception. La scène s'est tour à tour creusée, puis vidée et finalement repeuplée mais d'une façon vraiment originale, ni exclusivement comique ni pour autant pleinement cathartique. L'intervention de l'imaginaire universel plante désormais le décor minimal et les trames actantielles à réinvestir. Le personnage aussi bien que le spectateur sont invités à se glisser dans ce décor pour le jouer selon des figures chaque fois différentes.