

## ACTE II : LES ENJEUX IDÉOLOGIQUES (ANTONIO MUÑOZ MOLINA ET MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN)

GEORGES TYRAS

Université Stendhal, Grenoble III

Le concept de spectacle unifie et explique une grande diversité de phénomènes apparents. Leurs diversités et contrastes sont les apparences de cette apparence organisée socialement, qui doit être elle-même reconnue dans sa vérité générale. Considéré selon ses propres termes, le spectacle est l'*affirmation* de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence. Mais la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la *négation* visible de la vie.

Guy Debord

Se pencher vers son passé, c'est risquer de tomber dans l'oubli.

Coluche

### RIDEAU

L'idée de cette communication a surgi lors d'un récent colloque consacré à Antonio Muñoz Molina<sup>1</sup>, au cours duquel fut beaucoup évoqué le mécanisme, que l'écrivain lui-même qualifie de « contaminaciones de autobiografía », qui caractériserait certains de ses écrits (Muñoz Molina 1997). Ceux-ci, remis en perspective a posteriori par l'aboutissement que constitue *Ardor guerrero*, autobiographie fictionnelle ou fiction

---

<sup>1</sup> Grand Séminaire de Neuchâtel, organisé par Irene Andrés Suárez, 5 et 6 juin 1997 (actes sous presse).

autobiographique, seraient marqués par une forte projection personnelle de l'auteur sur le personnage ou l'intrigue romanesques. Cet aspect des choses semble à même de s'imposer comme une évidence dès lors que le lecteur est en mesure de repérer au fil du récit ce que la sémiotique textuelle nomme *biographèmes* — ce qui pose, en termes de réception, un problème de compétence comparable, *mutatis mutandis*, à celui que posent les procédures de l'intertextualité. Mais la fréquentation, assidue depuis bien des années, des textes d'un autre écrivain susceptible de provoquer le mirage biographique, Manuel Vázquez Montalbán — que l'on a en particulier abondamment interrogé sur son alter ego supposé Pepe Carvalho — me porte à penser que le vertige biographique relève moins d'un investissement du personnage par l'auteur que d'une conception même de l'écriture que le personnage ne fait au fond qu'*interpréter*, au sens dramatique du terme. Ce sont les modalités et les effets de cette *mise en scène* que je me propose d'examiner, dans le cadre d'un travail dont je dois avouer qu'il est partial et partiel à la fois.

## EXPOSITION : LE MIRAGE BIOGRAPHIQUE

Je m'en explique aussitôt mais auparavant, toutefois, un mot pour motiver le rejet de ce qui serait un premier degré de l'illusion biographique. Deux mots, à vrai dire, puisque l'on peut invoquer, entre autres motifs pour ce faire, deux éléments majeurs de la poétique respective des deux écrivains : leur conception du personnage romanesque et leur approche du rapport au passé.

Le personnage montalbanéen, d'abord : « [...] observador distante y crítico de todo y en condiciones de sancionar la realidad desde una arbitrariedad impune » (Vázquez Montalbán 1990), il a vocation à résoudre le problème de la focalisation, c'est-à-dire du regard porté sur les événements et proposé au lecteur :

Tu délègues le point de vue à un personnage qui voit, à travers le prisme de la réalité fictionnelle, la réalité qui est à l'intérieur de cette petite boîte que représente un livre (Tyras 1997, 147).

Ainsi, défini comme « un referente semántico dentro de un sistema lingüístico y narrativo » qui l'englobe et l'asservit à son propos, le

## Acte II : les enjeux idéologiques

personnage est-il doté d'un rôle avant tout instrumental, dans un cadre, celui du roman qui a valeur de « *viaje lector totalizador* » (Vázquez Montalbán 1990, 76 ; c'est l'auteur qui souligne). On n'ignore pas, s'agissant de l'écrivain barcelonais, que le voyage en question est pour l'essentiel une plongée dans l'Histoire proche, effectuée au moyen soit de l'enquête détective, conçue pour brosser la chronique de la transition démocratique, soit des romans de la mémoire qui, de *El Pianista* à *El estrangulador*, interrogent la place et l'engagement de l'individu dans une société née de la Guerre civile et du franquisme.

Cette confrontation entre mémoire individuelle et mémoire collective, entre histoire personnelle et Histoire nationale, effectuée par le biais d'un personnage médiateur, est également, soutient Antonio Muñoz Molina, l'un des moteurs constants de sa fiction narrative :

Quien conozca más o menos mis libros imaginará enseguida que esa es la clase de historia que yo suelo inventar : un enigma policiaco, un personaje solitario y culpable, una sorpresa final, una simetría entre los hechos del presente y del pasado lejano (Muñoz Molina 1992, 20).

La façon dont l'écrivain grenadin conçoit son personnage est par ailleurs bien connue des hispanistes français, qui ont eu récemment à affronter les complexités de *Beatus Ille*<sup>1</sup>. L'auteur s'en est lui-même maintes fois expliqué, en particulier dans deux essais à ce propos (Muñoz Molina 1990 et 1992). De l'ensemble ainsi constitué, la proposition suivante me semble une parfaite synthèse dans la mesure où elle souligne que la spécificité du personnage molinien repose, outre sur son rapport décalé aux événements, sur sa capacité narrative :

Los personajes de mis novelas me importan menos por lo que hacen que por lo que saben, por lo que están dispuestos a contar. Mis principales personajes son siempre, en alguna medida, narradores, testigos situados en una posición ligeramente excéntrica con respecto al núcleo del material narrativo (Muñoz Molina 1990, 87-88).

---

<sup>1</sup> Le roman était au programme du Capes et de l'agrégation session 1995. Voir à son propos Bussière-Perrin 1994 et Ortega 1996.

On en conclura, un peu abruptement peut-être, mais la chose a été dite par ailleurs<sup>1</sup>, que l'important n'est pas dans une quelconque projection biographique — au reste inévitable en l'occurrence<sup>2</sup> — mais dans un travail de construction fictionnelle, ayant pour objet un monde possible, et la diction de ce monde, double mouvement qu'Andrés Soria Olmedo évoque sous la formule « haberse asomado a las otras vidas » (1995, 9) et que Muñoz Molina exprime ainsi :

[...] la historia sólo se convierte en argumento y novela cuando el escritor encuentra la voz o las voces que tienen que contarla, el ángulo donde ha de situarse la mirada (Muñoz Molina 1992, 63).

On voit, au terme de ce trop schématique parcours préliminaire, que tout se joue sur le plan de la production proprement dite du discours narratif, autrement dit au niveau de l'énonciation, et de son impact sur le récit. C'est donc une approche du fonctionnement de l'instance énonciative qui est ici proposée et, plus précisément, une approche de la polyphonie en tant qu'elle désigne les modalités d'expression de l'instance narratrice. Ce travail, disais-je, est à la fois partial et partiel ; il ne porte en effet que sur un corpus réduit, constitué de *El dueño del secreto*, d'Antonio Muñoz Molina et « Tal como éramos », de Manuel Vázquez Montalbán<sup>3</sup>. Cette limitation est si peu que ce soit compensée par le fait que les deux textes sont homogènes au regard des prémisses que j'ai évoquées : ils adoptent la forme de la fiction autobiographique, ayant au reste un homme d'écriture pour protagoniste ; ils soumettent le protagoniste individuel aux aléas de l'Histoire collective. Voici brièvement de quelle façon.

*El dueño del secreto* rapporte l'histoire, résume un critique, de « un aprendiz de periodista que, a sus dieciocho años, se ve envuelto, de forma tangencial y un punto rocambolesca, en una conspiración urdida en los despachos de un vivaz abogado anarquista para derribar el régimen de

---

<sup>1</sup> Voir Mainer 1994, Soria Olmedo 1995, Tyras 1998.

<sup>2</sup> « Aussi, plus que de l'autobiographisme, il faut parler d'expériences vécues et transposées sur les personnages ou les circonstances qui sont reproduites dans le roman, tu comprends ? En fait, un roman est bâti en fonction d'un stock d'expériences, que l'on appelle généralement mémoire, mais il peut s'agir aussi de vécu accumulé, ce qui n'est pas exactement la même chose que la mémoire, qui est plus construite, plus romancée » (Tyras 1997, 199).

<sup>3</sup> Voir bibliographie *in fine*. Les références aux textes seront données après citation, en abrégé : *DS* pour le roman de Muñoz Molina ; *TE* pour le récit de Vázquez Montalbán.

## Acte II : les enjeux idéologiques

Franco en una ya lejana primavera de 1974; acuciado por el don insomne del recuerdo, entre la mala conciencia de su incontinencia verbal (incapaz de guardar un secreto, vive con la terrible certidumbre de que fue su lengua fácil y frívola la que desbarató un mayo madrileño de claveles y banderas tricolores) y el orgullo de saberse el poseedor de una historia, de un tiempo ido pero recuperado por obra y gracia del recuerdo, orgulloso de poseer el don perfecto que hará parar las aguas del olvido : la palabra » (Galiano, 1994, 29).

« Tal como éramos » retrace la trajectoire, dans les années 60, d'un journaliste débutant, membre réfléchi du Comité exécutif du Frente de Liberación Popular. Son office le met un jour en contact avec une belle et fragile aristocrate qu'il approche, dit-il « con la triple conducta del profesional a regañadientes que ha de hacer una entrevista satisfactoria, del joven revolucionario enfrentado a un antagonista de clase y del irreprimible dostoievskiano que llevaba dentro, dispuesto a redimir a todas las mujeres que me inspiraran ternura » (*TE*, 116). L'entrevue se prolonge sur plusieurs rencontres initiatiques, au cours desquels l'amour de la littérature rapproche les points de vue affectifs et idéologiques, tandis que le militant justifie ses absences répétées aux réunions du FLP par l'ampleur du travail de conversion politique qu'il a entrepris. Et puis un beau jour, la comtesse disparaît, séduite par une radicalisation de ses penchants, tandis que la vie continue pour le journaliste qui, mettant ses engagements à jour au rythme de l'histoire du pays, épouse judicieusement le virage du post-franquisme et devient un haut fonctionnaire du régime démocratique.

Bien que lacunaires, ces aperçus montrent que les deux textes, variations sur le motif du « sueño que pudo haber sido y no fue » (*TE*, 128), exploitent les possibilités de confrontation entre le *je narrant* et le *je narré* que mobilise la forme du *bildungsroman*. Cette confrontation a bien entendu valeur de mise en perspective et d'interprétation d'un passé récent qui pèse lourd dans la construction de l'imaginaire individuel et collectif de l'Espagne actuelle. Les récits de Muñoz Molina et Vázquez Montalbán n'en tirent manifestement pas les mêmes leçons : s'ils présentent certains points de ressemblance dans leurs présupposés, on verra qu'ils diffèrent profondément dans leurs sous-entendus.

## NŒUD : POSTURES ET IMPOSTURES ÉNONCIATIVES

### 1. AHORA + VERBE AU PASSÉ

1.1. Le roman de Muñoz Molina présente de nombreuses occurrences de ce type de construction qui, malgré son caractère censément agrammatical, n'a guère coutume d'attirer l'attention ; le texte offre les exemples suivants :

A. [...] la Facultad de Periodismo, que *ahora se llamaba* de Ciencias de la Información (DS, 28).

B. Ataúlfo me *dictaba* de pie, dando vueltas alrededor de la mesa, *sosteniendo ahora* en la mano izquierda [...] una copa de vino tinto (DS, 48).

C. Un rato antes me caía de hambre : *ahora*, cuando todos nos pusimos en pie, *me caía* de hartazgo y de sueño (DS, 53).

D. [...] mi sentimiento habitual de encontrarme al margen [...] *se matizaba ahora* con un punto de superioridad (DS, 62).

E. [...] el ambiente de las aulas y del bar de la Facultad [...] *ahora se volvía* irrisorio y pueril (DS, 63).

F. *Corríamos* hacia no sé donde entre los árboles [...] *escuchando ahora* por encima de todo [...] nuestras respiraciones sofocadas (DS, 69).

G. *Ahora cobraban* sentido algunas rarezas que a mí me habían parecido extravagancias (DS, 75).

H. El tiempo había cambiado, y *ahora hacía* mucho calor (DS, 133).

La co-présence d'un déictique temporel actualisateur et d'un verbe au passé permet dans bien des cas l'expression d'une datation interne, fondée sur la chronologie relative des événements relatés<sup>1</sup>. Les exemples C, avec la présence du circonstant « un rato antes », et G et H, où intervient une forme verbale au plus-que-parfait, en sont la claire illustration. Plus remarquable y est l'usage, à chaque fois, d'un imparfait d'indicatif mobilisant une de ses valeurs fondamentales, que certains linguistes

---

<sup>1</sup> La double étymologie de l'adverbe, dérivé non seulement de HAC HORA, comme le signale Corominas 1974, mais aussi de AD HORAM, est susceptible d'expliquer sa double capacité de localisation temporelle, absolue et relative, ou, pour mieux dire, déictique et anaphorique.

nomment anaphorique co-référentielle<sup>1</sup>. Le fonctionnement discursif de la tournure repose néanmoins sur un mécanisme énonciatif plus complexe : en recourant simultanément à un adverbe actualisateur et un imparfait d'indicatif, l'énoncé pousse à l'extrême limite une particularité de la forme verbale qui a été décrite par Jean-Claude Chevalier (1992). Toute forme temporelle du mode indicatif mobilise quatre entités impliquées dans le jeu verbal : le locuteur (LOC), l'observateur (OBS), l'événement (EV) et l'acteur (ACT). La définition d'un « temps » est dès lors le produit du jeu combinatoire des différentes positions sur l'axe temporel (T) qu'occupe chacune de ces entités. L'imparfait correspond ainsi à la formule  $(T\ EV = T\ ACT) = (T\ OBS < T\ LOC)$ , autrement dit « Moi qui parle, je me vois, dans l'arrière de là où je parle, saisissant sur le lieu même de leur existence un acteur et un événement. » (Chevalier 1992, 333). Ce qui revient à dire que le trait pertinent de l'imparfait, c'est la scission de l'être qui produit l'énoncé en deux composants, le locuteur, « celui qui use du langage », et l'observateur, « l'image que le locuteur se donne de lui-même appréhendant un événement et l'acteur qu'il y aperçoit. » (*Ibid.*, 330).

On en peut inférer qu'en faisant coïncider le déictique *ahora* avec ce temps du passé, le narrateur molinien en mobilise la particularité énonciative pour exprimer sa tendance au dédoublement. La caractéristique fondamentale de l'adverbe est en effet d'être incident, non pas à un élément phrastique, mais à une incidence ; dans le cas des segments *ahora* + imparfait, l'adverbe est incident à la relation qui s'établit entre le producteur de l'énoncé et l'objet de l'énonciation. D'où le fait que la fonction de l'adverbe soit moins de dater les événements dits par le verbe que le procès actuel de son énonciation par le locuteur. Or il est remarquable en l'occurrence que ce phénomène de dédoublement spatio-temporel de l'instance énonciative constitue le mécanisme fondateur de la polyphonie telle que le décrit Oswald Ducrot (1984). Je souligne simplement tout l'avantage qu'il y a à remplacer l'appellation d'*énonciateur*, qui désigne chez Ducrot une instance muette, par celle d'*observateur*, plus adéquate à la répartition des rôles analysée par Gérard Genette (1972) entre la voix proprement dite (qui parle ?) et le point de

---

<sup>1</sup> Voir Berthonneau & Kleiberg 1993, qui considèrent l'imparfait comme un temps anaphorique méronomique, c'est-à-dire « un temps qui introduit un nouvel événement ou état en le présentant comme une partie ou un ingrédient d'une situation passée déjà saillante ou donnée comme déjà disponible » (p. 56).

vue (qui voit ?)<sup>1</sup>. Au résultat, le personnage-narrateur molinien est polyphonique au sens où il mène de front « deux récits simultanés : celui de l'histoire et celui de sa narration » (Bravo 1993, 69), répondant ainsi tout à fait aux thèses de Marcel Vuillaume.

1.2. De toute évidence, il n'en va pas de même du narrateur montalbanéen. Sauf erreur de ma part, il n'y a aucun segment du même type dans « Tal como éramos » et les occurrences du déictique actualisateur ne se produisent que lorsqu'il est incident à un verbe au présent, ou à une hypothèse émise à partir du présent. Or des trois présents utilisés au cours du récit, le présent actuel du dialogue, le présent permanent (éventuellement à valeur gnomique) et le présent de l'énonciation, seul ce dernier est associé à l'adverbe *ahora* ; en voici les occurrences :

A. He aquí la metafísica profunda de la brutalidad stalinista, le hubiera dicho *ahora*, pero *entonces no estaba* yo tan formado, ni tan hecho por la vida y por la Historia (TE, 123).

B. No obstante mi prudencia, *ahora sé* que mal interpretada, ella siguió succionando mi saber [...]. Quiso la fatalidad que en *aquel momento*, verano del 60, el director del periódico me encargara seguir [...] (TE, 124).

C. Pero a pesar de tantas experiencias, quizá no estaba todavía preparado para el trance que *ahora vivo* (TE, 127).

D. [...] *ahora ya sé* lo que no merecía saber (TE, 129).

Entre le narrateur, clairement ancré dans le présent spatial de son instant de locution, et le personnage qu'il a été, nettement situé dans le passé des événements référés, il n'y a pas d'autre coïncidence que celle que permet l'anamnèse, et toute récupération *spectaculaire* est exclue : le passé est vu à distance, mis en perspective depuis le présent.

---

<sup>1</sup> « J'appelle énonciateurs ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils « parlent », c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles » (Ducrot 1984, 204). La bipartition polyphonique revient au fond à préciser, voire à incarner, la différence que proposait Gérard Genette entre voix et point de vue [*focus of narration*] (Genette 1972, 203).



## 2. FUTUR HYPOTHÉTIQUE

Son emploi est révélateur du mécanisme de scission du personnage-narrateur, particulièrement pour deux de ses valeurs.

### 2.1. FUTUR DANS LE PASSÉ

2.1.1. *El dueño del secreto* est constellé de phrases du type : « la fecha aproximada en que se *producirían* los movimientos militares » (DS, 15) ; « Pero si aún no me había llegado la hora de usar mi máquina como periodista, al menos me *ayudaría* a ganarme la vida como mecanógrafo » (DS, 29) ; « las puertas de cristales, que tal vez bajo la fuerza colectiva y ciega del próximo empujón *saltarían* en esquirlas » (DS, 66) ; etc. Ces tournures sont le produit de la position spatio-temporelle que le locuteur assigne à son alter-ego l'observateur : il le situe en un lieu antérieur à l'événement révolu objet de son évocation, de sorte que « ce que l'un fait semblant de voir, l'autre fait semblant de l'ignorer » (Bravo 1993, 69)<sup>1</sup>.

2.1.2. « Tal como éramos » est chiche en formulations de ce genre ; je n'ai recensé que celles-ci, concentrées dans les premières pages du récit : « tras el pregón *desfilaban* las modelos (TE, 115) ; « tuve que saltarme una reunión de Comité Ejecutivo del FLP, en la que se *traducirla* al castellano una nota » (TE, 119) ; « un personaje principal, cuya recluta *daría* notorios beneficios » (TE, 119). Le mécanisme et son résultat sont similaires à ceux de *El dueño del secreto*, en particulier pour le premier exemple. Mais les deux suivants imposent des effets de sens distincts, qui tiennent à la non réalisation des événements en cause (*traducir*, *dar*) ; le conditionnel, tout en disant un futur dans le passé, conserve ici sa valeur d'hypothèse, émise à partir d'un espace temporel mentalement occupé par l'instance narratrice. Il me semble que cette perception des choses est

---

<sup>1</sup> Le disent également de façon nette les hypothèses de condition réelle dont l'apodose est au futur hypothétique : « *Si no aparecía* nadie, si no llegaba Ataúlfo ni la señora se acordaba de mí ni yo me marchaba, ¿ me *quedaría* indefinidamente así ? » (DS, 36) ; « *si tardaba* mucho en encontrarme un retrete me *orinaría* en los pantalones. » (DS, 38) ; « *podría* haberlo mantenido [el secreto] mucho más tiempo *si no llega* a presentarse en la pensión [...] Ramón Tovar » (DS, 76). Ces constructions traduisent l'abandon par le narrateur de son présent de locution et son installation dans son présent d'observation, contemporain des événements référés. Ce mécanisme grammatical, permettant d'évoquer au passé une hypothèse dont les connaissances sont connues, trouve un bel équivalent sémantique dans une des phrases-clés du récit : « [...] lo malo del porvenir, cuando aún no se ha convertido en pasado, es que no hay manera de sospechar lo que traerá, y que los únicos vaticinios que aciertan son los retrospectivos. » (31). Il est à noter que « Tal como éramos » ne présente pas de construction de ce type.

confirmée par la dernière occurrence relevée, qui comporte un écart d'ancrage remarquable, à la limite du solécisme : « Me *cortó* los fragmentos más hermosos de la entrevista, los que más ufano *podrían* dejarme ante ella » (TE, 118). On voit que l'hypothèse émise est incidente à un présent actuel qui n'est pas celui de l'énonciation au prétérit, mais celui des événements, présent dans lequel l'instance est mentalement installée.

## 2.2. DISCOURS INDIRECT LIBRE

2.2.1. Des constructions comme « ¿ *Tendría* uno tan mala suerte en la vida que se le gastaría entera soportando aquella tristeza [...] ? » (DS, 12); « *Ocuparla* la otra cama de mi habitación, [...] *compartiríamos* con equidad absoluta nuestro dinero y nuestra comida, y mientras llegaban los buenos tiempos *viviríamos* con una austeridad maoísta. » (DS, 78) ; « ¿ Y no *sería* prudente que le avisara también a mi novia ? » (DS, 110), déclarent quelque chose d'équivalent à ce que disait auparavant le futur hypothétique, à savoir l'assignation à l'observateur par le locuteur d'un lieu antérieur à l'événement révolu ; ici, l'observateur, en rapportant des pensées perçues *in statu nascendi*<sup>1</sup>, semble concevoir comme virtuels des événements qui ont cessé de l'être pour le locuteur.

2.2.2. « Tal como éramos » est entièrement exempté de tours de ce type. Le seul segment rappelant le fonctionnement du discours indirect libre est un passage où le journaliste révolutionnaire, sommé par son rédacteur en chef de réaliser un reportage sur un membre de la classe dominante, mobilise ses connaissances sur le sujet. La structuration du discours est alors exemplaire :

La había visto alguna vez en fotografía, en aquellas revistas manoseadas de la barbería de mi barrio. La joven condesita de Sinarcas en el baile de debutantes del Palacio de Las Dueñas. La joven condesita de Sinarcas es una consumada pintora de aguamarinas. La joven condesita de Sinarcas interpreta *Después del desayuno* de O'Neil en los salones públicos de la princesa de Tasmania, ante el entusiasmo de una entregada asistencia, en que destacaba la presencia de doña Carmen Polo de Franco (TE, 116).

---

<sup>1</sup> « [...] le rapporteur, dit narrateur omniscient, a le statut d'un jumeau homozygote du locuteur originaire, dont il perçoit les pensées *in statu nascendi*, avant même que ce dernier en ait pris une conscience verbalisée et réfléchie » (E. Faucher, *Définition du discours indirect*, Université de Paris IV, 1978, cité par Vuillaume 1990, 107).

On a affaire de toute évidence à la transcription de commentaires, éventuelles légendes de photos de la presse du cœur et du grand monde, que le journaliste a lus chez son coiffeur. La première allusion aux activités mondaines de l'aristocrate, phrase nominale, fait transition entre le segment narratif introducteur et le discours rapporté. Celui-ci est énoncé au présent, ce qui indique qu'il est cité sans prise en charge par le narrateur, selon un processus qui relève en quelque sorte du style *indirect* libre. Il est manifeste que l'on a là un effet polyphonique au sens bakhtinien du terme, par lequel l'unicité du sujet parlant est battue en brèche par l'émergence d'un discours autre. Le dialogisme ainsi obtenu vise de toute évidence à la construction d'un trope ironique, que souligne dans le texte la construction parallèle des segments, l'anaphore du diminutif hypocoristique, le poids de l'onomastique, la banalité de l'adjectivation, tous traits qui marquent stylistiquement le discours d'une altérité que le narrateur reproduit mais dont il se différencie et se distancie<sup>1</sup>. Le passage participe évidemment avec force à la construction d'une signifiante globale dont on aperçoit déjà la nature.

### 3. PRONOM-ADJECTIF DÉMONSTRATIF

3.1. L'alternance des déictiques *ese* et *aquel* dans *El dueño del secreto* corrobore les indications précédentes. Les deux modalités alternent dans le récit de façon apparemment indiscriminée pour renvoyer à l'époque des événements rapportés (hiver et printemps 1974) : « *Aquellos* fueron tiempos » (*DS*, 23), s'exclame le narrateur avant d'ajouter : « En *esa* época los teléfonos públicos de Madrid eran negros y de una arcaica solidez » (*DS*, 26). L'alternance d'un actualisateur de proximité (*ese*) avec un autre de non-contiguïté (*aquel*) est éclairée par la distinction entre locuteur et observateur<sup>2</sup>. Lorsque le segment phrastique est pris en charge par l'observateur, plus proche des faits, c'est le déictique de deuxième position qui surgit : « Madrid era de nuevo, entonces, *esa* grisura del nublado » (113) ; lorsqu'il est assumé par le locuteur, la distance établie provoque le surgissement du déictique de troisième position : « *Alguna de aquellas* cartas *anda* todavía por los cajones de la casa » (*DS*, 96). On remarque l'emploi dans ce cas d'un verbe au présent, indice sûr de la position spatio-temporelle occupée par le locuteur.

---

<sup>1</sup> Voir Bakhtine 1978 et Ducrot 1984 ; voir également la remarquable synthèse de la problématique polyphonique proposée par Moeschler et Reboul 1994, 323-347.

<sup>2</sup> Ces remarques s'appuient sur la réflexion de Maurice Molho (1968, 335-350).

3.2. Là encore le récit de Manuel Vázquez Montalbán se distingue. Il pratique d'une part une référence déictique aux événements du passé où *aquel* est systématiquement convoqué : « Era una pregunta peligrosa en aquellos años » (TE, 117) ; « En aquellas condiciones de clandestinidad » (TE, 119) ; « Se quedó tan contenta por mi desconcierto que *aquel* encuentro terminó con un beso » (TE, 123) ; etc. Lorsque surgit d'autre part un déictique de proximité, c'est soit qu'il y a incidence au présent de l'énonciation : « crear conciencia de clase, *esa* materia del espíritu tan delicada que se *volatiliza* como los gases más livianos » (TE, 122) ; « *esos* pechos postadolescentes que a las muchachas delgadas se les *enquistan* » (TE, 124), soit qu'il y a discrimination anaphorique entre deux antécédents, exprimés ou implicites : « Si en *este* terreno arriesgué mucho, en *el otro* apenas dejé suelto mi brazo derecho » (TE, 119) ; « calculé con tiempo [la nueva cita] para asistir *esta* vez a la reunión » (TE, 120).

Au résultat, tous les effets de sens concourent à établir un distinguo fondamental : le narrateur montalbanéen se perçoit, par les vertus du souvenir et de l'écriture réunis, comme personnage dans un passé révolu et refuse toute mise en scène énonciative qui viserait à brouiller les repères temporels du passé événementiel et du présent narratif. Inversement, l'instance narratrice molinienne s'incarne en un être en permanence déchiré, pour qui le savoir raconter du narrateur qu'il est importe davantage que le savoir factuel du personnage qu'il était. On peut vérifier au niveau du récit que cet écart tient en partie à la capacité de l'un et de l'autre à assumer le passé de référence.

## DÉNOUEMENT : FAITS ET MÉFAITS NARRATIFS

1. Le protagoniste de *El dueño del secreto* a pour trait distinctif une insondable lâcheté, démontrée au cours de plusieurs épisodes décisifs<sup>1</sup>. Confronté, en mai 1974, par le fruit du hasard et de la nécessité personnelle à un moment crucial de l'Histoire collective « una conspiración encaminada a derribar el régimen franquista » (DS, 9), il en entreprend vingt ans après un récit émaillé d'allusions aux événements petits et grands de la vie nationale, avouant son admiration pour la

---

<sup>1</sup> Par exemple la scène de courdisse, marquée par le motif de l'incontinence urinaire, face à la répression policière, qui constitue le cœur du chapitre IV.

## Acte II : les enjeux idéologiques

Révolution des œillets portugaise, son aversion pour le coup d'état chilien et la répulsion que lui inspire « el Enano del Pardo [...], viejo terminal » (*DS*, 64). On se rend vite compte toutefois que ces positions ressortissent à une conscience davantage morale que politique, le portant à une attitude humaniste modérée en adéquation à son caractère « más templado, o influido por algún sacerdote de izquierdas, o por las vaguedades sobre cristianismo y marxismo que circulaban en las publicaciones del PC » (*DS*, 20). Les tribulations de la lutte clandestine se ramènent pour lui au luxe partagé avec le personnage qui l'emploie, et s'il devient maître de quelque *secret*, c'est au titre de *secrétaire* et non à celui de conspirateur, qu'il assume « extraviado ya en la irrealidad absoluta » (*DS*, 54) comme un possible moyen de se délivrer « de la indignidad y de la cobardía » (*DS*, 105).

Le personnage se définit ainsi par une perception quasiment schizophrénique du monde, projection de son propre clivage entre un niveau de surface, caractérisé par sa vague aspiration à l'action, et un niveau profond, marqué par la tendance à fuir la réalité et à trouver refuge dans la rêverie personnelle, « aquel sueño edificado con los materiales exactos de la realidad » (*DS*, 14). De sorte que le véritable secret du récit réside au fond dans la déconstruction identitaire à laquelle se livre le personnage et dans la question de savoir quelle facette de lui-même il conserve à l'heure du récit/bilan final. C'est le dénouement du roman qui répond.

Après un récit-sommaire qui couvre la vingtaine d'années écoulées depuis les faits et récapitule les étapes d'une vie terriblement conformiste et routinière, le narrateur revendique la possession d'un secret de substitution : le droit au souvenir. Or sa mémoire ne le ramène pas fondamentalement aux aléas de l'Histoire nationale, mais à une anecdote de son histoire personnelle, l'image d'un peignoir de soie bleue, dénoué « como los cortinajes de un teatro » (*DS*, 128) sur la splendeur d'une peau blanche. L'image est celle d'une autre impuissance, puisque le personnage a été incapable de franchir le seuil, réel et métaphorique, qui le séparait de la femme remémorée, impuissant donc, à entreprendre le chemin qui l'eût conduit à la réalisation de soi. Le véritable secret du personnage, conscient d'avoir ajouté « una dosis de arrepentimiento y vergüenza sexual a la culpabilidad política que [le] laceraba » (*DS*, 128), est cette capacité d'intégration de l'échec et de la frustration, cette aptitude à assumer une personnalité instable, une identité plurielle et non-conflictuelle, qui

semble se complaire dans ce que Christian Boix (1996) appelle le relâchement tensif.

2. Le protagoniste de « Tal como éramos » n'est pas atteint des mêmes syndromes. Si le récit qu'il entreprend est au départ motivé par l'anecdote personnelle de sa rencontre avec une aristocrate, dont le cadavre vient d'être retrouvé, il en dépasse largement le cadre. Quant à sa personnalité, elle a beau se définir selon des critères radicalement différents selon qu'il est personnage ou narrateur, ce n'est pas pour des raisons d'inconsistance ou d'indétermination, mais au contraire de mutation revendiquée. Il s'agit au fond, à travers une identité particulière, de brosser le portrait d'une époque, les années 60, depuis un *terminus ad quem*, les années 90, qui semble en avoir inversé le système de valeur. La nouvelle repose sur une mise en perspective historique qui vaut dénonciation.

De ce point de vue, on remarquera tout ce que son titre apporte de notations à la fois référentielles et collectives : le sujet cherche à reconstituer une image la plus fidèle possible au référent (*tal como*) et se conçoit en tant que membre d'une collectivité (*éramos*). Bien entendu, c'est le texte qui construit le référent, mais il faut noter que cette construction doit beaucoup à l'état et à la vie de l'Espagne dans les années 60 : le militantisme clandestin, les associations étudiantes, le gauchissement des membres du FLP, la place du communisme, le rapport entre littérature et engagement, etc. Quant à la prégnance de la communauté, qu'elle soit nationale, ou réduite à la poignée de militants du FLP dont le personnage fait partie, elle se traduit dans le texte par une certaine abondance de marques de la première personne du pluriel, verbes conjugués ou pronoms possessifs : « la capacidad de evasión y ensueño de nuestras masas » (*TE*, 116), « como éramos pocos y carecíamos de base, nos reuníamos casi todos los días » (*TE*, 120), « nuestra base obrera, Portillo, el único trabajador manual de que disponíamos a la espera de que alguno de nosotros decidiera desclasarse » (*TE*, 121).

Il n'est pas indifférent de remarquer que s'édifie secondairement un système selon lequel la personne plurielle est fréquemment associée aux temps du passé et exclue comme support d'un présent. C'est que ce temps verbal renvoie à une actualité qui est celle d'un rêve démocratique ne se réalisant qu'au prix, consenti, « como resultado de mi libre elección » (*DS*, 126), du renoncement aux idéaux jadis partagés. Le virage idéologique effectué par le personnage n'est bien entendu que le reflet de l'évolution historique du pays et, plus précisément, de celle de ses secteurs

## Acte II : les enjeux idéologiques

progressistes, et l'on appréciera tout l'humour de l'allusion au reclassement des anciens militants du FLP dans les instances olympiques, vitrines culturelles européennes et autres fétiches de la postmodernité. Il signifie néanmoins l'abandon de tout idéal, non seulement révolutionnaire, mais tout simplement communautaire. Désormais le salut ne se conçoit qu'en termes individuels :

El compromiso hasta 1978 se llamaba antifascismo, a partir de la aprobación de la Constitución se llamaba integrar a España en la plena modernidad, en todas las dimensiones, desde cualquier cargo. Por eso no le hice ascos a la aceptación del puesto de gobernador civil [...] (TE, 127).

Le contrepoint de ce triste constat, parfaitement exposé par le biais du va-et-vient entre la période passée des idéaux et la période présente des renoncements, mais encore une fois complètement assumé par le personnage, est fourni par la trajectoire inverse de la comtesse, exemple caricatural du geste prométhéen par lequel « los jóvenes revolucionarios de casa bien le robaron el marxismo al proletariado para dárselo a la CEOE » (TE, 125). La comtesse paiera de sa vie sa marginalité : « Una carrera así, en busca de la sinceridad de la autenticidad, fatalmente conduce a la autodestrucción » (TE, 130). La mort donc, ou la mise en conformité des idéaux et du monde, qui est « la clave de la recomposición de nuestro moderno capitalismo o de nuestro capitalismo posmoderno » (TE, 125)...

## RIDEAU

« No importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla », décrète Jacinto Solana comme pour mieux récuser la tentation biographique (*Beatus Ille*, 277). Ce qu'il ne dit pas, c'est que le récit présuppose un destinataire, autrement dit un lecteur qui est le troisième acteur du spectacle narratif et qui doit juger sur pièces. La réflexion sur l'identité et l'image d'une adhésion au consensus postmoderne que lui proposent *El dueño del secreto* et « Tal como éramos » sont de portée inégale. Chez Muñoz Molina, le portrait kaléidoscopique et fragile d'une personnalité à la recherche de soi se définit moins en fonction de son insertion dans le cours de l'Histoire que de son rapport à l'écriture. La problématique que véhicule le récit de Vázquez Montalbán est elle, moins

en rapport avec la dimension individuelle de l'identité qu'avec sa dimension historique. *El dueño del secreto* ne fait qu'une allusion anecdotique aux affrontements historiques et se garde d'en expliciter les fondements idéologiques ; cette discrétion s'accompagne de la fusion permanente des moments temporels provoquée par le continuum spectaculaire, fusion au terme de laquelle s'instaure une dualité qui a valeur de duplicité : le personnage molinien incarne au fond un refus de choix qui a valeur de refuge. Poser l'Histoire comme difficilement lisible évite d'y prendre parti. « Tal como éramos » met en scène des postures distinctes. L'Histoire nationale y est au fondement de l'histoire individuelle, qui ne prend sens que par rapport à elle. La trajectoire du personnage ne fait que mimer l'évolution des pratiques sociales du pays et sa faculté d'adaptation retentit sur un récit qui évite les ambiguïtés et les faux-semblants pour dire nettement que le renoncement aux idéaux radicaux est à concevoir comme le prix à payer pour l'instauration de la démocratie. « Éramos postmodernos antes de ser posfranquistas », a coutume de dire Manuel Vázquez Montalbán. Pour certains, par consentement, pour d'autres, par renoncement : rien de biographique en la matière. Et bien entendu, le personnage de « Tal como éramos » s'appelle Manolo...



## BIBLIOGRAPHIE

### 1. ŒUVRES

Muñoz Molina, Antonio, *El dueño del secreto*, Ollero & Ramos, 1994.

Vázquez Montalbán, Manuel, « Tal como éramos », en *El hermano pequeño*, Planeta, 1994.

### 2. TRAVAUX CRITIQUES

Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

Berthonneau, Anne-Marie & Kleiber, Georges (1993), « Pour une nouvelle approche de l'imparfait : l'imparfait, un temps anaphorique méronomique », *Langages*, 112, p. 55-105.

Bravo, Federico (1993), « Postures et impostures énonciatives. Notes sur le discours polyphonique », *Bulletin Hispanique*, T. 95, 1, p. 59-97.

Bussière-Perrin, Annie (1994), [dir.], *Histoire et déni de l'Histoire dans l'Espagne contemporaine*, *Sociocriticism*, vol. X, 1 & 2.

Chevalier, Jean-Claude (1992), « Le verbe une fois de plus », in Luquet (1992), p. 329-342.

Corominas, Joan (1974), *Diccionario crítico etimológico*, Madrid, Gredos (B.R.H. V, 1).

Ducrot, Oswald (1984), « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », in *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, p. 171-233.

Faucher, E. (1978), *Définition du discours indirect*, Université de Paris IV.

Galiano, Angel (1994), « Claveles en Madrid », *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 249, abril de 1994.

Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Le Seuil (Poétique).

Luquet, Gilles (1992), [dir.], *Actualité de la recherche en linguistique hispanique*, Limoges, PULIM.

Georges TYRAS

Mainer, José-Carlos (1994), *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.

Mayoral Marina (1990), [coord.], *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura.

Moeschler, Jacques & Reboul, Anne (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil.

Molho, Maurice (1968), « Remarques sur le système des mots démonstratifs en espagnol et en français », *Les Langues modernes*, LXII, p. 335-350.

Muñoz Molina, Antonio (1990), « La invención del personaje », in Mayoral (1990), p. 87-90.

Muñoz Molina, Antonio (1992), *La realidad de la ficción*, Granada, Renacimiento.

Muñoz Molina, Antonio (1997), « Pura alegría », *ABC literario*, 278, 28 II 1997.

Ortega, Marie-Linda (1996), [dir.], *Le roman espagnol face à l'histoire (1955-1995)*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS éditions.

Soria Olmedo, Andrés (1995), « El curioso impertinente. Sobre la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina », in Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral).

Tyras, Georges (1997) [Entretiens avec], *Manuel Vázquez Montalbán, Le désir de mémoire*, Vénissieux, Paroles d'Aube.

Tyras, Georges (1998), « *El dueño del secreto*, de Antonio Muñoz Molina : la dualidad como secreto », in Andrés Suárez, *Actes du Grand Séminaire de Neuchâtel*, 5-6 juin 1997, sous presse.

Vázquez Montalbán, Manuel (1990), « La deshumanización del personaje », in Mayoral (1990), p. 69-76.

Vuillaume, Marcel (1990), *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit (Propositions).