

L'EFFET THÉÂTRAL DANS LES ROMANS DE JUAN JOSÉ MILLÁS. LE TEXTE ET SA MISE EN SPECTACLE

JEAN-FRANÇOIS CARCELEN

Université de Grenoble III

Le roman est traversé par la présence d'autres codes sémiotiques. L'image dans notre culture, à travers ses différents supports (cinéma, télévision, photo, peinture), s'est insinuée dans le roman au point de modifier radicalement la nature et la fonction de la description par exemple. C'est sans doute dans les phénomènes d'intertextualité que l'on surprend le plus aisément cette prégnance de l'image : notre société du spectacle fournit des référents que les romanciers de la postmodernité ne se privent pas d'exploiter. Que l'on songe à la présence des films noirs ou du jazz dans *El invierno en Lisboa*, de Muñoz Molina par exemple. Mais ce n'est là qu'une des multiples facettes de cette présence. D'autres procédés, d'autres traces, plus subtils, car touchant à la structure même du tissu narratif, viennent envahir ce dernier et produire ce que l'on pourrait appeler, faute de mieux, « l'effet spectaculaire ». Spectaculaire car il a pour but d'imposer le visuel, de réfuter, désespérément sans doute, cette loi inhérente à l'écriture qu'est la successivité. En versant dans l'ordre graphique ce qui ressortit au visuel ou à l'auditif, l'effet spectaculaire permet de créer le simulacre synesthésique.

Ces interférences ont déjà imposé la fin de l'étanchéité des discours critiques. Les concepts de l'analyse filmique occupent une place de plus en plus grande dans l'analyse littéraire. Le spectacle théâtral, dans une moindre mesure (sans doute parce que moins médiatiquement célébré) se donne aussi à lire dans le roman. Les études sur les rapports du théâtre et du roman ne datent pas d'aujourd'hui, mais c'est toujours en termes

génériques qu'est posé le débat. C'est le théâtre en tant que sémiotique complexe faisant appel au verbal, mais aussi au visuel et à l'auditif, qui sera au centre de cette communication.

Les romans de Juan José Millás se prêtent particulièrement à ce type d'analyse intersémiotique dans la mesure où le texte narratif, dans des proportions variables, est constellé de motifs et de procédés visant à provoquer un effet théâtral. C'est notamment le cas dans *Visión del ahogado*¹ (1977), *Papel mojado*² (1983) et *Volver a casa*³ (1990). L'effet théâtral joue sur les grandes catégories du roman : espace, temps, personnages, auxquelles il faut ajouter certains procédés affectant la modalisation et l'énonciation.

LE PRÉSENT DU THÉÂTRE

« Le problème fondamental du temps au théâtre est qu'il se situe par rapport à un *ici-maintenant* qui est l'*ici-maintenant* de la représentation et qui est aussi le présent du spectateur : le théâtre est ce qui par nature nie la présence du passé et du futur. L'écriture théâtrale est *une écriture au présent* »⁴. « Représentation » est bien à prendre au sens premier, c'est-à-dire retour au présent. C'est sans doute l'une des différences majeures entre le texte théâtral et le texte narratif, comme le signale Jean-Marie Schaeffer :

Alors que l'axe temporel de la narration est celui du passé, celui du théâtre est le présent de l'interaction verbale et actancielle ; d'où la saturation du langage dramatique par des éléments déictiques qui sont autant d'indices de son caractère performatif⁵.

Si l'on considère *Visión del ahogado*, on constate que ce récit au passé, régi par une instance extradiégétique, est traversé de nombreux segments textuels au présent. En ramenant ainsi le texte au présent, Millás crée la survenance de l'effet théâtral.

¹ Juan José Millás, *Visión del ahogado*, Barcelone, Destino, 1989 (Destinolibro, 289). Première édition : Madrid, Alfaguara, 1977.

² Juan José Millás, *Papel mojado*, Madrid, Anaya, 1990 (Tus libros).

³ Juan José Millás, *Volver a casa*, Barcelone, Destino, 1990 (Áncora y Delfin).

⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, éditions sociales, 1993, p. 198 (essentiel).

⁵ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 616.

Dans *Visión del ahogado*, tout se déroule en un temps condensé, une matinée pluvieuse d'avril, dans un espace réduit à quelques rues d'un quartier nord de Madrid. Jorge vit avec Julia, l'ex-femme de Luis, el Vitaminas. Tous trois se connaissent depuis l'adolescence. Cette journée verra le couple se défaire et Luis capturé par la police après un parcours erratique et délinquant qui le conduit dans le sous-sol de l'immeuble où vivent ses deux amis. De longues analepses, qui sont autant de plongées dans leur mémoire, reconstruisent un passé, sous le franquisme, fait de frustrations et d'inhibitions. L'anecdote s'avère d'une extrême simplicité, mais le récit vaut par l'atmosphère étale qu'il sait créer, par l'analyse minutieuse des crises que traversent des personnages à la trentaine, dans une Espagne qui, à peine sortie de l'obscurité franquiste, semble déjà en proie au « desencanto ».

Nombreuses sont les phrases assimilables à des indications didascaliques. Brèves, sobres, elles situent dans l'espace et proposent un geste ou une action. Elles sont énoncées au présent de l'indicatif, présent qui contraste avec le temps dominant du chapitre dans lequel ces indications s'insèrent. La première phrase du chapitre 5 (« Julia continúa aún desenarzando los cabellos », V, 35) en est un exemple ; après cette indication, présent et passé alternent dans le chapitre. Quelques lignes plus loin, il semble que Juan José Millás, ainsi qu'il le fait souvent, affiche clairement l'artifice et dénude le procédé, allant même jusqu'à inciter le lecteur à la réflexion sur le présent qui ouvre le chapitre :

Entretanto medita y se pregunta no por el objeto de su vida, sino por la intención inmediata de sucesos como el **presente** a través de los cuales se reconoce, y que **actúan a manera de acotaciones en un texto** cuyo único asunto parece ser la dentellada atroz del tiempo (V, 36)¹.

ESPACE DIÉGÉTIQUE ET ESPACE SCÉNIQUE

L'espace théâtral est un objet complexe. Pour Anne Ubersfeld, « l'espace théâtral n'est pas vide : il est occupé par une série d'éléments concrets, dont l'importance relative est variable et qui sont :

— les corps des comédiens ;

¹ C'est moi qui souligne (valable pour toutes les citations).

- les éléments du décor ;
- les accessoires »¹.

Dans les romans de Juan José Millás, l'espace diégétique subit un processus de « scénification » qui le transforme en espace théâtral, clos, intégrant souvent les exigences de la scène : lumière, décor, voire son. Les personnages sont présentés à plusieurs reprises comme des acteurs qui se plient aux exigences d'une situation dramatique. Il arrive même que l'effet théâtral fasse subir aux personnages un processus de dénaturation qui les transforme en marionnettes.

Dans la représentation théâtrale, l'espace de la scène est borné. Espace clos prêt à recevoir le simulacre du monde qui s'y joue, le *cajón* est le lieu où le verbe et le geste vont se déployer. Un monde ramené à l'essentiel.

Ces trois romans de Juan José Millás offrent peu de descriptions spatiales. Les références toponymiques dessinent des lignes de parcours, des cadres dans lesquels évoluent les personnages. Il y a là un effet de stylisation qui, lorsqu'il est exacerbé, peut conduire à l'espace scénique.

Dans le premier chapitre de *Visión del ahogado*, l'effet théâtral est immédiatement à l'oeuvre. Jorge, l'un des personnages principaux arrive à une bouche de métro dont l'accès est rendu impossible par un attroupement. Les badauds assistent en fait à un spectacle, un fait divers : l'agression d'un policier par un malfaiteur, El Vitaminas. Le « public » s'entasse sur les escaliers du métro qui deviennent ainsi les « gradins » depuis lesquels ils observent la « scène ».

Le chapitre 21 s'ouvre sur une indication nettement didascalique : « Julia, en su cuarto, se arregla lentamente. » (V, 119), complétée par une précision, quelques lignes plus loin, qui intègre presque tous les éléments nécessaires à la mise en scène : indications sonores, éclairage : « Llueve, se oye la lluvia hasta en el cuarto de baño, habitación interior sin luz natural y sin ventilación directa » (V, 120). L'espace théâtral est créé, le temps de la représentation est en place, dès que le comédien sera prêt le jeu pourra commencer. Entre ces deux indications didascaliques, l'acteur se prépare, s'habille, répète :

¹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 177.

L'effet théâtral dans les romans de Juan José Millás

...sobre la cama, como en un **muestrario**, está toda su ropa interior. La elige despacio... (V, 119) [...] Instalada, pues, en esa indiferencia protectora se viste lentamente, **cambia de gesto**, **ensaya** la postura de los labios ...(V, 120)

Dans *Papel mojado*, les personnages/acteurs évoluent dans un espace qui est avant tout scénique : « el decorado era el mismo, aunque con distintos actores » dit Manolo, le personnage principal au lendemain de son incarcération (PM, 153). *Papel mojado* met en scène Manolo G. Urbina, un journaliste de la presse du cœur qui se voit impliqué par son ami écrivain Luis Mary dans une rocambolesque affaire de fraude fiscale qui met en cause un grand laboratoire pharmaceutique. Quelques semaines plus tard, le corps de Luis Mary est découvert à son domicile. La police conclut à un suicide. Refusant de croire à cette version des faits, Manolo décide d'enquêter sur ce qui pour lui est un meurtre. Progressivement, il va découvrir que l'épouse de Luis Mary, Carlina Orúe, n'est pas aussi innocente qu'il y paraît. Devant les proportions que prend une affaire où il risque sa peau, il décide de tout consigner par écrit afin de laisser des preuves. La police, en la personne de l'inspecteur Constantino Cárdenas, finira par découvrir que la fraude fiscale est une fausse piste et que les laboratoires Basedow s'adonnent à la fabrication de faux billets. Mais, par ce que Fabián Gutiérrez appelle une « pirueta metaficcional »¹, le lecteur découvre que le véritable assassin n'est autre que Manolo, que le texte qu'il a entre les mains est censé avoir été écrit par Luis Mary. Certains espaces intègrent métaphoriquement des éléments constitutifs de la scène. On peut percevoir dans l'exemple qui suit que la description des lieux effectuée par Manolo correspond à la mise en place des divers éléments d'un décor : « Por la ventana del salón, que daba a un **patio de luces** demasiado amplio para calificarlo de siniestro, aunque lo suficientemente estrecho para considerarlo triste, vi que lucía un sol espléndido ». (PM, 171). Dès lors tout est prêt pour le dernier acte, le dénouement, y compris les projecteurs (el sol). D'ailleurs l'acteur principal (Manolo) se prépare, il est devant son miroir et s'il ne se maquille pas, il prend néanmoins soin de son visage : « estuve un cuarto de hora frente al espejo quitándome espinillas » (PM, 172). La rue est traitée comme un espace de carton-pâte, dans lequel sont distribués les accessoires nécessaires au déroulement du « grand théâtre du monde » : « Por lo demás, la gente, las casas, los

¹ Fabián Gutiérrez, *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid, Júcar, 1992 (Guías de lectura), p. 37.

vehículos, y el resto de los **objetos urbanos que decoraban** las alcantarillas que llamamos calles **parecían siluetas planas** más que cuerpos dotados de espesor o volumen » (PM, 172). À travers cette ville d'opérette, Manolo se rend à la rencontre de l'inspecteur Cárdenas chargé de la révélation finale, de l'anagnorèse. L'énigme levée, Cárdenas, qui auparavant avait déjà fait « una pausa algo teatral » (PM, 175), conclut simplement par un geste « que quería decir que la **función** había terminado ». (PM, 178)

L'espace dans lequel se déroule la diégèse est constamment ramené aux limites physiques de la scène, à la construction mentale de l'artifice scénographique¹. L'effet théâtral ainsi créé se multiplie également par la présence, en abyme, du motif de l'espace scénique.

La focalisation adoptée par le narrateur suggère parfois l'« impression spectaculaire » : le personnage focalisé se retrouve face à un lieu qui devient un espace théâtral. C'est le cas lorsque El Vitaminas arrive devant le bar d'El Cojo : le cadre constitué par la vitrine de l'établissement, le flou, les silhouettes évoluant derrière les vitres embuées font que le bar devient un théâtre d'ombres chinoises :

...el Vitaminas luchaba por distinguir las siluetas que se desdibujaban al otro lado de los cristales empañados, en el bar del Cojo. Intentaba confirmar que los contornos de aquella sombra apoyada en la barra, junto a una sombra superior con la que parecía hablar, correspondían a los del portero de la finca de su mujer (V, 133).

Un effet du même type est créé (bien qu'en l'occurrence le référent soit davantage le cinéma) un peu plus loin dans le texte, lors de la rencontre

¹ Dans *El desorden de tu nombre*, on trouve aussi cet effet. Lorsque le narrateur fait allusion au passé de Julio Orgaz et à son histoire sentimentale avec Teresa Zagro, il présente les lieux de leurs rencontres ainsi : « Con ella había compartido algunas tardes de amor en bares clandestinos o en hoteles de cartón-piedra construidos para representar bajo su decorado la trama perfecta del afecto : todo era falso en ellos, desde la recepción a la cucaracha del baño » (Juan José Millás, *El desorden de tu nombre*, Madrid, Alfaguara, 1988, p. 21). Bien entendu, il n'y a pas d'unité de lieu dans ces romans, mais même lorsqu'il y a déplacement, la clôture s'impose. Dans *Visión del ahogado* par exemple, le parcours erratique de Luis el Vitaminas se fait dans un quartier (el barrio de Concepción) où toutes les rues se ressemblent et portent un nom de vierge : C'est un parcours parfaitement circulaire traçant une grille qui enferme le personnage, grille symboliquement redoublée par la clôture du Polideportivo contre laquelle vient buter Luis.

faussement fortuite entre Jorge et Julia (V, chap. 25). Tous deux sont dans l'encadrement de la vitrine qui dessine une sorte d'écran ou de scène. Un spectateur (le libraire) les observe depuis l'intérieur de son magasin : « alguien contempla la escena como quien asistiera al momento más brillante de una proyección » (V, 144). On peut souligner la récurrence d'un vocabulaire emprunté aux techniques du théâtre ou du cinéma (escena, proyección).

Tout naturellement ces espaces ne peuvent être occupés que par des personnages qui jouent et se jouent la comédie.

DU PERSONNAGE À LA MARIONNETTE

En théâtralisant ses personnages, Juan José Millás joue sur l'ambiguïté qui est l'essence-même du personnage de théâtre : celui-ci est une entité duelle, il n'abolit jamais tout à fait le comédien. Barthes, reprenant les propositions de Brecht, indique que « le public ne doit s'engager qu'à demi dans le spectacle, de façon à « connaître » ce qui est montré, au lieu de le subir ; que l'acteur doit accoucher cette conscience en dénonçant son rôle, non en l'incarnant »¹. Cette mise à distance, si bien actualisée dans *Visión del ahogado* par Jorge, dénuce donc l'artificialité des personnages et des situations. Dans leur faire et dans leur être, tous les personnages vont se mettre en scène, jouer.

Devant le miroir de sa salle de bains, Julia, par exemple, invente un spectateur imaginaire qui depuis l'autre côté de ce cadre, le « cajón » en quelque sorte, la regarde (V, 17). Elle va donc jouer une scène d'exhibitionnisme pour ce voyeur-spectateur : « ... ella no se sentía vinculada al recuerdo ni a la evocación, sino más bien a su propia imagen, que ahora, en un gesto dedicado a un posible espectador, alzaba la mano derecha — tocada ya por la belleza de la sangre caliente — y se apartaba el pelo de la cara » (V, 20). C'est encore plus clair lorsqu'elle évoque cette présence du spectateur-voyeur devant Jorge : « Ensayar gestos para un espectador... » (V, 22).

Dans *Papel mojado*, roman éminemment parodique, l'effet théâtral est exacerbé. Un pas est franchi vers la « théâtralité » au sens figuré du terme

¹ Roland Barthes, « La révolution brechtienne », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964 (Points, 127), p. 51.

où théâtral devient synonyme d'emphatique, d'artificiel, d'outré. La théâtralité affecte les personnages, leurs agissements, les situations, l'espace. De plus, des effets de mise en scène sont présents tant d'un point de vue thématique que structural. Dans la présentation des personnages, il n'y a aucune volonté d'illusion référentielle : leur essence (de personnages) est affichée, et leurs fonctions sont assimilées à des rôles : « Teresa me fue diciendo algunas de las características de los personajes más notables » (PM, 42). Dans cette même scène, le thème de la représentation est encore accentué par le commentaire de Manolo : « Lo dije en tono rencoroso, como si el **papel** de viuda le correspondiera a ella » (PM, 42). Lors d'une scène sentimentale entre Manolo et Carolina, le premier a une envolée lyrique envers Teresa, la réaction de Carolina insiste sur la dimension théâtrale en précisant que chacun joue un rôle : « La viuda soy yo, tú el amigo encargado de consolarme. **No inviertas los papeles** » (PM, 97).

Même lorsqu'il s'agit de faire un portrait, l'insistance est portée sur la dimension artificielle : une infirmière, par exemple, est présentée comme « uno de esos **personajes** de labio fino » (PM, 54). Le personnage n'est plus un lieu d'investissement idéologique, il est un lieu où l'artifice est exhibé, une construction qui dévoile en permanence sa condition de simulacre : Carolina, l'épouse de Luis devient une « prodigiosa mecánica » (PM, 57), Manolo agit comme un automate : « Con movimientos **mecánicos**, ajenos al poder de mi voluntad, me preparé un café soluble en el agujero que el dueño de mi apartamento llamaba cocina » (PM, 90). Très souvent, les expressions des personnages sont présentées comme des simulations, des jeux de scène en fin de compte : « **Compuse** un gesto algo afectado » (PM, 54). Les attitudes sont le fruit d'une mise en scène, d'une représentation : « Deduje que un control tan preciso sólo podía ser producto de la mentira » (PM, 99).

Si tout ce roman est une vaste mise en scène dirigée par Luis Mary, par un jeu de miroirs le motif de la représentation se reproduit lorsque Manolo achète deux objets, « un cuchillo **falso** y una mancha de sangre **sintética** » dans un magasin de farces-atrappes, qui, comme dans tout récit policier qui se respecte, sont destinés à servir plus tard. Il y a donc là élaboration d'une mise en scène, à la fois dans le contenu, puisque les accessoires serviront à duper les agresseurs de Manolo, et dans la structure du récit puisque par une sorte d'effet cataphorique, le lecteur est dans un premier temps déstabilisé, ne trouvant la justification de ce détail si saugrenu que beaucoup plus tard dans le texte. Toute la fin du texte est

une dénudation des procédés parodiques dont l'un des principaux est la dimension de représentation et d'artifice. Mais si ces effets de théâtralité constituent un élément structurel du roman et fondent la parodie, il faut cependant les replacer dans une problématique plus large, plus auto-référentielle : ce qui est au coeur du roman, c'est avant tout l'écriture, une écriture qui s'exhibe, de là les innombrables références à la représentation, qui se dévoile dans un incessant strip-tease où les procédés sont dénudés un à un. La nudité finale cependant ne peut être que décevante : « esto es papel mojado, letra muerta » avoue quelque peu désabusé l'inspecteur Cárdenas, car la séduction de l'écriture tient toute entière dans son avènement.

Dans *Volver a casa*, un pas de plus est franchi dans la mise en place de l'effet théâtral. Ce roman où deux frères jumeaux, Juan et José, procèdent à un échange d'identité est tout entier placé dans un présent contemporain de celui de l'écriture où apparaissent des préoccupations caractéristiques des années quatre-vingts. L'intrigue, bien que réduite à quelques personnages et quelques rues de Madrid, se déroule dans un monde peuplé de télévisions, de commandes à distance, d'air conditionné, de répondeurs téléphoniques, de call girls et de cartes de crédit. Un contexte donc où surgit l'effervescence médiatique si caractéristique de la postmodernité. Le texte ne joue plus sur l'écart acteur/personnage ou espace/décor car dans ce roman, c'est le premier terme de la dualité qui semble disparaître : il n'y a plus d'acteur, il n'y a guère d'espace, tout est disposé comme dans un théâtre de marionnettes évoluant dans un décor de carton-pâte. C'est le Grand Guignol, le simulacre absolu du monde. Beatriz, Laura et Juan, trois des quatre protagonistes, sont systématiquement présentés comme des mannequins ou des marionnettes. Deux termes reviennent sans cesse pour qualifier ces trois personnages : « muñeco » et « artefacto » souvent accompagnés de l'adjectif « mecánico » :

recordó que al otro lado de la puerta había una mujer espléndida, vestida con una bata negra que le llegaba a los tobillos, que sonreía y actuaba con los movimientos precisos, aunque algo mecánicos, de una muñeca articulada. « También yo — se dijo — soy un robot, un artefacto diseñado para el deseo, para el llanto, pero también para el placer (VAC, 136)¹.

¹ Un autre exemple nous est fourni à la page 205 à propos de Laura : « De súbito, sus movimientos le empezaron a parecer algo mecánicos, como le había pasado con Beatriz. Efectivamente, Laura se movía con la perfección de una muñeca articulada. Juan tuvo un movimiento de terror al pensar que

Quant à José, il n'est tout au long du roman qu'une sorte de « voix off », qui vient guider les pas de son frère. Mais il est surtout le « deus ex-machina », puisqu'étant l'auteur de *Volver a casa*, il est celui qui tient les fils de toutes les marionnettes qu'il a imaginées.

L'espace est un décor instable (VAC, chapitre 16). Stylisé à l'extrême, il se réduit à quelques rues qui ne sont que des noms, quelques hôtels, des salles de bains, des taxis. Le « Museo de la Desesperación » est l'espace théâtral par excellence : tout y est mise en scène, notamment la reconstitution de ce Marat, mort dans sa baignoire et empruntant ses traits à José Estrade. Tout comme c'était le cas pour les autres romans, le texte est aussi parsemé d'allusions explicites à la théâtralité : « escenario » (VAC, p. 147), « la golpeó sin daño, como en una representación teatral » (VAC, 123). Les allusions aux costumes et au masque (disfraz, careta, máscara) viennent, si besoin était, renforcer les effets.

L'effet théâtral est sans doute une façon très efficace de montrer l'aliénation de l'individu dans notre société hypermédiatisée. Paradoxalement, l'incommunication des individus est inversement proportionnelle à la prolifération des moyens de communication. Ces personnages-marionnettes ne sont que les produits de l'artificialité du monde décrit dans le roman. Une société dont la parole berce en permanence d'illusions l'individu par ces canaux que sont la radio et la télévision (omniprésents dans le roman) ne peut qu'engendrer des robots ou des monstres.

À quoi répond cette volonté d'effet superlatif de théâtralité ? Deux raisons semblent justifier le procédé. D'abord, il participe pleinement d'une volonté de proposer une vision de l'individu pris dans ses rapports avec l'Autre et la société, c'est-à-dire de cette réflexion existentielle sur l'identité dans une Espagne en pleine transition. Dans *Visión del ahogado* par exemple, l'effet théâtral soumet les personnages aux règles d'un metteur en scène (la société) fondées sur l'adéquation à des modèles qui, dans un mouvement de boucle, renvoient au monde du spectacle (cinéma, chanson).

Abordons maintenant ce qui aurait pu ou dû être le point de départ de cette analyse : une définition du concept « effet théâtral ». Il est

quizá toda la humanidad, excepto él, estuviera compuesta de robots que imitaban perfectamente el movimiento de los seres humanos... de acuerdo con esa idea, él sería el único hombre en un mundo de máquinas ».

intéressant de voir ce qu'en dit Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* :

Effet de théâtre s'oppose à effet de réel. Action scénique qui révèle immédiatement son origine ludique, artificielle et théâtrale. La mise en scène et le jeu renoncent à l'illusion : ils ne se donnent plus comme une réalité extérieure, mais soulignent au contraire les techniques et les procédés artistiques utilisés, accentuent le caractère joué et artificiel de la représentation. Paradoxalement, l'effet théâtral est banni de la scène illusionniste, car il rappelle au public sa situation de spectateur en surenchérisant sur la théâtralité ou la théâtralisation de la scène¹.

Cette opposition entre effet de réel et effet de théâtre permet de verser le procédé dans une problématique plus vaste, celle de la référence et de l'autoréférence. L'« effet théâtral » est un procédé qui ressortit à la tension autoréférentielle puisqu'il « révèle immédiatement son origine ludique, artificielle ». Mais en même temps, cet artifice qui s'exhibe relève du performatif : le texte fait ce qu'il dit. En mettant l'accent sur l'illusion, sur « la mise en spectacle » du texte, Millás finit par montrer une société qui est celle du faux-semblant et du trompe-l'œil.

Ainsi, l'une des vertus de cet effet théâtral serait d'interroger le réel, et, parce que les réponses sont déceptives et mettent en évidence l'impasse, de le dénoncer. Ce faisant le procédé contribue à la problématisation de la référence : dans la postmodernité, celle-ci est obligée de prendre en compte l'approche spécifique du réel que suppose un monde de plus en plus médiatisé. Comme le souligne Terry Eagleton, « en realidad no hay nada que reflejar, no hay realidad alguna que no sea, en sí misma, ya imagen, espectáculo, simulacro, ficción gratuita »².

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor Éditions Sociales, 1987, p. 142.

² Cité par M^{re} Carmen África Vidal, *¿Qué es el posmodernismo?*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989, p. 51.

