Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 23 (1993)

Artikel: Au-delà du réel et de la fiction : temps et histoire chez Eduardo Mendoza

Autor: Westphal, Bertrand

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-261767

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

AU-DELÀ DU RÉEL ET DE LA FICTION

Temps et Histoire chez Eduardo Mendoza

Après le «fait biologique»[1] qui l'a délivrée de «l'enflé tyran», raillé par Pieyre de Mandiargues dans *La Marge*, l'Espagne, en moins de vingt ans, est passée des enthousiasmes iconoclastes de la démocratie retrouvée à l'embourgeoisement, auquel des intellectuels comme Pedro Almodóvar, pourtant symbole de la *movida* madrilène, semblent ne pas échapper, et enfin au doute. Mais si la frénésie économique qui a débouché sur l'organisation des Jeux de Barcelone et de l'Exposition de Séville s'est muée en désenchantement de lendemain de fête, la fureur d'écrire, elle, semble le plus souvent intacte. On voit d'ailleurs mal comment elle aurait pu s'apaiser. Trop d'écrivains, dont la réputation n'est plus à faire, veillent au grain.

Le romancier le plus caractéristique et le plus connu[2] de l'ère post-franquiste est, avec Manuel Vázquez Montalbán, un autre Barcelonais: Eduardo Mendoza. Pour simplifier le travail de ceux qui aiment à poser des jalons, il a publié son premier roman l'année même de la mort du «furhoncle» (*sic*, autre aménité de Pieyre de Mandiargues). Après des études de droit dans sa ville natale et un bref séjour à Londres, il a occupé un poste de traducteur auprès des Nations Unies, à New York, avant de rentrer au bercail en 1982, au terme d'une absence d'environ dix ans. Sa formation cosmopolite lui a permis de s'adapter aussi bien au tempo endiablé de la *movida* qu'aux réfractions postmodernes de la Grande Pomme. Il apprécie le *Lazarillo* de même que l'œuvre du quasi-anonyme Pynchon; Cervantes de même que Doctorov (toutes proportions gardées). Avec un bagage aussi composite, «l'hétéromorphisme des jeux linguistiques», selon la formule de Jean-François Lyotard, n'a plus de secrets pour lui. A juste titre, il est considéré comme l'un des grands noms de la littérature issue de la postmodernité.

Dans ses romans, Mendoza préfère affronter des situations instables, où tout est incessamment remis en question. Il est l'écrivain des périodes de transition; ses héros, comme leur époque, donnent l'impression de transiter; son style est polyédrique.

A ce jour, il est l'auteur de sept romans. Seul le dernier, *El año del diluvio* (1992) — signe des temps? — est privé de rythme, comme l'était l'Espagne des années cinquante qu'avant Mendoza Buñuel a stigmatisée à partir du Mexique. Les autres emboîtent tous le pas d'un pays — et surtout d'une région, la Catalogne — qui bouge. *La verdad sobre el caso Savolta* (*VCS*, 1975) et *La ciudad de los prodigios* (*CP*, 1986) s'intéressent à la Barcelone moderniste de Gaudí et consorts qui a connu un essor extraordinaire entre les Expositions universelles de 1888 et de 1929. *El misterio de la cripta embrujada* (*MCE*, 1979) et *El laberinto de las aceitunas* (*LA*, 1982) reproduisent les très raisonnables élucubrations d'un détective démentiel en pleine restauration démocratique. *La isla inaudita* (*II*, 1989), par Venise interposée, et le désopilant *Sin noticias de Gurb* (*NG*, 1991), par l'intermédiaire de deux extraterrestres, à mi-chemin entre le rire et le soupir observent la sclérose d'une société qui s'est fatiguée de bouger.

Qu'il s'agisse d'arrivistes impatients, de fous soucieux de démontrer leur santé mentale, d'industriels qui se réfugient dans les oubliettes de Venise ou encore d'extra-terrestres menacés par le conformisme des Barcelonais et des humains en général, les protagonistes de ces différents romans présentent de multiples facettes.

Le style de Mendoza est à l'avenant. A première vue très proche des canons du feuilleton, du roman historique, du roman picaresque et de tant d'autres genres encore, il finit par les assimiler au point d'en faire un pastiche aux effets imprévisibles.

Mendoza est le type même de l'écrivain auquel il convient de ne pas se fier aveuglément. Tout en professant le plus grand sérieux et en donnant d'infrangibles marques de crédibilité, il égare imperceptiblement le lecteur. Lorsqu'on lui demande pourquoi ses deux romans les plus importants sont situés dans la Barcelone tracée par Cerdá et ornée par Gaudí, il répond:

> Yo no elijo este período por un puro interés abstracto. Creo que en ese momento se produce una transformación profunda de la sociedad con una serie de posibilidades que se traicionan. Y esto lo escribo en un momento en que Barcelona, Cataluña y España en general están a punto de cambiar otra vez y con la preocupación de que suceda de nuevo lo mismo, de que por cobardía, por comodidad y por falta de generosidad, en una palabra, se desperdicien las posibilidades que se tienen[3].

Le dessein du romancier consisterait à corriger la trajectoire qui risque de porter la transition post-franquiste sur le même chemin de traverse qu'avait délinéé la période 1888-1929. Un tel projet est méritoire; il révèle un écrivain engagé, qui dénonce l'escamotage du passé de la part des autorités franquistes. A propos de *La verdad sobre el caso Savolta*, Mendoza commente: «Me parecía importante recuperar parte del pasado que nos habían ocultado»[4]. La chronique d'une Barcelone aux prises avec l'essor économique est si minutieuse que la quête de la vérité, apparemment, concerne davantage la capitale catalane que l'industriel Savolta — à moins que l'une et l'autre, dans ce qu'il a d'antonomastique, ne coïncident. Dresser des garde-fous en se fondant sur les leçons de l'Histoire: tel semble également être l'enjeu de *La ciudad de los prodigios*. Dans ces deux romans, tout n'est que dates, rappels d'événements historiques (qui ont transformé la ville en *Rosa de Foc*) et analyses socioculturelles. Réalisme à l'état pur, dira-t-on. A peine magique. Et si l'étiquette, pour les sceptiques, ne s'appliquait pas à cette Barcelone-là, elle s'appliquerait en tout cas à la Venise que Mendoza dépeint dans *La isla inaudita*. En marge des stéréotypes, il fait errer ses personnages (et surtout Fábregas, le héros) dans les labyrinthes d'une ville putride et marcescente, où les rendez-vous amoureux sont moins nombreux que les traquenards au petit jour.

L'impression de réalisme qui se dégage de certains romans de Mendoza est confortée par l'apport de pseudo-documents authentiques. Dans *La verdad sobre el caso Savolta*, le récit est enrichi par des éléments extrinsèques tels que des articles de journaux, bardés de références, des rapports de police et les minutes du témoignage de Javier Miranda Lugarte, le narrateur, devant un tribunal de New York. Dans *La ciudad de los prodigios* aussi, des extraits de journaux étoffent à maintes reprises les assertions du narrateur.

Mais l'abondance de renseignements historiques, le recours systématique aux documents d'époque (au demeurant forgés de toutes pièces) ne sont pas toujours garants de la volonté d'un auteur d'étudier le passé avec un rien d'impartialité ou, en l'espèce, de fouiller les arcanes d'une société en transition. L'excès de signes concordants peut être indice d'un autre objectif: amener le lecteur sur une fausse piste. Mendoza a beau dire, l'Histoire peut satisfaire un intérêt abstrait, purement esthétique. Elle est même susceptible d'être détournée par le biais d'une mystification dont l'élément ludique n'est pas absent.

En dépit des apparences, les romans de Mendoza cités jusqu'ici présentent de surprenantes anomalies, qui à elles seules tempèrent le «réalisme» dont ils sont empreints. La narration de Javier Miranda, ponctuée de «pièces jointes», semble procéder de manière linéaire. En fait, elle est déconcertante. Des séquences entières se répètent à quelques pages de distance comme si la progression, soudain, s'avérait circulaire: quatre lignes de la page 27 se retrouvent à la page 31, trois lignes de la page 31 sont reproduites à la page 36, etc. Dans un ensemble *a priori* traditionnel ces bizarreries que rien ne justifie détonnent. Pour renforcer l'aspect documentaire de son roman, Mendoza fragmente la diégèse en une série de récits focalisés sur des personnages différents mais qui sont «unis entre eux par une relation de solidarité» comme dirait Barthes et qui s'emboîtent les uns dans les autres en respectant le même axe chronologique. Là encore, l'effet est trompeur: alors qu'une même unité temporelle régit les diverses histoires, on se rend compte que l'une d'elles, celle de Nemesio Cabra Gómez, est décalée d'environ un an par rapport aux autres; par conséquent, concrètement, la page 270 du roman s'inscrit à la suite des pages 116-117. Dans une œuvre visiblement simple, Mendoza use d'un procédé spéculaire digne de Robbe-Grillet! — cueillant à froid le lecteur attentif. Si tous les coups sont permis, rien n'empêche que l'on passe du détournement de l'*h*istoire au fourvoiement de l'*H*istoire.

C'est bien ce qui se produit dans *La ciudad de los prodigios* et dans *La isla inaudita*. L'exposé historique, s'il n'est pas forcément mensonger, perd tout fondement scientifique: il place l'Histoire de plain-pied avec la légende, le rêve et

l'hagiographie. Dans *La ciudad de los prodigios*, Onofre Bouvila évolue dans un cadre réaliste où s'organisent des expositions universelles, apparaissent de nouveaux quartiers (le damier de l'Ensanche — *Eixample*, en catalan) et, par conséquent, de nouvelles fortunes, mais aussi dans un cadre qui abrite les songes d'un maire et des inventions merveilleuses qui font penser à *Memorial do Covento* de José Saramago, le voisin portugais. Dans *La isla inaudita*, ce processus atteint des proportions paroxystiques: tout le roman est bâti sur des digressions, parfaitement étrangères à l'histoire, qui rapportent des vies de saints (Marina, Babile, Hilarion et d'autres encore) et des légendes sur les descendants du peintre *seicentesco* vénitien Tommaso Dolabella, dont une toile orne le Palais des Doges. Au coin des églises de Venise et dans le bar d'un hôtel, on croise les derniers épigones de Pélage et de Nestor. L'Histoire se manifeste à chaque page, mais cette Histoire-là n'est qu'une série d'histoires juxtaposées. Comme le dit l'un des protagonistes, le docteur Pimpom: «Ésta es una ciudad de tramoya y sablazo. No crea nada de lo que ve ni escuche nada de lo que le cuenten» (*II*, 127). L'avertissement est répété un peu plus loin: «No tome lo que le digo necesariamente al pie de la letra ni se precipite en sus juicios» (*II*, 130). Et cet avertissement, ainsi que le constate un critique du *Monde*:

> [...] s'adresse aux lecteurs du roman de Mendoza, tout entier construit en trompe-l'œil: rien de ce qui est écrit ici n'est vrai, tout est décor, illusion, stuc, fausses perspectives, repères truqués, matière à égarer, histoires menteuses. Tout est écrit pour que le lecteur de *L'Ile enchantée*, à l'instar du héros du roman, Fábregas, perde tout contact avec une quelconque réalité, fût-ce celle de la fiction[5].

En mettant exclusivement l'accent sur les périodes de transition, Mendoza supprime toute assise au discours historique. La transition devient un état de fait stable. La réalité, privée de contenu définissable, n'est plus qu'une suite d'images sans substance. A propos de Fábregas, le narrateur de *La isla inaudita* note:

> Toda su vida había estado viendo los últimos estertores de tradiciones que declinaban y se perdían: era evidente que le había tocado vivir una época de transición. Ahora, sin embargo, se preguntaba si

> esta transición no sería un estado permanente de las cosas y si lo que por inercia todos llamaban tradición no sería algo habitual y anodino que, llegado el término de su utilidad empezaba a descomponerse de acuerdo con su propia naturaleza, siendo entonces esta descomposición parte de su propia razón de ser, una manifestación más de su propia utilidad. (*II*, 209-210)

Alors que bien des auteurs insèrent des antihéros dans une vision de l'Histoire probable ou du moins plausible, Mendoza ébauche de véritables héros, comme Onofre Bouvila, en les glissant dans une Histoire fictive, c'est-à-dire une Histoire qui n'est qu'une histoire parmi d'autres, une illusion. L'écrivain catalan se livre à ce que Fredric Jameson, dans *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, nomme «Pop'History». Les collages de *La verdad sobre el caso Savolta* font d'ailleurs penser à certains collages hyperréalistes d'Andy Warhol. Le narrateur lui-même prend conscience de l'absence de profondeur: «Las imágenes se mezclan, felices o luctuosas, en un plano único y sin relieve» (*VCS*, 114).

L'Histoire est le résultat d'un pastiche où le simulacre recouvre la réalité comme un masque et finit par la remplacer. L'originalité de Mendoza consiste à dévoiler son projet en souriant. On se trouve devant une sorte de parodie de pastiche, qui, en un sens, conduit l'auteur au-delà des limites de l'écriture postmoderne. Les écarts encore discrets de *La verdad sobre el caso Savolta* s'accentuent de manière spectaculaire dans *La isla inaudita* — pour ceux qui auraient insisté à le lire au premier degré. Comme il a de l'humour («Yo no creo que haya que tomarse las cosas en plan solemne»[6]), l'auteur, dans *Sin noticias de Gurb*, va jusqu'à inverser la direction de l'Histoire: pour passer inaperçu, un extra-terrestre adopte tour à tour les traits de Gary Cooper, d'Ortega y Gasset, de Pie XII et de Gandhi — avec succès, car personne ne le reconnaît. Comme note d'un air désabusé l'extra-terrestre: «¡Oh, cuán fácil les sería la vida a los humanos si alguien les hubiera enseñado a descodificar!» (*NG*, 24). C'est précisément sur cette lacune que Mendoza bâtit son œuvre.

L'auteur s'abstient de toute velléité théorique dans ses romans. Cela porterait atteinte à la neutralité du pastiche.

Comme nous l'avons vu, il se borne à confectionner une image, ou une suite d'images — brillantes, à tout point de vue.

Dans un cadre volontairement factice, on peut s'attendre à ce que la dimension temporelle subisse des distorsions. Le temps, en effet, n'est pas un concept unitaire chez Mendoza. Sa perception dépend essentiellement du sujet. Dans les romans qui laissent la part belle aux industriels et/ou aux arrivistes (Lepprince, Bouvila et leurs acolytes, sans oublier Fábregas) le temps, en toute logique, n'est pas saisi comme dans les deux romans où sévit le détective démentiel. La caractérisation sociale du personnage semble influer sur sa perception du temps. Mendoza n'impose donc pas un point de vue privilégié. En outre, le sujet n'appréhende pas toute sa vie l'axe temporel de la même manière. Plus le personnage est étoffé, plus sa perception est soumise au changement. Il lui faudra tôt ou tard affronter un moment-charnière où sa conception se modifiera.

L'absence de théorie, les flottements, qui sont en parfaite harmonie avec la lecture de l'Histoire comme transition permanente, rendent l'analyse du temps relativement complexe. L'auteur lui-même recourt dans tous ses romans à la métaphore du labyrinthe. Dans *El laberinto de las aceitunas*, dont le titre est explicite, le protagoniste constate: «Y no pude por menos de meditar en las coincidencias, laberintos y puzzles con que el destino gusta de amenizar sus ocios y complicar los nuestros» (*LA*, 159).

Dans l'univers romanesque de Mendoza, les personnages donnent très souvent l'impression de vivre à la hâte. Ils sont impatients et craignent le statisme. Dans *La verdad sobre el caso Savolta*, l'avocat Cortabanyes, digne représentant de la bourgeoisie arriviste qui se démenait à Barcelone en plein boom moderniste, dissuade Javier Miranda en usant de l'argument suivant: «Perderás el tiempo. Y eso no es... lo peor: los jóvenes no tenéis por qué ser tacaños... con el tiempo» (*VCS*, 86). Dans une société en croissance, l'avenir est considéré avec enthousiasme. Il s'instaure une sorte de dialectique où l'appât d'un gain probable est à peine tiédi par l'éventualité d'une improbable banqueroute. Ainsi les invités du magnat Savolta sont-ils pressés de franchir le seuil symbolique de la Nouvelle

Année: «Había concluido la cena y los invitados aguardaban impacientes la medianoche y la llegada subsiguiente del nuevo año» (*VCS*, 29).

Dans *La ciudad de los prodigios*, la même fièvre anime Onofre Bouvila, du moins au début de sa carrière. Comme l'avocat Cortabanyes, il rejette la procrastination. A treize ans, il distribue des brochures de propagande anarchiste. Mais à peine s'aperçoit-il qu'il ne s'enrichira pas, il décrète d'un ton laconique: «Aquí estoy perdiendo el tiempo como un idiota» (*CP*, 68).

Dans une société réglée par des lois économiques, où «las sirenas de los barcos marcaban el paso del tiempo» (*CP*, 18), le présent ne trouve de place que dans le bref intervalle qui le sépare d'un futur toujours très proche, trop proche. Seul le syndicaliste et journaliste Pajarito, dans *La verdad sobre el caso Savolta*, récuse la toute-puissance d'une vision de l'avenir dominée par la perspective de gains faciles: «A veces pienso que el progreso quita con una mano lo que da con la otra. Hoy son los caballos, mañana seremos nosotros» (*VCS*, 34). Mais Pajarito n'aura pas le loisir de vérifier son axiome: il est assassiné par ceux que le futur obnubile.

Comme Lepprince ou Bouvila, le détective anonyme de *El misterio de la cripta embrujada* et *El laberinto de las aceitunas* mène une activité frénétique. Néanmoins, tandis que ceux-là se dépêchent de «faire» le temps, celui-ci s'évertue à ne pas être «refait»: l'avenir, pour lui, est inquiétant. Tout en contemplant Emilia, avec qui il vient de faire l'amour, il s'exclame, en quittant son appartement: «No podía desechar del todo la premonición, hija de mi vida y otras tristezas, de que quizá lo estaba viendo por última vez» (*LA*, 172). Dans les deux romans policiers, qui parodient à l'envi le genre, le héros, à force de brûler le pavé, met en difficulté sa propre narration: «No sé si todo pasó más deprisa de lo que lo cuento o si lo cuento más deprisa de cómo pasó» (*LA*, 204). Mendoza fait d'abord en sorte que le détective ne prenne jamais la douche dont il rêve depuis le début de son enquête, puis, dans le second volet, il lui fait dépenser des trésors d'imagination et d'excentricité pour trouver de quoi se vêtir. Dans les deux romans, le problème du héros, pris par le temps, consiste à concilier les exigences de son enquête avec les normes d'hygiène et de décence.

Sa course n'est pas orientée vers le futur. Il entend au contraire étendre au maximum le présent. Arraché à l'asile psychiatrique pour mener à bien une investigation, il sait qu'il y retournera — sauf, peut-être, s'il parvient à démontrer son bon sens[7]. Mais l'effort, quoique méritoire, ne portera pas ses fruits: le présent est inextensible et les grilles de l'asile se refermeront sur le détective.

Dans tous les cas, le passé est volontairement éclipsé parce qu'il est improductif. Il est dépourvu de sa fonction de valeur-refuge.

Mais la conception du temps n'est pas toujours homogène. Un changement est susceptible d'avoir lieu. Et ce clivage, Mendoza se plaît à l'étudier. Chez plusieurs de ses personnages s'opère un revirement complet qui, les arrachant à leur contention du futur, les reporte au passé. Le souvenir prend alors une force qu'il n'avait pas. Il se produit une pondération du temps; un nouvel équilibre se crée.

Le moment, plus ou moins long, qui fait office de charnière n'apparaît pas clairement, en règle générale. Il n'est mentionné qu'une seule fois: Emilia, dans *El laberinto de las aceitunas*, s'exclame en effet: «A todos nos cuesta reconocer que en un instante ya irrecuperable lo apostamos todo a una sola vuelta de la ruleta antes de aprender las reglas del juego» (*LA*, 216). Il incombe donc au lecteur de le déduire du texte ou à l'auteur de l'annoncer par des procédés littéraires, comme la suspension temporaire d'une scène qui s'avérera capitale. Dans *La ciudad de los prodigios*, l'inflexion se réalise en deux temps. Une première brèche se dessine lorsque Bouvila pénètre dans la chambre de sa bien-aimée en escaladant le mur. Comme Efrén Castells, son complice, lui rappelle les équipées de leur prime jeunesse, il rétorque: «Bah, ¿quién piensa en eso ya?» (*CP*, 204), tout en confessant à part soi: «¡Diantre!, pensó, a mí también me parece que fue ayer mismo» (*CP*, 205). Le passé n'est plus isolé du moment présent. La rupture définitive intervient un peu plus tard (quinze ans, qui représentent une cinquantaine de pages du roman): «Por las noches, en su hogar, encerrado en la biblioteca [...] fumaba habanos y recordaba con nostalgia aquellas noches de juerga ya lejanas» (*CP*, 240). Dans *La verdad sobre el caso Savolta*, la volte-face est éludée: le héros meurt trop jeune et les

comparses ne jouissent pas d'une caractérisation psychologique assez élaborée; le cas de Miranda, comme nous le verrons, étant particulier. En revanche, dans *La isla inaudita* et dans *El año del diluvio* on devine que le clivage est antérieur au début du récit. A l'instant où il gagne Venise, Fábregas ne pense plus à l'avenir; Augusto Aixelá de Collbató, lui, dans *El año del diluvio*, en tant qu'unique personnage appartenant à une «seconde génération», dans la mesure où, plongé dans la Catalogne immobile des années cinquante il se contente de dissiper la fortune dont il a hérité, a probablement toujours vécu les yeux rivés au passé, aux splendeurs d'antan.

Au terme du revirement, l'anamnèse varie en fonction des sujets.

Fábregas, par exemple, tend à «oniriser» son passé. L'incipit de *La isla inaudita*, où la parodie de Calderón de la Barca est évidente, lui fait dire: «Quizá lo que me ocurre es que toda mi vida he sido un soñador» (*II*, 5); comme le roman se conclut sur la même phrase, il prend d'ailleurs la configuration d'une vaste parenthèse — ou d'un songe. Etant donné que le passé de Fábregas perd toute consistance, son actualité ne repose plus sur des bases bien solides. Sa ville d'élection et lui-même sont unis par un lien mimétique. Il absorbe progressivement un passé qui n'est pas le sien par le truchement d'une ville qui nie le futur par tradition. Dépourvu d'un passé propre, envahi par un temps qui lui est étranger, il établit son séjour sur une mémoire qui lui a été instillée. La réalité échappe à son contrôle au profit d'un simulacre:

> Después de habitar un rato largo los recuerdos, éstos adquirían para él una realidad que reemplazaba en su ánimo la realidad actual. Entonces los momentos evocados parecían corpóreos y el presente, en cambio, se convertía en algo imaginario, en una ficción endeble que sólo tenía razón de ser como sustento y motivo del recuerdo. (*II*, 66)

D'autres personnages de Mendoza préfèrent en revanche sanctifier le passé. C'est notamment le cas d'Onofre Bouvila. La structure de *La ciudad de los prodigios* est calquée sur les réactions du héros. Dès l'instant où celui-ci confère une dimension mnémonique à son existence, les analepses et les digressions se multiplient alors qu'auparavant le récit

progressait sans interférences anachroniques. Dans *La verdad sobre el caso Savolta*, le même phénomène se répète. A titre exceptionnel, le narrateur, Javier Miranda, prend un certain recul temporel (environ une dizaine d'années: voir *VCS*, 157) à l'égard des faits relatés. Son appréhension du temps qui a passé est par là même enrichie. C'est au demeurant lui qui évoque la sanctification du passé: «Como una danza lánguida vista en el fondo del espejo de un salón ochocentista y provinciano, los recuerdos adquieren un aura de santidad que los transfigura y difumina» (*VCS*, 114). Sa vie étant probablement moins remplie que celle de Bouvila, il se remémore les deux années (1917-1919) passées dans le sillage de Lepprince et son témoignage au procès new-yorkais de 1927. Le passé est si présent, le présent si absent («sereno», p. 210, est synonyme euphémique d'un vide) que la mémoire provoque en lui des tropismes incontrôlables:

> A medida que rememoro momentos del pasado, experimento las sensaciones que otrora experimentara, con tal verismo que mi cuerpo reproduce movimientos, estados y trastornos de otro tiempo. Lloro y río como si los motivos que hace años provocaron aquella risa y aquel llanto volvieran a existir con la misma intensidad. (*VCS*, 157)

Presque tous les héros de Mendoza tentent à un moment donné de rétablir l'axe temporel qu'ils ont segmenté. Miranda, pas assez résolu, n'y parvient pas: «La perspectiva de los años sólo me ha traído el dolor de reconocer los fracasos sin poder enmendarlos» (*VCS*, 210). Fábregas, nanti d'une bonne dose de *seny* (bon sens) catalan, s'efforce de connecter passé et avenir en choisissant pour siège de sa future activité commerciale le palais en ruine de María Clara Dolabella, qu'il vient d'épouser et qui, par sa vocation de gardienne d'une mémoire apocryphe de Venise, risque fort de provoquer une nouvelle scission d'avec le présent. Bouvila, lui, prend conscience d'une modification dans la perception du temps:

> También sabía que a partir de la segunda mitad del siglo XIX [...] había cambiado radicalmente la noción del tiempo. Antes de ese momento el tiempo de que constaba la vida de un ser humano no estaba acotado [...] En consecuencia, las diversiones tenían una duración que hoy se nos antoja desmedida [...] Ahora todo esto

> había cambiado [...] No hacía falta ser augur para saber cómo serían los días y las horas de la vida de una persona, desde la infancia hasta la vejez. (*CP*, 282)

Il se lance alors dans l'industrie cinématographique, qui, à ses yeux, lui permettra de monnayer la mesure et la ponctualité — et, par actrices interposées, de cristalliser le temps:

> Dentro de poco esta luz que aún resplandece en el fondo de sus miradas se extinguirá, será un rescoldo primero y luego un montón de ceniza fría, pero este instante último habrá quedado fijado para siempre en el celuloide. (*CP*, 294)

Faisant lui aussi preuve d'un *seny* qui révèle son idiosyncrasie, Bouvila tente de concilier les extrêmes, de bâtir un futur qui l'autoriserait à préserver le passé. Mais son entreprise est vouée à l'échec: on ne crée pas artificiellement une durée. Emoussé par le temps qui passe, Bouvila défie le futur, conscient de son impuissance, mais stimulé par la perspective d'une fin magnifique. A bord de l'hélicoptère révolutionnaire dont il a financé la construction, il survole l'enceinte de l'Exposition de 1929 (à Montjuich), stupéfie Primo de Rivera et le maire de Barcelone et disparaît au large de la Barceloneta.

En définitive, c'est au fou qu'il revient de s'inscrire avec le plus de lucidité dans la dimension temporelle. Tandis que la quasi-totalité des héros de Mendoza, tiraillés entre la projection et la rétrospection, éludent l'instant, le détective du diptyque policier s'emploie à vivre intensément son actualité. Son attitude est dictée par un obscur pressentiment: il sait que sa liberté est circonscrite autour de son enquête, bref intervalle qui lui permet d'exister. Mais sa frénésie trouve également un fondement théorique:

> La memoria es el último superviviente del naufragio de nuestra existencia, cómo el pasado destila estalactitas en el vacío de nuestra ejecutoria [...] De aquella etapa recuerdo que arrojaba con alegría el tiempo por la borda, en la esperanza de que el globo alzara vuelo y me llevara a un futuro mejor. Loco anhelo, pues siempre seremos lo que ya fuimos. (*MCE*, 119)

Le futur et le passé sont étroitement unis par un lien néfaste; le présent, encore neutre, se chargera certes d'un signe négatif

(fatalisme), mais dans l'immédiat il est source de divertissement (au sens pascalien, bien entendu). Peu avant la conclusion de sa seconde narration, le détective émet sa propre théorie du temps — aussi bien la seule que l'on rencontre dans l'œuvre de Mendoza:

> Y no pude por menos de preguntarme, al hilo de lo que antecede, que cómo podía uno encarar el futuro con confianza y rectitud de miras si el pasado era una madeja entreverada de grietas y sombras, valga el símil, y el presente una incógnita tan poco esperanzadora como el ceñudo silencio del comisario Flores me daba a entender que era. (*LA*, 270)

Mais le détective pèche peut-être par excès de pessimisme. Le futur, au terme de ses deux enquêtes, lui réserve une agréable surprise: le pepsi-cola, après lequel il n'a cessé de soupirer. Comment ne pas songer aux bouteilles de coca-cola d'Andy Warhol! La parodie, une fois encore, perce à travers le pastiche.

Le système temporel, chez Eduardo Mendoza, est caractérisé par l'escamotage du présent. Le diptyque policier, dans ce qu'il a de foncièrement parodique, conforte *a contrario* l'absence d'actualité. Il s'opère une progressive adéquation entre chronologie et Histoire. Dans ses *Etudes sur le temps humain*, Georges Poulet notait: «Un chapelet de moments discontinus ne saurait former une Histoire»[8]. Mendoza inverse d'une certaine manière l'apophtègme. Une Histoire perpétuellement soumise au règne de la transition ne saurait former un axe temporel continu. Il manque la durée. Entre la fuite en avant et la dérive vers le passé, l'être est privé du loisir d'exister. Il n'est pas plus libre que l'homme qui doit affronter le puzzle d'une banquise qui se désagrège sous ses pieds.

Cette non-existence, en quelque sorte, c'est déjà la mort. Bouvila et Fábregas sont morts; le détective meurt à la vraie vie, si l'on peut dire, à l'instant même où il met les lèvres au goulot de la bouteille de pepsi-cola; Augusto Aixelá de Collbató n'a jamais vécu. *Sic transeunt*.

Quand Eduardo Lourenço dénonce «l'indifférence à la conscientisation de la mort», «la temporalité sans saveur ni

sens»[9] qui caractérisent les textes postmodernes, il ne vise certes pas l'autre Eduardo dans sa critique. A travers son approche du temps et de l'Histoire, on se rend compte que Mendoza va au-delà des canons du postmodernisme. Une veine tragique parcourt constamment la surface apparemment neutre d'un pastiche qui se parodie lui-même. Il se dégage de l'œuvre du Catalan une coloration franchement baroque que le ton souvent humoristique ne dissimule guère. Par là même, il anticipe peut-être sur ce que deviendra le courant auquel on l'englobe d'habitude dans les prochaines années.

Bertrand Westphal
Université de Milan

NOTES

[1] Dans *Barcelonas* (1987), Manuel Vázquez Montalbán cite avec ironie l'euphémisme dont usa le journaliste Jiménez de Parja dans un article de la *Vanguardia*, à la mort du *caudillo*.

[2] Après que la revue *Lire* eut décerné à Mendoza le prix du Livre de l'Année pour *La Ville des prodiges*, Rafael Conte, critique du *País*, est allé jusqu'à écrire: «Con esta su cuarta novela, Eduardo Mendoza se puso definitivamente en cabeza del nutrido pelotón de los nuevos narradores españoles, y ahí se mantiene desde entonces», in *El País*, 6.01.1989.

[3] Eduardo Mendoza, dans une interview accordée à Giuliano Soria, in *Quaderni del dipartimento di lingue e letterature neolatine*, Université de Bergame, 1987/88, 3, p. 162.

[4] Eduardo Mendoza, dans une interview accordée à R. Cristóbal, in *Cambio 16*, 1.04.1991.

[5] Pierre Lepape, «L'autre ville des prodiges», in *Le Monde*, 18.10.1991.

[6] Eduardo Mendoza, interview accordée à R. Cristóbal, cit.

[7] On notera que Mendoza reprend — sans références directes — les théories de l'école antipsychiatrique de Laing et de Cooper.

[8] Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1964, t. III, p. 12.

[9] Eduardo Lourenço, *L'Europe introuvable*, Paris, Métailié, 1991, p. 171.

Les citations de l'œuvre de Mendoza sont tirées de l'édition originale espagnole publiée auprès de Editorial Seix Barral S.A., à Barcelone.