

Juan Marsé dans ses fictions, du raconteur à l'écrivain en herbe

VIVIANE ALARY

(Université Blaise Pascal, Clermont 2)

Résumé. Cet article porte sur la construction d'une condition fictive de l'auteur Juan Marsé à travers les romans qu'il a écrits. Il analyse les éléments fictionnels, métafictionnels et les matériaux autobiographiques qui font émerger les multiples facettes d'une figure de l'auteur examinée sous différents angles : l'écouter actif, le faiseur d'images, le démiurge, l'écrivain en herbe.

Abstract. In this paper we endeavour to show how the writer Juan Marsé is possibly building up through his novels a fictional image of himself as an autor. To this purpose Marsé analyses fictional, metafictional as well as autobiographic elements that reveal the various aspects of a complex autor-figure seen from several points of view : the one who listens and hears, the one who provides pictures using them again and again, the demiurge who creates starting from nothing, the one who learns to become a writer.

Mots-clés : Juan Marsé, figure de l'auteur, image, métafiction, écouter actif, démiurge, naissance d'un écrivain.

Cree que solamente en ese territorio ignoto y abrupto de la escritura y sus resonancias encontrará el tránsito luminoso que va de las palabras a los hechos, un lugar para repeler el entorno hostil y reinventarse a sí mismo.

Juan Marsé, *Caligrafía de los sueños*¹.

L'étude présentée ici porte sur les aspects remarquables et singuliers de la construction d'une condition fictive de l'auteur Juan Marsé à travers les romans qu'il a écrits. On présente souvent cet auteur comme un romancier plutôt qu'un écrivain, comme quelqu'un qui aime raconter des histoires, pour qui l'enjeu du roman est l'histoire et non l'écriture. L'auteur lui-même contribue à forger cette représentation. Nous proposons ici une réflexion sur les éléments fictionnels, métافictionnels et autobiographiques présents dans nombre de ses romans étayant certes cette représentation mais la nuancant également par un discours sur le roman comme art d'écrire.

L'écoutant actif

Faisant pendant ou corroborant les déclarations de l'auteur, nous voudrions nous arrêter dans un premier temps, sur ce qui, dans le roman, construit cette image de romancier dont le seul objet est de raconter une bonne histoire et de provoquer une illusion d'immédiateté dans sa réception.

Si la figure du narrateur a été souvent considérée comme le représentant textuel de l'auteur dans le roman, Marsé met à l'honneur la figure du narrataire, capitale dans le sentiment qu'a le lecteur de se trouver face à une histoire qui est racontée oralement. Dans *El embrujo de Shanghai*², le trio que composent Forcat, Susana et Dani est particulièrement intéressant : Dani n'est pas l'interlocuteur premier. Il est celui qui est « à côté », le témoin d'une histoire familiale. Gérard Genette, au sujet du lecteur qu'il envisage comme « un écoutant actif » affirme : « Le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse : il y a toujours du monde à côté. »³ Prise au pied de la lettre, cette citation est remarquablement bien adaptée au dispositif d'énonciation matriciel marséen.

Dans l'espace de la chambre, Dani se place « à côté » de Susana : « Me deslizaba hasta la cama para sentarme al otro lado junto a Susana y poder escuchar de cerca » (p. 96). Il est

¹ *Caligrafía de los sueños*, Lumen, Futura, 2011.

² *El embrujo de Shanghai*, Barcelona, Lumen, 2002 (1993).

³ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, col. Poétique, 1972, p. 267.

témoin, il se met à l'écoute du récit oral invitant de ce fait le lecteur à en faire de même. Il deviendra très vite un narrataire au même titre que Susana, un « écoutant actif » dont Forcat tiendra compte pour élaborer son récit.

Plus généralement, *La aventi*⁴, noyau narratif du romanesque marséen depuis *Si te dicen que caí*⁵ repose sur une structure où celui qui écoute est à la fois personnage de la fiction qui est en train d'être inventée, narrataire, et futur narrateur. Autrement dit, le narrateur principal d'une *aventi* intègre dans l'histoire son auditoire dont l'un des membres deviendra à son tour narrateur d'une autre *aventi*. C'est ainsi que Marsé donne une part importante à cet écoutant actif et cette instance qui est à côté, témoin ou destinataire premier d'un récit et, par contiguïté, lecteur de ses romans.

Cette figure du narrataire-témoin adolescent singularise un personnage central : celui de l'apprenti qui déambule dans les rues de Barcelone et qui s'impose au fil des romans. Mais elle concerne également une collectivité : celle des enfants de l'après-guerre qui, à partir de ce qu'ils entendent, voient, lisent, inventent des mensonges vrais éphémères. Le texte marséen nous donne ainsi les clés d'un point de départ incontournable dans le processus d'acquisition du savoir conter : 1) un bon conteur est celui qui sait écouter ; 2) l'art de raconter est intrinsèquement lié à l'expérience vécue. C'est une conception qui lie vie et littérature et qui renvoie, dans ce jeu de miroir qui s'instaure entre texte et épitextes, d'une part aux expériences du jeune apprenti joailler Juan Marsé, d'autre part à la figure sociologique plus collective du conteur d'*aventis*.

Si chacune des instances – narrateur, narrataire, celui qui est à côté - a un rôle à jouer dans la construction du récit, c'est bien le narrataire assimilable au personnage adolescent apprenti, s'initiant à la vie depuis son poste d'observation, qui contribue à construire une image d'un auteur qui, parce qu'il a écouté, observé, vu, est devenu un bon raconteur d'*aventis*, puis un bon romancier, créant et re-suscitant, réinventant les images, les bruits, les voix et les odeurs du passé. Mais le narrataire renvoie également au récepteur, le lecteur. L'auteur adulte ressuscite cet enfant qu'il a été en impliquant le lecteur, ramené dans une même position de crédulité un temps, créant ainsi une connivence qui nous fait rendre vraisemblable le plus invraisemblable.

⁴ Réalité de l'après-guerre à Barcelone, le terme s'applique à une pratique ludique des enfants qui se retrouvaient pour se raconter des histoires à partir des rumeurs, des images et des expériences du quotidien. Marsé a repris cette pratique et en a fait le noyau narratif du roman *Si te dicen que caí* (1973). Le conteur d'*aventis* intégrait dans ses inventions son auditoire. L'enfant devenait ainsi un personnage de fiction. L'esprit des *aventis* alimente les écrits postérieurs à *Si te dicen que caí*, notamment ceux qui mettent en scène des enfants.

⁵ *Si te dicen que caí*, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1993 (1989).

Le faiseur d'images

Chez Marsé, le discours sur le roman dans le roman intègre nécessairement un discours sur l'image dont le premier enjeu est d'œuvrer à l'illusion de transparence du récit. Non que cette transparence soit réelle puisque nous savons bien que la prose marséenne, toute en ambiguïté, se caractérise par ses effets modalisants, emboîtements à l'infini, specularité et spectralité.

Là encore les épitextes tracent la voie et donnent le la. L'image prime sur l'idée. Marsé l'a dit : « Yo he partido casi siempre de imágenes y no de ideas. »⁶ Marsé le prouve à travers la publication d'ouvrages non fictionnels, albums d'images commentées et présentées comme alimentant son imaginaire littéraire⁷.

Cette illusion de transparence du récit doit beaucoup à la mise en scène et mise en relief de l'image toujours physiquement absente et à une rhétorique de l'image qui exploite en particulier l'*ekphrasis* et l'hypotypose : « Tenía Forcat el don de hacernos ver lo que contaba, pero su historia no iba destinada a la mente, sino al corazón »⁸. Voir par l'imagination est un credo et la position du lecteur face au roman doit être celle de Carmen à la fin de *El amante bilingüe* : comme elle, nous sommes aveugles et Marsé nous raconte ses images qui forment le roman⁹.

Parfois, cette transparence est la résultante de dispositifs, métaphores, images qui créent la sensation que le roman serait finalement comme une empreinte restituant directement, à la manière d'une Véronique, les images du passé. Dans *Rabos de lagartija*¹⁰, où la présence du photographique s'impose dans toutes les couches du récit (diégèse, énonciation, écriture) Victor le fils, improbable narrateur, adulte handicapé et personnage fœtus, est dans l'impossibilité de verbaliser ou d'écrire : ses cahiers sont remplis de gribouillis. Le roman est comme une duplication de sa pensée dynamisée, réactivée et stimulée par les photos de son frère qu'il a conservées. Par ailleurs, tant l'inspecteur que David, le frère, sont qualifiés

⁶ Juan MARSÉ « Primera imagen, primer latido », *El Sol*, 5 de octubre de 1990, cité par E. TURPIN, *Cuentos completos*, Madrid, Espasa, 2003, p. 313-314.

⁷ Cf. *Imágenes y recuerdos*, 1939-1950: años de penitencia, prólogo José-María Carandell, Barcelona, Difusora Internacional, col. *Imágenes y recuerdos*, 1971 ; *Imágenes y recuerdos*, 1949-1960: Tiempos de satélites, prólogo Juan Marsé, textos José María Carandell; acotaciones iconográficas Manuel Vázquez Montalbán, Barcelona, Difusora Internacional, 1976 ; *Un paseo por las estrellas*, Barcelona, R.B.A. Publicaciones, 2001. *Momentos inolvidables del cine*, Barcelona, Carrogio, Scrinium, 2004.

⁸ Chapitre 8, S2.

⁹ « El veía la película por los dos », *El amante bilingüe*, Barcelona, Planeta, 2002 (1990), chap. 19, p.215.

¹⁰ *Rabos de lagartija*, Barcelona, Lumen, Areté, 2000.

« d’œil photographique », un œil qui saisit directement une réalité, en offre une perception, une découpe qui paraît s’auto-manifester dans le roman.

Cette impression d’immédiateté est certes contredite par un autre type de construction autour de l’image. Dans *El embrujo de Shanghai*, le lent et laborieux apprentissage de Dani, qui fait, défait et refait son portrait dessiné de Susana, file la métaphore du *work in progress* qu’est toute entreprise d’écriture d’un roman. Mais finalement, seule l’image hallucinée de Susana, qui se projette sur l’écran du cinéma en fin de roman, rappelle le point de départ et de chute du roman et en propose une saisie globale et condensée.

La présence d’images fixes de l’après-guerre civile à Barcelone¹¹ impose, au fil des romans, la figure d’un romancier accordant une valeur émotive, esthétique, culturelle aux images et aux productions de la culture populaire. La référence à ces images rebut – affiches de cinéma, bandes dessinées, photographies, dessins... – clichés dérisoires ancrés dans la mémoire et renvoyant au temps de l’enfance, soit sur le mode de la citation, soit sur celui de la dérivation, crée la sensation chez le lecteur d’un auteur qui met sa grande culture visuelle au service de son écriture et qui entretient un dialogue de proximité avec l’image. Cette proximité trouve une concrétude dans les nombreux cas d’images fixes manipulées, collectionnées, classées, découpées, recyclées, réassemblées, révélées, par un personnage fictionnel, ce qui reconduit à des compétences et activités que l’on attribue au romancier : classement, collection, sélection et assemblages de clichés pour un recyclage romanesque par le biais d’un collage mental.

Dans *Un día volveré*¹², le vieux Suau applique des couleurs stridentes sur ses affiches afin de mettre en valeur un élément. Il peint ainsi avec un pinceau très fin la flamme d’un revolver, mais d’un rouge si intense et marqué qu’elle en devient invraisemblable. Ce qui est important, c’est le soulignement, même maladroit ; c’est le rehaussement, qui octroie une seconde vie à l’image. Dans *El embrujo de Shanghai*, la scène où Susana découpe et réassemble à sa guise les photos de stars dans des configurations insolites, renvoie au collage mental auquel procède l’auteur dans ses romans, collage dont la finalité n’est pas simplement ludique. L’activité de découpage de Susana se termine par le rappel du souvenir du père, car le fait de découper (« recortar ») renvoie à une autre activité : se souvenir (« recordar »), l’image du père étant associée dans son esprit à une figure de star du cinéma.

¹¹ Cf. Viviane ALARY, *Filles de la mémoire, Les images fixes de Juan Marsé*, Tours, P.U.F.R., col. Iconotextes, 2013, préface de Geneviève Champeau.

¹² *Un día volveré*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1989 (1982).

L'exercice d'anamnèse ainsi métaphorisé, production nouvelle et non simple reproduction figée sous le mode de l'unique nostalgie, donne une nouvelle vérité aux images. Le rôle du romancier n'est pas de copier. Il apporte sa touche, réoriente, intensifie, modifie, invente, prend appui sur la mémoire personnelle pour créer de nouveaux univers fictionnels.

En outre, le texte marséen invite à la comparaison entre l'activité du romancier et celle du peintre, du photographe ou du simple dessinateur. Autant de métaphores du métier de romancier, qui se décline sous des aspects différents mais de façon continue d'un roman à l'autre. De nombreux personnages tels le vieux peintre Suau retoucheur d'affiches, le jeune dessinateur Dani qui apprend à dessiner sans copier mais de mémoire, le photographe de rue David vu dans l'action et à la recherche du cliché authentique au péril de sa vie, font retour sur les nombreuses facettes du « faire » littéraire et du savoir-faire du romancier. Si l'on poursuit la métaphore qu'institue le jeu intermédiaire, on se rend compte d'une autre constante : les lieux d'apparition, de retouche, confection ou réappropriation de l'image sont toujours des espaces clos (friperie, atelier du peintre, réduit, chambre noire, utérus), vus en clair-obscur, lieux de l'écriture, réels ou fantasmés.

C'est depuis ces lieux de gestation mais également de gestion des images que le romancier remonte à la surface de la chronique sociale qui advient tout en se dérochant quand le rocambolesque et le tout fictionnel reprennent leurs droits. La fiction diffractée dans la chronique définit le « mentir vrai » marséen. Ou inversement ! Et de la tension entre l'affirmation d'une matérialité graphique de celui qui trace, manipule, découpe et recycle et l'invisibilité d'un monde intérieur qui semble se raconter au lecteur comme par magie, surgit une instance auctoriale duelle : artisan (en train de fabriquer concrètement un artefact) et magicien qui sait effacer toute trace des stratagèmes utilisés pour produire une illusion.

La condition du démiurge

C'est bien souvent dans le jeu de mise en abyme, d'emboîtement de récits, que se réfléchit le récit et se distille, chez Marsé, un discours sur le roman.

El amante bilingüe, qui présente un cas extrême de réflexivité et de specularité, aborde la condition du démiurge par des biais insolites. Un narrateur hétérodiégétique nous raconte comment le personnage Joan Marès fait l'expérience d'une vie qui se dédouble en lui. Composé de vingt séquences correspondant aux grandes étapes de la métamorphose au terme de laquelle il deviendra Juan Faneca, ce récit-cadre accueille un récit second, autobiographique, écrit en théorie par Joan Marés en 1985 dans trois cahiers différents, dans

lesquels il a consigné trois moments traumatiques de son existence. La perte d'identité et le dédoublement sont si bien orchestrés que l'on ne sait plus dire s'il s'agit d'une autobiographie ou d'une biographie écrite par Juan Faneca, ce qui en soi pourrait être indifférent, puisque comme le dit Cuxot, l'ami de Joan Marès : « Pero los dos sois tú » (p. 51). Mais le fait est que le lecteur est invité à avoir une lecture « schizophrène » et à penser que c'est Juan Faneca, dissocié de Joan Marès, qui a écrit ces récits autobiographiques. Ils en deviennent apocryphes. En début de roman, le jeune Joan Marès se rêve auteur dans une mise en abyme vertigineuse, sans fin, premier indice pour le lecteur que les entreprises de ce personnage sont vouées à l'échec :

Hace muchos años, cuando era un muchacho solitario y se sentaba con su antifaz negro en las esquinas soleadas del barrio a vender tebeos y novelas de segunda mano, Marès soñaba que de mayor escribiría un libro maravilloso que empezaría así: hace muchos años, cuando era un muchacho solitario y me sentaba con mi antifaz negro en las esquinas soleadas del barrio a vender tebeos y novelas de segunda mano, soñaba que un día escribiría un libro maravilloso que empezaría así... (p.21)

Une fois adulte, Marès sombre dans la schizophrénie, ce qui a pour conséquence de faire de lui un démiurge construisant un monde à sa mesure et un personnage, lui-même transmué en Juan Faneca, lequel le reconstruit à son tour : à la fin du roman, Juan Faneca entrevoit un homme à l'aspect négligé, ivre et sur le point de pleurer (p. 203). C'est Joan Marès. Créature inventée par ce dernier, il est en train, à son tour, de se dédoubler et de réinventer son créateur... qui à son tour pourrait bien finalement le réinventer !

Mais en fin de compte, le dédoublement Joan Marès-Juan Faneca renvoie encore une fois à une dimension collective. En fin de roman, Juan Faneca, en plein orgasme, pousse le cri de ses gamins de l'après-guerre : « hi ha cap peeel de cuniil » (p. 211), cri de guerre commun aux enfants des quartiers populaires qu'ils soient catalans – le jeune Joan Marès – ou charnego – le jeune Juan Faneca. La perte d'identité individuelle souligne *in fine* l'attachement à une identité collective, une et indivisible.

Dans un essai consacré à la poétique marséenne, Marla J. Williams affirme que ce roman : « consciente de sí mismo depende de una lectura metaficticia para ser comprendido como una obra sobre escribir, leer y ficción »¹³. La triade auteur, personnage et son double – Juan Marsé, Joan Marès y Juan Faneca – est configurée de manière à laisser les marques des liens entre eux bien établis. L'auteur nous invite à associer la figure de Joan Marès et Juan Faneca à la sienne tout en laissant le lecteur libre d'interpréter comme il le voudra cette association.

¹³ Marla J. WILLIAMS, *La poética de Juan Marsé*, Madrid, ed. pliegos, 2000, p. 148.

Outre l'indice non équivoque faisant de Marès un anagramme de Marsé, ce dernier, dès le seuil du récit, formule une dédicace directement connectée avec le dédoublement dont il est question tout au long du roman : « Para Berta / Y para mis otros padres y mi otra hermana, / al otro lado del espejo ». Il fait allusion ici – comme on le sait – à sa double identité – biologique (Faneca-Roca) et adoptive (Marsé). Dans cette dédicace initiale, l'autre côté du miroir, celui de l'imagination sans limites, celui de la fabrication des chimères, est celui des parents biologiques. Juan Faneca recrée donc Joan Marès depuis l'autre côté du miroir, lieu des autres parents de l'auteur.

Cette double origine de l'auteur est largement exploitée dans plusieurs romans. Rosa, prénom de la mère biologique de Marsé, est magnifiquement imaginée dans *Rabos de lagartija*. Etre aérien et pourtant écrasée par le poids d'une grossesse problématique, elle est une Gradiva gravide¹⁴. Le dernier roman *Caligrafía de los sueños*, rend hommage cette fois à Berta, la mère adoptive et protectrice. Tout cela renvoie à l'importance du vécu et de l'imaginaire comme composants essentiels du roman dont l'équilibre est parfois périlleux. Et c'est dans *El amante bilingüe* que la confusion entre réalité extérieure et réalité psychique atteint son paroxysme. A l'instar de Juan Faneca qui recrée Joan Marès, les personnages marséens façonnent la figure d'un auteur marqué par sa biographie et ses origines, matériaux narratifs incontournables. Si l'on transpose le phénomène à la condition de l'auteur, cela reconduit aux considérations présentes dans le roman moderne depuis Cervantès : pour accomplir sa mission, l'activité de l'auteur s'apparente à celle d'un schizophrène qui invente des mondes à sa mesure. Il crée le texte mais le texte qui fait de l'auteur un principe d'engendrement textuel, recrée à son tour l'auteur.

Figure de l'écrivain

Dans le dernier roman de Marsé, *Caligrafía de los sueños*, les éléments autobiographiques affleurent de façon moins opaque et plus directe. Il n'y a pas de récit second et la figure de l'écrivain en herbe apparaît à travers le personnage de Ringo (diminutif de Domingo), sans effet « vache qui rit » ni distance ironique. Ce dernier roman fait figure de récit personnel, établissant un curieux pacte avec son lecteur. Il n'est pas autobiographique, pas même autofictionnel. Pourtant l'auteur avance à visage découvert, donnant des gages d'une très

¹⁴ *Rencontres avec GRADIVA, Hommage à Michèle Ramond* (éd. Milagros EZQUERRO, Nadia MEKOUAR-HERTZBERG), « Rosa-Amanda, Gradiva marséenne », Paris, Indigo et Côté-femmes éditions, p. 18-28.

grande proximité entre la fiction et l'expérience vécue¹⁵. Des éléments biographiques très précis et vérifiables émaillent le roman. Ringo, comme Juan Marsé, a des parents adoptifs qui se nomment Pep et Berta, une grand-mère qui s'appelle Tecla. Il est né en janvier 1933, mais le 11 et non le 8 janvier¹⁶, il aurait voulu être pianiste... La naissance de Ringo ressemble en tout point à celle de Juan Marsé, ou du moins ce que l'on croit en connaître, et le roman révèle comment le personnage de fiction a appris, par plusieurs sources, dont celle de la grand-mère plus particulièrement, ses origines familiales.

Mais le plus intéressant à propos de ce dernier roman est la mise en intrigue de la genèse du processus de création qui mène à l'écriture. A noter tout d'abord que le roman prend soin d'entremêler et de bien marquer le lien qui existe entre les référents pris du réel et ceux qui renvoient à la fiction pure. Le jeune Ringo apparaît, tel un don Quichotte en herbe, très marqué par ses lectures, au point que la confusion entre fiction et réalité entraîne une contamination de cette dernière par la fiction : « En el balance de las querellas cotidianas del chico pesa mucho más lo imaginado que lo vivido y aunque es muy imprecisa la frontera entre lo que ve y lo que pugna por ver... » (p. 220). Ainsi il se figure le récit de sa naissance et de son adoption sous forme d'une séquence de vignettes (p. 155) dont il retient avant tout, comme dans un film noir, les phares allumés d'un taxi roulant de jour sous la pluie.

Dans le chapitre 7, « Héroes en la Hoguera », Pep, le père, brûle les livres compromettants, interdits sous la dictature franquiste. Le moment est tragique. Par erreur, il brûle des livres appartenant à son fils, qui ne présentent pourtant aucun caractère subversif. Bill Barnes¹⁷, héros des temps modernes pour Ringo, pilote aventurier qui combat des organisations criminelles et des dictatures de pays lointains, brûle sous ses yeux. Profondément affecté par ce qui s'impose comme un traumatisme originel, c'est par le souvenir de cet épisode raconté à hauteur d'enfant, que la réalité de l'après-guerre remonte à la surface. La folie douce du vendeur de fumée – el señor Pujol – qui récupère au creux de la main, la fumée de cet autodafé de livres, résonne dans l'esprit du lecteur comme une énième métaphore sur le pouvoir de la fiction, la plus à même de faire revivre et de ré-inventer le passé « ¿Este libro de humo que he cogido lo vamos a esconder en lugar secreto y seguro te parece ? [...] Y cuando seas mayor podrás recuperarlo. Ji ji. » (p. 175). Car pour pouvoir

¹⁵ Selon Josep Maria CUENCA, qui prépare une biographie de Juan Marsé à paraître en 2014 : « Caligrafía de los sueños es una novela en la que lo autobiográfico posee un peso muy notable, pero no creo que exageradamente mayor que en otras obras de Marsé. Lo distintivo de esta novela es que todos los episodios más autobiográficos son más explícitos y, sobre todo se refiere en algún caso a episodios vitales nunca antes tratados con tanto detalle » (correspondance électronique, août 2013).

¹⁶ Cf. site Juan Marsé : <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/home.htm>

¹⁷ Série de *pulp fiction* américaine, publiée par la maison d'édition Molino dans la série « Hombres audaces ».

recupérer, une fois devenu grand, ce livre de fumée, il va falloir passer par l'écriture d'un roman de la mémoire.

Le lecteur, quant à lui, a l'impression de recueillir des étapes-clés de la formation de l'écrivain. La dimension auto-représentative s'impose comme une évidence à ses yeux. Ce roman expose, en effet, de manière assez systématique, tour à tour, les premiers instants de la formation de cet « écoutant actif » mentionné plus haut, avec de très belles pages sur les tentatives vaines de Ringo pour s'imposer comme conteur d'*aventis* (p. 62-63) ; les premières expériences de lecteur et de cinéphile avec des précisions sur l'âge et la variété des lectures ou la variété des cinémas fréquentés. Dans son ensemble, ce roman rend hommage à la littérature de gare et insiste sur l'importance qu'elle revêt dans la formation du lecteur, futur écrivain. De Bill Barnes à don Quichotte, de Karl May à Dostoïevski, se déclinent ainsi les éléments constitutifs d'un imaginaire littéraire façonné par la culture populaire – bandes dessinées, cinéma, romans illustrés – et la grande littérature. Mais ce roman prend soin également de renvoyer, de façon assez marquée, aux autres romans de l'auteur. Il se positionne comme le point d'aboutissement des fils intratextuels tissés depuis *Si te dicen que caí*, ce qui est une manière de rappeler la logique auto-générative des textes, une logique qui contribue à compléter le portrait d'un auteur fidèle à son enfance et à son œuvre.

Un chapitre est cependant central dans ce roman. Il s'agit de *Caligrafía de los sueños*, qui donne d'ailleurs son titre au roman et qui est placé au centre du récit, de la page 213 à 230 dans un roman qui en compte 436. C'est dans ce chapitre que sont retranscrites les premières phrases de l'écrivain en herbe Ringo. Cette représentation prend d'ailleurs le pas sur la figure du narrateur Dani que l'on voyait acquérir l'art de bien raconter dans *El embrujo de Shanghai*.

Assis dans un coin du bar Rosales, dans la pénombre et près de la fenêtre qui laisse passer une lumière verdâtre, Ringo a posé sur la table un roman, un crayon et un cahier scolaire, destiné à recueillir ses premières phrases d'auteur. Alors qu'il abritait une autobiographie falsifiée dans *La muchacha de las bragas de oro* ou potentiellement inauthentique dans le cas de *El amante bilingüe*, alors qu'il accueillait les gribouillis illisibles de Víctor dans *Rabos de lagartija*, voilà que le cahier devient un vrai cahier d'écrivain, authentique et authentifiable.

Le discours sur l'écrivain au travail trouve dans ce roman une complétude qui n'a d'égale que l'incomplétude exprimée dans les autres romans. Nous avons évoqué plus haut le cas de Joan Marès enfant qui se projetait comme auteur dans une mise en abyme sans fin démontrant le peu de créativité d'un personnage étranger à soi, dont toutes les actions semblent dès le départ vouées à l'échec. A la métaphore d'un apprentissage laborieux de l'art de dessiner dans *El embrujo de Shanghai* ou bien la curieuse projection d'un narrateur qui ne peut que

gribouiller des traces graphiques pareilles aux vagues de la mer dans *Rabos de lagartija*, ce dernier roman présente un *work in progress* chargé de promesse. Des « gribouillis de la mémoire » – métaphore récurrente chez Marsé, qui renvoie à l'univers fictionnel de *Si te dicen que caí* – on passe à la « calligraphie des rêves », le passage du « gribouillis » à la « calligraphie » supposant un saut qualitatif.

Ringo éprouve une double gêne à écrire : amputé de son index, écrire devient pour lui une épreuve physique. Mais il se sent ridicule à l'idée que l'on puisse découvrir qu'il écrit. Pour ne pas être remarqué, il feint de lire. Son esprit divague et se projette dans les univers fictionnels des lectures entreprises, dans l'observation de la scène du jeune Tito qui tente de tenir en équilibre sur son vélo, dans les discussions entre Paquita et Victoria Mir. Tout en divagant, il écrit, corrige, efface : « El factor germinal de la escritura ha hecho mientras su trabajo » (p. 229). Il déchire la feuille et devient attentif à « la mélodie des mots » (p. 229)¹⁸. À l'image de son doigt, un ensemble « mutilé » de notes devient « phrasé musical ». Ne cherchons pas ailleurs ce que le narrateur du haut de son autorité atteste de façon explicite, c'est-à-dire la fonction de l'écriture, l'instant de la révélation d'une vocation littéraire et de son lien avec une vocation frustrée de pianiste : « Cree que solamente en ese territorio ignoto y abrupto de la escritura y sus resonancias encontrará el tránsito luminoso que va de las palabras a los hechos, un lugar para repeler el entorno hostil y reinventarse a sí mismo » (p. 222).

Trois occurrences en italiques de ce travail princeps, se distinguent du reste. Elles se situent en des lieux stratégiques : en début, milieu et fin du chapitre, comme pour dénoter une certaine succession et progressivité. La première se donne comme une épigraphe, en exergue : « En la vertiente sur de la colina, cerca de la cumbre, hay tres peldaños de una escalera labrada en una roca » (p. 213). À cette première description dénotative, succède une deuxième occurrence qui introduit un effet littéraire. Mais en fin de chapitre, la troisième occurrence, signalée par le narrateur comme un « párrafo seminal » (p. 230), se présente sous la forme d'un long paragraphe, où cohabitent une description définitoire à la manière du dictionnaire et une approche qui se veut plus suggestive. Dans tous les cas, ce dernier paragraphe révèle ce dont on parle : la Montaña Pelada, lieu capital de la topographie marséenne.

En quoi consiste finalement cette mise en scène et quel rôle joue-t-elle? Ces quelques phrases princeps, c'est-à-dire données comme n'ayant aucune antériorité, font autorité comme premières phrases d'écrivain consignées sur un cahier d'écolier. La mise en scène grave dans

¹⁸ « La melodía de las palabras que ahora vuelven », p. 229.

le marbre, en la figeant par l'écriture, la naissance d'une vocation littéraire. Elle reconstitue cet instant de l'adolescent qui regarde le futur sans savoir de quoi **il** sera fait, tout ceci étant raconté par un narrateur hétéro-diégétique et donc impersonnel et impartial. Ce dernier ne dit mot sur le devenir d'écrivain de Ringo, ce qui pourrait laisser le lecteur sur sa faim. Mais tel n'est pas le cas puisque le lecteur sait ce qu'est devenu Juan Marsé. La manière de raconter et de mettre en valeur ces premiers instants d'écriture induit un glissement du personnage vers l'auteur. Ce qui est encore difficile à assumer par le jeune personnage Ringo l'est pour un narrateur distancié et qui connaît la suite de l'auteur qui a inventé Ringo, son *alter ego*.

La construction d'un discours sur le roman qui se décline d'une fiction à l'autre chez Marsé laisse émerger diverses dimensions de la figure de l'auteur qui devient un principe d'engendrement textuel au même titre que l'intra-textualité ou le genre. Qu'elles soient ponctuelles ou bien affirmées, le conteur d'*aventis*, l'apprenti, le peintre retoucheur d'affiches de cinéma, le magicien ou bien le schizophrène sont autant de figures textuelles qui renvoient à différentes facettes du métier de romancier. Écouteur actif, raconteur, recycleur d'images ou écrivain en herbe, le roman marséen campe un *alter ego* de l'auteur, adolescent des quartiers populaires de la Barcelone de l'après-guerre, tourné vers son futur de romancier depuis un commencement marqué par sa condition d'apprenti joaillier. Un commencement à chaque fois réinventé au fil des romans, même s'il n'est plus depuis longtemps. L'accent mis sur cette dimension d'apprenti manuel écarte d'ailleurs définitivement la figure d'un romancier intellectuel, ce qui ne va pas de soi, sauf à connoter négativement le terme, puisque Juan Marsé a bien consacré sa vie aux choses de l'esprit, certes poussé par un besoin impérieux de raconter : des vies humaines, le temps passé et sa récupération. Nonobstant, on ne saurait conclure trop hâtivement si, chez lui, la vie est un prétexte pour faire de la littérature ou bien si la littérature est un prétexte pour raconter des destinées humaines.