



HAL
open science

Corps fantasmé, corps mutilé : une poétique transgressive du corps dans *Esa puta tan distinguida* de Juan Marsé (2016)

Corinne Cristini

► **To cite this version:**

Corinne Cristini. Corps fantasmé, corps mutilé : une poétique transgressive du corps dans *Esa puta tan distinguida* de Juan Marsé (2016). Ed Orbius Tertius. Prendre corps, dire le corps, penser le corps. La corporéité en question dans le monde hispanique contemporain, (Bénédicte Brémard, dir.), Ed Orbius Tertius, 2019, Hispanistica XX. hal-03882495

HAL Id: hal-03882495

<https://hal.science/hal-03882495>

Submitted on 31 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Corps fantasmé, corps mutilé : une poétique transgressive du corps dans *Esa puta tan distinguida* (2016) de Juan Marsé

Cristini Corinne (Sorbonne-Université, CRIMIC EA 2561)

Introduction

Si la question du corps, comme l'a souligné Sylvie Bauer à propos de la littérature américaine contemporaine, a toujours été marquée du sceau d'une histoire littéraire, philosophique et théologique qui successivement l'a effacée et réhabilitée¹, peut-être se pose-t-elle avec plus d'acuité encore dans un pays comme l'Espagne profondément déchiré et meurtri par une guerre civile et un régime dictatorial, dont le spectre franquiste ne cessa de hanter les décennies qui suivirent jusqu'à nos jours ; la transition démocratique ayant été fondée pour certains sur un « pacte de l'oubli » comme l'ont vivement dénoncé les écrivains Manuel Vázquez Montalbán et Juan Marsé, entre autres. D'une culture de l'occultation, de l'interdit et de l'effacement, – censure ou autocensure du corps intime et de ses pulsions –, où seul prévalait le corps national catholique et politique, l'Espagne passa à une contre-culture postfranquiste basée sur l'exhibition totale des corps, *el destape*, le dénudement ou le dévoilement constituant une finalité en soi.

Dans cette réflexion sur le corps dans le monde hispanique contemporain, l'écriture de Juan Marsé qui a traversé différentes périodes historiques et littéraires, du « réalisme social » de l'après-guerre à la « postmodernité » en passant par l'étape charnière postfranquiste, s'est imposée à nous, notamment son dernier roman, *Esa puta tan distinguida*, de 2016². Chez Marsé, qui n'a eu de cesse de dénoncer l'imposture des mots trop longtemps soumis à la censure, en Espagne, le langage du corps dans son intimité profonde, qu'il s'agisse de sa charge érotique ou de son avilissement, est omniprésent, comme si celui-ci, avec ses cicatrices internes et externes, était à lui seul porteur de sens et de vérité. L'écrivaine Hélène Cixous s'est intéressée particulièrement à cette relation intime entre inscription corporelle et textuelle ou fictionnelle : « J'aime la cicatrice, ce récit » affirme-t-elle³. Plus que penser le corps, Marsé, par son écriture, s'attache avant tout à dire et à montrer le corps, à le cerner au plus près ; le langage empruntant à la technique cinématographique pour se faire à son tour image. L'étymologie latine du terme,

¹ Sylvie Bauer, « Avant-propos : poétiques du corps dans la littérature américaine contemporaine », *Revue française d'études américaines*, vol. 132, n. 2, 2012, p. 3.

² Juan Marsé, *Esa puta tan distinguida*, Barcelona : Ed. Debolsillo, 2017.

³ Mireille Calle-Gruber, Hélène Cixous, *Hélène Cixous, photos de racines*, Paris : Des femmes, 1994, p. 26.

« corps », « *corpus* », prend tout son sens dans son œuvre, il s'agit bien du corps entendu comme chair opposé à l'âme, à l'esprit, ce que le registre de langue souvent très cru chez Marsé met en avant, mais aussi du corps social, collectif, et enfin, du corps textuel, du *corpus*, de « l'intratextualité » constitutive de ses écrits. En effet, *Esa puta tan distinguida* fait écho à d'autres œuvres de l'auteur, notamment *El fantasma del cine Roxy*, *Caligrafía de los sueños*, mais surtout à son roman *Si te dicen que caí*, de 1973, qui fut censuré en Espagne. Le meurtre mystérieux de la prostituée Carmen Broto Buil qui eut lieu à Barcelone, en 1949, connu sous le nom du crime de « *la calle Legalidad* », défraya la chronique et marqua profondément Marsé dans son adolescence, ce qui explique qu'il ait inspiré et nourri son œuvre fictionnelle et qu'il resurgisse dans *Esa puta tan distinguida* ; on y retrouve aussi, sous une autre forme, le véritable entretien que l'auteur eut avec l'assassin, Jesús Navarro Manau, en 1984⁴.

La singularité de ce roman provient tout d'abord du fait divers narré : le meurtrier, Fermín Sicart, un projectionniste devenu amnésique après son séjour à l'hôpital psychiatrique de *Ciempozuelos*, reconnaît avoir tué, en janvier 1949, une prostituée du nom de Caroline Bruil, mais sans se souvenir du motif de son crime. Le narrateur, un double de l'auteur, est engagé par un producteur de cinéma, trente-trois ans plus tard, durant l'été 1982, pour rédiger un pré-scénario de cette histoire ; c'est dans cette réécriture du drame, convoquant à plusieurs niveaux le cinéma, que réside aussi l'originalité du récit. Ainsi, dans cette œuvre en trompe-l'œil, alternent des chapitres conçus comme le scénario d'un film que le narrateur est censé rédiger et des chapitres où le narrateur autodiégétique évoque sa propre vie. Trait récurrent chez Marsé, le langage du corps – interne et externe – traverse ses textes, qu'il s'agisse du lexique, des descriptions physiques détaillées des personnages, ou encore de l'esthétique de la fragmentation et du gros plan empruntée au domaine cinématographique.

Pour cet écrivain autodidacte qui connut, dans son enfance et son adolescence, la misère et ses souffrances dans les quartiers populaires de Barcelone, du Guinardó et du Carmelo, l'écriture du corps semble être la plus à même de restituer avec fidélité les scènes vécues, d'une façon en quelque sorte mimétique. Cette poétique du corps semble revêtir chez Marsé un caractère avant tout transgressif et subversif, se changeant en arme et en exutoire. On verra, dans un premier temps, comment l'auteur nous invite à découvrir, au-delà des corps stéréotypés de la prostituée et de son assassin, des corps intimes marqués du sceau de la souffrance, des corps meurtris et abîmés. Le corps féminin s'y donne à voir sous plusieurs facettes, alliant

⁴ Voir à ce propos l'ouvrage de Josep María Cuenca, *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*, Barcelona : Anagrama, (Biblioteca de la Memoria), 2015.

séduction et déchéance. Nous nous pencherons ainsi, dans un second temps, sur cet éclatement kaléidoscopique du corps féminin à partir de la figure centrale de Carolina Bruil : au corps déchu de la prostituée répond, dans une autre diégèse, celle du cinéma, le corps fantasmé de Rita Hayworth, dans le rôle de Gilda, mis en scène dans un jeu de voilé/dévoilé, qui invite à une réflexion sur la censure. Enfin, au travers de ces différentes représentations du corps, le « lecteur-spectateur » pris au piège du texte comprend que *Esa puta tan distinguida* repose avant tout sur une métaphore de l'histoire d'Espagne et de sa mémoire.

I- Corps stéréotypés et corps intimes : une poétique de la souffrance

Le sujet du roman correspond à l'élaboration du pré-scénario d'un film censé reposer sur l'assassinat de la prostituée Carolina Bruil Latorre, étranglée dans la cabine de projection du cinéma *Delicias* par le projectionniste Fermín Sicart Nelo. De prime abord, les protagonistes, la prostituée et son assassin, figures propres au genre du polar, composent le binôme victime/bourreau et semblent se définir au travers de ces corps stéréotypés, ce que laissent entendre les instructions données au narrateur-scénariste par le premier réalisateur, Hector Roldán, farouche militant gauchiste et antifranquiste, et double fictif du cinéaste Juan Antonio Bardem :

En resumen, si finalmente entendí bien el encargo, se me pedía un esquema más o menos secuencial de los pasos de víctima y verdugo hacia el drama que culminó en la cabina de proyección, un relato veraz, aséptico y testimonial de las últimas horas de ambos [...] cualesquiera que fueran los sentimientos que propiciaron el crimen, la pasión amorosa o el odio, la locura, la venganza o la simple rapiña, sus protagonistas, la puta y su asesino, una vez hubieran estallados todas las burbujas, debían quedar claramente como víctimas del sistema político y únicos perdedores⁵.

Il s'agit, pour le cinéaste, de montrer que cette délinquance résulte pleinement du régime en place et que ces individus, fruits d'un système décadent et corrompu, sont des corps stéréotypés, prédéterminés par leur milieu, des corps « miroirs » ou reflets de la misère morale, sociale et politique de l'Espagne franquiste. Le narrateur, qui porte un regard critique sur ce projet, craint que ce scénario ne soit voué à l'échec dans l'Espagne de la transition, car les idées obsessionnelles du metteur en scène ont déjà été portées à l'écran, trente ans plus tôt, dans une fiction qui rappelle étonnamment le film de Juan Antonio Bardem, *Muerte de un ciclista*, de 1955⁶.

La prostituée, Carolina Bruil, et l'assassin, Fermín Sicart, représentent tous deux des corps sociaux marginalisés : au fil du roman, on apprend que le projectionniste Sicart fut un

⁵ Juan Marsé, *Esa puta tan distinguida*, op. cit., p. 22-23.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

véritable voyou dans sa jeunesse, qu'il fréquentait déjà assidûment les prostituées, et que sa mère elle-même s'adonnait à la prostitution. Par ailleurs, lors de son procès, on l'accusera d'entretenir des liens avec l'anarcho-syndicaliste Liberto Augé, à la fois placeur et opérateur au cinéma *Delicias*, figure tutélaire qui lui apprit le métier de projectionniste, et dont on saura plus tard qu'il avait vécu avec sa mère, faisant office de père, avant qu'il ne soit rejeté par cette dernière. Les histoires de ces deux êtres se font donc écho et semblent marquées du même sceau de la fatalité et de la vulnérabilité. Tout dans l'évocation du personnage de Carolina Bruil et de sa « descente aux enfers » (depuis son métier de danseuse dans les revues du *Paralelo*, de contorsionniste, puis d'artiste de variétés dans les cinémas *Selecto* et *Moderno* jusqu'à son aliénation progressive et son passage à la prostitution) rappelle les caractéristiques propres au « type » de la prostituée, mises en exergue par Marjorie Rousseau-Minier – qui qualifie ce personnage de « figure du manque » –, dans son ouvrage *Des filles sans joie. Le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*⁷. Ce corps qu'elle maîtrisait tout particulièrement va lui échapper pour devenir objet sexuel. Un glissement subtil s'opère chez ce personnage déjà habitué à exposer et mettre son corps en scène pour les autres, notamment à le dévoiler ; elle connaîtra alors cette vacance à soi, l'évidement de sa personne, ce passage de l'assujettissement à l'annihilation de son être. Les surnoms qui lui sont donnés (« Chan-Li », « La China », « La Gata », « La Gata con Botas ») correspondant à ses différents rôles comme artiste de variétés, auxquels s'ajoutera le diminutif de son prénom « Carol » dans l'univers de la prostitution, semblent préfigurer cette dépersonnalisation progressive. La perception fragmentaire que nous avons du personnage se traduit par une focalisation sur certaines parties de son corps, en particulier ses lèvres rouges, maquillées à outrance, et ses cuisses. Mise sur le trottoir par son amant, le maire et phalangiste Ramón Mir Altamirano, elle aurait également servi d'indicatrice à la police. On voit ainsi comment la frontière entre corps privé et intime, d'une part, et corps public et politique, d'autre part, tend à s'effacer chez ces deux personnages.

Au-delà des stéréotypes, le narrateur tente de cerner au plus près la personnalité des deux protagonistes. Les interviews de l'assassin, réalisées plus de trente ans après son crime, rendent compte du mal-être de cet homme qui fut soumis à une thérapie intensive au centre psychiatrique de *Ciempozuelos*, après avoir tenté de se suicider à plusieurs reprises, ne pouvant supporter l'atrocité commise. Cette thérapie eut apparemment pour effet de le rendre amnésique. Si l'assassin se souvient de son acte, en revanche, il en ignore le motif. Dans sa

⁷ Marjorie Rousseau-Minier, *Des filles sans joie : le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Genève : Librairie Droz, (Coll. « Histoire des Idées et Critique Littéraire »), 2018. Titre de la deuxième partie, p. 175-278.

mémoire défaillante et rapiécée, aucun grief à l'encontre de sa victime ne se retrouve ; au contraire, Carol y apparaît comme cette femme affectueuse et fragile qu'il a d'abord désirée sexuellement avant de s'éprendre d'elle véritablement : « —Carol me gustaba un montón, ¿sabe? Se hacía querer⁸ » ; « [...] Carol era una de esas putas chinas que te pueden robar el alma⁹ ...».

Niant le fait que sa mère ait été elle-même une prostituée, Sicart se construit sur cette faille originelle, cherchant désespérément un père dans la figure de Liberto Augé¹⁰. Le narrateur-scénariste, comme le lecteur, découvre alors, dans la figure du meurtrier, un personnage polymorphe, complexe (« Estoy descubriendo una personalidad poliédrica¹¹ », « [...] un personaje con infinitos repliegues¹² »), un corps en souffrance : le récit de sa vie met en lumière les cicatrices de son passé, notamment le déni concernant le métier de sa mère et son aversion inconsciente à son égard, ce qui, selon le narrateur, pourrait expliquer le meurtre perpétré sur une prostituée, miroir de sa propre mère.

S'il est un personnage pour qui le corps est révélateur de souffrances, c'est bien celui de Carolina Bruil qui, pour venir en aide à son mari, suspecté d'être un important activiste de la CNT recherché par la police, accorde ses faveurs au phalangiste Ramón Mir Altamirano, figure d'autorité et de corruption, puis se prostitue pour lui. Tout cela en vain, puisque son mari, se sachant trompé, se suicide. La prostitution s'apparente dès lors chez elle à une forme d'autodestruction. Lorsque le narrateur restitue les confessions de Fermin Sicart, l'accent est mis sur le désespoir de cette femme devenue alcoolique et résignée à son sort :

Pero la primera vez que la tuvo en sus brazos ya poco se podía hacer por ella, ya se había tirado a la bebida, ya había muerto también su hijo y había perdido el trabajo y toda esperanza, ya estaba resignada a su suerte y al engañoso amparo de su verdugo, el falangista Mir [...] ella ya se había echado a perder y poco se podía hacer por devolverle el amor propio, por mucho que uno la amara¹³.

Marsé s'attache à montrer l'ambivalence du corps de la prostituée, mettant en évidence la dichotomie corps pour les autres/corps pour soi : objet de jouissance pour autrui, ce corps est en réalité un corps déchu, aliéné à soi, qui n'est plus que souffrance intérieure ; la perte de son fils Dani participant à cette dégradation physique et psychique. Après son décès, les garçons qu'elle croisera, comme Lucas rencontré dans le hall du cinéma, ou bien l'enfant à qui elle

⁸ Juan Marsé, *Esa puta tan distinguida*, op. cit., p. 70.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 180-182.

¹¹ *Ibid.*, p. 180.

¹² *Ibid.*, p. 181.

¹³ *Ibid.*, p. 129-130.

offrira la perruche du chef projectionniste, Liberto Augé, prendront l'apparence de ce fils mort à qui elle croira s'adresser et faire plaisir.

Au début du roman, les variantes de la scène précédant le crime, que le narrateur tente de restituer, donnent à voir une image grotesque du corps de la prostituée : Carolina Bruil, assise sur une pile de boîtes, jambes écartées, un sandwich dans une main, une bouteille de vin dans l'autre, une gabardine sur les épaules, et des photogrammes autour du cou¹⁴. À la fin de l'œuvre, l'image se voit complétée par le témoignage de Fermín Sicart qui nous dépeint un personnage déshumanisé, qui a renoncé à sa dignité : « La vi tan jodida, allí, acurrucada entre los dos proyectores, desnuda, con los cabellos mojados por la lluvia y la cara pegada a la ventanilla¹⁵ [...] ». D'après le récit de Sicart, le lecteur peut se demander si cet étranglement provoqué par les morceaux de pellicule que la victime s'est enroulée autour de son cou sous forme de jeu morbide, après avoir fait mine de se tailler les veines, ne peut être vu comme un suicide masqué.

Servant d'interfaces entre le moi et le monde, les corps chez Marsé ne sont pas seulement perçus au travers de leurs souffrances, ils sont aussi mis à mal, abîmés, malades ou mutilés, touchés dans leur intégrité physique. Le corps de la prostituée subit une dégradation physique parachevée par l'étranglement : les morceaux de pellicule effilés blessant son cou sont animalisés, se faisant serpent, chenille, pour se muer ensuite en arme homicide (« [...] el trozo de película que se iba a convertir en arma homicida estaba allí¹⁶ [...] »). Quant à l'assassin Fermín Sicart, il aurait été lui-même victime des traitements de choc infligés par le docteur Tejero-Cámara, double fictionnel du psychiatre militaire, Antonio Vallejo-Nájera. Ces thérapies radicales, connues sous le franquisme, étaient destinées à extirper chez les républicains ce mal nommé « gène rouge ». Le narrateur se demande si cette amnésie dont souffre Fermín Sicart est réelle ou feinte, si elle est due à une maladie mentale congénitale, à une atteinte d'Alzheimer ou si, comme le prétend l'assassin, elle provient des traitements infligés au centre psychiatrique de *Ciempozuelos* qui endommagèrent son cerveau¹⁷.

Outre les protagonistes, d'autres personnages du roman se caractérisent par une déficience physique, un handicap ou une pathologie qui mettent à mal leur corps. Il en va ainsi de l'opérateur, Liberto Augé, ayant perdu la vue à cause du diabète, du fils de Carolina Bruil atteint de tuberculose, ou encore de Encarnita, l'amie de Carol, qui se présente comme une

¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵ *Ibid.*, p. 214.

¹⁶ *Ibid.*, p. 218.

¹⁷ *Ibid.*, p. 80.

« prostituée malvoyante ». Cette dernière, alliant sexualité et handicap, passera du second plan au premier, en se substituant même à la protagoniste. En effet, les nouveaux membres de l'équipe de production cinématographique, avec l'associé, Edgardo Mardanos, et le nouveau metteur en scène, José Luis de Prada, connus tous deux pour leurs films érotiques relevant du cinéma de *destape*, se focaliseront sur ce personnage atypique, capable de satisfaire, selon eux, les pulsions des spectateurs, voire leur curiosité malsaine (« ¡El morbo está servido¹⁸! » ; « La película puede ser un bombazo. ¿Quién no querría ver en acción a una trabajadora sexual ciega¹⁹? »).

II- Variations sur le corps féminin fantasmé : l'espace jouissif de l'écriture

Ainsi Marsé s'intéresse-t-il à ces moments extrêmes où notre corporalité se révèle à nous avec acuité, dans toutes les formes de souffrance, mais aussi dans la sensualité et la sexualité. Autour de la figure de la prostituée Carol/Carolina Bruil se cristallisent d'autres personnages féminins de l'œuvre, dans un rapport spéculaire avec la protagoniste : c'est le cas de Gilda, de Encarnita, de « La Señorita Loris », mais aussi de Margarita, la mère de l'assassin.

Au corps chosifié et aliéné de la prostituée Carol répond le corps sublimé et inaccessible de Rita Hayworth, dans le rôle de Gilda, héroïne éponyme du film de Charles Vidor datant de 1946. En effet, ces deux personnages, Carol et Gilda, se trouveront intrinsèquement liés par un espace commun, emblématique dans toute l'œuvre de Marsé, celui du cinéma. Rappelons que, dans ce roman, le crime de la prostituée a lieu dans la cabine de projection d'un cinéma de quartier, le *Delicias*, ce jour de janvier 1949, où est programmé *Gilda*, tel un « effet de réel » dans la fiction, et que la victime sera retrouvée morte, étranglée par des photogrammes du film. La réécriture de ce fait divers par le narrateur est donc propice à des effets de « mise en abyme » et à des jeux « inter icono textuels », dans lesquels le lecteur-spectateur est invité à passer de la diégèse du véritable film *Gilda*, revisité par l'écriture, à celle du pré-scénario de cet autre film à venir sur le crime du Cinéma *Delicias*, film fictionnel celui-ci. L'auteur convoque trois espaces – la cabine, la salle de projection et l'écran de cinéma –, qui sont autant de lieux de mises en scène des corps : ceux de Carol et de Gilda, qui sont donnés à voir dans une sorte de « champ-contrechamp », mais aussi le corps du public, comprenant à la fois les clients du casino dans le film *Gilda*, les spectateurs intradiégétiques du pré-scénario dans le roman de Marsé, et enfin, les lecteurs-spectateurs extradiégétiques que nous sommes.

¹⁸ *Ibid.*, p. 148.

¹⁹ *Ibid.*

La citation cinématographique à laquelle l'écrivain a recours lorsqu'il remémore l'un des extraits mythiques du film *Gilda*, connu comme « le striptease du gant de Rita Hayworth », présente plusieurs intérêts : d'une part, à travers la restitution écrite du corps filmé, l'écriture se fait image et devient « réceptacle symbolique », « substitut au corps manquant²⁰ », d'autre part, cette scène donne aussi l'occasion à l'auteur de revenir sur un phénomène clé du franquisme, à savoir la censure.

Carol et Gilda, la prostituée et la femme fatale, ces deux types féminins perçus comme des séductrices, des contre-modèles de « l'ange du foyer », sont mises en perspective dans le roman, qu'il s'agisse de leurs points communs ou de leurs différences. Pour qualifier l'attitude de Gilda, les deux jeunes garçons, spectateurs du film dans la diégèse du pré-scénario, usent d'un lexique relevant de l'univers de la prostitution²¹. Par ailleurs, à deux reprises dans l'œuvre, en 1947, la première fois que Carol rencontre Fermín Sicart dans sa cabine de projection, puis en 1949, la dernière fois, le film *Gilda* est programmé au cinéma *Delicias*. Lorsque le narrateur restitue ces deux séquences, il établit un lien entre ces deux personnages, avant même leur entrée en scène, à l'extérieur du cinéma. En effet, la sublime silhouette de Gilda/Rita Hayworth, qui se détache sur l'affiche de cinéma, s'anime, et Carol, alors spectatrice de l'image, se voit enveloppée dans les volutes de fumée provenant de la cigarette de l'actrice²². Au chapitre 10, lorsque les enfants regardent l'affiche du film, leur regard se pose tour à tour sur Gilda et sur Carol qui se montre à la lucarne du cinéma : la beauté et les traits caractéristiques de l'une – chevelure, bras nus, cigarette aux lèvres – se retrouvant dans la description de l'autre²³.

Au-delà de ces jeux de miroirs, c'est avant tout, dans le film *Gilda*, la scène mythique d'un striptease annoncé, mais qui n'aura jamais lieu et frustrera toutes les attentes, que le narrateur, double de l'auteur, se plaît à revisiter. L'on peut imaginer que cette séquence du striptease suggéré permet justement à l'époque de contourner la censure, aussi bien dans l'Amérique des années quarante que dans l'Espagne franquiste, mais, en Espagne, on croira alors à une nouvelle mutilation des corps par la censure, comme le rappelle Marsé, à travers la voix de ses personnages, notamment celle de la femme de chambre cinéphile, Felisa : « Corrían bulos sobre estrellas de cine desnudas que en realidad nadie había visto desnudas, escenas subditas de tono supuestamente suprimidas por la censura, cuando la verdad es que nunca

²⁰ Claude Fintz, « Les imaginaires des corps dans la relation littéraire. Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée », *Littérature*, vol. 153, n° 1, 2009, p. 116.

²¹ Juan Marsé, *Esa puta tan distinguida*, op. cit., p. 58 : « Muchacho 1: ¡Pues la pega porque ella se ha comportado como una puta! [...] No es lo mismo que una fulana. Una puta es lo más tirado que hay, chaval [...] ».

²² *Ibid.*, p. 95.

²³ *Ibid.*, p. 152.

existieron... [...] Se decía que la censura había cortado una escena en la que Rita Hayworth se desnudaba de arriba abajo, completamente. Que hacía un *striptease*, vaya²⁴ ».

Dans le pré-scénario du film basé à la fois sur les confessions de l'assassin et sur les propres souvenirs du narrateur, il nous est raconté comment s'opère cet « arrêt sur image » involontaire sur cette célèbre scène du film : la bobine, déjà très abîmée, avait pris feu dans la cabine de projection ; cet incident, fréquent pour l'époque, mais ignoré des spectateurs, donnant lieu dès lors à toutes les conjectures possibles sur les coupures de la censure franquiste. Si ce stratagème fictionnel permet à Marsé de revenir sur ce phénomène majeur de la censure, il est aussi l'occasion pour lui, en mêlant fiction et réalité, l'iconique et le textuel, de rendre pleinement visible, et non seulement lisible, le corps érotisé de Gilda, objet du désir masculin et de tous les fantasmes par excellence. Puisque le film est devenu photogramme, image muette, l'auteur peut se focaliser à l'envi sur ces parties morcelées du corps de la femme fatale fétichisée – cheveux, bouche, corps gainé dans une robe de satin noir – propices à l'excitation sexuelle chez les spectateurs. Un lexique fortement érotique sature d'ailleurs la scène : « [...] una sexualidad escabrosa, furtiva, decididamente obscena²⁵ », « [...] una pura entelequia sexual²⁶ [...] », « [...] cuando ya el cuerpo filmado en rutilante blanco y negro se ha convertido en puro sexo bajo la luz de los focos²⁷ [...] ». Par ailleurs, le désir/plaisir des spectateurs, comme celui des lecteurs, ne provient-il pas ici, comme l'a analysé Roland Barthes, dans le *Plaisir du texte*, de ces jeux d'apparition-disparition dans la mise en scène du striptease simulé : Gilda ôtant d'abord un gant, puis son collier, et feignant ensuite de déboutonner la fermeture éclair de sa robe ? Comme l'a pointé Roland Barthes : « L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille²⁸ ? ». À ce jeu de voilé-dévoilé du corps « fantasmatique » projeté sur l'écran répond le corps nu et accessible de Carol dans la cabine de projection du cinéma *Delicias*.

Si l'on s'intéresse à présent à Encarnita, « la prostituée malvoyante », l'amie de Carol Bruil, ainsi qu'à « La Señorita Loris », l'actrice censée interpréter Encarnita à l'écran, elles apparaissent, dans ce jeu kaléidoscopique, comme des prolongements de la protagoniste. Ce personnage hors du commun retiendra toute l'attention des producteurs et réalisateurs qui en feront l'héroïne du scénario au détriment de la véritable victime du crime pour satisfaire des

²⁴ *Ibid.*, p. 160-161.

²⁵ *Ibid.*, p. 54.

²⁶ *Ibid.*, p. 55.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, (Collection « Tel quel »), 1973, p. 19. En italique dans le texte.

goûts relevant du *morboso*. On voit ici, à travers la filmographie mentionnée : *Purito en ligueros, Sor Guitarra, Striptease a la espanola y Cariño*²⁹, une allusion explicite sous forme de parodie à ce phénomène cinématographique proprement espagnol, *el cine del destape*, ce cinéma prétexte au dénudement du corps féminin, qui prit naissance dans les comédies « sexy » et le *landismo* des dernières années du franquisme, et atteignit son apogée à la mort du dictateur et dans la période de la transition. Dépositaire de toute une morale, allégorie de la nation sous le franquisme, ce corps féminin à présent dénudé sur les écrans est aussi révélateur de l'ambivalence et de la complexité de la transition. Nathalia Ardanaz, dans sa thèse intitulée « El cine del destape: un análisis histórico desde la perspectiva de género³⁰ », s'interroge sur la finalité de ce cinéma : s'agit-il d'une véritable libération des mœurs ou, sous couvert de permissivité, d'un nouveau stratagème propre au franquisme consistant à dévoiler le corps de la femme pour mieux voiler le corps politico-social de l'Espagne ?

III- Corps fictionnel et corps mémoriel chez Marsé

« Roman en trompe-l'œil » tout à la fois référentiel et autoréférentiel, *Esa puta tan distinguida* est aussi une interrogation sur la forme à donner à l'écriture elle-même, le « corps » du texte. Cette interview originale sur laquelle s'ouvre l'œuvre, sous la forme d'une parodie, puisque seules figurent les réponses du narrateur et non les questions de la supposée journaliste, apparaît comme un jeu entre l'auteur et son lecteur complice. Dans une sorte de « mise en abyme », l'écrivain nous offre des clés d'interprétation de l'œuvre, mais brouille certaines données en distinguant l'écriture de son roman à venir qui traitera de « Esa puta tan distinguida » et l'écriture d'un scénario cinématographique sur l'assassinat d'une prostituée. Selon lui, cette écriture subordonnée à sa retranscription visuelle ne peut en aucun cas être considérée comme un texte littéraire ; or, le lecteur sait très bien que ces deux écritures n'en forment qu'une et que, dans ce jeu méta-textuel, l'auteur nous invite aussi à réfléchir à la genèse d'une écriture. Leitmotivs de l'enfance, du passé de l'Espagne d'après-guerre et du franquisme, récurrence de situations et de personnages, d'une topographie, celle de Barcelone, réminiscence d'éléments cinématographiques et *iconotextuels* – photos, affiches, bandes dessinées – comme l'a mis en exergue Viviane Alary³¹, les textes de Marsé tissent leur toile d'une œuvre à l'autre,

²⁹ Juan Marsé, *Esa puta tan distinguida*, op. cit., p. 145.

³⁰ Natalia Ardanaz Yunta, «El cine del destape: un análisis histórico desde la perspectiva de género», tesis doctoral dirigida por el Dr. Carles Santacana i Torres, Universidad de Barcelona, 2018. Disponible en ligne URL : https://www.academia.edu/40089446/El_cine_del_destape_un_an%C3%A1lisis_hist%C3%B3rico_desde_la_perspectiva_de_g%C3%A9nero (consulté le 13 décembre 2019).

³¹ Viviane Alary, *Filles de la mémoire : les images fixes de Juan Marsé*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2013.

créant un véritable microcosme, comme un immense corps, corps de l'auteur disséminé dans ses romans le plus souvent autofictionnels, mais surtout corps cicatriciel de la mémoire intime, collective et historique. Comme l'a rappelé Geneviève Champeau, dans sa préface à l'œuvre de Viviane Alary, *Filles de la mémoire* : « Ces romans amorcent la construction d'une mémoire collective et de sa transmission : Marsé est en effet, dès le milieu des années soixante-dix, un précurseur du "roman de la mémoire" qui se développe en Espagne dans les années quatre-vingt-dix du siècle dernier³² ».

Il n'est donc point étonnant que celle-ci soit convoquée au seuil du texte, dans cette interview liminaire où le narrateur nous annonce que son œuvre traitera essentiellement des ruses et des pièges de la mémoire désignée par le biais de la périphrase aux accents oxymoriques de « puta tan distinguida », et que le scénario pourrait s'intituler « Desmemoria del asesino » ou « La máscara y la amnesia », interrogeant là encore le processus mémoriel, ses failles et ses stratégies d'oubli. Comme si la crainte de la censure et le poids de l'autocensure étaient toujours présents sous la plume de l'auteur Juan Marsé, même en 2016, celui-ci semble user d'un langage crypté.

Le lecteur saisit la portée humoristique, voire satirique, de l'entretien du narrateur avec l'assassin amnésique chargé de remémorer avec fidélité le crime qu'il a commis. Les deux temporalités mises en perspective dans le roman ne sont d'ailleurs pas fortuites : 1949, le temps du franquisme, 1982, la transition démocratique arrivant à son terme, à la veille de la victoire socialiste d'octobre 82. Ainsi, au travers de ces entretiens, ne s'agit-il pas d'une transposition métaphorique de la situation des Espagnols en quête de vérité et de mémoire face à une construction officielle de l'Histoire faite d'omissions et de silences ? Le narrateur lui-même établit un parallèle entre la mémoire défaillante de l'assassin et l'histoire de l'Espagne, et invite dès lors le lecteur à une réflexion nuancée sur la terminologie en distinguant deux formes d'oubli : « la desmemoria », l'oubli volontaire, et « el olvido », l'oubli involontaire (« El olvido puede ser involuntario. La desmemoria sobre todo en este país, suele ser una falacia perfectamente planeada³³...»). Cette perte de mémoire de l'assassin est-elle véritable ou est-ce encore un leurre ? Le rapprochement sous-jacent chez Marsé entre amnistie et amnésie institutionnalisée s'inscrit dans le sillage des réflexions de Paul Ricoeur, qui, dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, a relevé ce rapprochement phonétique non anodin entre ces deux termes, nous rappelant que l'amnistie revient à faire comme si de rien n'était, qu'elle est une

³² Geneviève Champeau, « Préface. L'œil et la main », in Viviane Alary, *Filles de la mémoire*, *op. cit.*, p. 15.

³³ *Ibid.*, p. 82.

injonction de l'État à « ne pas oublier d'oublier³⁴ ». Ne retrouve-t-on pas, par ailleurs, de façon sous-jacente dans le récit de l'assassin, récit fragmentaire et revisité, où perte de mémoire volontaire et involontaire et reconstruction subjective de l'événement sont mêlés, une structure semblable à celle des *aventis* qui caractérisent l'œuvre marséenne ?

Cette question du corps mémoriel et historique que sous-tend le roman de Marsé se donne à voir ainsi au travers de la construction des corps des personnages romanesques : Felisa, la femme de ménage du narrateur, est aussi dépositaire d'une mémoire collective, celle du cinéma qui lui permet d'interpréter l'histoire présente ; quant à la protagoniste Carolina Bruil, sa mort provoquée par des morceaux de pellicule censés représenter les passages censurés du film, ne symbolise-t-elle pas, là encore, l'asphyxie de l'Espagne sous le franquisme ?

Conclusion

À la fin du roman, le narrateur, devenu en quelque sorte le confident de l'assassin, reconnaît que cette quête de vérité est un échec pour tous les deux : « Y en este momento [...] fui consciente de nuestra derrota, la suya y la mía [...]. Y de nuevo sentí que algo nos unía: la máscara y el fracaso³⁵ ». Le corps de la prostituée aveugle dans la version finale du film intitulée *Los ciegos amores de Manolita* propre au cinéma du *destape* a pris le pas sur le corps mémoriel ; par ce récit métaphorique, l'auteur ne dénonce-t-il pas ici la « mémoire manipulée » des Espagnols, pour reprendre l'expression de Paul Ricoeur³⁶ ? Même si la narration est censée se situer en 1982, la prégnance de ce thème chez Marsé, et sa persistance, en 2016, nous révèle que ces questions historiques et mémorielles sont toujours aussi traumatiques et sensibles – et plus que jamais d'actualité dans l'Espagne d'aujourd'hui –, ce dont témoignent les nombreuses productions littéraires et cinématographiques sur le sujet : les œuvres de Javier Cercas, Antonio Muñoz Molina, Almudena Grandes, Laila Ripoll en sont des exemples. Dans son article sur la littérature latino-américaine contemporaine, « Los guardianes de la memoria. Narrar contra el olvido », Fernando Aínsa, dans une perspective proche de celle de Marsé, ne nous invite-t-il pas justement à considérer ce pouvoir cathartique de la narration fictionnelle apte à lutter avec force, dans ce corps à corps textuel, contre les oublis de l'Histoire : « La respuesta es una sola

³⁴ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Ed. Seuil, 2000, p. 587. Cité et étudié par Pauline Seguin, dans son compte-rendu de lecture sur l'ouvrage de Paul Ricoeur. Disponible en ligne : URL : <https://indomemoires.hypotheses.org/3261> (consulté le 13 décembre 2019).

³⁵ *Ibid.*, p. 233.

³⁶ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 82.

y parece clara: para permanecer, los recuerdos deben fijarse en la palabra escrita. El texto es su mejor guardián. De ahí la importancia de la escritura como gesto para conjurar el miedo, como arma para exorcizar temores y angustias y desterrar el silencio³⁷ » ?

³⁷ Fernando Aínsa, « Los guardianes de la memoria. Narrar contra el olvido », *Amerika* [revue en ligne], n° 3, 2010. Disponible en ligne : URL : <http://journals.openedition.org/amerika/1442> (mis en ligne le 22 octobre 2010 et consulté le 13 décembre 2019).