



HAL
open science

Roman et cinéma dans "Mala índole" (1998) de Javier Marías : Elvis à Acapulco, ou Entre réel et fiction, une histoire de doubl(ur)es

Emmanuel Le Vagueresse

► To cite this version:

Emmanuel Le Vagueresse. Roman et cinéma dans "Mala índole" (1998) de Javier Marías : Elvis à Acapulco, ou Entre réel et fiction, une histoire de doubl(ur)es. Marie-Madeleine Gladieu; Alain Trouvé. Hétérogénéité romanesque : voir et entendre par le roman, 4, Editions et presses universitaires de Reims, pp.77-99, 2010, Approches interdisciplinaires de la lecture, 9782915271355. 10.4000/books.epure.1023 . hal-01798714v1

HAL Id: hal-01798714

<https://hal.univ-reims.fr/hal-01798714v1>

Submitted on 29 May 2018 (v1), last revised 13 Mar 2024 (v2)

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.

Roman et cinéma dans *Mala índole* (1998) de Javier Marías : Elvis à Acapulco, ou Entre réel et fiction, une histoire de doubl(ur)es

L'écrivain sur lequel on va se pencher dans cet article à travers l'un de ses récits, Javier Marías Franco, est né à Madrid en 1951. Il s'agit d'un écrivain à multiples facettes, très prolifique et très célèbre. Romancier – auteur de douze romans et de deux recueils de nouvelles, en plus du récit *Mala índole*, il est aussi nouvelliste, biographe, essayiste, chroniqueur polémique dans les journaux, traducteur¹ de l'anglais (de Thomas Hardy, Faulkner ou du *Tristram Shandy* de Sterne, éditeur et anthologiste.

Best seller en Espagne et dans le monde entier, il est encore controversé dans une partie du milieu universitaire et de la critique littéraire, qui lui réservent parfois une forte inimitié. Ayant reçu de très nombreux prix en Espagne et en Europe, traduit dans trente-quatre langues, il est entré à la Real Academia Española en avril 2008. Extrêmement cultivé, amateur d'art, de cinéma, immense lecteur, il connaît de nombreuses langues².

¹ Sur sa vision de la traduction, on peut lire la partie « Asuntos translaticios » de Javier MARÍAS, *Literatura y fantasma* [*Littérature et fantôme*, mais aussi *fantasme*], Madrid, Siruela, 1993, qui reprend la majorité des textes de notre auteur (parfois anciens) sur la traduction.

² Sur Javier Marías, la bibliographie est pléthorique en espagnol, beaucoup moins en français. En espagnol, on mentionnera simplement : Irene ANDRES-SUÁREZ y Ana CASAS (eds.), *Javier Marías: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Marías*, Madrid, Arco Libros/Neuchâtel [CH], Universidad de Neuchâtel, 2005 ; et un recueil d'interviews intitulé *Javier Marías* par son ami et traducteur l'écrivain italien Elide PITTARELLO, Barcelone, RqueR, 2005. En français, il existe plusieurs

En ce qui concerne les rapports de l'auteur avec le cinéma, on précisera simplement qu'ils sont très nombreux, tant dans la vie que dans l'œuvre de notre écrivain. Neveu du cinéaste *free lance* et culte Jesús Franco (*alias* Jess Franco) et cousin du réalisateur Ricardo Franco, il a passé une partie de sa prime enfance aux Etats-Unis, du fait de l'exil de son père, républicain, le grand philosophe Julián Marías, au début du franquisme. De retour définitif en Espagne à l'âge de huit ans, il voyait alors deux films par semaine, puis, à l'âge de dix-huit ans, pendant un été, il alla à Paris, où il vit près d'une centaine de films à la Cinémathèque.

Une partie de son premier roman, écrit avant vingt ans, *Los dominios del lobo* [*Les Domaines du loup*]³, roman lui-même très cinématographique et pastiche de film noir révélé à la fin, a été portée à l'écran par Ricardo Franco sous forme de court-métrage, *Gospel* (1969). Marías y apparaît furtivement en tant qu'agent de police. Il a aussi co-écrit l'histoire de *El desastre de Annual* (1970), toujours réalisé par R. Franco, et a traduit dans sa jeunesse un certain nombre de scénarios. Il a travaillé brièvement à la fin des années 1960 avec son oncle Jess, notamment sur le scénario de *El conde Drácula* (1970) et sur *Fu-Manchú y el beso de la muerte* (1969).

Marías a aussi écrit sur le cinéma, respectueux des émotions provoquées par cet art populaire, avec son Scope, son utilisation du son, sa musique, mais aussi la « musique de la rétine », musique proustienne

thèses consacrées à Marías, dont celle de Murielle BOREL-CODACCIONI, *L'Effet-personnage dans les nouvelles de Javier Marías*, Université de Provence, 2003 [inédite], inspirée de la critique jouvienne ; de nombreux articles de presse, lors de la sortie des traductions françaises des romans de l'auteur en français (aucun essai, en revanche, n'est traduit, mais les courtes biographies de *Vies écrites* [*Vidas escritas*, Madrid, Siruela, 1992] l'ont été chez Rivages, en 1997). Pour les références d'ouvrages sur cinéma et roman mêlés, il y a pléthore dans les deux langues, on citera simplement le récent ouvrage en espagnol *Lecturas espectaculares: el cine en la novela española desde 1970*, par Jorge MARI, Madrid, Libertarias, 2003.

³ Barcelone, Edhasa, 1971. Nous donnons entre parenthèses les titres des ouvrages qui ne ressortissent pas à la critique, sauf exception, notamment ceux de Marías, traduits en français, et entre crochets ceux qui n'ont pas été traduits, comme c'est le cas ici.

qui s'imprime dans les yeux, grâce à cette synesthésie signifiante. On citera son recueil d'articles extrêmement nostalgique intitulé *Donde todo ha sucedido: al salir del cine* [*Là où tout s'est passé : en sortant du cinéma*]⁴, au titre programmatique d'une expérience vitale fondamentale. Grand collectionneur de cassettes vidéos, de DVD et de bandes originales de films⁵, il avoue sa prédilection pour le cinéma américain de l'Âge d'Or hollywoodien, découvert dans l'enfance, que ce soit pour Welles ou Hitchcock, des maîtres de la manipulation que le récit étudié un peu plus loin rappellera en partie.

Ses goûts ressortissent tous au grand cinéma populaire américain. Le cinéma ibérique brille par son absence dans les écrits mariassiens, peut-être parce qu'à l'époque de l'enfance de l'écrivain, ce cinéma censuré et souvent pauvre et anémique ne faisait guère rêver les petits Espagnols. Notons que Mariás n'est pas le seul romancier espagnol de la même génération à avoir été ainsi biberonné au cinéma de quartier des années 50 ou 60, et à faire référence au cinéma, dans des essais, des mémoires ou des fictions : de Terenci Moix à Manuel Vázquez Montalbán, en passant par Juan Marsé, Eduardo Mendoza ou Antonio Muñoz Molina.

Dans les fictions de notre auteur, le cinéma est à l'honneur de diverses manières, thématiques et/ou formelles : on peut lire à la fin de son roman *Mañana en la batalla piensa en mí* [*Demain dans la bataille pense à moi*]⁶ une « Note pour les amateurs de littérature » et une « Note pour les amateurs de cinéma »⁷. Il y donne des précisions au lecteur intéressé et maniaque sur un vrai film – d'où un effet de réel barthien au cours du récit diégétique – qui revêt une grande importance dans l'économie du roman, *Falstaff* (*Chimes at Midnight*, 1965)

⁴ Barcelone, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2005.

⁵ Cf. son article « Música en la retina » dans *Mano de sombra* [*Main d'ombre*], Madrid, Alfaguara, 1997.

⁶ Barcelone, Anagrama, 1994. En français : *Demain dans la bataille, pense à moi*, Paris, Rivages, 1996.

⁷ Rajoutées par l'auteur à l'édition de poche espagnole pour éclairer les « lecteurs cinéphiles » et lettrés qui lui avaient écrit à ce sujet.

d'Orson Welles, et d'autres films ou œuvres littéraires qui apparaissent dans la diégèse.

Cette note ancre le récit dans le réel, certes, mais, d'autre manière, Mariás y manipule ludiquement le vrai et le faux du référentiel et le désir du lecteur de démêler le réel du fictionnel dans les constructions romanesques, particulièrement chez notre romancier, qui en joue constamment depuis le début de sa production littéraire⁸.

Avant de nous pencher sur le récit *Mala índole*, il nous faut dire un mot sur cette frontière entre réel et fiction, particulièrement floue dans le cas de Mariás, ce qui nous guidera au moment d'apprécier le mélange entre roman et film dans ce récit, entre un pseudo-réel mis en mots et le tournage d'une illusion sortie tout droit de l'« Usine à rêves », comme on appelait alors Hollywood. Cette conception se situe dans le droit-fil de *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna*, de Mario Vargas Llosa⁹.

L'un des indices d'un désir de reconstruction totale d'un réel à partir du « Réel », c'est l'auteur lui-même qui nous le donne, dans l'un de ses nombreux développements sur ce sujet et sur la « chose littéraire » : « [...] [Ç]a serait horrible pour moi d'être un de ces écrivains qui passent leur vie à observer et à compiler pour ensuite refléter tout ça dans leurs romans »¹⁰, mais aussi, sur la nature même du réel, spécifiquement en

⁸ D'où les nombreuses lettres que Mariás avoue recevoir, le *sommant* littéralement – toute comme la critique, irritée, le fait – d'avouer clairement ce qui est vrai et faux dans ses livres. D'où une recrudescence du jeu sur cette frontière, chez notre auteur taquin et fier, particulièrement dans *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998 [*Dans le dos noir du temps*, Paris, Rivages, 2000], où l'auteur revient sur les confusions surgies à la lecture de *Todas las almas*, roman lu à l'époque comme autobiographique par la critique.

⁹ Barcelone, Seix Barral, 1990 [*La vérité par le mensonge*, Paris, Gallimard, 1992].

¹⁰ « [...] [M]e parecería atroz ser uno de esos escritores que se pasan la vida observando y recopilando para luego reflejarlo en sus novelas », J. MARÍAS, Interview dans *El País Semanal* du 02. 01. 2000, reprise sur javiermarias.es (notre traduction, comme toutes les autres).

littérature : « Qui est-on pour décider de ce qui est le réel et de ce qui est le non réel dans [...] la recreation ou la création littéraire d'une réalité ? »¹¹. Enfin, si Marías joue avec cette frontière mouvante entre réel et fiction, c'est peut-être parce que, si « la littérature est un luxe, la fiction est une nécessité », si l'on en croit G. K. Chesterton.

Chez Marías, on n'assiste pas à une franche désacralisation de l'illusion narrative, mais à un jeu par rapport à la mystification du voir en tant que variante du référentiel. En effet, on ressent, certes, à la fois une distance, un déchiffrement du réel par amplification de l'activité sémiotique dans les romans de l'écrivain espagnol – car l'on ne voit finalement, dans tout roman, que des signes –, *mais* on ressent aussi une jouissance au premier degré face à l'histoire racontée, mixte lectoral qui est propre à la littérature postmoderne¹² apparue dans les années 80, avec un grand succès en Espagne, et dont on a pu rapprocher les premiers romans de Marías.

Le récit, ou longue nouvelle, ou court roman, qui nous occupe est *Mala índole* [*Mauvais caractère*]¹³. Ce titre est expliqué dans le récit, suspense oblige, vers la fin de l'histoire, quand l'expression est donnée par le narrateur au personnage d'un tueur (p. 112)¹⁴. Selon Marías, ce

¹¹ « ¿Quién es quién para decidir qué es lo real y qué es lo no real dentro [...] de la recreación o creación literaria de una realidad? », J. MARIAS, Interview par Michael PFEIFFER, dans *El destino de la literatura*, Barcelone, El Acanalado, 1999, p. 95-124, reprise sur javiermarias.es. Il se considère lui-même, après tout, comme un personnage de fiction (« L'écrivain est fait d'encre et de papier ; qu'il soit fait de chair et d'os pendant un certain temps est purement accidentel, et en outre passager » [« El escritor es tinta y papel; que sea carne y hueso durante un tiempo es puro accidente, y además pasajero »]).

¹² Sur Marías et le postmoderne, voir notre article, « Javier Marías, un romancier postmoderne ? », dans *Hommage à Carlos Serrano*, Vol. II, Paris, Editions Hispaniques, 2005, p. 269-276.

¹³ Barcelone, Plaza & Janés, Col. « Relatos », 1998. Il n'y a pas de traduction française de ce récit. Par ailleurs, le titre que nous proposons en français, « Mauvais caractère », pourrait être remplacé par « Caractère méchant », « Nature mauvaise », voire « Mauvais génie ». Ce court roman est repris dans le recueil collectif édité par le cinéaste José Luis Borau, *Cuentos de cine* [*Contes de cinéma*], Madrid, Santillana, 1996.

¹⁴ On citera directement entre parenthèses le numéro de page dans l'édition espagnole.

titre n'est pas lié à un autre titre d'un écrivain ou artiste, mais, apparemment, a été choisi très tôt du fait de la publication initiale du récit sous forme d'épisodes dans un journal¹⁵.

Il s'agit d'une mésaventure survenue à un Espagnol, conseiller/répétiteur en langue castillane sur le tournage d'un film avec Elvis Presley à Acapulco, au Mexique, un certain Ruibérriz, *alias* Roy, qui se retrouve séquestré par des autochtones de la pègre, à cause d'une traduction légèrement hasardeuse...

Ce récit spéculaire et spectaculaire a été publié en feuilleton en août 1996 dans le journal *El País*. Avouant sa nature feuilletonesque dans son mode de publication, et sa structure même, il est basé sur un film sorti trente-trois ans auparavant, *Fun in Acapulco* (1963), dont nous reparlerons bientôt. Presley, en tant qu'icône populaire, tant du cinéma que de la chanson – laquelle est, comme on le sait bien, une sorte de « bande originale de nos vies » –, apparaît ailleurs dans l'œuvre de Marías¹⁶, sa figure et son art ayant marqué l'adolescence de l'écrivain¹⁷,

¹⁵ « Si je m'en souviens bien, "El País" m'avait demandé un récit "estival", sous forme de feuilleton [...]. Ce n'est pas facile, ce genre de commande. J'ai réfléchi un peu à ce que je pouvais écrire, cette histoire d'Elvis m'est venue, je l'ai faite et voilà. C'a été, en grande partie, par conséquent, une improvisation. Vous devez savoir que moi j'écris avec une boussole... [...] Le titre n'a aucune origine particulière. Une pure invention de ma part. Si je me souviens bien (sic), lorsque ce récit a été publié en feuilleton quotidien dans "El País" (la première fois), j'ai dû en décider avant de finir de l'écrire, contrairement à mon habitude » (« Si no recuerdo mal, "El País" me pidió un cuento "veraniego", por entregas [...]. No es fácil este tipo de encargo. Pensé un poco qué podía escribir, se me ocurrió esa historia de Elvis, la hice y ya está. Fue en gran medida, por tanto, una improvisación. Ya sabrá usted que yo escribo con brújula... [...] El título no procede de nada en particular. Pura invención mía. Si no recuerdo mal (sic), al publicarse ese relato por entregas diarias en "El País" (la primera vez), hube de decidirlo antes de terminar su escritura, en contra de mi costumbre ») (correspondance personnelle avec J. MARÍAS, lettre du 12. 01. 2009). Nous remercions d'ailleurs l'auteur de sa disponibilité à nos questions.

¹⁶ Voir par exemple p. 50 de *Tu rostro mañana*, Vol I : *Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara, 2002 (*Ton visage demain : Fièvre et lance*, Paris, Rivages, 2004), où un personnage semble danser sur le « Burning Love » de Presley. Marías nous précise : « J'admire énormément Elvis, pour moi c'est le plus grand chanteur de toute l'histoire (si on laisse de côté la musique classique, bien sûr) » [« Admiro muchísimo a Elvis, me

comme celle de bien d'autres jeunes gens espagnols de son époque, mais aussi, bien sûr, européens et américains.

El ídolo de Acapulco, film sur le tournage duquel l'histoire de *Mala indole* est censée se dérouler, est un film américain en Technicolor, dont le titre original est *Fun in Acapulco* (titre de travail originel : *Vacation in Acapulco*)¹⁸, tourné par le prolifique Richard Thorpe, auteurs de films d'aventures ou de films historiques comme *Ivanhoé* (1952), mais aussi de l'un des meilleurs films avec Presley, *Le Rock du baigne* [*Jailhouse Rock*, 1957], quelques années auparavant. Il sortit aux États-Unis le 27. 11. 1963 et en Espagne, distribué par la Paramount Espagne, en plein été, le 27. 07. 1964¹⁹, dans une période qui peut donner à penser que le jeune Mariás était allé le voir, même s'il s'amuse à faire dire à son narrateur, plus jeune que lui de dix ans tout juste : « [...] [J]e ne l'ai jamais vu en Espagne »²⁰ (p. 21). On sait désormais – ou l'on croit savoir – les détails de cette découverte filmique par le jeune Mariás.

Ce film d'une piètre qualité artistique, il faut le reconnaître, même s'il est divertissant et doté d'un budget technique confortable, visible à l'écran, raconte l'histoire d'un ex-acrobate de cirque américain, venu à Acapulco pour oublier dans cette ville étrangère un accident qu'il a vraisemblablement causé à l'un de ses camarades acrobates lors d'un

parece el más grande cantante de la historia (dejando de lado a los de música clásica, claro)»] (correspondance *op. cit.*).

¹⁷ « Je ne me rappelle pas quand j'ai vu *El ídolo de Acapulco*, sûrement quand j'étais adolescent. Quand j'étais enfant, non, parce qu'il n'était pas autorisé pour tous les publics, c'est pour ça qu'au minimum j'ai dû attendre de rentrer en douce dans la salle. Après je l'ai eu en vidéo, bien sûr, et maintenant en DVD » [« No recuerdo cuándo vi *El ídolo de Acapulco*, seguramente de adolescente. De niño no, porque no era tolerada para todos los públicos, así que como mínimo hube de esperar a colarme. Luego la tuve en vídeo, claro está, y ahora en DVD »] (correspondance *op. cit.*).

¹⁸ Filmé aux studios de la Paramount, Hollywood (Californie) et sur place au Mexique, par la seconde équipe, pour les scènes sans personnages principaux (Acapulco, Etat de Guerrero [Mexique]).

¹⁹ A Madrid, dans deux cinémas, le Carlos III et le Consulado, pour un total national final de 1 588 84 spectateurs, audience tout à fait correcte (source : Ministère de la Culture espagnol).

²⁰ « [...] [N]unca la vi en España ».

numéro dangereux, et qui trouvera au soleil du Mexique l'amour et la fin de ses phobies de la voltige et du saut. Le scénario importe peu, Elvis Presley tourna bien des films interchangeables, prétextes à numéros de danses et de chansons, qui sont en effet, de nos jours, pratiquement les seuls intérêts de cette œuvrette²¹.

Par rapport aux problèmes de langue qui seront au cœur de *Mala indole*, on précisera que les dialogues, dans la version originale anglaise, sont en anglais (américain) standard, ce qui était la règle de ce genre de films et des conventions du cinéma non « vériste ». En même temps, le problème avait été résolu par le scénariste, en ne proposant aucune scène entre des seuls Mexicains qui se seraient parlé entre eux, ce qui aurait posé, certes, un problème pour la v.o.

Dès le générique, le spectateur assiste à une suite de chromos en Technicolor sur fond de musique stéréotypée, quasiment « d'ascenseur », qui se poursuivront jusqu'à la fin du film. Ce film plaisant enfile certes les visions les plus clichéiques et stéréotypées sur le Mexique, vu par les Américains, en touristes du riche pays voisin, ce qui sera réutilisé par Mariás : entre hôtel de luxe, mer, piscine, falaise et plongeon, margaritas et tequilas, costume et chapeau mexicain, on a droit à une isotopie de la danse, de la joie, de la fantaisie, de la bonne humeur, de l'humour, d'une part ; de la beauté, du charme, de la séduction, féminine et masculine, d'autre part, mais – dans ce cas – fière, jalouse, virile, bagarreuse, ombrageuse, que l'auteur espagnol se fera un plaisir d'inverser ou d'exacerber dans sa fiction.

Les clichés, sympathiques dans le film, à propos des différences culturelles entre les deux pays, entre touristes américains et autochtones, parmi lesquels l'appréciation de la corrida, pratique détestée par les Américains, deviennent dans la nouvelle de Mariás le point de départ de situations dangereuses, voire fatales, où incompréhension et xénophobie se déchaînent, toujours en rapport avec la première des différences et des barrières culturelles, celle de la *langue*.

²¹ Il n'empêche qu'il soit la source d'interfilmicité. Citons, entre autres, dans *Série noire pour une nuit blanche* [*Into the Night*, John Landis, 1985], le plan où un personnage possède un poster du film chez lui.

Dans son livre, Javier Marías joue – car l’aspect ludique d’une telle œuvre est certaine, comme on le verra – avec une anecdote connue des cinéphiles et fans d’Elvis Presley, à savoir que le *King* n’alla jamais sur place tourner le film, mais que, lui comme les autres acteurs principaux, tournèrent dans les studios californiens de la Paramount, devant des écrans qui permettaient d’incruster le fond souhaité, mer ou vue d’Acapulco. Une seconde équipe alla donc tourner les fonds au Mexique, à Acapulco même, et le tour fut joué : Elvis et les acteurs se déplaçaient sur fond de mer et de palmiers ou de rues mexicaines « authentiques », filmées sur place²², tandis que les intérieurs reconstituaient un hôtel mexicain de luxe ou une boîte de nuit du pays.

Pour les plans larges, la production eut recours à des doublures (en espagnol, un « doble », ce qui signifie aussi « double » et... « sosie »), qui, de loin, pouvaient faire illusion, même si, là encore, de nos jours, il ne faut pas être trop exigeant sur la ressemblance : avec un lecteur DVD, là où les doublures d’Elvis sont identifiables assez nettement, dans des scènes comme celle de la promenade en voiture ou celle en

²² Le site officiel d’Elvis Presley, elvis.com, très sérieux, corrobore ces informations : le tournage du film eut lieu aux studios de la Paramount entre le 21 janvier et le 22 mars 1963. Enfin, si Elvis n’est jamais allé au Mexique, c’est qu’il n’y aurait sans doute pas été bien reçu, à cause d’un incident regrettable. En effet, d’après les échanges d’internautes sur des sites spécialisés, la star aurait refusé, par une lettre aimable, de se rendre à une *party* organisée à Hollywood par l’homme politique mexicain Ernesto P. Uruchurtu, en 1957. Vexé, Uruchurtu fit dire dans le journal *Excelsior* au redoutable échoier Federico de León, son compatriote, qu’Elvis avait allégué pour ne pas venir à sa réception qu’il préférerait (nous traduisons, mais il y a de toute façon des variantes) « embrasser une chienne [ou : « trois noires »] qu’une femme mexicaine » (sic). Cette phrase, de toute manière apocryphe, a poursuivi l’aimable – tous les témoignages concordent à ce sujet, et Marías le peint tel dans *Mala índole* – Elvis pendant tout le reste de sa carrière, et lui aurait coûté le refus de son visa (le conditionnel est ici de mise) pour tourner au Mexique le film d’Acapulco. Ce qui est encore plus troublant, c’est que Marías dit ne pas être du tout au courant de l’anecdote de ce scandale monté apparemment de toutes pièces (cf. « Je ne sais pas si je savais quoi que ce soit de cette histoire apocryphe dont vous me parlez. Si une telle histoire a eu lieu, alors tout cela est pure coïncidence » [« No sé ni sabía nada de esa historia apócrifa de la que me habla Vd. Si ha habido tal, entonces es todo pura coincidencia »], correspondance *op. cit.*).

vélo, mais il n'existait pas à l'époque, non plus que le magnétoscope pour les VHS.

Ce qui importe ici, c'est que Mariás raconte une histoire censée dire le vrai, que l'on nous aurait dissimulé depuis 1963, rectifiant ce qui est pour lui la légende, mais paradoxalement, car, d'ordinaire, lorsqu'une fiction (car c'en reste une, malgré la convention de lecture) prend le parti de rectifier le faux, c'est précisément pour faire surgir des à côtés et des accommodements, des manipulations, insoupçonnés, des trucages, des mystifications, voire des complots. Or, ici, le romancier prend le lecteur à contre-pied en révélant que cette histoire attestée d'un tournage en quelque sorte « truqué », apanage, comme on le sait, de la fabrication de tout film, est en réalité une histoire où le trucage n'a pas eu lieu !

On assistera donc, assez tôt dans le roman, à une réflexion sur le vrai et faux, par rapport à la version « officielle » qui veut que Presley ne se soit jamais déplacé sur place au Mexique, « vieux bobard »²³ (p. 21), selon le narrateur, mais plausible, eu égard, soit à l'affaire de l'invitation refusée à la *party* (que ne cite pas le narrateur), soit parce que c'était là pratique habituelle dans l'industrie du cinéma, pour éviter aux stars comme Presley « des déplacements et des dérangements »²⁴ (p. 22). La « vérité » semble alors rétablie par le narrateur... mais pour lui substituer une autre vérité, plus étonnante, celle d'une présence à Acapulco de la star pendant dix jours, une présence annoncée d'ores et déjà comme problématique par le narrateur lui-même.

Pour que cette version nouvelle qu'il propose paraisse viable, le narrateur – et Mariás derrière lui, bien entendu – allègue que les plans tournés pendant ces dix jours par la star réellement présente au Mexique ont été scrupuleusement écartés du montage final, matériel « transformé en pulpe de celluloid »²⁵ (p. 23), afin qu'il ne reste aucune trace de son passage à Acapulco, pour des raisons qui seront expliquées par lui (et par nous) bientôt. Au lecteur qui se demanderait pourquoi cette version

²³ « viejo embuste ».

²⁴ « desplazamientos y molestias ».

²⁵ « convertido en pulpa de celuloide ».

officielle de l'absence du *King* au Mexique a perduré, le narrateur se fend d'une réflexion désabusée sur l'accumulation des mensonges qui, avec le temps, se voient reconnus comme la Vérité, surtout à partir du moment où ils passent par l'énonciation : « [...] [I]l n'y a jamais moyen d'effacer ce qui a été dit, *que ce soit vrai ou faux*, une fois qu'on l'a dit »²⁶ (p. 25, nous soulignons) : la langue est donc déjà mise en accusation, mais le brouillage entre vrai et faux est déjà, lui aussi, présent.

Ce texte est écrit à la première personne par un narrateur intradiégétique, qui se remémore de nos jours – en 1995 ou 1996, on l'apprendra plus loin dans le livre par recoupements : tout est vérifiable²⁷ – une anecdote obsédante, qui fait qu'il se sent, bien des années plus tard, poursuivi, ce qui est le propos d'une réflexion générale sur la poursuite, la persécution, la vengeance, que l'on retrouve d'ailleurs souvent dans les fictions mariassiennes.

Comme souvent aussi chez Mariás, le lecteur apprend des informations livrées au compte-gouttes à propos de ce narrateur Roy/Ruibérriz au nom flottant, donc à l'identité apocryphe et incertaine, au fur et à mesure que l'histoire se poursuit. Petit à petit, le suspense et la tension montent dans ce qui pourrait être une lettre-confession ou un journal intime, mais qui ménage paradoxalement incertitudes, flou et mystère.

Dans la genèse de cette persécution encore inconnue, le rôle trompeur du cinéma, très tôt au détour d'une remarque, semble avéré (« c'est incroyable comme le cinéma embobine et trompe autant de gens »²⁸, p. 12), annonçant peut-être déjà par cette mise en abyme la fausseté du médium dans cette histoire qui s'annonce.

²⁶ « [...] [N]unca hay manera de borrar lo dicho, *sea verdadero o falso*, una vez que se ha dicho ».

²⁷ A l'époque de l'anecdote qu'il va raconter, celle du tournage de *Fun in Acapulco*, le narrateur avait vingt-deux ans (p. 48), il serait donc né en 1941, puisque le film a été tourné en 1963.

²⁸ « es increíble como el cine engatusa y engaña a tantos ».

Le cinéma et le zoom progressif vers l'anecdote encore mystérieuse apparaissent plus clairement avec la première occurrence du nom du chanteur-acteur et *show man* Elvis Presley (« el señor Presley », p. 18). Ce nom d'une personne réelle et connue fonctionne comme effet de réel très lourd, et, au passage, comme déclencheur de l'histoire en tant que telle, source de la poursuite infernale. Elvis semble en tout cas être le responsable indirect de la persécution du narrateur, qui se révèle être l'un des assistants du chanteur, lors du tournage d'un film de la star à Acapulco.

Le narrateur joue avec de nombreux détails « réalistes » et vérifiables, là encore, concernant ce film – nombre de semaines de tournage, titres donnés en espagnol et en anglais –, comme sont vérifiables toutes les données sur ce film, l'effet souhaité semblant être de convaincre le lecteur que tout est vrai dans cette histoire... même si, ne l'oublions pas, on nous a tout de même dit dès le début, via une belle redondance langagière, que « le cinéma trompe et abuse » les gens.

Marías, par l'intermédiaire de son narrateur, va donc multiplier les effets de réel pour asseoir la légitimité et la véracité de sa nouvelle version, censée être la « Vérité ». Ayant fréquenté de près Elvis comme conseiller linguistique sur le tournage (preuve de poids, certes, mais seulement si l'on croit l'homme en question), il donne, disséminée dans tout le récit, la liste des différents techniciens et acteurs/actrices qui travaillèrent effectivement sur le film.

Par exemple, il évoque la présence du célèbre Colonel Parker comme « conseiller technique » du film, comme de tous ceux tournés par Elvis, ce qui est vérifiable et vrai (p. 30), évoque [Allan] Weiss, le vrai scénariste (p. 33) et plus loin [Hal] Wallis et sa maison de production (p. 108), dit de *Fun in Acapulco* qu'il est – c'est le cas – le treizième tourné par Presley (p. 33, d'où le choix par Marías pour parler de son caractère funeste ? Peut-être, car le narrateur en parle p. 37 : « (On aurait dû penser au numéro) »²⁹), même si l'auteur, lui, semble

²⁹ « (Debimos pensar en el número) ».

avoir oublié ce détail³⁰), etc. Il y a aussi un effet de réel plus « espagnol », à savoir la référence à l'écrivain et cinéaste espagnol Edgar Neville, qui avait eu en effet une petite carrière à Hollywood (p. 48), et dont le narrateur se recommande plausiblement auprès des studios hollywoodiens de cinéma.

Néanmoins, le doute quant à la frontière entre le vrai et le faux contamine déjà le réel du tournage, au détour de certaines remarques : le « Colonel » Parker qui, on le sait, n'était pas vraiment militaire, avait « quelque chose de mystérieux »³¹ (p. 30) : « Ce truc de Colonel, je ne sais pas d'où ça sortait, si c'était vrai qu'il appartenait à l'armée ou si c'était seulement de la fantaisie [...] »³² (p. 31).

Quant à Presley, il est déjà, à l'époque, une icône quasi légendaire et, ici, il apparaît comme dématérialisé et fantasmatique (cf. l'adjectif « déjà légendaire »³³, p. 52). Elvis est aussi une marionnette, en plus d'être une statue, puisqu'il s'accommode de toutes les « fantochadas » (à la fois « loufoqueries » et « inventions », en espagnol) à la Valle-Inclán, qu'on lui demande de faire devant la caméra. Il devient donc ce « fantoche » et se retrouve par conséquent déshumanisé (p. 45). La différence entre fiction et réel s'estompe également : « monsieur Presley avait toujours du succès avec les femmes, *dans la fiction comme dans la vie* »³⁴ (p. 35, nous soulignons), renforcée par le titre espagnol, *El ídolo de Acapulco*, qui mélange l'acteur star Presley et le personnage qu'il interprète dans la *fabula*.

³⁰ « Je ne connais pas l'ordre des films d'Elvis » [« No sé el orden de las películas de Elvis »], en réponse – manifestement erronée – à ma question sur ce chiffre 13 relevé par le narrateur de *Mala indole*. On dira simplement ici que, comme c'est souvent le cas lorsque les créateurs s'expriment sur leur art, leurs sources, motivations, désirs, etc. ou le processus même de création de leur œuvre, il ne faut leur accorder un crédit qu'avec beaucoup de circonspection.

³¹ « algo misterioso ».

³² « Lo de Coronel no sé de dónde salía, si era cierto que pertenecía al ejército o era sólo fantasía [...] ». « Fantasía » signifie aussi « prétention ».

³³ « ya legendario ».

³⁴ « el señor Presley siempre tenía éxito con las mujeres, *en la ficción como en la vida* ».

D'autres indices, qui ne faibliront jamais dans la totalité de ce récit, apparaissent d'une reproduction incongrue et inauthentique du réel par le cinéma, notamment celui joué par Presley, avec « les [assistants] habituels de ses films à formule copiés les uns des autres »³⁵ (p. 32). Marías joue aussi sur les incertitudes et les insuffisances humaines, spécifiquement de la mémoire, au moment de raconter une histoire, cette histoire : « [...] [P]eut-être suis-je en train de mélanger des films, celui-ci date d'il y a trente-trois ans »³⁶ (p. 34)³⁷.

Le mélange entre vrai et faux se fait parfois plus dangereux, à partir d'une remarque sur la désinvolture avec laquelle le réalisateur, en fin de carrière, aurait réalisé ce petit film : « [Richard Thorpe] tournait sans entrain, comme si seul un pistolet braqué sur la nuque par Parker le persuadait de crier "Action" avant chaque prise »³⁸ (p. 37-38). Etant donné que, sans savoir encore à ce moment de l'histoire quelle est l'anecdote terrible vécue par le narrateur, on se trouve dans un mixte dangereux entre film noir et tournage délicat, comme si le film pouvait contaminer le réel.

On peut citer, dans le même ordre d'idées, lorsque la bande d'Elvis et du tournage allait dans un bar, que leur « réalité » dépassait la fiction et qu'elle devenait elle-même un spectacle meilleur que la comédie : « [...] [N]ous attirions sans exception les regards, ruinant le spectacle

³⁵ « los habituales [asistentes] de sus formularias películas copiadas unas de otras ».

³⁶ « [...] [Q]uizás estoy mezclando películas, de ésta hace treinta y tres años ».

³⁷ Rappelons ici que c'est bien ce que dit Marías, autant pour la vie réelle que pour la prose de fiction : « Nous avons d'énormes zones d'ombre dans notre propre vie. [...] [De plus,] nous sommes reliés aux autres, et des autres, on n'a la certitude absolue de quasiment rien ; on n'a pas l'histoire complète des autres personnes » (« Tenemos enormes zonas de sombra sobre nuestra propia vida. [...] [Además] estamos relacionados con los demás y de los demás uno no tiene la certeza absoluta de casi nada; no tiene la historia completa de las otras personas »), à lire dans l'interview de Javier Marías faite par Arantza Furundarena dans *El País Semanal* du 02. 01. 2000 et reprise dans javiermarias.es.

³⁸ « [Richard Thorpe] dirigía con desgana, como si sólo una pistola en la nuca empuñada por Parker lo convencía de gritar "Acción" antes de cada toma ».

des artistes de service »³⁹ (p. 65). De plus, on sent obscurément une vérité se dessiner dans ce genre de remarques, à savoir les liens entre la pègre ou mafia américaine et le Hollywood de l'époque.

Lorsque l'on apprend le nom du narrateur, on assiste à nouveau à tout un jeu sur le vrai et le faux, mais d'un point de vue onomastique, puisque la langue est ici le nœud de bien des confusions dangereuses : le protagoniste s'appelle en effet « Ruibérriz de Torres » (p. 48), mais la deuxième partie du nom de famille n'apparaîtra que p. 101, vers la fin du récit, et il s'inventera un prénom phoniquement proche de son nom, Rogelio, le vrai n'étant jamais donné, pas même à nous. Le fait que « Ruibérriz » se soit transformé à Hollywood en « Roy Berry » (p. 49) montre la transformation du réel par le cinéma, à la fois art et industrie, et par le passage d'une langue, d'un pays, voire d'une prononciation, à l'autre, problème mariassien obsédant⁴⁰.

Le narrateur, et derrière lui Marías, se met alors à jouer plus particulièrement sur les noms, comme l'auteur le fait souvent pour faire partager sa réflexion proustienne sur le lien problématique entre « le mot et la chose (ou la personne, ou le lieu) », et les variations d'identité troublantes créées lors du passage d'une langue à une autre, ce qui montre que la langue en général et le réel ne sont pas dans un rapport figé. A ce moment-là, comment raconter une histoire « vraie » ? Par exemple, « Tupelo », lieu de naissance d'Elvis, comme on le sait, signifie phonétiquement en espagnol « Your Hair » (« Tu pelo »), et on

³⁹ « [...] [A]tra[í]amos sin excepción las miradas arruinando el espectáculo de los artistas de turno ».

⁴⁰ Depuis 1986, les protagonistes principaux des romans de Marías sont interprètes ou traducteurs, « son personas que han renunciado a sus propias voces », à lire sur javiermarias.es. C'est ce en quoi se mue d'ailleurs le narrateur pour Elvis (p. 53) et, on le verra, le déclencheur du drame final de l'anecdote. Voir, par ailleurs : « [...] [T]out peut se traduire – quelqu'un dira que rien ne peut se traduire, ce serait vrai aussi. Cela, d'un côté. Non seulement tout peut se traduire, mais par ailleurs, ça peut se traduire et continuer d'être l'œuvre qui existait dans l'original » (« [...] [T]odo puede traducirse – habrá quien dirá que nada puede traducirse, también sería verdad. Eso por un lado. No sólo puede traducirse todo sino que además se puede traducir y que siga siendo la obra que era en el original »), dans l'interview de M. Pfeiffer.

peut aussi y lire « tupé » (en français : « toupet » ou « mèches de cheveux relevées sur le front », p. 58).

Ce n'est donc pas un hasard si ce nom de Tupelo, mais aussi ceux des villes de Tuscaloosa ou de Chatanooga, liés à la vie d'un personnage nommé George McGraw⁴¹, contaminent le portrait de ce dernier, un McGraw qui n'a rien d'authentique, puisqu'il danse « comme un fou artificiel »⁴² (p. 61), que sa « rivalité [vocale avec Elvis] était purement imaginaire »⁴³ (p. 60) et qu'il imite le *King* pathétiquement, d'abord, par une imitation/répétition psittaciste des paroles de chansons d'Elvis (p. 60), et surtout parce que « ses cheveux en toupet étaient une imitation lamentable [des cheveux d'Elvis Presley], une masse compacte à l'excès qui, de face, ressemblait à un bonnet de trappeur comme celui de Davy Crockett »⁴⁴ (p. 60 et à nouveau p. 62 et p. 64). Une explication s'impose sur ce dernier nom.

David Crockett, s'il a bel et bien existé, comme Buffalo Bill, Calamity Jane ou Billy the Kid, est vite devenu un héros légendaire, à la fois de romans et nouvelles (puis de bandes dessinées, de dessins animés, de chansons) et de nombreux films, dont *Alamo* (*The Alamo*, 1960, de et avec John Wayne). La vérité, derrière cette fictionnalisation outrancière et trompeuse de McGraw, puisque le trappeur a bel et bien existé, surgit néanmoins, car on peut en inférer un parallèle entre les mœurs violentes du Far West et celles de Hollywood. Quant au suspense, il dure, mais semble annoncer, à mi-récit, l'arrivée imminente du danger qui plane depuis le début du récit.

Cette séquence/anecdote arrive enfin à ce moment-là, en transportant la bande d'Elvis dans un bar de nuit, et durera jusqu'à la fin du récit, constituant son morceau de bravoure et, pour le lecteur, une

⁴¹ Faut-il rappeler l'existence de l'actrice hollywoodienne Ali McGraw, qui débutera sa carrière cinq ans plus tard ?

⁴² « como un loco falso ».

⁴³ « rivalidad era nada más imaginaria ».

⁴⁴ « su pelo con tupé era un remedo lamentable, una masa en exceso compacta que de frente parecía un gorro de trampero como el de Davy Crockett ». En outre, « trampero », en espagnol, signifie à la fois « trappeur » et... « piéteur » (de « trampa » : « piège »).

lente montée vers le cauchemar. Elle s'inscrit d'ores et déjà dans le mauvais rêve, le film noir, et la fiction en général, par un certain nombre de remarques apparentées à celles que l'on a citées auparavant pour ce qui est de la contamination du réel par le faux, dans cet Acapulco pourtant « réel », mais si cinématographique. Dans ce boui-boui, on voit des « photos de chanteuses ou de danseuses mexicaines, presque toujours, quelques rares Brésiliennes aux têtes apocryphes »⁴⁵ (p. 66), mise en abyme du caractère peut-être apocryphe de ce « témoignage » ?

McGraw s'étant bêtement moqué des chansons mexicaines et des cris qui les accompagnent, ces personnages à l'allure patibulaire sont alors, dans le récit, non seulement comparés aux vrais acteurs Ricardo Montalbán, Gilbert Roland ou César Romero (p. 68), qui firent les beaux jours d'Hollywood en tant que Mexicains de service, mais ces acteurs ne sont ici que des noms interchangeables, car on lit p. 71 : « [l]e nouveau César Montalbán ou Ricardo Roland »⁴⁶, où les noms sont croisés, et ils le seront constamment jusqu'à la fin de la séquence de cette « nuit éternelle ».

On est alors projeté, en tant que lecteur, et avec le narrateur, dans un film, un mauvais film, qui tourne mal, selon l'expression utilisée lorsque, dans la vie, les choses prennent un tour inattendu et dangereux. La preuve en est que le mafieux le plus corpulent, « el gordo », « le gros », tente d'étrangler McGraw « [c]omme s'il était en train de répéter »⁴⁷ (p. 75). Faut-il croire alors à la scène ?

On citera surtout, comme exemple de confusion entre vie et film, cette référence faite par le narrateur au comportement soudain d'Elvis, comme hanté par l'ombre de James Dean, le célèbre acteur star, déjà mort à l'époque (1955), et déjà mythifié lui aussi : « le spectre de James Dean lui rendait visite [à Presley] »⁴⁸ (p. 80). Elvis ressent dans cette altercation somme toute prosaïque le besoin de faire de sa vie un

⁴⁵ « fotos de cantantes o bailarinas mexicanas casi siempre, unas pocas brasileñas con caras apócrifas ».

⁴⁶ « [e]l nuevo César Montalbán o Ricardo Roland ».

⁴⁷ « [c]omo si fuera ensayando ».

⁴⁸ « el espectro de James Dean lo visitaba ».

meilleur film, lui qui est loin d'arriver, en tant que comédien, à la hauteur de Dean : « Ses propres films [ceux d'Elvis] étaient trop faibles pour satisfaire ce spectre [Dean] »⁴⁹ (p. 80). Et si Elvis faisait ici de sa vie un bon film, pour une fois ?

On retient aussi que l'altercation entre la bande de Presley et Roy et celle des mafieux a lieu dans les deux langues, espagnol et anglais, et que l'interprète d'Elvis est obligé de traduire les échanges de propos peu aimables à chacun des antagonistes, et que c'est tout particulièrement une traduction hasardeuse tentée par Roy, dans cette joute verbale, qui déclenchera la bataille finale.

La langue étant imparfaite pour rendre le réel, surtout quand on doit, en plus, traduire d'une langue A en une langue B, Roy traduit mal à Elvis, en anglais, une insulte que l'un des mafieux a lancée en espagnol envers McGraw (« la nena vieja, pesada » [« la vieille chérie super-pénible »]). Il exagère légèrement sa traduction de l'injure de l'anglais à l'espagnol (dont on ne saura pas la traduction en anglais, sinon son équivalent espagnol, « maricono gorda » [« grosse pédale »], en fait proche de l'original), en voulant « résumer » (p. 86) l'injure à la star. Mais il déclenche alors, du fait du « caractère pointilleux » d'Elvis, une réaction du *King* qui demande à Roy de traduire en espagnol sa propre insulte en anglais, destinée au mafieux. Le pouvoir du langage est tel qu'il portera la haine entre les deux clans à son paroxysme... finalement comme dans l'histoire de la *party* refusée par Presley, dans la vraie vie, où sa réponse avait été gauchie et altérée à dessein, de manière injurieuse, avec les conséquences que l'on sait.

D'ailleurs, lorsque, un peu plus tard, l'un des mafieux, Julio, dit au narrateur qu'il aurait pu mieux traduire l'injure de Presley (« tu aurais pu me dire tapette. Ça m'aurait fait moins mal, tu vois comment sont les choses. Les sensibilités sont un grand mystère »⁵⁰, p. 103), on se rend compte qu'il s'agit pratiquement de la même traduction, et que

⁴⁹ « Sus propias películas eran demasiado blandas para contentar a aquel espectro con ellas ».

⁵⁰ « podías haberme dicho sarasa. Esa me habría dolido menos, ya lo ves cómo son las cosas. Las sensibilidades son un gran misterio ».

l'appréciation tient surtout à la subjectivité, ici la « sensibilité » du récepteur... La vérité, s'il y en a une, est bel et bien celle des sens/de la sensibilité, selon chacun. Le danger est donc partout, car il est inféodé à l'arbitraire de la réaction humaine, et, partant, l'interprète a toujours tort (« Puisque tu es allé choisir un mot très laid [...], pourquoi a-t-il fallu que tu me dises pédale »⁵¹, p. 103).

Et c'est l'interprète que l'on punit, comme la Cassandre des injures transmises, la xénophobie mexicaine contre l'Espagne ex-colonisatrice, la « Mère Patrie », selon le cliché linguistico-culturel, opérant à plein. L'un des mafieux demande alors à Roy/Ruibérriz de répéter l'injure : « pour qu'on entende mieux ton accent »⁵² (p. 93). Roy insiste sur sa non-responsabilité, comme s'il était seulement une marionnette ou un perroquet, évoquant « les mots qui n'étaient pas les miens, mais avaient été sur mes lèvres ou étaient devenus réels seulement à travers elles »⁵³ (p. 98). La langue est seule responsable, pas l'individu qui s'en fait le réceptacle aussi éphémère qu'involontaire... à son corps défendant et pour son malheur, comme ici, même si la possibilité de traduire correctement n'est pas intrinsèquement rejetée par Marías⁵⁴, plutôt les erreurs des hommes qui s'y essaient.

Par ricochet, les mafieux deviennent ou re-deviennent des personnages de film noir, certains ridicules, même s'ils sont dangereux, et tous faux et artificiels, réifiés, animalisés et stéréotypés, avec leur bouche tordue, images d'Epinal ou de *comics*, images disséminées dans toute cette longue scène. La réification apparaît dans ces « biceps comme de la gélatine » (« biceps como gelatina ») ou cet « homme en caoutchouc » (« hombre de goma »); l'animalisation dans cette

⁵¹ « Pues que fuiste a escoger una palabra bien fea [...], por qué tuviste que decirme maricona ».

⁵² « para que te oigamos más el acento ».

⁵³ « las palabras que no eran mías pero habían estado en mis labios o sólo a través de ellos se habían hecho reales ».

⁵⁴ Cf. « Oui, bien sûr, je crois possible de traduire fidèlement un texte. Autrement, je n'aurais pas été traducteur » (« Sí, claro que creo posible traducir fielmente un texto. De otro modo no habría sido yo traductor »), en réponse à l'une de nos questions à Javier Marías sur sa croyance en la possibilité d'une traduction fidèle (correspondance, *op. cit.*).

« bouche de poisson » (« boca de pez ») ou cette comparaison : « comme si c'était un scarabée » (« como si fuera un escarabajo ») ; le simulacre avec ces « simagrées feintes » (« aspaviento fingido »). Elle guette même le narrateur, guère épargné, lui non plus, dans ce monde : assimilé par les mafieux, selon lui, à un « paquet enfin ficelé » (« paquete por fin anudado »), au moment d'être étranglé, puisque toute la bande de Presley quitte la scène, sans vérifier que Roy les suit.

Et, sans même parler des feintes de corps que l'on a décelées dans le récit, bien que le narrateur raconte après-coup son histoire et cette scène de séquestration finale dans le bar, donc bien que le lecteur sache qu'il s'en est sorti, l'on y croit quand même, car l'on a envie d'y croire, d'abord, mais aussi, après tout, comme dans toute fiction populaire : l'important, c'est précisément la répétition de modèles (clichés). Seule comptent, pour varier le(s) plaisir(s), les variations sur la manière dont le héros s'en sort.

C'est pourquoi tous les clichés de roman ou de film noir qui parsèment cette fin de récit sont à lire à la fois au premier et au second degré, plaisir ou distance par rapport aux codes : « Ricardo me souffla la fumée de sa cigarette en pleine face »⁵⁵ (p. 105), ou : « Le gros Julio avait des taches de sueur sur sa veste claire »⁵⁶ (p. 111-112), par exemple. La mise en abyme de cette scène de séquestration et de menace de mort peut d'ailleurs apparaître dans une expression comme : « J'eus une sensation de coupure et d'*abîme*, d'abandon et d'éloignement énorme ou de *rideau qui tombe* »⁵⁷ (p. 106, nous soulignons).

Ce sur quoi le narrateur insiste alors, et derrière lui, surtout, l'auteur, comme pour bien nous rappeler précisément qu'il s'agit d'un récit peut-être apocryphe, c'est l'incertitude concernant nombre de détails de cette anecdote : pourquoi l'équipe du tournage est-elle partie en abandonnant Roy ? Pour préserver la sécurité d'un Presley menacé par cette pègre ?

⁵⁵ « Ricardo me echó el humo de su cigarrillo a la frente ».

⁵⁶ « El gordo Julio tenía manchas de sudor en la chaqueta clara ».

⁵⁷ « Tuve una sensación de tajo y *abismo*, de abandono y lejanía enorme o *telón echado* ».

« Je n'ai jamais beaucoup cherché à vérifier, mais il semble que ça s'est passé comme ça »⁵⁸ (p. 106), et la version d'un double d'Elvis d'être, de ce fait, entérinée. Enfin, beaucoup d'adverbes de supposition, manifestant l'hypothèse et le doute, saturent l'espace textuel de cette fin de récit : « acaso », tal vez », « quizá ».

Le clin d'œil revient vite sous la plume du narrateur, lorsque le caractère théâtral de cette « scène » doit être souligné : « habíamos salido al escenario de mi muerte imprevista » (p. 115). Et, surtout, celui-ci insiste sur son impossibilité à croire ce qui lui arrive : même si, d'un point de vue psychologique, cette remarque s'explique, lorsqu'une personne est confrontée à l'horreur réelle, elle sert, vis-à-vis du lecteur, à le faire une fois encore douter de ce qu'il est en train de lire (« comment ça pourrait être vrai »⁵⁹, p. 116).

Lorsque Roy tue Julio, alors que ce dernier a failli le tuer, on se rend compte qu'il y a là aussi un jeu de doubles : Roy et Julio sont finalement interchangeable dans ce duel à mort qui se résout arbitrairement, et jusqu'à leurs patronymes sont paronomastiques. La preuve en est que subsistera toujours, après cette mort, le doute, et aussi l'inconnaissable, entre Julio et Roy, chacun de son côté : Julio n'est qu'un prénom (« il s'appelait Julio et on l'appelait Julito et il était mexicain »⁶⁰, p. 119), mais Ruibérriz n'a pas donné son vrai nom à son ravisseur : « [...] Julio non plus n'a pas connu mon vrai nom »⁶¹ (p. 119). On répète ici l'importance du nom, vrai ou faux, on l'a vu, comme signe d'identité définitoire de la personne/du personnage, ici manquant, et faisant douter de la complétude – de la réalité – de ce « pantin », tout comme de celle de Roy.

Ne manque pas à ce « mauvais film », ce cauchemar, une ellipse efficace, concernant les cinq jours de poursuite du narrateur par les bandits, poursuite qui fait que sa peur perdure au moment où il écrit ces lignes. La page finale (p. 121, et quelques lignes p. 122) s'arrête sur le

⁵⁸ « Nunca hice muchas averiguaciones, pero parece que fue así ».

⁵⁹ « cómo podría ser cierto ».

⁶⁰ « se llamaba Julio y le decían Julito y era mexicano ».

⁶¹ « [...] [T]ampoco ha conocido [Julio] mi verdadero nombre ».

cliché phonique des « premiers coups de tonnerre », des pas de Ricardo traquant un Roy que l'on sait pourtant, au moment où il écrit ces lignes, tiré d'affaire, et, surtout, de sa voix restituée *in vivo*, comme dans tout bon roman ou film noir, par une tirade de sept lignes qui conclut définitivement le récit et prolonge, fige à jamais, le cauchemar du protagoniste.

Lorsque Ricardo s'écrie sur le moment à ses sbires : « – [...] [A]pportez-moi la tête de ce fils de pute »⁶² (p. 121), le lecteur/spectateur pense et aux films les plus noirs de haine et aux néo-westerns ultra-violents, comme celui de Sam Peckinpah, quasi littéralement cité dans ce dialogue, puisque le titre en est *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia* (*Bring me the Head of Alfredo Garcia*, 1974, entièrement tourné, lui, au Mexique).

Pour conclure à notre tour, nous dirons simplement que ce « mentir vrai », paradoxalement, dit « une » vérité de la « vision » d'un monde, celui du cinéma, des relations entre individus, et des sentiments et pensées de ceux-ci, qui est, somme toute, éminemment plausible, dans leur incommunicabilité et leur violence mêmes. Bien sûr, selon Jean-Luc Godard, le cinéma n'est pas une image juste, mais juste une image... et pourtant ! Dans ce récit, la fiction du cinéma, qui est autant sur l'écran – rarement évoqué – que dans ses coulisses pourtant réinventées, sert à dire, sinon, le vrai, qui n'existe pas, du moins, « du vrai » sur un monde, mais aussi, pourquoi pas, sur « le » monde des hommes en général, vu comme une scène de haines et de crimes.

Cette vérité pessimiste surgit, non seulement de la mise en abyme par l'inclusion du film, mais aussi de la fiction romanesque elle-même : même si l'on n'est jamais *tout à fait* compris dans *Mala índole*, avec les conséquences funestes que l'on sait, le roman, tout comme le film, peut donner *sa* vérité, pourvu qu'il y ait une voix qui parle, avec ses tours et détours de syntaxe, de langue(s), d'images contradictoires et/ou douteuses.

⁶² « – [...] [T]raedme la cabeza de este hijoputa ».

Après tout, qui peut dire à coup sûr que cette histoire de *Mala indole* n'est pas « vraie » ? Bien entendu, les références au faux, au duplice, à l'artificiel et au feint, jusqu'à la « doublure » de notre titre, qui essaient régulièrement la nouvelle dès que Roy se réfère au monde filmique, semblent dire *a priori* que c'est cet espace-là du cinéma qui est faux, davantage que celui de la littérature, mais il faut faire attention, les deux sont tout aussi faux, ou tout aussi vrais : la contamination de l'histoire « réelle » racontée dans toutes ces pages de roman par le fictionnel du cinéma est telle que les deux espaces du film et du roman – plus un troisième, éventuellement, celui de la réalité, qui n'existe plus, happé qu'il est par les diverses couches de « falsification » – se confondent dans la mise en scène d'une vaste séquence ou scène traumatique qui ne dit plus qu'une chose, au fond : l'homme est un pantin transi de peur, et condamné à revivre ce « mauvais plan » jusqu'au dernier tomber du rideau, seule certitude, au final, de cette sale histoire.

Emmanuel Le Vagueresse
Université de Reims Champagne-Ardenne

