

**José-Luis de Vilallonga, “écrivain français né à Madrid” :
”Les ramblas finissent à la mer” (1953) ou une vision
singulière de l’“arrière-pays” d’Espagne comme
arrière-texte**

Emmanuel Le Vagueresse

► **To cite this version:**

Emmanuel Le Vagueresse. José-Luis de Vilallonga, “écrivain français né à Madrid” : ”Les ramblas finissent à la mer” (1953) ou une vision singulière de l’“arrière-pays” d’Espagne comme arrière-texte. Marie-Madeleine Gladieu; Alain Trouvé. Intertexte et arrière-texte: les coulisses du littéraire, 5, Editions et presses universitaires de Reims, 2011, Approches interdisciplinaires de la lecture, 9782915271379. <http://www.lcdpu.fr/livre/?GCOI=27000100382670> . hal-01798719

HAL Id: hal-01798719

<https://hal.univ-reims.fr/hal-01798719>

Submitted on 29 May 2018

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.

**JOSÉ-LUIS DE VILALLONGA, « ÉCRIVAIN
FRANÇAIS NÉ A MADRID » :
LES RAMBLAS FINISSENT À LA MER (1953) OU UNE
VISION SINGULIÈRE DE L' « ARRIÈRE-PAYS »
D'ESPAGNE COMME ARRIÈRE-TEXTE**

José-Luis de Vilallonga (Madrid, 1920 – Andratx, Majorque, 2007) est une figure à la fois du journalisme de stars (*Paris Match*, *Vogue*) et de la *jet set* internationale, mais aussi des lettres et du cinéma¹. Personnage contradictoire, viveur, acteur de nombreux scandales², ce Grand d'Espagne, ami intime et

¹ Il a joué dans plus de cinquante films, dans les années 50-60, dont *Les amants* (1958) de Louis Malle, *Petit déjeuner chez Tiffany* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961) de Blake Edwards, *Cléo de 5 à 7* (1962) d'Agnès Varda ou *Juliette des esprits* (*Giulietta degli spiriti*, 1965) de Federico Fellini.

² Voir le livre à charge de sa troisième épouse, Begoña Aranguren, *Vilallonga, un diamante falso: testimonio de una relación sentimental*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2004. A comparer avec ses quatre Tomes de Mémoires (2000-2004), chez Plaza & Janés, à Barcelone. Sur les romans de Vilallonga, il n'existe que très peu d'études. La seule d'une certaine envergure est la Thèse (inédite) de Martine Herviou Nguyen, *L'Espagne dans l'œuvre romanesque des écrivains espagnols d'expression française : José Luis de Vilallonga, Michel Del Castillo, Agustín Gómez Arcos* (dir. Serge Salaün), Université de la Sorbonne Nouvelle, 1998. Sur Vilallonga en espagnol, on peut lire de B. Aranguren (avant la rupture avec son écrivain de mari), *El fuego que no quema: conversaciones con un escritor más que polémico*, Barcelone, Plaza & Janés, 2000.

interviewer habile du Roi Juan Carlos³, brièvement diplomate sans appétence, puis éleveur de chevaux en Argentine, fut banni par le régime franquiste et condamné à 150 ans de prison pour ses prises de position contre le Caudillo.

Il a publié en France, en français, pendant un quart de siècle, une série de romans à succès⁴ et une poignée de pièces de théâtre. Le premier roman paru, en 1953, *Les ramblas finissent à la mer*⁵, dissèque les débuts du régime franquiste : l'action se déroule pendant quelques jours de mars 1945 à Barcelone et évoque l'engagement, en partie par amour pour une Républicaine nommée Fernanda, d'un jeune aristocrate, Rafael Puerto Real le

³ Cf. José Luis de Vilallonga, *Le Roi : entretiens*, Paris, Fixot, 1993 (*El Rey: conversaciones con D. Juan Carlos I de Borbón*, Barcelone, Plaza & Janés, 1993).

⁴ *Les gens de bien*, 1955, *L'heure dangereuse du petit matin* [nouvelles], 1957 (Prix Rivarol), *L'homme de sang*, 1959, *L'homme de plaisir*, 1961, *Allegro Barbaro*, 1967, *Fiesta*, 1971, *Furia*, 1974, *Solo*, 1976 et *Les gangrènes de l'honneur*, 1977. Vilallonga a beaucoup écrit, soit en français, soit en espagnol, explorant toutes sortes de genres littéraires (chroniques historiques, mondaines, autobiographiques). Certains de ses ouvrages existent dans les deux langues, dont sept romans traduits en castillan après le retour de la Démocratie (1975), parmi les dix romans en français recensés (dont *Las ramblas terminan en el mar*, Barcelone, Plaza & Janés, 1984).

⁵ Paris, Le Seuil, 1953, Coll. « Méditerranée ». Ce roman a d'abord été écrit en espagnol, comme nous l'apprend la mention des traducteurs dans l'édition originale (« traduit de l'espagnol par Isabelle Raymond et Paul Jacquelin »), mais cette mention disparaît dans l'édition de poche (Paris, J'ai Lu, 1975) utilisée pour cet article. Pour les autres romans de l'auteur parus en France, on ne trouvera plus mention d'une traduction de l'espagnol, ce qui laisse à penser que Vilallonga les écrit directement en français. Néanmoins, l'« oubli » de cette précision (à savoir qu'il s'agit d'une traduction) est possible, comme pour *Les ramblas* et ne nous surprendrait guère de la part de l'écrivain. Et pourtant, comme disait Yourcenar, « traduire c'est écrire »...

bien nommé (« real » signifie « royal » en castillan), contre ce régime qu'il juge médiocre et oppresseur. Ce roman d'« un écrivain français né à Madrid »⁶, qui scella l'exil définitif de son auteur de l'Espagne franquiste en France, connut un grand succès dans notre pays.

Dans cet article, on se posera la question de voir comment l'arrière-texte est occupé par l'Espagne et comment l'auteur, depuis sa retraite azurienne de Sainte-Maxime (le roman y a été achevé en mai 1952) *et pour un public assurément non espagnol*, présente ce qui est désormais pour lui un « arrière-pays », de manière à proposer au lectorat français — qu'il s'agit de convaincre — une vision violemment anti-franquiste, sans pour autant s'inscrire dans la vulgate de l'opposition traditionnelle républicaine. C'est bien là l'intérêt principal de cette œuvre ambiguë, car elle ne ressortit pas à la résistance habituelle au franquisme, de gauche, telle qu'on pouvait la lire à l'époque, tant dans les romans français qu'espagnols, publiés à l'étranger à cause de la censure⁷. *Les ramblas* constituent, de la part de ce monarchiste convaincu, une production littéraire singulière, qui

⁶ « José-Luis de Vilallonga se définit volontiers comme “un écrivain français né à Madrid” », 4^{ème} de couverture de *L'homme de plaisir* (1961), dans l'édition J'ai Lu de 1962.

⁷ On pense par exemple à *La fête espagnole* (Paris, Robert Laffont, 1958) d'Henri-François Rey et à *La marge* (Paris, Gallimard, 1967) d'André Pieyre de Mandiargues, du côté français, ou à *Réquiem por un campesino español* (1953, trad. française : *Requiem pour un paysan espagnol*, Lyon, Fédérop, 1976) de Ramón J. Sender et à *Fiestas* (1958, trad. sous le même titre, Paris, Gallimard, 1960) de Juan Goytisolo, du côté espagnol, ou à d'autres écrivains espagnols de langue française issus de cette même problématique, comme Jorge Semprún (*L'évanouissement*, Paris, Gallimard, 1967) ou Agustín Gómez-Arcos (*L'agneau carnivore*, Paris, Stock, 1975). Un film comme *La guerre est finie* (1966), d'Alain Resnais, dont le scénario est signé Semprún, n'est d'ailleurs pas sans écho avec *Les ramblas*.

garde ses distances avec « le peuple », tout en se posant fermement contre « le Régime ».

Mais revenons à la littérature sans oublier le réel, car :

[...] [I]ne s'agit pas d'opposer la réalité et la fiction, la vérité et le semblant, le monde et la scène, mais plutôt de concevoir que ce qui est le plus « réel », c'est le redoublement de la fiction ; que la vérité surgit du reflet du reflet ; que le monde n'est rien d'autre, en somme, qu'une série de scènes emboîtées.⁸

Le roman étudié, qui répond à ces catégories, raconte donc quelques journées (trois) de la vie d'un jeune aristocrate barcelonais, Rafael — double, jusqu'à un certain point, de l'auteur —, qui s'engage contre le franquisme, régime qu'il déteste pour son hypocrisie, sa bigoterie et ses lâchetés. Il y perdra la vie. Cette œuvre fourmille d'effets de réel, dont le plus marquant est l'utilisation d'exergues en italique, au début de certains chapitres, consistant en titres d'articles d'un journal, le *Diario de Barcelona*, journal pour lequel Vilallonga travailla un temps, d'ailleurs. Ces titres permettent de mettre en perspective la grande Histoire et, implicitement, l'« intra-histoire » de ceux qui la vivent au quotidien.

Sans doute est-il utile, à ce moment de notre étude, de préciser quelques faits historiques : en 1939, après une lutte fratricide entre Nationalistes, auteurs d'un soulèvement militaire contre la République trois ans auparavant, et Républicains alliés à d'autres forces de gauche, le Général Franco instaure un régime fort et conservateur, soutenu par l'Église et l'Armée, qui durera jusqu'à sa mort, en novembre 1975. Fin mars 1945, moment où se déroule l'action de la *fabula*, l'Espagne vit en vase clos sa première décennie de dictature et connaît les « années de la faim ». Néanmoins, au moment où le livre est écrit, en 1952,

⁸ Guy Scarpetta, *Pour le plaisir*, Paris, Gallimard, 1998, p. 149-150.

l'Espagne reprend peu à peu sa place sur l'échiquier international. En 1950, en effet, l'Espagne intègre la FAO et en 1955 l'ONU.

Le roman est précédé d'une préface (p. 5-7) de l'écrivain français Emmanuel Roblès. Fêré d'hispanité, il fut l'un des premiers à traduire les poésies de García Lorca en français et fonda en 1951, au Seuil, la collection « Méditerranée », qui fit connaître aux Français, entre autres, Vilallonga, mais aussi Andrée Chédeville ou Camilo José Cela. Roblès insiste d'abord sur la grandeur de la famille de Vilallonga, sans cacher que l'écrivain « s'était engagé très jeune sous la bannière du Général Franco » (p. 5). Roblès compare l'exil de Vilallonga à celui des Morisques dans la Deuxième Partie de *Don Quichotte* (Ch. IV), en citant Cervantès : « Où que nous soyons nous pleurons l'Espagne... » (p. 7). Ce discours du Morisque prend une résonance particulière dans le cas de Vilallonga. Il est tentant, en effet, d'établir un lien avec la propre vie de l'auteur, exilé (in)volontaire de sa patrie.

Dans le chapitre initial, le procédé d'inscription de la *fabula* dans l'Histoire commence à être utilisé. Même si la date de l'année manque pour ce « 27 mars 194... » (p. 9), ce ne peut être que 1945, une année encore vivace dans la mémoire de nombreux lecteurs européens. On devine cette année grâce à la mention des défaites soviétiques sur le front de l'Oder, « des deux côtés de Stettin » (p. 9), une ville polonaise qui fut l'un des derniers bastions aux mains des Allemands en cette fin de Guerre Mondiale.

Mais les titres retenus par l'auteur incluent aussi un arrière-texte plus spécifiquement ibérique : les affaires internes espagnoles, monopolisées souvent par l'actualité du culte de ce régime national-catholique, en l'espèce les « cérémonies religieuses de la Semaine Sainte » (p. 9).

Le lecteur fait rapidement la connaissance, dans le premier chapitre, du personnage principal, Rafael Puerto Real, ce prénom étant aussi celui d'un autre héros de deux romans de Vilallonga (*Allegro Barbaro* [1967] et l'autobiographique *Fiesta* [1971]). Notons enfin que ce roman est écrit à une troisième personne

majoritairement subjective, celle de Rafael, avec des échappées, parfois, dans l'esprit de certains personnages. Mais c'est bien la vision idéologique de Rafael qui est livrée essentiellement au lecteur⁹.

L'avenue célèbre des Ramblas, à Barcelone, qui innerve la cité et s'achève en effet sur la mer (symbole de liberté ?) mérite seule, dans le roman, une note explicative à l'intention du public français, sans doute parce qu'il s'agit d'une référence à ne pas ignorer, eu égard à sa présence dans le titre du roman et à sa force symbolique. Le narrateur en donne une vision passionnée vers la fin du roman, avenue sans laquelle la ville ne serait « [r]ien. Une ville plate, disgracieuse, lourde d'ennui » (p. 147).

Cette description péjorative de Barcelone par l'isotopie choisie, du moins pour le quartier de la cathédrale (« rues obscures et malodorantes », « silence malsain » [p. 10]), s'étend aux jeux avec les clichés du pays, comme dans cette référence au « raclement métallique et moqueur d'une guitare » (p. 11)¹⁰. Les autres effets de réel peuvent être : la loterie, autre opium du peuple (p. 11) ou la tauromachie, l'Espagne de Franco paraissant anesthésiée à l'époque par ce *panem et circenses*.

Le personnage de Rafael est présenté comme un aristocrate de haut rang (p. 23), mais aussi comme un « señorito un peu fou » (p. 12) : le « señorito » est le fils de bonne famille, bourgeoise ou aristocratique, traditionnellement conservatrice. Rafael, « un peu fou », est donc perçu comme un individu hors norme, rebelle à toute taxinomie, au point que l'un des personnages du roman, paysan républicain, « n'a pas encore pu [l]e loger dans une [...] cas[e] » (p. 28), ce qui permet une liberté de pensée et de parole

⁹ D'autant que « d'une certaine manière, vous devenez politique quand vous n'avez pas la chance d'être poétique » (Cildo Meireles, artiste brésilien né à Rio de Janeiro en 1948).

¹⁰ On dira ici la sévérité de l'auteur à l'endroit de la cité catalane, ville d'esprit rebelle, même sous le franquisme, et qui paya un lourd tribut pour son opposition aux Nationalistes, pendant la Guerre Civile.

du narrateur, fort pratique pour l'auteur. Rafael s'auto-définit ainsi, déjà, de manière lucide et souvent cynique, d'un cynisme qui tranche avec les portraits habituels des opposants au franquisme, dotés d'un humanisme certain dans les romans de l'époque : « Il ne pouvait supporter la commisération » (p. 12).

Les effets de réel interviennent aussi pour ancrer la figure du marquis de Amor, ami « rouge » de Rafael, dans le contexte et l'arrière-texte de la Guerre Civile, notamment via des noms tabous, à l'époque, de l'autre côté des Pyrénées : Lorca, par exemple (p. 43), fusillé au tout début de la Guerre Civile par les Nationalistes. A cet égard, l'arrière-texte se nourrit aussi de reflets autobiographiques, car le lecteur entend quelque chose des rapports de Vilallonga avec son propre père dans ce récit des relations entre le colonel — en sa jeunesse — avec le sien, notamment dans le passage commun par les Jésuites, sur ordre paternel (p. 47). L'auteur passa, lui, par les Dominicains à Arcachon.

Le colonel de Amor, qui bénéficie de la sympathie du narrateur, est une figure plurivoque : « [...] [P]lus tard je devins communiste pour qu'il [son père] comprenne bien que j'étais du côté des gens qu'il exploitait » (p. 48), raconte-t-il, rappelant que son père, un noble, était un grand propriétaire terrien et un « exploiteur ». Tué par ses serviteurs au début du conflit espagnol, le personnage du père, présenté comme lâche, n'est pas regretté par son fils le futur colonel (p. 49). Le père a été tué parce qu'il ne faisait pas honneur à sa classe, qu'il n'était pas un « gentilhomme », un « caballero » (p. 48).

En revanche, quand Rafael rencontre la belle Fernanda Olavarria et son père Favila, des Républicains, opposants clandestins au régime, il reconnaît la dignité de leur personne et de leur combat. En retour, les résistants, qui ne sont pas issus de la même classe sociale que lui, considèrent Puerto Real comme digne de confiance, car il est ce « caballero » polysémique (p. 22). Rafael fait montre de la propre ambivalence de l'auteur, rappelant que les ancêtres de Favila admiraient les ancêtres de Rafael :

« [p]arce que les tiens, Olavarria, ont toujours admiré la grandeur » (p. 44). On voit que c'est l'ordre ancien des classes que Rafael/Vilallonga veut maintenir.

Insistons sur les liens du protagoniste avec la monarchie¹¹, lequel ne perd pas une occasion d'opposer la « noblesse » plurielle de sa classe à la médiocrité du Général et de ses affidés. Rappelons les espoirs déçus de Juan de Bourbon (père de Juan Carlos I), alors héritier de la Couronne, et la colère de ses partisans, qui avaient dans un premier temps appuyé le soulèvement contre la République, persuadés que Franco rétablirait la monarchie.

Parmi les haines du narrateur, on note celle de la religion catholique (« Les saints Pères – artisans rusés de la parabole », p. 23). Mais il n'a rien contre le Christ, insistant sur l'adultération qu'a connu son message : « Vous ne pouvez rendre responsable le personnage fabuleux qu'est le Christ de la monstruosité qu'a commise le capitalisme [...] » (p. 24). On relève cette détestation du capitalisme, rapprochant Rafael des révolutionnaires, qu'ils soient phalangistes (on sait le positionnement anti-capitaliste et « social », au moins en parole, des idéologies d'extrême droite¹²) ou républicains.

¹¹ Parmi les monarchistes opposés à Franco (et non les monarchistes traditionalistes, qui le soutenaient), on trouve de nombreux nobles qui souhaitaient l'établissement d'une monarchie constitutionnelle sur le modèle britannique et restaient attachés à la légitimité d'une représentation du peuple par la figure d'un roi garant de l'unité nationale. Ces monarchistes furent vite déçus par la confiscation du pouvoir par le Caudillo.

¹² On pense autant aux National-Socialistes (les Nazis) qu'aux Fascistes italiens. La Phalange, volontariste et autoritaire, fortement anti-bourgeoise et anti-parlementariste, prétendait réformer, par une véritable « révolution sociale », la structure de la société espagnole, via le principe du syndicat unique, proche cousin du corporativisme italien, avec une hiérarchie lourde et paternaliste du patronat, empêchant *de facto* toute

Mais la haine du narrateur est encore plus manifeste pour le côté « mercantile » des Catalans, qui constitue un arrière-texte foisonnant, obsessif de ce discours : y apparaissent ainsi nombre de « fabricants multimillionnaires » (p. 36) ou « mercantis » (p. 37). Ici, on lit une allusion au passage progressif de l'Espagne à l'économie libérale, tout autant qu'à la perte des « valeurs » immémoriales.

Le narrateur en a aussi contre sa classe, du moins contre certains aristocrates — précisément les « soumis » —, comme le Comte de Benicarlet, ce « petit Grand d'Espagne » (p. 74) vendu au franquisme. La situation de l'aristocratie est celle d'un « cadavre aux chairs grises de vers » (p. 42), alors que Rafael s'était engagé, lui, pendant la Guerre Civile, et « offrit tout » (p. 42). Sa désillusion est donc totale : « Aujourd'hui, je ne sers plus aucune idole [*i.e.* Franco, Dieu ou l'argent] » (p. 42). Rafael se lance également, lors d'une conversation avec un prêtre, dans une diatribe contre la responsabilité de la noblesse, coupable, à ses yeux, de n'avoir pas montré l'exemple de l'honnêteté ou d'une réelle volonté d'éduquer le peuple (p. 89).

Dans la même optique, la haine envers ce régime est aussi un dégoût de son manque de culture et du sens de l'art, du « goût ». Plusieurs exemples illustrent cette vision du narrateur et, derrière lui, de l'esthète Vilallonga. La malpropreté et la pauvreté des bâtiments de la Direction Supérieure de la Police de Barcelone sont frappantes (p. 97), avec les éternels portraits officiels « à peine visibles derrière leurs vitres sales » et l'oxymorique « clarté funèbre » (p. 98).

revendication ouvrière. La Phalange, écartée du pouvoir après la victoire de Franco, sera vite déçue par l'abandon de leur « révolution » par Franco, plus occupé à engranger reconnaissance et devises étrangères et à gérer une société petite-bourgeoise inégalitaire.

L'inspecteur lui-même, petit comme le Général, bien évidemment (le détail est répété plusieurs fois¹³), est doté de « longues dents de cheval malade », qui attaquent sans ménagement une omelette grasseuse et dégoulinante (p. 145). On remarque sa « petite moustache clairsemée » à la Franco, tout respirant en lui la pusillanimité (p. 98), adjectif fétiche de l'auteur dans ce roman. Rafael et le bureaucrate s'opposent, à la fin du livre, sur la valeur et la fonction de la monarchie défunte en Espagne et sur les privilèges accordés à cette classe (p. 145), qui irritent l'inspecteur Corral (« basse-cour », en castillan), le contretype de Rafael

A l'opposé, la demeure des Puerto Real est un temple du luxe, de l'art et du raffinement, de la tradition et de l'héritage ancestraux de la noblesse. On voit ainsi « le portrait d'un prince de la maison des Lancaster peint par Van Loo » (p. 127) et une galerie de portraits royaux. Réel et romanesque s'entrelacent, via l'inclusion d'effets de réel stratégiques, comme la mention d'un portrait dédié au Roi Alfonso XIII au père de Rafael, le Marquis de Puerto Real, en 1930, c'est-à-dire avant la République, ce qui montre le lien entre la maison royale et celle de la famille Puerto Real, avec leurs valeurs communes (p. 130). Pour autant, « pénétrés de ce pathos de la distance, [les nobles] se sont arrogé le droit de créer des valeurs, de donner des noms à ces valeurs : que leur importait leur utilité ! »¹⁴, remarque qui s'adapte si bien à notre écrivain et à son double de papier...

De manière plus générale, on sent l'irritation du narrateur contre la fausse paix et l'hypocrite réconciliation entre Espagnols imposée par le régime, contre la léthargie et l'aboulie imposées

¹³ Or, « manquer le détail, c'est s'interdire la totalité », selon Michel Onfray, *La raison gourmande*, Paris, Grasset, 1995, p. 96.

¹⁴ Hal Foster, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde (The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, 1996), Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 277. Merci à Claudie Terrasson pour cette suggestion, détournée par nos soins.

par ces acolytes du régime, mais aussi la couardise de certains opposants — sous-entendu républicains — au régime (p. 34). Cette vision est rare dans la production romanesque espagnole du temps, en pleine période esthétique de « réalisme social », un réalisme « zolien », inféodé aux oppositions tranchées et aux propagandes basiques, même si elles biaisaient avec la censure franquiste. Et l'on parlerait aussi bien des romans ou des films français sur le sujet, excepté pour ce qui est de la préoccupation de la censure¹⁵. Mais le narrateur garde le flou sur les différentes nuances politiques de cette opposition, elle-même intrinsèquement diverse, ce qui lui permet de faire quelques allusions au manque global d'engagement contre le régime, que chaque lecteur français tente de décrypter comme il le peut... puisqu'on ne l'aide pas vraiment à décoder qui est qui dans ce jeu d'oppositions difficile à suivre pour un non Espagnol. Cette tactique d'à peu près et de brouillage de la part de Vilallonga lui permet, en revanche, d'assener son propre discours iconoclaste et fort singulier, où surnage essentiellement la posture anti-franquiste, derrière cette amphibologie¹⁶.

Le personnage de Fernanda, la Républicaine engagée, est tissé de références qui constituent elles aussi un arrière-texte espagnol complexe : refusant « la terreur et les préjugés », elle se situe « du

¹⁵ Seul ou presque, Juan Goytisolo brocardera les exilés anti-franquistes auto-satisfaits de Saint-Germain-des-Prés, dans *Señas de identidad* (trad. française *Pièces d'identité*, Paris, Gallimard, 1968), publié initialement au Mexique, en 1966.

¹⁶ Position que l'on respecte, en tant que lecteur et chercheur, car elle est plus intéressante que la cohérence. On pense à ce que disait l'écrivain espagnol José Bergamín, à la fois catholique et communiste, quand on le sommat d'éclaircir ses écrits : « Prefiero pegarme un tiro antes que dar explicaciones » (« Je préfère me tirer une balle plutôt que de donner des explications »), cité in Nigel Dennis dans son Introduction à José Bergamín, *Las ideas liebres* (1935-1981), Barcelone, Destino, 1998, p. 15.

côté de la raison » (p. 64), ce qui rappelle les paroles du philosophe espagnol Miguel de Unamuno¹⁷. Fernanda parle avec un grand calme de ses compagnons d'armes, « influenç[ant] une opinion publique engourdie par une propagande [...], mais qui, cependant, suit haletante chacun de nos pas » (p. 64).

Une discussion entre Fernanda et Rafael exprime, quant à elle, l'impossibilité pour le « señorito » de changer véritablement de classe, de quitter sa « peau » (p. 65-67 : toute la conversation). Le prêtre carme, ami de Rafael, l'avertit, quant à lui, d'un malentendu possible, si ce dernier s'engage aux côtés des Républicains : « Ceux pour qui tu prétends vouloir lutter [...] ne comprendront pas la terrible signification de ton geste » (p. 94). Le constat est sombre, pour ce jeune aristocrate pris dans une aporie sévère, du fait de la complexité des réseaux divergents d'opposition au franquisme, idéologiquement parlant, mais aussi de son propre désordre personnel.

L'arrière-plan autobiographique nourrit abondamment, lui aussi, la problématique de l'arrière-texte. En effet, l'enthousiasme guerrier initial montré par le jeune Rafael du côté nationaliste se mue vite en désillusion, maître mot de l'œuvre de Vilallonga, désillusion qui ne fait que croître à mesure que le conflit progresse et que Rafael « commen[ce] à voir clair » (p. 84). L'intertextualité avec un roman comme *Fiesta* est manifeste, qui traite particulièrement de cette période de la vie de l'auteur, forcé

¹⁷ Le 12 octobre 1936, à Salamanque, Unamuno répondit ainsi au Général nationaliste Millán-Astray, qui venait de lancer le cri : « ¡Muera la inteligencia! » (« A mort l'intelligence ! ») : « Venceréis, pero no convenceréis. Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta; pero no convenceréis, porque [...] para persuadir necesitáis algo que os falta: razón y derecho en la lucha » (« Vous vaincrez, mais vous ne convaincrez pas. Vous vaincrez, parce que vous avez une force brute plus qu'il n'en faut ; mais vous ne convaincrez pas, parce que [...] pour persuader, vous avez besoin de quelque chose qui vous fait défaut : la raison et le droit dans votre lutte »).

par son père de s'enrôler à 17 ans dans un peloton d'exécution des insurgés.

La fin du roman est riche d'enseignements quant aux implications idéologiques, pour Rafael, de l'arrière-texte espagnol. Pressé par le père de Fernanda de rejoindre « le Parti [Communiste] »¹⁸ (p. 178), Rafael se retrouve dans une situation étrange, puisqu'il s'est engagé essentiellement par amour pour la jeune femme. Néanmoins, le père en tire d'autres conséquences : « — [...] Lui, le fils d'un aristocrate, d'un riche, lui qui a fait la guerre contre nous, eh bien !, en nous aidant [...] il s'est libéré de lui-même [...] » (p. 179).

Et pourtant, on apprend dans ces dernières pages, à l'heure des comptes et de la vérité, que l'amour n'était pas le seul moteur de Rafael dans cette aide qu'il a prêtée aux communistes : « — [...] Elles sont nombreuses [les raisons] qui m'ont poussé vers vous. [...] [Mais] je ne puis faire partie d'une religion (sic) sans être pleinement convaincu de mon choix » (p. 180-181). Pour le flou de son discours face à des rouges très engagés, Rafael est indûment jugé comme un bourgeois, grande injure, assurément, pour cet aristocrate (p. 181). Pourtant, c'est bien ce type de valse-hésitation idéologique qu'on lit chez Rafael, cause de son malaise à vivre dans l'Espagne franquiste : pas assez à gauche pour s'engager à faire revenir la République, pas assez à droite pour se contenter du médiocre petit soldat Franco et de sa dictature militaro-cléricale.

A la toute fin des *Ramblas*, le « señorito » marqué par sa caste finit par prendre les armes contre la police franquiste, qui l'a démasqué comme ayant aidé à libérer un militant communiste, le frère de Fernanda. Le « señorito » est désormais engagé et impavide (p. 187). Un revolver *Star* lui ayant été mis dans la main par Favila, Rafael tire alors contre les sbires de Franco.

¹⁸ Plus tard, au moment de la Transition Démocratique (1975-1982), Vilallonga sympathisa un temps avec les Communistes espagnols.

Significativement, Vilallonga mêle, au moment de la mort de son « double », le désir que Rafael ressent pour Fernanda et la vision que le jeune homme a de la répression franquiste : « – Elle avait des seins petits et ronds. Que c’est bête ! Viva España ! », et, d’autre part : « La dernière vision qu’eut le señorito fut celle d’une botte noire et lustrée, parallèle à la crosse d’un fusil » (p. 188). Ce lien dérisoire entre désir et politique, au moment de mourir, ne place-t-il pas le discours de Vilallonga dans la longue tradition de l’ironie anti-romantique quant à la validité de tout engagement, qui ne vaudra jamais, par exemple, la beauté d’une poitrine de femme ? Il a aussi à voir, tant esthétiquement qu’idéologiquement, avec le *Gilles* (1939) de Drieu la Rochelle, question qui mériterait à elle seule une étude comparative¹⁹.

En conclusion, sous cette écriture acide et obsessionnelle de l’anti-franquisme, on ne se trouve pas tant face au décodage, ni à la leçon d’histoire prenant comme base l’arrière-texte de l’« arrière-pays » d’Espagne sous Franco, que face à une stratégie de création, de la part du romancier, idéologiquement ambiguë²⁰ et très personnelle, mixte parfois contradictoire d’éléments divergents dans cette opposition même au régime dictatorial. L’étude du fonctionnement de cette écriture et de ses éléments historiques et culturels spécifiquement ibériques nous a permis d’établir, par l’examen de la manipulation de cet arrière-texte, que Vilallonga peut d’autant plus « abuser » le lectorat d’un autre pays que, du fait de ses omissions, de ses à-peu-près, mais aussi de ses formules à l’emporte-pièce, il encourage une certaine ignorance, une certaine confusion et des doutes sur la signification de plusieurs détails. L’auteur parvient ainsi à

¹⁹ Nous devons cette suggestion à notre collègue Florence Dumora. Qu’elle en soit ici remerciée.

²⁰ Peut-être parce que « l’Inconscient fonctionne à l’idéologie », selon Louis Althusser (1992), cité in Sébastien Hubier, *Lolitas et petites madones perverse : émergence d’un mythe littéraire*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2007, p. 45.

emporter l'adhésion de ses seuls lecteurs français – ou italiens, car ce roman a été traduit dans cette langue.

Les Espagnols, quant à eux, n'ont eu accès à ce roman et aux autres signés par l'auteur qu'après la mort de Franco, mais nos voisins ibères auraient sans doute su davantage décrypter les nuances et les singularités du positionnement de Vilallonga. Les Français — excepté à quelques moments, où le cynisme et le complexe de supériorité de l'auteur sont trop parlants — se laissèrent, pensons-nous, tromper par le maelström de références de l'auteur et l'*a priori* complice que le roman d'un opposant au triste Général faisait naître de ce côté-ci des Pyrénées. Par là même, se crée un malentendu de réception qui perdure encore aujourd'hui. Pensons à ce que disait Malraux sur cette question de la réception :

Qu'entendaient celles qui écoutaient prêcher Saint Bernard ? Autre chose que ce qu'il disait ? Peut-être ; sans doute. Mais comment négliger ce qu'elles comprenaient à l'instant où cette voix inconnue s'enfonçait au plus profond de leur cœur ?²¹

Ainsi, le succès de cet auteur, tout au long des années 50, 60, et même jusqu'au mitan des années 70, fut-il probablement un succès d'équivoque, même si cette ambiguïté intentionnelle semble constituer, aujourd'hui, l'un des intérêts de son œuvre²².

²¹ André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946), éd. citée Paris, Nouveau Monde, 2003, p. 77.

²² Cette ambiguïté est programmée, voulons-nous dire à la suite de Jouve, par le roman lui-même : « Il ne s'agit pas, bien sûr, de ramener tout texte à un "message" clair et cohérent. [...] [U]n texte se fait porteur de valeurs, même (et c'est assez fréquent) si les valeurs transmises se révèlent contradictoires. Tel est le cas [dans l'analyse de Jouve] de *La condition humaine* [1933, André Malraux], roman complexe, polyphonique, dont émergent certaines valeurs indiscutables [...] mais qui défend en même temps des options inconciliables [...]», cf. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 163.

Emmanuel Le Vagueresse

Pour autant, son relatif oubli, de nos jours, est peut-être cet oubli emportant les créateurs que l'on pressent, à l'inverse d'un Semprún ou d'un Gómez-Arcos, trop malins et calculateurs pour être honnêtes et généreux. Néanmoins, il faudrait redécouvrir le styliste brillant et singulier derrière l'idéologue amer et ambigu.

Emmanuel Le Vagueresse
Université de Reims Champagne-Ardenne