



**HAL**  
open science

**“ Un inmenso favor ” (2000) de Javier Marías : une immense cruauté et une immense violence... hors champ ?**

Emmanuel Le Vagueresse

► **To cite this version:**

Emmanuel Le Vagueresse. “ Un inmenso favor ” (2000) de Javier Marías : une immense cruauté et une immense violence... hors champ ?. Jacqueline Bel; Jean Devaux; Xavier Escudero; Carl Vettters; Ramón Pérez Parejo; José Soto Vázquez. Cruautés et violences dans le conte et dans le récit bref / Crueldades y violencias en el cuento y en la narración breve, Shaker Verlag, pp.541-556, 2022, 978-3-8440-7728-5. hal-04279123

**HAL Id: hal-04279123**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-04279123>**

Submitted on 10 Nov 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.

**« “Un inmenso favor” (2000) de Javier Marías :  
une immense cruauté et une immense violence... hors champ ? »**

**Emmanuel Le Vagueresse**

**Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA-4299**

« Un écrivain n’a pas le droit d’appeler ses lecteurs là où lui-même n’a point le courage d’aller »

Arvo Valton, *La Framboise blanche. Aphorismes*<sup>1</sup>

Notre propos est d’étudier le récit bref – une dizaine de pages<sup>2</sup> – de l’écrivain espagnol Javier Marías (Madrid, 1951) intitulé « Un inmenso favor »<sup>3</sup>, paru initialement dans le supplément *El Semanal* du journal *El País* daté du 24 septembre 2000<sup>4</sup>. Bien entendu, Marías,

---

<sup>1</sup> Choix d’aphorismes paru en estonien dans divers recueils publiés entre 1977 et 1985, éd. citée Bordeaux, L’Escampette, 1993, p. 48.

<sup>2</sup> Dans l’édition de Javier Marías, *Mala índole. Cuentos aceptados y aceptables*, Madrid, Alfaguara, 2012, Partie « Cuentos aceptados », pp. 325-337. Il existe une traduction en français : *Mauvaise nature. Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2019, sous le titre « Une immense faveur », pp. 359-373 (trad. de Charlotte Lemoine, que nous reprenons pour les traductions des citations faites dans cet article). La traduction de « cuento » en français est, elle, toujours sujette à caution et dépend de la nature même du « cuento » : récit, conte ou nouvelle, tout dépend du contexte, même si son éditeur français, on le voit, a tranché. Chez Marías, il s’agit moins de « contes » que de « récits » ou de « nouvelles ». Pour celle-ci, comme il ne s’agit pas du sujet du colloque, nous opterons indifféremment pour un de ces deux derniers termes ou l’autre. Les deux autres recueils de « cuentos » mariassiens sont : *Mientras ellas duermen* (1990, trad. française sous le titre d’une autre nouvelle du recueil, *Ce que dit le majordome*, 1991), avec dix récits, réédité en 2000 avec quatre récits supplémentaires ; *Cuando fui mortal* (1996, trad. française *Quand j’étais mortel*, 1998), avec douze autres récits ; le long « cuento » unique *Mala índole* (1998, trad. française *Mauvaise nature*, 2019), l’une des deux plus longue nouvelles de l’auteur ; et, donc, ce *Mala índole. Cuentos...* de 2012, qui reprend la totalité à cette date des « cuentos » de l’auteur, dont quatre inédits, ce qui porte à trente le nombre de « cuentos » signés par Javier Marías, certains devant selon lui rester dans l’ombre, car étant trop médiocres – à cause de sa jeunesse à lui –, comme il l’écrit pp. 10-11 de la « Nota previa a esta edición » de 2012. Aux pp. 7-8 de cet ouvrage, soit dans la Table des matières, on constate que ces « cuentos » s’échelonnent entre 1965 et 2008 et qu’il y a peu de chance, selon l’auteur lui-même, qu’un nouveau tome paraisse bientôt : « [...] dado que en los últimos años he dedicado muy poca energía a los cuentos y no llevo visos de írsela a dedicar tampoco en el futuro [...] » (« [...] étant donné que ces dernières années j’ai consacré fort peu d’énergie aux nouvelles et qu’il me semble fort que je ne leur en consacrerai pas non plus dans l’avenir [...] »), notre traduction, comme pour toutes les citations hormis celles de la nouvelle étudiée), p. 9. Notons enfin l’existence d’un livre audio de « cuentos » de Marías lus par lui-même, *No más amores*, paru chez Alfaguara en 1998.

<sup>3</sup> « Une immense faveur ».

<sup>4</sup> Nous nous permettons de renvoyer à nos deux articles précédemment parus sur cet auteur, le premier pour un panorama général sur l’écrivain : Emmanuel Le Vagueresse, « Javier Marías : un romancier postmoderne ? », dans Michel Ralle (coord.), *Hommage à Carlos Serrano*, T. II, Paris, Éditions Hispaniques, 2005, pp. 269-277 ; le second pour l’étude d’une forme courte, déjà : E. 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 », dans Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dirs.), *Approches interdisciplinaires de la lecture – Séminaire de recherche n° 4 : Voir et entendre par le roman*, Reims, Épure, 2010, p. 77-101 et repris sur le site <https://hal.univ-reims.fr/hal-01798714>.

installé depuis plusieurs décennies à présent dans le groupe de tête des écrivains espagnols qui vendent mais sont aussi appréciés de la critique, est peut-être plus connu comme romancier, avec une quinzaine de romans à ce jour – et aussi comme auteur d’articles de presse – que comme nouvelliste. Ce serait pourtant une erreur de passer à côté de sa production de formes brèves<sup>5</sup>. Dans ce récit aussi court et ramassé qu’anxiogène et cruel<sup>6</sup>, le lecteur assiste à une discussion tendue entre un narrateur à la première personne, autodiégétique, et un tueur à gages, Garray – payé par un nommé Custardoy<sup>7</sup>, le commanditaire, donc –, que le narrateur, pourtant ami dudit Custardoy, refuse d’engager pour tuer un ennemi, un puissant homme d’affaires nommé Jauralde, avant que le lecteur, en même temps que ce narrateur, n’apprenne par un *twist* final violent que, très vraisemblablement, le même tueur à gages a été déjà engagé pour... tuer ledit narrateur, par son ennemi Jauralde, précisément.

L’intérêt de ce récit relativement peu connu<sup>8</sup> est de faire monter avec cruauté la pression lectrice et d’étouffer peu à peu le lecteur, qui s’identifie nécessairement – ne serait-ce qu’en

---

<sup>5</sup> Comme l’écrit fort justement César Pérez Gracia dans son article « De Oxford a Alcatraz. Cuentos de Marías » (*Heraldo de Aragón*, 18. 10. 2012), repris dans [javiermariasblog.wordpress.com](http://javiermariasblog.wordpress.com) (22.10.2012) : « Es muy posible que Marías sea incluso mejor cuentista que novelista. La novela permite y exige el remanso narrativo para tomar fuelle dramático y realzar la intensidad episódica. Pero en el cuento hay que hacer diana absoluta desde la primera página a la última página. Conseguir dibujar a un personaje en diez páginas, con brío e intensidad, roza el prodigio. Pienso en “El jardín de los senderos [que se bifurcan]” de Jorge Luis Borges [1941], un cuento digno del suspense de [Alfred] Hitchcock. Pero eso sucede, por ejemplo, en “Un inmenso favor”. [...] La trama es un prodigio de invención » (« Il est fort possible que Marías soit même meilleur nouvelliste que romancier. Le roman permet et exige l’existence d’un havre narratif pour reprendre du souffle dramatique et rehausser l’intensité des épisodes. Mais dans la nouvelle, il faut faire mouche à tous coups depuis la première page jusqu’à la dernière page. Parvenir à dessiner un personnage en dix pages, avec brio et intensité, frôle le prodige. Je pense au “Jardin aux sentiers [qui bifurquent]” de Jorge Luis Borges [1941], une nouvelle digne du suspense d’[Alfred] Hitchcock. Mais cela se produit, par exemple, dans “Un inmenso favor”. [...] La trame est un prodige d’invention ») (dernière consultation le 02. 04. 2020).

<sup>6</sup> Comme d’autres de Marías, si l’on en croit le titre de l’article de Jean-Pierre Ressayre, « Des contes bien cruels », à propos du recueil de douze nouvelles *Cuando fui mortal* (1996) du même Marías – où n’apparaît point, donc, celui que nous étudions –, à lire dans *La Quinzaine Littéraire* n° 736 du 01. 04. 1998, p. 14. Le clin d’œil au recueil des *Contes cruels* (1883) de Villiers de L’Isle-Adam et même au film *Contes cruels de la jeunesse* (*Seishun zankoku monogatari*) de Nagisa Oshima (1960) est patent. La violence et la cruauté sont aussi présents dans les romans mariassiens, du début de *Corazón tan blanco* (1992, trad. française *Un cœur si blanc*, 1993), avec le suicide d’une jeune mariée, puis le reste du roman, avec un meurtre déguisé en accident, ou la violence de la relation entre un personnage et sa première femme, dans ce même roman, jusqu’à *Mala índole*, où la violence concrète du monde du cinéma hollywoodien éclate, en passant par la longue scène dans les toilettes d’une discothèque de *Tu rostro mañana* (T. II, *Baile y sueño*, 2004, trad. française *Ton visage demain*, T. II, *Danse et Rêve*, 2007), où un personnage utilise son épée pour faire peur à sa victime, promettant en quelque sorte une violence extrême, même si elle n’est pas assenée, mais la victime sérieusement blessée tout de même, entre autres multiples exemples. Ce n’est pas le lieu ici, bien entendu, de développer ces exemples.

<sup>7</sup> Nom qui apparaît pour d’autres personnages dans d’autres œuvres de fiction de Marías, et issu de sa propre famille.

<sup>8</sup> Quelques pages d’un mémoire universitaire inégal en parlent néanmoins. Il s’agit de *Las malas índoles en los cuentos de Javier Marías*, de Melissa Milani, Università Ca’Foscari de Venise, 2013, pp. 113-119, à lire sur [dspace.unive.it](http://dspace.unive.it), notamment, pour ce qui concerne son analyse de la violence : « Aquel hombre [Garray] tenía un poder sobre el narrador, él utilizaba la violencia y podía ejercerla en contra suya. Este poder, esta autoridad lo [le narrateur] llevó a someterse, a mostrar deferencia hacia el asesino » (« Cet homme [Garray] exerçait un pouvoir sur le narrateur, il utilisait la violence et pouvait l’appliquer contre lui. Ce pouvoir, cette autorité le [le narrateur] porta à se soumettre, à montrer de la déférence envers l’assassin »), *op. cit.*, p. 117. L’auteure établit également

partie – au narrateur placé en situation très inconfortable, tout en étant comme la chronique d’une violence annoncée qui, pour rester hors champ<sup>9</sup>, n’en est pas moins insoutenable dans son annonce atermoyée. La violence éclatera sans (aucun ?) doute après la dernière ligne du récit, ce qui crée alors chez le lecteur, au moment de refermer le livre, un malaise diffus : en effet, l’exécution du protagoniste en charge du récit semble inéluctable. Mais le récit s’achève sur cette interrogation qui n’est pas, on le verra, la moindre des questions et des participations demandées au lecteur pour décoder au mieux ce récit noir.

« Un imenso favor », notons-le immédiatement, joue avec les mises en abyme quant au fait de « raconter » des histoires<sup>10</sup>, certes au passé, car l’histoire racontée l’est, mais, comme on l’a vu, ce n’est pas pour autant un gage de survie pour le narrateur, car on peut imaginer qu’il raconte cet épisode au moment de quitter l’hôtel. Cet « abyme » qui s’ouvre sous les pieds du narrateur est donc double et s’adresse peut-être aussi au lecteur, avide en ce début de récit, d’une bonne histoire noire, comme le champ lexical le lui promet très vite. Dès le tout premier paragraphe, de « [...] [T]arde o temprano acabará muy mal » à « [...] graves problemas [...] », en passant par le verbe « [...] perseguir [...] », sans compter l’allusion<sup>11</sup> à « [...] un hombre poderoso de la ciudad [...] »<sup>12</sup> (toutes ces références p. 325), un certain Jauralde, le lecteur est

---

un certain rapport avec la nouvelle « Lo que dijo el mayordomo » (1990), au niveau d’une grande faveur en jeu dans le récit et de ses conséquences sur les personnages (cf. *op. cit.*, p. 113), même s’il existe pour nous bien des différences, au final, entre les deux « cuentos ». Elle cite, en revanche, avec bonheur, la théorie d’Hannah Arendt sur la « banalité du mal » (cf. *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal [Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil, 1963]*), à partir du moment où l’on se sent simple maillon d’une chaîne sans responsabilité, *op. cit.*, p. 115. Et l’on verra justement *infra* que le tueur à gages se sent simple maillon, « gâchette » du revolver qui va tuer. Arendt est aussi mobilisée par d’autres critiques de l’œuvre de Marías, comme par exemple José María Pozuelo Yvancos dans *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E[nrique] Vila-Matas*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León/Universidad de Valladolid, 2010, pp. 68-69.

<sup>9</sup> Ni le terme de « violence », ni celui de « cruauté » ou leurs polyptotes n’apparaissent, en effet, en castillan dans le récit étudié.

<sup>10</sup> « [...] [N]o se le ocurrió otra cosa que pararme a mitad del relato y decirme: “No sigas [...]” » (p. 325) et « – Bueno, cuéntale – me dijo sin más Custardoy [...]. Como yo ya me conozco la historia, me voy a dar un garbeito por el hotel [...] » (« [...] [I]l ne trouva rien de mieux que de m’interrompre au beau milieu de mon récit en me disant : “Inutile de poursuivre [...]” » et « – Bon, raconte-lui – me dit sans autre préambule Custardoy [...]. Comme moi je connais déjà l’histoire, je vais faire un petit tour dans l’hôtel [...] ») (p. 326), par exemple. Désormais, nous donnons les n° des pages directement entre parenthèses après les citations, l’édition de référence étant celle citée dans notre première note de bas de page.

<sup>11</sup> Mais attention : « La littérature n’est-elle pas la langue de l’allusion ? Pour l’entendre, il faut “en être”, comme on disait chez Mme Verdurin. L’allusion, c’est donc l’exclusion », à lire dans Antoine Compagnon, *La Littérature pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2007, p. 31. Nous souhaitons ici attirer l’attention sur la capacité que l’écrivain imagine chez le lecteur à décrypter ces allusions et à être un lecteur très actif dans sa tâche de récepteur avisé. Pensons aussi à cette assertion si exigeante : « Lire, c’est toujours ligne entre les lignes », dans Laurent Nunez, *L’Énigme des premières phrases*, Paris, Grasset, 2017, p. 97.

<sup>12</sup> « [...] [T]ôt ou tard, cela finira mal », « [...] graves ennuis [...] », « [...] persécuter [...] », « [...] un homme puissant de la ville [...] ».

plongé sans ménagement dans une ambiance de film noir, où le danger semble venir de ce magnat.

Cette poursuite ou persécution – le terme lui-même de « persecución »<sup>13</sup> étant écrit à la fin du premier paragraphe, et placé dans la bouche de Custardoy – évoquée déjà dans le verbe « perseguir » est en effet typique des polars, et même des *thrillers*<sup>14</sup>, créant une tension lectorale elle aussi immédiate, ne serait-ce qu'avec cette répétition<sup>15</sup>. Custardoy, l'ami d'enfance du narrateur, et étiqueté ainsi dès la première ligne, se propose donc de résoudre le « problème » ou l'« ennui » en question, en provoquant une rencontre entre le narrateur et un « tipo »<sup>16</sup> qui peut le résoudre, sans que jamais la cause de cette persécution ne soit d'ailleurs évoquée, même si le milieu qui se dessine ici semble être peu amène et au bord de la légalité, pour rester nous aussi dans les euphémismes<sup>17</sup>. Et même si, aussi, la violence latente du « puissant » semble bien réelle, puisqu'elle motive cette décision qui va s'avérer, on le pressent, tout aussi radicale.

Dans cet Hotel Palace de Madrid, qui connote le luxe, la proximité avec le pouvoir et produit un effet de réel certain, car il existe véritablement<sup>18</sup>, l'apparition du « [...] señor Garray [...] »<sup>19</sup> (p. 326) – bien que, suspense oblige, la révélation de son nom, que le narrateur imagine de toute façon apocryphe, soit retardée l'espace de quelques lignes – est un compendium archétypal du « méchant » de roman ou du film noir, avec sa « corbata amarilla »<sup>20</sup> (p. 326, répété p. 330), dont la couleur s'inscrit dans une polarité clairement négative. Le reste de la description de ce personnage à la Peter Lorre<sup>21</sup> est à l'avenant, et gabardine, lunettes, maroquin « acorazad[o] »<sup>22</sup> ou journal, renforcent cet archétype, jusqu'à l'absence de cils, défaut physique qui ajoute ici une dimension supplémentaire de malaise

---

<sup>13</sup> « persécution ».

<sup>14</sup> Dont on rappelle qu'il implique d'ordinaire une focalisation sur le poursuivi, habituellement innocent et/ou victime, à la différence, par exemple, du « polar » au sens strict.

<sup>15</sup> Mariás aime beaucoup jouer avec la répétition. Cf. *La Répétition dans Negra espalda del tiempo de Javier Mariás*, d'Amélie Florenchie, Lille, ANRT, 2004.

<sup>16</sup> « tipo ».

<sup>17</sup> Bien qu'il ne soit pas suffisamment criminel, peut-être, pour que le narrateur ne se surprenne de la proposition qui lui est faite de supprimer un ennemi et ne pense que son ami est devenu fou d'initier la mise en place concrète de cette solution.

<sup>18</sup> Plus grand hôtel d'Europe à l'époque de son inauguration (1912), il est situé près du Parlement espagnol, « Las Cortes », et de divers lieux de pouvoir politiques, financiers et économiques, en plein centre de la capitale espagnole, d'où la vraisemblance induite.

<sup>19</sup> De « [...] M. Garay [...] ».

<sup>20</sup> « cravate jaune ».

<sup>21</sup> Le méchant dans *M le maudit* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931, Fritz Lang), *L'Homme qui en savait trop* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934, Alfred Hitchcock) ou *Le Faucon Maltais* (*The Maltese Falcon*, 1941, John Huston).

<sup>22</sup> « sécuris[é] ».

(« [...] ojos sin pestañas [...] »<sup>23</sup>, p. 329, répété p. 333), tout comme l'observation répétée d'une autre particularité (« [...] quizá era zurdo [...] »<sup>24</sup>, p. 329 et la confirmation *ad hoc* plus tardive : « Miró el reloj, en la muñeca derecha, zurdo », p. 333<sup>25</sup>), donc symboliquement un être peu disposé à la rectitude, dans tous les sens du terme<sup>26</sup>.

Dans la discussion qui s'ensuit entre Garray et le narrateur, une fois Custardoy parti, le tueur à gages, car peu à peu le lecteur se rend compte qu'il a affaire, comme le narrateur, à un individu de cette profession, propose la possibilité d'une solution violente, même si le meurtre en tant que tel n'est jamais cité. Dans la longue tirade du sicaire pour demander au protagoniste si cette solution radicale, quoique tacite (« [...] quitar de en medio a su enemigo [...] » ou encore se charger de l'extrême solution : « [...] lo total »<sup>27</sup>), est bien le *process* et l'issue souhaités par ce dernier, c'est le professionnalisme froid et la distance qui frappent le lecteur, soit le contraire *a priori* de la violence et de la cruauté.

Pour autant, elles sont là, en sous-main, et irriguent *in absentia* son discours. Surgit même un certain humour noir, de la part sans doute du grand ordonnateur de cette histoire sombre qu'est Javier Marías, à entendre Garray proposer des solutions alternatives au meurtre (« No doy palizas [...], no hago secuestros, eso no es para mí [...] »<sup>28</sup>, p. 327), car si le tueur répugne à ces tâches, ce n'est pas parce qu'il serait un apôtre de la non-violence, mais bien parce que ces tâches ne sont pas dignes du *Terminator* qu'il revendiquait d'être quelques lignes auparavant (cf. son souhait de se charger uniquement de « lo total »).

Le lecteur est donc saisi, comme le narrateur, par ce discours, ce dernier s'avouant « [...] atónito [...] » (p. 328), encore davantage même qu'une page plus haut, où il se disait

---

<sup>23</sup> « [...] des yeux dénués de cils [...] ».

<sup>24</sup> « [...] peut-être était-il gaucher [...] ».

<sup>25</sup> « Il consulta sa montre, au poignet droit, en gaucher ». Au moment de se quitter, cette assurance qu'il est bien gaucher devient un signe de mauvais augure pour le narrateur concernant son propre avenir.

<sup>26</sup> Mais excellent tireur, comme Billy The Kid, le *Gaucher* (*The Left Handed Gun*) du célèbre film d'Arthur Penn (1958) ?

<sup>27</sup> « [...] vous débarrasser de votre ennemi [...] », « [...] le radical ». Car Garray déclare : « [...] yo no me encargo más que de lo total » (« [...] moi, je ne fais que dans le radical ») (p. 327), la violence et la mort restant encore une fois hors champ, mais *via* une suggestion linguistique finalement effrayante dans sa « radicalité » même et son idée de liquidation finale et irréversible. L'expression « quitar de en medio » apparaît à la fois p. 327 et p. 329. On peut rapprocher cette manière de dire ce qui est trop violent (en tant qu'acte) des expressions prononcées par les espions dans *Baile y sueño*, comme nous le rappelle Murielle Borel-Codaccioni : « Cuando la realidad se vuelve demasiado cruda, resulta muy cómodo encubrir la violencia de una ejecución con un eufemismo tal como "Dadles café". La metáfora permite entonces expresar lo inexpresable » (« Lorsque la réalité devient trop crue, il s'avère très commode de dissimuler la violence d'une exécution à l'aide d'un euphémisme comme "Donnez-leur du café". La métaphore permet alors d'exprimer l'inexprimable »), à lire dans l'article de M. Borel-Codaccioni, « Javier Marías », dans Natalie Noyaret (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*, Berne., Peter Lang, 2011, p. 279. Citons aussi la thèse de cette spécialiste française de Javier Marías, qui se penche justement sur ses formes courtes, *L'Effet-personnage dans les nouvelles de Javier Marías*, Lille, ANRT, 2003.

<sup>28</sup> « Avec moi, pas de raclées [...], d'enlèvements, ce n'est pas pour moi [...] ».

simplement « [...] sorprendido [...] » face à cette « [...] solución [...] »<sup>29</sup> (p. 327) implicite et jamais nommée clairement qu'était l'assassinat de Jauralde offert par l'ami Custardoy. Le malaise du lecteur est vraisemblablement ici programmé pour être aussi grand que celui du narrateur, puisque les deux reçoivent cette proposition de la même façon, rapide et directe, même si le langage, lui, reste métaphorique. Mais, au-delà de ce flou sémantique du professionnel aguerri aux allusions nécessaires à sa basse besogne, la violence – des autres – apparaît, elle, dans les pensées du narrateur : « “Cómo se le ha ocurrido [a Custardoy] que yo quiera matar a Jauralde, *por muchas salvajadas* que me esté haciendo” »<sup>30</sup>, p. 328). Le contraste est alors d'autant plus frappant que, chez le tueur la violence est feutrée, ce qui peut être, au passage, une sorte de cruauté, à savoir celle de l'indifférence<sup>31</sup>, de l'insensibilité, dirons-nous, à l'opposé de l'autre, plus évidente, celle de l'intentionnalité du plaisir qu'il y aurait à tuer, pour certains.

Mais ici, le narrateur parle surtout de son ami d'enfance, qui a la folie de le placer dans cette situation avec un tueur stipendié par lui-même, et c'est le champ sémantique de la folie qui sourd dans ces lignes, restituant le flux de conscience et les réflexions du « héros ». S'y fait jour cette crainte des répercussions d'un manque de lucidité et même de raison chez Custardoy : « “[...] Se ha vuelto loco, ha perdido todo sentido de lo que se puede y no se puede hacer” »<sup>32</sup>, p. 328). Commence alors à se dessiner cette peur de la mort, même si c'est celle de l'autre, honni, peur sous-(en)tendue par le dialogue entre Garray et lui-même, le narrateur se situant, quant à lui, dans cette lucidité dont il pense qu'elle a déserté le cerveau de son ami, ce qui lui fait tout aussi peur : « [...] [N]o se le ha ocurrido otra cosa que traerme un asesino a sueldo para remediar mis problemas [...] »<sup>33</sup> (p. 328).

Ici, le récepteur peut lire la première occurrence de la référence explicite au métier de son interlocuteur, ce qui fait monter l'ambiance d'un cran vers la crainte et le danger, et ce malaise dont on a déjà parlé *supra*. De plus, avec cette réflexion *in petto* du narrateur, le lecteur se sent encore plus proche de ce dernier et de son état d'âme, car il ose, comme lui,

---

<sup>29</sup> « [...] abasourdi [...] », « [...] surpris [...] », « [...] solution [...] ».

<sup>30</sup> « “Comment [Custardoy] a-t-il pu penser que je voulais tuer Jauralde, *malgré sa sauvagerie* à mon égard” ». Nous soulignons pour l'isotopie de la violence.

<sup>31</sup> Comme, finalement, par hyperbole, l'indifférence ou les rigueurs d'un être cher, en amour, dans la langue classique, en français comme en castillan. Notre amie et collègue Florence Dumora nous rappelle d'ailleurs, pour ce qui nous intéresse ici dans le domaine espagnol, que le terme de « violencia » n'existant pas, à l'époque, dans le sens où on l'emploie de nos jours – violence conjugale, par exemple –, c'est cette même « crueldad » qui assume dans la langue du Siècle d'Or ce second sens. Le rapprochement, pour ce colloque, était trop beau pour ne pas être cité. Qu'elle en soit remerciée.

<sup>32</sup> « “[...] Il est devenu fou, il a perdu le sens commun” ».

<sup>33</sup> « [...] [il n'a] rien trouvé de mieux que de me conduire auprès d'un tueur à gages en vue de résoudre mes problèmes [...] ».

mettre un nom sur ce malaise et cette violence auparavant tenus en respect par l'absence de terminologie précise. Mais ce malaise n'en est que plus prégnant, par conséquent, une fois la stratégie de l'*understatement* utilisée par le tueur battue en brèche par l'instance narrative.

Cette montée en tension s'accroît lorsque le refus exprimé par le narrateur de donner son aval à cette exécution semble contrarier le tueur<sup>34</sup>, l'inexpressivité de son regard n'étant pas, pour autant, là pour rassurer le narrateur : « Sus ojos eran inexpresivos [...], me ponen un poco nervioso »<sup>35</sup> (p. 329), connotant, comme la froideur vue plus haut, une sorte d'amoralité qui, on l'a dit aussi, peut entraîner la cruauté du simple exécutant – laquelle, pour le coup, se mue sans souci en exécuteur des basses œuvres.

La tension s'exacerbe également lorsque Garray rajoute un problème, un « ennui », au narrateur : « El problema es otro [...] »<sup>36</sup> (p. 329), et de lui expliquer que, désormais, il est au courant de son occupation et de l'« [...] inmenso favor [...] » (p. 330) éponyme<sup>37</sup> qu'il rend à ses clients en les débarrassant de leur rivale ou ennemi.e, ce qui crée un lien de vassalité, d'assujettissement, du client envers lui. Ce lien, ici, mort-né, ne garantit donc aucunement le silence du narrateur quant aux activités criminelles du bourreau.

On sent donc une menace à peine voilée dans son « No admito bromas, ni indecisiones [...] »<sup>38</sup> (p. 330), d'autant plus glaçante qu'elle se fait dans la suggestion<sup>39</sup> et pas dans la

---

<sup>34</sup> « –Entiendo –respondió con calma, aunque un chasquido de su lengua contra los dientes denotó fastidio, o quizá ni eso, contrariedad » (« – Je comprends – répondit-il avec calme, même si un claquement de langue contre ses dents vint trahir l'agacement, ou peut-être juste la contrariété ») (p. 329).

<sup>35</sup> « Ses yeux [...] étaient inexpressifs – de ceux qui me mettent un peu mal à l'aise ».

<sup>36</sup> « Le problème est tout autre [...] ».

<sup>37</sup> Le substantif « favor » revient d'ailleurs sept fois dans ce récit et le couple « inmenso favor » apparaît quatre fois, avec aussi la variante quasi synonyme d'« enorme favor » (« énorme faveur », p. 330).

<sup>38</sup> « Je ne tolère pas les farces, ni les indécisions [...] ».

<sup>39</sup> La suggestion est souvent plus éloquente et donc troublante, en art, que l'expression directe et « pompière ». Le cinéma, dans l'expression de la peur, de la violence ou de la cruauté, l'a bien compris, avec les chefs-d'œuvre de l'épouvante et du mal suggérés que sont les films de Jacques Tourneur, comme, par exemple *La Féline* (*Cat People*, 1942), ou, dans un autre style, et plus récent, le *Funny Games* originel (1997) de Michael Haneke : dans ces deux films, toute la violence et toute la cruauté sont dans le hors champ. Sur le cinéma chez Marías, cf. Gonzalo Navajas dans son article « Javier Marías: el saber absoluto de la narración », à lire dans Maarten Steenmeijer (dir.), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2001 : « Las novelas [ici, pour nous, les “cuentos”] de Marías tienen como punto de referencia esencial la cultura escrita y manifiestan explícitamente sus nexos con relación a ella. Además de este componente literario, hay en estas novelas [pour nous aussi, “cuentos”] un elemento cinematográfico de gran importancia », p. 144 et : « Este divorcio previo entre los dos modos culturales [que sont l'écriture et l'image] se ha convertido en una interpenetración de medios para producir una realidad cultural nueva que trasciende las barreras separadoras del pasado. Marías [...] asume plenamente este nuevo marco cultural y sus ramificaciones para el discurso literario y hace que su discurso se vea vitalizado de manera decisiva por ellos » (« Les romans [ici, pour nous, les “cuentos”] de Marías ont comme point de référence essentiel la culture écrite et montrent explicitement leurs liens en rapport avec elle. Outre cette composante littéraire, il y a dans ces romans [pour nous aussi, “cuentos”] un élément cinématographique de grande importance », « Ce divorce préalable entre les deux médiums culturels [que sont l'écriture et le langage] s'est transformé en une interpénétration de médiums pour produire une réalité culturelle neuve qui transcende les barrières séparatrices du passé. Marías [...] assume pleinement ce nouveau cadre culturel et ses ramifications pour le discours littéraire et œuvre à ce que son discours apparaisse comme vitalisé de manière décisive par ceux-ci »), p. 146.



précision, comme toujours chez ce personnage, et qu'elle se double d'une nouvelle preuve d'amoralité qui peut faire envisager le pire. Garray parle, en effet, de sa famille tout naturellement, comme, par exemple, les tortionnaires de la junte militaire lors du coup d'État du Général Pinochet au Chili en 1973 parlaient de la leur entre deux séances de torture<sup>40</sup>. Maniant ses euphémismes accoutumés, il dit au narrateur que, grâce à l'existence de ce lien particulier de dette, en quelque sorte, sa clientèle [...] no [l]e va a buscar las cosquillas [...] »<sup>41</sup> (p. 331) euphémisme qui promet sans doute une violence en retour si le contrat de respecter le silence n'est pas honoré.

On remarque aussi, que deux pages plus haut, au début de cet échange sur la rupture dudit contrat, le tueur à gages prononce quelques mots dont on devra se rappeler : « El problema no es [...] que yo haya perdido el tiempo, tengo otra cita cita aquí mismo dentro de... –miró rápidamente el reloj [...]– ... de treinta y cinco minutos, y no me falta lectura por la espera »<sup>42</sup> (p. 329), mais laissons le suspense opérer encore un peu, sauf si le lecteur de cet article particulièrement aux aguets a découvert le pot aux roses dans cette remarque de Garray sur son autre rendez-vous à venir...

La peur croît de toute façon à la fin de cet échange, puisque le narrateur confesse désormais : « [...] pensé con temor » (p. 331), terme plus véhément que le syntagme « un poco nervioso » vu deux pages plus haut. Elle atteint un degré supplémentaire avec l'usage de « [...] pensé de pronto con espanto [...] »<sup>43</sup> (p. 331), lorsque le narrateur comprend que son ami d'enfance, s'il connaît Garray, a peut-être, alors déjà eu recours à lui pour un assassinat.

L'humour noir de Marías, sans doute, fait retour dans les paroles du narrateur évoquant le travail zélé et méticuleux du tueur à partir des gestes qu'il fait de lisser sa cravate<sup>44</sup>, clin d'œil possible au zèle et à la méticulosité d'Amadeo, le vieux bourreau du film *El verdugo* (en français *Le Bourreau*, 1963) de Luis García Berlanga. De même, l'humour noir apparaît avec l'emploi du terme « totalizador »<sup>45</sup>, cruel et violent dans sa froideur digne d'un néologisme de

<sup>40</sup> On pense à l'excellent documentaire *Estadio Nacional* (2003) de Carmen Luz Parot, qui le montre, *via* des témoignages de rescapés de ces séances.

<sup>41</sup> « [...] qui ne v[a] pas [lui] chercher des noises [...] ».

<sup>42</sup> « Le problème n'est pas [...] que j'aie perdu du temps, j'ai un autre rendez-vous ici-même d'ici... – il consulta rapidement sa montre [...] – ... d'ici trente-cinq minutes, et je ne manque pas de lecture en attendant ». Cette dernière proposition fleurant une nouvelle fois, selon nous, la mise en abyme sur la lecture et le clin d'œil fait au lecteur.

<sup>43</sup> « [...] pensai-je avec appréhension », « un peu mal à l'aise », « [...] pensai-je soudain avec épouvante [...] ».

<sup>44</sup> « [...] [D]ebía de ser meticoloso, en su trabajo también, probablemente uno de esos hombres que hacen siempre más de lo preciso [...] » (« [...] [I]l devait être méticuleux, dans son travail aussi, c'était probablement un de ces hommes qui font en toutes circonstances du zèle [...] ») (p. 331).

<sup>45</sup> « Cualquiera que haya llegado a establecer contacto con un totalizador (así nos llaman últimamente, es la palabra de moda, ya sabe cómo van estas cosas) [...] » (« Quiconque en vient à entrer en contact avec un radical

novlangue à la Orwell, avec une dernière récurrence du « quitar de en medio » si pratique dans sa litote latente.

Tout comme est pratique, mais riche de violence diffuse, la menace de Garray contre Custardoy le désinvolte : « [...] [U]na frivolidad imperdonable [...], le voy a dar un buen susto, me va a oír [...] » (p. 332), tandis que ces yeux sans cils provoquent un ultime : « Me ponían nervioso [...] » (p. 333) qui insiste sur cette atmosphère tendue de film *hard boiled*, avec un clin d'œil également dans la réflexion du narrateur, quant à son intention de ne pas dénoncer Garray (« [...] ni de ir con el cuento a nadie [...] »<sup>46</sup>, p. 333)... ce qu'il est justement en train de faire, derrière l'expression populaire, avec ce récit ! L'assassin a donc raison de se méfier de lui.

On notera aussi que le narrateur fait preuve d'un certain courage et d'un certain sang-froid, car il ne songe pas, nous dit-il, à « [...] la peor respuesta [...] »<sup>47</sup> (p. 333) de la part du tueur, à savoir qu'il serait sa prochaine victime, du fait de la demande cavalière, voire irresponsable de Custardoy que le narrateur n'a pas avalisée : cette absence de peur<sup>48</sup> est à noter, lui qui veut simplement « [...] dejar de tener [ce tueur] delante [...] »<sup>49</sup> (p. 333), même si le champ sémantique (cf. note *xxx à la toute fin*) demeure, cette fois en négatif. (*attendre réponse de Javier Marías, sans doute à corriger : il s'agit de Custardoy, finalement, je pense 1/2*)

La réponse de Garray à la dernière question du narrateur (« -¿Y qué podemos hacer? », p. 333), qui est un laconique « -Nada » (p. 333), recèle à la fois une absence de solution, mais laisse entrevoir aussi un peu de répit pour le narrateur, donc pour nous lecteur, qui nous sommes mis à sa place. En effet, le tueur fait suivre ce monosyllabe de quelques explications supplémentaires concernant ce qu'il appelle « [...] nuestro problema [...] »<sup>50</sup> (p. 333), avec un adjectif possessif de première personne du pluriel qui jaillit pour la première fois concernant le terme « problème » ou « ennui »<sup>51</sup> et signifie, par conséquent, que le narrateur n'en a pas encore fini avec Garray :

---

(ainsi on nous appelle ces derniers temps suivant le mot à la mode, vous savez comment marchent ces choses-là) [...] » (p. 332).

<sup>46</sup> « [...] [U]ne légèreté impardonnable [...], je vais lui faire une bonne frayeur, il va m'entendre [...] », « [...] [Ils] me mettaient mal à l'aise [...] », « [...] ni d'aller tout déballer à qui que ce soit ».

<sup>47</sup> « [...] la pire d'entre [ces réponses] ».

<sup>48</sup> « No, esa respuesta, no la temí » et, un peu avant, « [...] [D]ebo reconocer que en ningún momento esperé la peor respuesta, la que habrían temido los grandes aprensivos, los timoratos, los asustadizos, los pesimistas y los fatalistas » (« Non, cette réponse je ne la redoutais pas », « [...] [J]e dois reconnaître qu'à aucun moment je n'envisageai la pire d'entre elles, celle qu'auraient appréhendée les grands anxieux, les timorés, les esprits craintifs, les pessimistes et les fatalistes ») (p. 333).

<sup>49</sup> « [...] ne plus l'avoir [ce tueur] en face de [lui] [...] ».

<sup>50</sup> « - Et qu'est-ce qu'on peut bien faire ? », « - Rien » « notre problème ».

<sup>51</sup> Et répété dans son ultime répartie. De plus, l'adjectif « nuestro » à propos du « problema » est utilisé uniquement ici, et deux fois, donc, dans la totalité des pages, d'où son importance, expliquée par nous *supra*.

Qué más quiere que haga, ya le he dicho que yo soy sólo un gatillo y además difícil. Y los gatillos no se aprietan solos, no deciden, carecen de voluntad. Confío en su buen criterio y en su prudencia, eso es todo. Y ahora váyase [...]. En cuanto me pierda de vista dejaré de saber [tout ce que le narrateur sait], ¿verdad? Y no creo que nos veamos más<sup>52</sup>. (p. 333)

Mais ce répit octroyé au narrateur semble bien précaire et la menace pérenne, dépendant surtout de la capacité au mutisme dudit narrateur, qui doit compter sur l'autodéfinition à demi rassurante du tueur, à savoir la nature de « gâchette » de ce dernier. Le lecteur peut donc craindre, malgré tout, des conséquences possibles sur le narrateur, d'autant que le départ en trombe de Garray, qui lui tourne le dos au moment où ils se séparent et ne répond pas à son merci, ne présage rien de bon. Quant au baume que seraient les derniers mots prononcés par l'assassin, cités *supra*, « Y no creo que nos veamos más », ils sont pris par l'incertitude de ce « [...] no creo que [...] ».

Mais ce qui retient l'attention du lecteur aux aguets, c'est la répétition, qui attire donc l'attention, d'une mention faite par le tueur à un deuxième rendez-vous dans ce même hôtel, juste un peu plus tard : « [...] [M]i segunda cita podría adelantarse y prefiero que no se vean, sabiendo lo que sabe usted »<sup>53</sup> (p. 333). La deuxième partie de cette phrase évoque, comme on l'a vu plus haut, le lien qui unit désormais les deux hommes, et que cette tierce personne pourrait établir, ne serait-ce qu'en voyant le narrateur avec un tueur à gages que celle-ci va sans doute embaucher.

Dans l'avant-dernière page, lorsque le narrateur quitte le salon de l'hôtel, il cherche son ami Custardoy sans le trouver, ce qu'il ne commente certes pas, mais il s'agit d'une absence qui d'ores et déjà peut inquiéter le lecteur en alerte. C'est alors qu'intervient le *twist* final, une trentaine de lignes avant que la nouvelle ne s'achève : en entrant dans le taxi, le narrateur entre, et nous lecteur avec lui – puisque l'on voit et sait ce que lui voit et sait, rappelons-le – dans un taxi et aperçoit par hasard l'homme d'affaires Jauralde, qui lui en veut tellement, se précipiter dans l'hôtel. D'abord, il est décrit de manière à insister sur « [...] sus ojos chicos siniestros [...] »<sup>54</sup> (p. 334), où le mal est donc plus explicitement lu que le regard inexpressif

---

<sup>52</sup> « Que voulez-vous que je fasse de plus, je vous ai déjà dit que je n'étais qu'une gâchette, et une difficile encore. Et les gâchettes ne se pressent pas toutes seules, elles ne décident pas, elles manquent de volonté. Je me fie à votre discernement autant qu'à votre prudence, voilà tout. Et maintenant allez-vous-en [...]. Dès que j'aurai disparu de votre champ de vision, ce sera comme si vous ne l'aviez jamais su [tout ce que le narrateur sait], n'est-ce pas ? Et je ne pense pas que nous soyons amenés à nous revoir ».

<sup>53</sup> « [...] [M]on second rendez-vous pourrait avoir de l'avance et je préfère que vous ne vous croisiez pas, étant donné ce que vous savez ».

<sup>54</sup> « [...] ses petits yeux sinistres [...] ».

de Garray. Et, surtout, cette présence du magnat coïncide, comme le narrateur nous le rappelle au cas où nous serions un lecteur inattentif, avec l'heure du second rendez-vous annoncé par le tueur<sup>55</sup>...

Le tout dernier paragraphe lui fait alors songer au pire, qui n'était donc pas l'idée de la page précédente soufflée par le narrateur au lecteur, à savoir la mort de Custardoy pour se venger de sa légèreté (*attendre réponse de Javier Marías 2/2*), et ce, en dépit de la disparition inopinée de ce dernier à l'hôtel. Le pire, différé pour le lecteur par le suspense – en effet, le narrateur, sidéré pendant quelques secondes, ne tire pas les conclusions de cette présence, d'où l'impatience du chauffeur de taxi à qui il ne donne pas d'indication pour sa course – est en fait déduit à la fois par le lecteur et le narrateur : Jauralde a sans doute donné rendez-vous à Garray pour lui proposer d'éliminer le narrateur qui, on le sait de manière floue dès le premier paragraphe du récit, le gêne tant.

Même si le doute subsiste dans l'esprit du narrateur et du lecteur, dans un premier temps, et la volonté de ne pas y croire<sup>56</sup>, ces « “No puede ser” »<sup>57</sup> résonnent en fait sinistrement comme des dénis de l'inéluctable à venir<sup>58</sup>. Oui, Jauralde avait décidé de se débarrasser violemment du protagoniste par ce même tueur à gages, le hasard – ou le destin – voulant que ce fût au

---

<sup>55</sup> « Miré el reloj. Habían transcurrido treinta y cinco minutos desde que Garray había mirado el suyo por primera vez y había dicho: “Tengo otra cita aquí mismo dentro de treinta y cinco minutos [...]» (« Je regardai ma montre. Cela faisait trente-cinq minutes que Garray avait consulté la sienne pour la première fois et avait dit : “J’ai un autre rendez-vous ici-même d’ici trente-cinq minutes [...]» ») (p. 334).

<sup>56</sup> « “No puede ser”, pensé. “No puede ser. Mucha gente se cita en el Palace [...], yo mismo he visto por allí a Jauralde en alguna otra ocasión. No puede ser, no será y no puede ser” » (« “C’est impossible”, pensai-je. “Impossible. Un tas de gens se donnent rendez-vous au Palace [...], j’ai moi-même déjà vu une fois Jauralde dans les parages. C’est impossible, cela ne peut pas arriver, c’est impossible” ») (p. 335).

<sup>57</sup> « “C’est impossible” ».

<sup>58</sup> Notons aussi, à propos de l’idée de « doute », ce que dit Marías à propos de « [...] la imposibilidad de contar nada acaecido, real, de manera absolutamente segura, veraz, objetiva, completa y definitiva. Incluso de contar aquello que uno mismo ha llevado a cabo y que en principio no depende de nadie más. Es sumamente improbable, por no decir imposible, que quien por ejemplo confiesa la comisión de un asesinato se atenga exclusivamente a los hechos y diga tan sólo: “Me acerqué a Sebastián por la espalda, saqué la pistola y le pegué un tiro en la nuca”. Lo más seguro es que quien confiesa tal acto diga también por qué lo hizo, y por qué aquel día y no otro, y por qué en aquel lugar y no en otro, y por qué tenía una pistola, y qué le había hecho Sebastián o qué órdenes cumplía si se trataba de un desconocido del cual le habían enseñado una fotografía, es decir, si aquello era un encargo y su profesión es la de sicario » (« [...] l’impossibilité de raconter rien qui ne se soit passé, rien de réel, d’une manière absolument sûre, véridique, objective, complète et définitive. Et même de raconter ce que soi-même on a effectué comme action et qui en principe ne dépend de personne d’autre. Il est hautement improbable, pour ne pas dire impossible, que quelqu’un qui, par exemple, avoue avoir commis un assassinat s’en tienne exclusivement aux faits et dise seulement : “Je me suis approché de Sebastián par derrière, j’ai sorti un pistolet et je lui ai tiré dans la nuque”. Ce qui est plus sûr, c’est que quelqu’un qui confesse un tel acte dise aussi pourquoi il l’a fait, et pourquoi ce jour-là et pas un autre, et pourquoi à cet endroit-là et pas ailleurs, et pourquoi il avait un pistolet, et ce que lui avait fait Sebastián ou quels ordres il exécutait s’il s’agissait d’un inconnu dont on lui avait montré une photo, c’est-à-dire, si c’était un travail de commande et si sa profession, c’était tueur à gages ») (pp. 20-21), à lire dans J. Marías, *Sobre la dificultad de contar. Discurso leído el día 27 de abril de 2008 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Javier Marías y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Rico*, Madrid, Real Academia Española, 2008, pp. 20-21.

même endroit<sup>59</sup> et presque au même moment que les deux rendez-vous fussent prévus avec le même tueur à gages. Le *twist* est violent et cruel, et la violence annoncée, toujours hors champ, semble fort plausible, et d'autant plus forte pour le lecteur qu'il a appris à connaître durant ces pages le « héros », à qui il s'est encore plus identifié, car celui-ci n'a pas fait montre d'un caractère mauvais. Tandis qu'il peut avoir toutes les craintes d'une violence fatale qui s'exercera contre lui, car Garray, peut-être le deuxième larron de ce rendez-vous, a suffisamment dit qu'il ne se déplaçait pas pour rien...

La dernière phrase, longue, bien dans le style de Marías, restitue ainsi, *via* ce monologue intérieur accoutumé<sup>60</sup>, les méandres du *Stream of Consciousness* joycien, sans être totalement le magma de mots mêlés du maître irlandais, et elle mérite qu'on la cite *in extenso* pour mieux la commenter :

Pero tampoco pude evitar preguntarme, antes de decirle al taxista mi dirección, si no se le presentaría ahora al meticuloso señor Garray la oportunidad de no dejar cabos sueltos ni correr ningún riesgo, y si no se le aparecería ahora quien lo apretase, quien apretase su gatillo difícil y sin voluntad contra mí, y si en contra de lo que creía no tendríamos que vernos más, una vez más. Y no pude sino encomendarme, entonces, a su tan mencionada como en realidad incierta capacidad para la disuasión<sup>61</sup>. (p. 335)

Ce que l'on peut dire de cette dernière phrase, c'est qu'elle contient une ironie elle-même violente et cruelle, et toujours sous-jacente, car elle semble dire que, dans cette société-là, l'assassinat est une solution très envisageable, et que s'il risque d'être « terminé » par Garray, c'est faute d'avoir accepté, par scrupule et humanité, que ce dernier en finisse lui-même avec Jauralde. Évidemment, tout reste en suspens(e), la mort du narrateur comme le fait que cette présence du potentat puisse relever du hasard. Mais la mise en abyme de l'expression « [...]

---

<sup>59</sup> Mais l'endroit semble aussi adéquat pour ce genre de rencontres, où se réunit un ensemble de « [...] gente importante haciendo negocios y preparando estrategias » (« [...] gens importants brassant des affaires et planifiant des stratégies ») (p. 335), dont Jauralde, comme on l'a dit *supra*, ce qui renforce cette présomption d'un contrat mis sur lui *in situ*.

<sup>60</sup> Cf. « Dicho narrador confiere a sus textos una subjetividad muy marcada y entre los recursos más utilizados para incrementarla cabe destacar el monólogo interior [...] » (« Le narrateur en question confère à ses textes une subjectivité très prononcée et parmi les procédés les plus utilisés pour la développer, il faut relever le monologue intérieur »), à lire dans Irene Andres-Suárez, « Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad », dans I. Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Javier Marías*, Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel/Madrid, Arco-Libros, Coll. « Cuadernos de Narrativa », 2005, p. 210.

<sup>61</sup> « Mais je ne pus malgré tout éviter de me demander, avant d'indiquer mon adresse au chauffeur, si ce n'était pas là l'occasion pour le méticuleux M. Garray de tout planifier de A à Z sans courir le moindre risque, si ne venait pas au-devant de lui à cet instant celui qui le presserait, qui presserait sa gâchette difficile et sans volonté propre contre moi, et si, contrairement à ce qu'il avait pensé, nous ne serions pas amenés à nous revoir, encore une fois. Et je ne pus alors que m'en remettre à sa fameuse, mais en réalité incertaine capacité de dissuasion ». L'adversative apparaît après le doute initial quant à la présence de Jauralde dans ces murs, que le narrateur imputait à un rendez-vous quelconque, pas en rapport avec lui.

no dejar cabos sueltos [...] », en toute fin de nouvelle, suggère<sup>62</sup>, malgré cette fin en apparence ouverte – et elle l’est, certes, *stricto sensu* – que, bien au contraire, tous les éléments se rejoignent pour expliquer ces rendez-vous et dire la mort prochaine du protagoniste trop gentil (le seul de ce récit ?).

Le souhait ultime de la part du narrateur de compter sur la « [...] capacidad para la disuasión » – dernier mot du texte – du spadassin est lui aussi ironique, de la part de Marías, et désespéré, à notre double niveau de lecteur et de « sosie » du narrateur, car cette capacité seule serait susceptible d’empêcher ce destin violent et létal. L’espoir est donc plus que ténu, car ce talent de persuasion de l’homme de main est qualifié de, « [...] en realidad incierta [...] » (p. 335), et il semble bien, d’après tous les codes de la violence et de la cruauté hors champ semés çà et là par l’auteur *via* son narrateur, comme on l’a vu, que les jeux – d’abord littéraires, puis, si l’on veut, concrets, dans la diégèse de ce récit noir – soient bel bien déjà faits. Et que rien ne va plus...

Pour conclure, nous voudrions citer le regretté Gérard Genette – à qui nous souhaitons ainsi rendre hommage –, lequel écrivait : « J’ai constamment une conscience très aiguë des lecteurs », or celle-ci est particulièrement nécessaire pour comprendre le jeu cruel et la violence hors champ de l’auteur, caché derrière son narrateur, le long de toutes les pages de ce ludique exercice de style qu’est « Un inmenso favor ». De même, nous souhaiterions évoquer l’interaction auteur/lecteur que développe Giorgio Agamben dans ses *Profanations* : « Le lieu – ou plutôt l’avoir lieu – du poème [pour nous : du texte] ne se trouve donc ni dans le texte ni dans l’auteur (ou dans le lecteur) : il est dans le geste par lequel l’auteur et le lecteur se mettent en jeu dans le texte et s’y soustraient ensemble à l’infini »<sup>63</sup>.

Ici, la cruauté et la violence sont d’autant plus concernées par ce geste de « mise en jeu » mutuelle qu’elles se situent hors champ, plus particulièrement pour la violence, et sont maniées avec ironie, plus particulièrement pour la cruauté, notamment à la fin de ce récit, *via* l’idée d’un contrat refusé par le « héros », qui précipitera sans doute sa propre fin. Bien entendu, cette stratégie d’écriture nécessite un rôle du lecteur actif, mais on n’en attendait pas moins de Javier Marías, écrivain qui en demande toujours beaucoup à ses lecteurs et qui conçoit des mondes où, comme le nôtre, la violence et la cruauté, qu’elles soient hors ou plein champ, issues du cauchemar franquiste ou non, sont, somme toute, monnaie très courante.

---

<sup>62</sup> « Javier Marías maneja con gran maestría el arte de la introspección y, sobre todo, de la elisión, de la sugerencia » (« Javier Marías manie avec une grande maîtrise l’art de l’introspection et, surtout, de l’élimination, de la suggestion »), dans l’article d’Irene Andres-Suárez cité *supra, ibid.*

<sup>63</sup> Giorgio Agamben, *Profanations (Profanazioni)*, 2005, éd. citée Paris, Rivages, 2006, p. 91.