

L'innocence comme échappatoire: brève enquête sur Mario Lacruz

Résumé

L'article suivant est consacré à l'analyse du premier roman de Mario Lacruz, *El inocente*, publié en 1953, et considéré comme le premier « polar » espagnol. Il s'agit d'un livre déroutant et inclassable, qui accumule bon nombre de transgressions et entorses par rapport aux règles du genre. On y soulignera en particulier une tonalité existentielle, voire religieuse, où la poursuite de Virgilio Delise, l'innocent injustement soupçonné de la mort accidentelle de son beau-père, permet de montrer, sous une forme épurée, l'engrenage répressif du régime franquiste, ainsi que les traumatismes de la violence fratricide qui sont à l'origine de son fonctionnement. À bien des égards, *El inocente* trace une lézarde complexe sur le socle de la littérature espagnole d'après-guerre, où s'entrevoit l'éclatement ludique du polar de la Transition.

Resumen

El siguiente artículo está dedicado al análisis de la primera novela de Mario Lacruz, *El inocente*, publicada en 1953 y considerada como precursora de la novela negra española. Se trata de un libro inclasificable y desconcertante, que ofrece numerosas infracciones y transgresiones con respecto a las leyes del género. Identificaremos en particular una tonalidad existencialista, acaso religiosa, donde la persecución de Virgilio Delise, el inocente injustamente acusado de la muerte accidental de su padrastra, permite mostrar la mecánica represiva del régimen franquista, así como los traumas de la violencia fratricida que alientan en las raíces de su historia. Por muchos aspectos, *El inocente* dibuja una grieta compleja sobre el zócalo de la literatura española de la posguerra, donde se entrevería el estallido lúdico de la novela negra de la Transición.

Abstract

The following article is devoted to the analysis of Mario Lacruz's first novel entitled *El Inocente*, published in 1953, and considered as the first Spanish whodunnit. It is a puzzling and unclassifiable book which accumulates quite a few transgressions and infringements of the rules of this genre. It is particularly worth noticing an existential or even religious tone. Indeed, the pursuit of Virgilio Delise, the innocent unjustly accused of the accidental death of his father-in-law permits to implicitly show the repressive trap of the Franco regime and the traumas of the fratricidal violence which are at its origin. In many respects *El Inocente* represents the beginning of a complex crack in the basis of the post-war Spanish literature in which one can already see the playful explosion of whodunnits during the Transition.

Un écrivain intempestif

Mario Lacruz Muntadas (Barcelone 1929-2000) est loin d'incarner le type d'intellectuel méconnu ou ignoré, englouti dans les oubliettes d'une histoire que l'Espagne d'aujourd'hui, dans son empressement à atteindre une modernité mal comprise, aurait relégué à l'arrière-plan estompé des pages révolues. Son décès, il y a bientôt dix ans, a fait l'objet de nombreux hommages et d'une reconnaissance presque unanime dans la presse quotidienne, et multiples sont les éloges que les principales figures littéraires lui ont consacrées¹. Ses archives personnelles, qui accumulaient un certain nombre d'ouvrages inédits ou inachevés, ont été depuis lors soigneusement ordonnées, et ont abouti à la publication récente d'une série de romans posthumes², dans un élan où l'on a également repris les trois ouvrages parus de son vivant.

Il est vrai que Mario Lacruz, s'il s'est donc avéré qu'il avait écrit plus qu'il ne semblait, a rarement livré au public le fruit de son travail de création qui s'est, d'autre part, concentré au tout début de son parcours. Il n'a que dix-neuf ans quand il commence à écrire *El inocente*, qui obtient, en 1953, le prix Simenon, lors de sa première édition, et qui sera finalement publié par l'éditeur Luis de Caralt³. Sur la lancée, il achève en deux ans son deuxième roman, *La tarde*, qui remporte, en 1955, le prix Ciudad de Barcelona. Mais ce brillant démarrage s'interrompt pendant plus de

¹ Nous faisons ici allusion aux paroles élogieuses de Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Luis Carandell, Carmen Balcells, Francisco Umbral, Pere Gimferrer, etc., reprises sur le site web consacré à Mario Lacruz: <http://perso.wanadoo.es/mariolacruz/>. Quelques articles publiés dans *El País* permettent également de mesurer l'importance, voire le retentissement, provoqué par sa disparition, en particulier "La muerte del editor Mario Lacruz provoca una honda desolación en el mundo de las letras" (Rosa Mora, 15 mai 2000), ou encore "Un gran homenaje al editor Mario Lacruz reúne al mundo de las letras en Barcelona" (Xavier Moret, 10 octobre 2000).

² "Cuando sus cinco hijos abrieron el 'armario sagrado' donde Lacruz apartaba las herramientas de bricolaje de la curiosidad familiar, descubrieron una columna de papeles de metro y medio de altura. Según cuenta su hijo Juan Max Lacruz, allí estaba la anunciada novela autobiográfica *Sinfonía inacabada: mil días en la montaña*, y con ella, otros muchos textos inéditos: dos novelas (*Intemperancia* y *Barbará*) que completaban con *La tarde* (1955) una 'trilogía sentimental' sobre la España del siglo XX; una segunda parte de *El ayudante del verdugo* (1971), titulada *Hoy como ayer*; tres novelas biográficas sobre Gaudí, Churchill y Simenon; una novela policíaca de humor escrita (¡en inglés!) antes de *El inocente* (1953 sic.) y titulada *He who pays the sniper*; la novela de intriga *Opus 17*; la saga sobre la Guerra Civil *Huida de España*; el relato *Yvón o la anochecida*, además de 'un buen número de cuentos y otros textos de difícil clasificación'" (Miguel Mora; "La vocación escondida de Mario Lacruz", *El País*, 4 mars 2004). Jusqu'à présent ont déjà vu le jour *Gaudí* (Ediciones B, 2004), *Intemperancia* (Ediciones B, 2005), le polar de type humoristique *Concierto para disparo y orquesta* (Funambulista, 2005), ainsi que la collection de nouvelles *Un verano memorable y otras historias* (Menoscuarto, 2006), qui reprend un certain nombre d'histoires parues en revues au fil des ans, en particulier quelques unes publiées sous le même titre dans la minuscule "Enciclopedia Pulga" de la maison d'édition Plaza, en 1955.

³ Suite à d'importantes difficultés financières, la maison d'édition Aymá, qui convoqua le premier et dernier prix George Simenon, avec un jury composé par Nestor Luján, Carlos Martínez Barbeito et Rafael Vázquez Zamora, se vit incapable d'affronter la diffusion du roman vainqueur. Celui-ci finit donc par atterrir chez Luis de Caralt, qui prit en charge la première édition officielle du livre, en 1953.

quinze ans. À la demande de l'éditeur Germán Plaza, Mario Lacruz dirige le lancement de "Libros Plaza", une des premières collections de poche dans l'Espagne d'après guerre. C'est le début de sa carrière d'éditeur, qui occupe désormais une grande partie de son temps consacré auparavant à l'écriture. Dans ce domaine, la contribution de Lacruz à l'histoire culturelle de l'Espagne actuelle est absolument fondamentale, et pourrait bien égaler à ce titre le rôle de Carlos Barral. D'abord chargé de la direction littéraire chez Plaza, qui rachète, à la suite du décès de son fondateur, la maison d'édition Janés, pour devenir Plaza&Janés, il prend ensuite la tête de Argos-Vergara, à partir de 1975, et devient finalement directeur général de Seix-Barral, où il prend sa retraite en 2000, quelques mois avant sa mort.

Il est sans doute utile de rappeler ici que le métier d'éditeur, dans l'Espagne franquiste, représentait un véritable « ballon d'oxygène » pour les esprits curieux ou inquiets qui tentaient de percer l'opacité du régime, et pour lesquels la découverte des œuvres majeures de la littérature du XXe siècle constituait un acte de liberté, une fenêtre ouverte sur le monde extérieur. C'est à cette tâche indispensable que s'est attelé Mario Lacruz, en fin connaisseur des principales tendances de la culture contemporaine qu'il a, par certains aspects, contribué à façonner. Mais s'il convient sans aucun doute d'incorporer l'étude des métiers de l'édition à l'histoire culturelle de la modernité espagnole, puisqu'ils ont joué un rôle essentiel dans la circulation et le déclenchement des innovations littéraires, cette facette de la personnalité de Mario Lacruz échappe ici à notre propos. Elle est par contre appelée à servir ce que nous pourrions qualifier comme le mystère ou la légende du personnage.

En effet, le silence de Mario Lacruz nous autorise à l'inscrire dans la tradition de ce qu'Enrique Vila-Matas nomme les « Bartleby » de la littérature, qu'il décrit de la sorte:

Hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre. (Vila-Matas, 2000: 12)

Nul doute que notre auteur pourrait aisément faire partie de ce catalogue. Un brillant démarrage, avec deux premiers romans qui décrochent chacun un prix, sont salués par la

critique et par la reconnaissance publique⁴, puis plus rien: un silence presque total jusqu'à la fin, qui ne se voit interrompu qu'en 1971 par la publication de *El ayudante del verdugo*, le portrait d'une réussite où perce toute la corruption sociale et morale du franquisme, et qui sera finaliste du Prix de la Critique. Cependant, Lacruz n'a jamais justifié son silence par une sorte de paralysie ou de renoncement, de « I would prefer not to » semblable au scribe melvillien. Ce sont plutôt les obligations du métier, le besoin de gagner sa vie qui l'ont contraint à réprimer son désir d'écrire, ainsi qu'une certaine tendance à en reporter l'instant, par nonchalance ou par paresse. Lui-même l'attribue également à la fréquentation du monde de l'édition, ainsi qu'à son succès initial, qui l'auraient en quelque sorte « vacciné » contre le narcissisme de l'écrivain et l'impératif de publier, dans un marché où prolifèrent les tirages superflus⁵.

Un autre aspect, qui renforce l'isolement de Lacruz et son détachement de l'écriture, tient probablement à son côté inactuel : un premier roman qualifié de « noir », alors que le genre apparaît tout à fait étranger à la tradition espagnole (1953), un deuxième marqué par l'atmosphère introspective et intimiste de la narration, comme l'évocation d'une « belle époque » avant l'orage, à un moment où le réalisme « social y comprometido » domine la scène littéraire (1955), puis un réquisitoire contre la corruption franquiste, quand la tendance est à l'expérimentalisme et au « métalittéraire » (1971), sous l'égide de la déconstruction à la Tel Quel.

⁴ Parmi les preuves de ce succès et de cette reconnaissance, nous pouvons inclure les nombreuses traductions de ses ouvrages (en français d'abord, mais également en italien, allemand ou anglais, entre autres), ainsi que leur passage au format audiovisuel. Les versions françaises, pour ne citer que l'exemple le plus proche, seront publiées chez Presses Internationales (Coll. Inter policier), en 1961, et Robert Laffont, en 1966 ; les traducteurs ne se privent pas de modifier les titres à leur guise, *El inocente* deviendra *Feu caballero* (trad. de G. Hall), et *La tarde, Tard dans l'après-midi* (trad. de D. Eyquem). D'autre part, *El inocente* fera l'objet d'une adaptation au cinéma à laquelle Lacruz participera comme scénariste, sous le titre de *Muerte al amanecer*, dirigée par José María Forn (1960). Les droits de *El ayudante del verdugo* seront également rachetés par la télévision vénézuélienne, pour produire un téléfilm que nous serions assez curieux de voir.

⁵ Nous citons les explications du propre Lacruz dans une interview accordée à Constantino Bértolo, où il fait preuve d'une grande lucidité à son égard : « Más que un motivo habría que hablar de una serie de motivos. En primer lugar, mi actividad profesional de editor me restaba mucho tiempo. Sin duda, un momento decisivo de mi vida fue cuando cometí el error de pensar que debía encontrar un trabajo que me permitiese escribir con tranquilidad, y encontré un trabajo que me pareció eso y, en realidad, me ha impedido escribir. Por otra parte, el éxito de las dos primeras novelas me hizo perder la necesidad de vanidad que sin duda hay en todo escritor. No he sacralizado la labor de creación literaria, pero lo creativo sigue tirando. Me digo a mí mismo : esto es un trabajo para ganarme la vida, que no es poco, pero el año que viene voy a volver a escribir. Sin llegar a pensar, en absoluto, que el hecho de no seguir escribiendo tenga la menor trascendencia. Un poco para mí y basta. El mundo editorial actúa como una especie de vacuna contra el afán de escribir, partiendo de la idea poco caritativa de que la mayoría de los libros que se publican da lo mismo que se publiquen o no. El silencio narrativo vino primero por un proceso de autoengaño –mañana empiezo- y luego de adormecimiento. » (Bértolo, 1984, 220)

Lacruz semble nager à contre-courant, indifférent aux normes et aux priorités de son temps, sans se soucier des modes et des cénacles pontifiants. Lui-même se définit comme un « francotirador », et fait cavalier seul : « parece que siempre llevo tarde, a destiempo » (Bértolo, 1984, 219). Une formule à l'attribution incertaine (Bértolo parle d'un « prestigioso profesor universitario » indéterminé, mais une autre source signalerait Miguel Delibes) soutient que « en el caso de Mario Lacruz no resulta nada fácil discernir si se trata de un novelista "de antes o de después" » (Bértolo, 2000, 203). Ce caractère intempestif, mêlé au silence et au mystère inhérents – dans la lignée des *Bartleby* illustres – à celui qui abandonne l'écriture, va forger une certaine légende autour de Mario Lacruz, une aura d'écrivain dont la fréquentation serait réservée aux *happy few*. Comme le constate Eugenio G. de Nora dans son panorama sur *La novela española contemporánea*, Mario Lacruz est difficile à classer, ce qui tend à l'écarter des généalogies et des étiquettes auxquelles se montre si propice la critique littéraire espagnole :

Se olvida frecuentemente, al hablar de los novelistas jóvenes, el nombre de Mario Lacruz. ¿Es solamente por desconocimiento, dado que el autor ha publicado poco y guarda silencio hace años? Pensamos que es también por comodidad. En efecto, Lacruz es un narrador “inactual”, cuya obra parece “de antes o de después”, y no se adapta sin esfuerzo a los esquemas simplistas al uso (el novelista mismo tiene plena conciencia de ello). (Nora, 1971 III, 280)⁶

C'est pourquoi l'accumulation d'inédits parus depuis quelques années a peut-être définitivement brisé le « mystère Lacruz », en démontrant qu'il n'avait, de fait, jamais cessé d'écrire, mais bien plutôt renoncé à publier, en vertu d'une auto-exigence que le passage du temps se chargera de justifier ou non⁷. En tout cas, la véritable postérité de son œuvre se trouve en pleine gestation, pourrions-nous affirmer, puisque, depuis sa mort, sont parus plus de livres qu'il n'en avait jamais publiés de son vivant. Une telle

⁶ Eugenio G. de Nora semble identifier ce « prestigieux professeur », car il attribue la citation en note à : Domingo Pérez Minik (1957), *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama, p. 330.

⁷ À notre avis, et bien qu'il soit trop tôt pour l'avancer, il s'agit surtout d'œuvres mineures, qui donneraient raison au critère et aux choix conscients de l'auteur qui renonça à les publier, exception faite, mais ce n'est qu'une hypothèse, de son roman autobiographique intitulé *Sinfonía inacabada: mil días en la montaña*, auquel il travailla jusqu'à sa mort. Selon une rumeur à laquelle nous nous garderons d'accorder toute crédibilité, les disputes familiales autour de son héritage sont vraisemblablement en train de retarder sa parution. Cf. Rafael Conte, « Mario Lacruz, editor o escritor », *El País*, 22-X-2005: « Aunque seguimos esperando el relato de su infancia rural [...] en el que estaba trabajando cuando falleció, y cuya publicación se está retrasando al parecer por problemas familiares... »

situation entraîne plusieurs conséquences. Tout d'abord, il serait risqué d'établir un bilan d'ensemble puisque, d'une part, l'éventuelle « modernité » de son œuvre inédite n'a joué aucun rôle, enfouie comme elle l'a été dans l'armoire de son bureau, et, d'autre part, l'image que nous pourrions en donner serait forcément incomplète et partielle. Mais surtout, c'est l'entière « légende » de Mario Lacruz qu'il faudrait reconsidérer, à partir du moment où le silence qui avait condamné cette œuvre à n'être, en quelque sorte, que la promesse de ce qu'elle aurait pu devenir, masquait, en fait, le flux secret d'une écriture, qui ne commence qu'à peine à nous dévoiler la totalité de ses « mystères »⁸.

Nous manquerions donc de perspective pour évaluer cet auteur à la lumière d'une problématique telle que celle du « socle et de la lézarde », qui vise à identifier les signes avant-coureurs de la modernité parmi la « classe moyenne » des écrivains plus ou moins méconnus, voire oubliés. Si l'œuvre de Lacruz reste encore à connaître, dans une époque forcément étrangère aux circonstances où elle avait été conçue – et donc tout à fait détachée de leur portée –, il conviendrait alors de restreindre notre analyse aux livres effectivement publiés, pour envisager leur signification dans leur contexte particulier. Je veux parler de cette image de « précurseur » qui, liée à l'inactualité d'une œuvre semblant appartenir au passé ou au futur de son présent, en reconnaît la modernité sur le fil du rétrospectif. C'est l'étiquette d'écrivain « culte », que nous apposerions aujourd'hui à des auteurs passés inaperçus, mais dont l'influence s'est accrue au cours du temps.

Tentons alors de préciser en quoi consiste cette réputation, et quelles sont les raisons littéraires, plus que biographiques, qui permettraient de l'argumenter. À notre avis, la postérité de Mario Lacruz et son importance dans le champ littéraire espagnol proviennent essentiellement du statut accordé à son premier roman, *El inocente*, en tant que précurseur du polar moderne espagnol. En effet, il y a fort à parier que si Lacruz n'avait publié que *La tarde* ou *El ayudante del verdugo*, sans renier leur indéniable qualité, le simple silence éditorial serait difficilement parvenu à soutenir cette image de précurseur ou visionnaire interrompu. Ce livre supporte la lourde réputation d'incarner

⁸ Rosa Montero, lors de la parution de *Gaudí*, manifestait de la sorte sa surprise : “Cuando me enteré que habían aparecido todos estos inéditos, me sentí como una imbécil. [...] Siempre le decía : « ¿Por qué no escribes más? » Y él respondía : « Es que no tengo tiempo, tengo una familia ». Nunca entendí por qué había dejado de escribir. Ahora veo que lo que hizo fue dejar de publicar. Más misterio”, Miguel Mora, “La vocación escondida de Mario Lacruz”, *El País*, 4-IV-2000.

le premier roman noir de la tradition littéraire espagnole, mentionné dans toutes les généalogies et les études du genre. Or ce premier « polar » est déconcertant à bien des titres, à cause de sa « qualité », dirons-nous pour simplifier, ce qui l'écarte ainsi des préjugés qui considèrent pendant longtemps ce courant comme une sous-littérature vouée à la médiocrité de la consommation de masse.

Parmi ces jugements contradictoires se noue la surprenante singularité de *El inocente*, sorte de météore inaugurant une tradition à laquelle pourtant il n'appartiendrait pas complètement. Cette position bancale et instable nous permettrait d'identifier le livre comme une lézarde marginale, frayant ses innovations sur le socle d'un genre qu'il amorce en le réinventant. Nous limiterons donc notre parcours en compagnie de Mario Lacruz à ce premier roman, dans la mesure où il constitue le meilleur signal d'une modernité entremêlée au socle d'une écriture souvent caractérisée par sa production sérielle. Pour ce faire, nous étudierons la portée du livre dans la lignée du polar espagnol ou, si l'on préfère, sa position dans le champ, pour reprendre les termes de Bourdieu, nous consacrant par la suite à l'analyse de ses axes thématiques, et enfin de ses stratégies textuelles. Cette distinction quelque peu « scolaire » aura néanmoins l'avantage de nuancer une image un peu trop fixe, voire schématique, par le détail d'un texte dont l'appartenance au genre n'entrave pas la dimension novatrice.

À la poursuite de *El inocente*: un polar existentialiste dans l'après-guerre espagnole.

El inocente es una obra de difícil situación en el espacio literario de la posguerra española; sin encajar cómodamente dentro de los parámetros de la novela social de la época ni tampoco dentro de la tradición policíaca de la novela popular escrita a destajo, la novela de Mario Lacruz hace inservible la convencional barrera entre literatura y subliteratura. Esto supone a la vez una bendición y una condena. Si bien la posición de francotirador de Mario Lacruz ha posibilitado que su novela trajera un bienvenido soplo de aire nuevo (todavía hoy, casi cuarenta años más tarde, sorprenden su carácter innovador y su extraordinaria frescura, que no han perdido nada de su fuerza original), al mismo tiempo su marginalidad ha emplazado al autor en el limbo de los justos (e inocentes), esperando todavía el momento final de su recuperación al Canon. (Colmeiro, 1994, 140)

Ces paroles de José Colmeiro, dans son ouvrage sur *La novela policíaca española*, permettent de cerner l'enjeu qui nous occupe. Enumérons-en brièvement les différents

aspects. Premièrement, l'après-guerre espagnole constitue probablement, au XXe siècle, le dernier moment où la modernité culturelle apparaît comme une tâche à reconquérir. Les années quarante étant marquées par la table rase du foisonnement des années précédentes, la renaissance littéraire mettra longtemps à fructifier et à combler l'hémorragie vitale et intellectuelle qui avait saigné le pays⁹. Ce n'est véritablement qu'à partir des années cinquante que va se développer, non seulement un courant critique ayant recours, pour échapper à la censure, au prétendu objectivisme réaliste, mais le besoin d'accorder cette critique aux innovations romanesques de l'époque. Ainsi, l'écriture de *El inocente* (1953) s'inscrirait dans la même logique que *La colmena* (1951), allant même jusqu'à se voir comparée à l'éclatement de *Tiempo de silencio* (1962), dix ans plus tard (Colmeiro, 1994, 144, note 22).

Cependant, la trame du roman reprend un certain nombre d'éléments caractéristiques de la tradition policière, à un moment où le genre n'existe en Espagne que sous la forme de traductions et d'adaptations du modèle anglo-saxon. En effet, la reconstruction d'une histoire du polar en Espagne se heurte à des extrapolations plutôt hasardeuses, qui cherchent à dévoiler les signes avant-coureurs de sa configuration¹⁰. Si certains en font remonter l'origine à la nouvelle de Pedro Antonio de Alarcón, « El clavo » (datée de 1853, mais plutôt apparentée aux « causes célèbres », criminelles et judiciaires, alors à la mode en France), pour la plupart, la naissance devrait néanmoins être attribuée, au tournant du siècle, à Doña Emilia Pardo Bazán (avec *La gota de sangre*, en 1911, à laquelle il conviendrait d'ajouter une série de nouvelles recueillies dans « Cuentos trágicos » et « Cuentos dramáticos »), ainsi qu'à Joaquín Belda, qui publie, en 1909, *¿Quién disparó ?*, et *Una mancha de sangre*, en 1915, deux romans à l'allure de pastiche. En fait, la plupart de la production qui, pendant les années 20 et 30, participe

⁹ Bien que les intellectuels de la *Falange* visèrent à l'émergence d'une culture « nationale », leur esthétique embrassait, grosso modo, une ligne passéiste (« escapista »), qui se complaisait dans la glorification de l'Espagne éternelle (les revues *Escorial* ou *Espadaña*) ou se laissaient bercer par les rumeurs d'une idylle déphasée (*Garcilaso*). Cette simplification quelque peu grossière prétend néanmoins insister sur le fait que des livres comme *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Hijos de la ira* (1944), *Sombra del paraíso* (1944) et *Nada* (1945) surgissent en tant qu'événements singuliers, laissant transparaître le déchirement d'une voix isolée.

¹⁰ Dans la mesure où le polar constitue, en tant que genre, un symptôme de la modernité industrielle, il était à prévoir que le sous-développement espagnol aurait difficilement pu offrir les conditions propices à son surgissement, qui s'est donc en quelque sorte greffé comme une mode étrangère à sa nature. Cela n'a pas empêché José Valles Calatrava, par exemple, d'offrir dans sa thèse doctorale une bibliographie considérable de la littérature policière en Espagne (Valles Calatrava, 1991), ni à José F. Colmeiro d'identifier, avec détail et conviction, les racines du genre chez certains auteurs du XIXe. Cette brève synthèse reprend par ailleurs les grands axes de leur discours.

au développement d'une série de collections littéraires spécialisées, correspond à une imitation des modèles étrangers, sans que l'on puisse parler d'une tradition locale ou autochtone proprement dite¹¹. Cependant, même si le genre ne prend pas en territoire espagnol, il convient de rappeler que la plupart de ouvrages classiques ont été traduits, et sont par conséquent à la portée du public, sans oublier le formidable canal de diffusion que va constituer le cinématographe¹². En bref, à l'époque de Lacruz, le genre policier n'est plus à découvrir, mais il équivaut à de la sous-littérature populaire, un passe-temps frivole et bon marché dans lequel difficilement pourrait se lancer un écrivain nourrissant certaines prétentions¹³.

Or *El inocente* ne s'inspire pas seulement des classiques du polar, mais son écriture obéit aux mutations profondes, en provenance des États-Unis, qui ont modifié l'architecture strictement codifiée de l'enquête criminelle, et l'ont ouvert sur la profondeur corrompue d'une société en proie à la violence. Je veux parler, bien entendu, de la distinction entre roman policier et roman noir, dont le nom quelque peu arbitraire est dû à Marcel Duhamel, qui fonde la « Série Noire », en 1945, regroupant un certain nombre d'auteurs américains au style défini mais à l'unité incertaine¹⁴. À ce titre, *El*

¹¹ Pour la période des années 20 et 30, Valles Calatrava indique que: « Las escasas obras criminales de la época deben más, pues, a la imitación de los modelos extranjeros que a la propia posibilidad de crear un género autóctono español » (Valles Calatrava, 228). On trouve également dans son article les maisons d'édition spécialisées dans le domaine de la littérature policière, parmi lesquelles il convient de mentionner la « Biblioteca Oro » de Molino, dont l'existence se prolonge de 1933 à 1976.

¹² Rangeons également, parmi ces « classiques », le roman noir américain, puisque, comme le signale Rafael Conte : « no nos llamemos por lo tanto a engaño, pues estos últimos años de la moda impulsada por lanzamientos editoriales, publicitarios o televisivos [...] no han supuesto ningún descubrimiento. Todo estaba ya descubierto, sin excepciones apreciables, hacía ya varios lustros. La *novela negra* en España no ha pasado de ser un mediterráneo más ». (Conte, 1984)

¹³ « La novela policíaca continuó siendo en España un género menospreciado por los intelectuales, que veían en él nada más que un pasatiempo divertido, aunque frecuentemente gozado en privado por sus mismos denostadores. Por ello, quizás, la producción nacional de novelas policíacas se mantuvo durante largo tiempo dentro de esa corriente subliteraria y sin ambiciones literarias que tan lúcidamente criticó Pardo Bazán, más cercana al pasatiempo que a la creación artística ». (Colmeiro, 1994: 124-125)

Comme Lacruz l'avoue d'ailleurs : « Leíamos novelas policíacas, pero con la conciencia de que eran otra cosa; las leíamos incluso con cierto sentimiento de culpa, de estar perdiendo el tiempo. No las comentábamos en el grupo. Leer a Chandler era igual que leer a "Perry Mason". » (Bértolo, 1984, 213)

¹⁴ « Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le lancement de la Série Noire par Marcel Duhamel vient confirmer avec éclat les intuitions de Malraux et de Caillois. Grâce au démarrage en trombe de la collection, l'idée d'un genre à part, appelé roman noir ou polar, se matérialise sous les yeux du public français, appuyée sur un corpus important, en expansion rapide [...], dont l'unité n'était guère visible à l'œil de la critique américaine car ces textes étaient, aux États-Unis, publiés dans des collections disparates. » (Tadié, 2006, 11) Il serait intéressant d'examiner comment la France, qui a diffusé en Europe la culture de masses américaine, a également, grâce au prestige des intellectuels qui ont pris part à cette diffusion, accordé à cette culture ses lettres de noblesse, et l'a affranchie des préjugés ou des distinctions qui continuaient à peser sur sa reconnaissance. Ce phénomène mettra bien entendu longtemps avant de se consolider, mais l'amorce est lancée, à notre avis, dès la période d'après-guerre.

inocente ne joue plus sur l'élucidation d'un assassinat ni sur la découverte du coupable, mais sur la poursuite d'un innocent injustement soupçonné de la mort de son beau-père. Le crime (supposé) est donc prétexte à autre chose, mais c'est l'embarras à cerner cet « autre chose » qui va déconcerter les lecteurs et la critique. Voyons quelques exemples de ces différents regards.

L'opposition est, à cet égard, clairement posée et définie. D'une part, ceux qui identifient *El inocente* comme « le premier roman noir » de la tradition espagnole. Ainsi Robert Deleuse, qui affirme dans son article « Descente dans l'Europolar »:

À l'instar de l'Italie mussolinienne, l'Espagne franquiste de l'immédiat après-guerre civile ne fait pas la part belle aux auteurs de romans policiers nationaux. Le gros des troupes provient de traductions anglo-saxonnes et quelques tentatives nationales n'ont guère de quoi enthousiasmer. Tout au moins jusqu'à cette fameuse année de 1953 où Mario Lacruz, avec *L'inocente*, donne à la péninsule ibérique son premier roman noir. En tout cas, une sorte d'esquisse bien léchée car les retombées sont loin de faire tache d'huile. (Deleuse, 1984, 152)

De l'autre côté, la résistance à admettre l'appartenance complète du livre au modèle, parmi lesquels Yvan Lissorgues, dans « La novela detectivesca española actual: un posibilismo realista » : « Ni siquiera *El inocente* (1952, sic) de Mario Lacruz, que se suele presentar como la primera novela policíaca española, es novela policíaca; se trata más bien de un relato en la línea existencialista de *L'étranger* de Camus » (Lissorgues, 1992, 176).

L'hésitation à classer un livre d'une certaine « qualité » dans les bas-fonds malfamés du polar n'obéit pas à un réflexe nouveau ; il s'agit du mécanisme, assez fréquent, qui voudrait limiter de façon stricte les frontières du genre, oubliant que celui-ci, du fait de sa non canonisation (d'une absence de définition), échappe souvent aux tentatives pour l'appréhender, et révèle sa vitalité et son dynamisme au travers de multiples ramifications, qui en subvertissent parfois la nature. Un certain raisonnement voudrait que les auteurs de science fiction ou de littérature policière, qui ont été reconnus comme écrivains à part entière, n'appartiennent jamais tout à fait au genre que pourtant ils cultivèrent. Les exemples de Ray Bradbury (qualifié en son temps « d'humaniste »), de Chesterton, voire de Chandler, sont là pour nous rappeler que le label d'écrivain et celui d'auteur de polar ou S.F. se sont longtemps montrés incompatibles, soulignant ainsi de façon détournée l'infériorité d'un genre considéré comme une limitation du génie

créateur. Or, si cette limitation peut s'avérer plausible dans le cadre du roman policier « classique », où le huis-clos de l'énigme est la condition nécessaire au déploiement de l'intelligence déductive qui en fonde la logique, l'ouverture du roman noir sur la société de son temps permettrait d'y incorporer toute la complexité du réel¹⁵.

Cela dit, la perméabilité accrue du genre suppose, soit que l'on puisse y englober une masse d'ouvrages n'ayant d'autre rapport entre eux que la présence d'un mort et d'un criminel, soit qu'un grand nombre d'écrivains diluent la structure du code dans une problématique romanesque tout à fait particulière¹⁶. Dans les deux cas, c'est le genre en tant que tel qui manquerait de pertinence pour définir, non seulement un corpus, mais le fonctionnement narratif qui lui est propre. Pour ce qui nous occupe, il est également clair que ce « premier roman noir espagnol » s'ajuste mal aux lois du genre ; mais peut-être serait-il temps de donner au lecteur quelques pistes qui lui permettent de trancher, c'est-à-dire de situer brièvement l'histoire, afin de départager ce qui s'ajuste au modèle de ce qui l'en éloigne. Je ferai ici appel, pour introduire la discussion, au résumé de José Colmeiro :

A lo largo del relato asistimos al proceso contrapunteado de la fuga y persecución de Virgilio Delise –para la prensa un “conocido musicólogo”, para él mismo un “distinguido diletante”– que es injustamente acusado del asesinato de su padrastro Loreto Montevidei, un siniestro personaje de oscuro pasado revolucionario; este prolongado proceso de huida y persecución se convierte en un angustiante círculo vicioso (el protagonista huye porque le persiguen, es perseguido porque huye) que vamos reconociendo como producto de la combinación de una serie de coincidencias desafortunadas (un enorme complejo de culpa por parte de Delise, las apariencias que le acusan falsamente, la indiferencia o incomprensión de sus amigos y familiares, el afán desmedido del inspector Doria que, destinado contra su voluntad en un pequeño pueblo, ve en este “caso” la oportunidad de sobresalir –a costa incluso de la verdad). A lo largo del proceso de fuga y persecución el lector va a ir comprobando, inútilmente, la trágica inocencia del protagonista.

¹⁵ Opposition dont les premiers écrivains de noir se sont montrés tout à fait conscients. On pourra lire à ce titre le panégyrique de Hammett dans *The simple art of murder* : « Hammett extrajo el crimen del jarrón veneciano y lo depositó en el callejón [...]. Hammett devolvió el asesinato al tipo de personas que lo cometen por algún motivo, y no por el solo hecho de proporcionar un cadáver » (Chandler, 1995, II, 1108).

¹⁶ Un effet pervers de cette indéfinition semble être la prolifération des étiquettes de tout bord, dont le classement frise la confusion ; en témoigne cette liste choisie au hasard : « novela problema, novela policial clásica, novela enigma, novela negra, novela polar, novela neo-polar, thriller, novela suspense »... (Galán Herrera, 2008 : signalons tout de même que son article est un vaste recopiage de citations qu'il fait passer pour siennes !). Pour notre part, nous nous limiterons à la distinction classique entre « polar » et « roman noir », sans renoncer pour autant aux nuances susceptibles d'enrichir leur définition.

Delise, presa de un equivocado sentimiento de culpa que tan sólo es reforzado por los acontecimientos a su alrededor, acaba convencido quizá de su propia culpabilidad y pagando finalmente con su vida la corrupción e ineficiencia policial. Delise cumple una trayectoria circular: de inocente se convierte en sospechoso, en culpable y finalmente en víctima indefensa de la sociedad. (Colmeiro, 1994, 142)

Au premier abord, l'on constate qu'un certain nombre de règles du genre sont détournées ou transgressées. L'absence de crime, et par conséquent de coupable, semble compromettre un principe de base, suivant lequel l'assassinat manifeste la rupture de l'ordre, ou en révèle la nature corrompue. Ici le cadavre est fourni de façon tout à fait accidentelle, suite à une mort naturelle. Loreto Montevidei, ancien maquisard ayant refait sa vie, est retrouvé par ses compagnons, auxquels il avait volé de l'argent et qui le pressent de rembourser la dette. Après avoir frappé à toutes les portes, il se rend en ville pour demander à son beau-fils, avec qui il ne s'entend pas très bien, de lui avancer la somme. Bien entendu, celui-ci refuse, mais voilà que Loreto s'effondre au milieu du salon, foudroyé par un infarctus. Se voyant compromis, Virgilio prend peur et décide de ramener son beau-père chez lui sans prévenir la police, avec l'aide de Felix Marcelu, un personnage un peu louche. L'influence de Lucius Costa, un avocat de bonne famille marié à Fioreya, la belle-sœur décédée de Virgilio, accélère les démarches de l'enterrement ; aucune autopsie n'est pratiquée et l'affaire est immédiatement classée. Ce sont donc les soupçons et l'opportunisme de l'inspecteur Doria qui vont fabriquer l'enquête et désigner le coupable. Les anomalies de cette mort accidentelle lui procurent un certain nombre de pistes, qu'il utilise pour faire pression sur Virgilio, réveillant en lui un sentiment de culpabilité enfoui dans les tréfonds de son enfance. Au moment où Doria découvre la vérité, au terme de la poursuite, Virgilio est profondément convaincu de sa faute. Prenant de nouveau la fuite, il est abattu par un jeune policier, qui avait hésité à tirer à la précédente escapade, et cherche cette fois à réparer son manque d'assurance.

Malgré cette absence de crime, on relève tout de même une infraction, commise par Montevidei lorsqu'il emporte la caisse de ses camarades. À la source du casse-tête, dévoilé au fil de l'histoire, il y a donc une violence originelle, les dernières braises du conflit fratricide auquel Montevidei, qui vient d'être père et veut éviter à sa fille les déboires de la clandestinité, ne parvient à échapper. À travers les ficelles du drame, on

entrevoit la réconciliation impossible d'un pays divisé ; en effet, le sentiment de culpabilité que nourrit Virgilio tire son origine d'un malaise enfoui au caractère inextricable. Il est exprimé dans le texte par le mariage de sa mère, Helena, avec Montevidei¹⁷ qui, d'une certaine façon, va le priver du rassurant cocon de la protection maternelle, et lui voler son enfance. En même temps, son attirance pour ce passé que personne n'évoque se manifeste par l'amour, prohibé et platonique, qu'il ressent envers sa demi-sœur. Une lecture à peine métaphorique du roman suffirait donc à montrer comment la poursuite d'un innocent se transforme en emblème d'une culpabilité plus vaste, où émergent les traumatismes d'un passé refoulé qui finit par rattraper les personnages.

C'est au nom de cette dimension allégorique que l'on a pu interpréter *El inocente* dans le sillage de l'existentialisme français, mais il conviendrait de nuancer le rapport. Comme l'écrit Constantino Bértolo:

El tema es la culpa. Una culpa, o mejor, un sentimiento de culpa, de corte existencialista, es decir, derivada no de una causa o conducta concreta, sino del mero hecho de existir. Sensación de culpabilidad, por tanto, casi irracional y que literariamente da lugar a un absurdo metafísico. En la narrativa contemporánea, semejante tema ha sido también abordado, entre otros, por Albert Camus en todas sus obras y de modo especial en *El Extranjero*, y por Samuel Beckett en su obra teatral *Esperando a Godot*. (Bértolo, 1984, 222)

Or la particularité de l'existentialisme français, véritable mode culturelle omniprésente à l'époque, est d'accorder un sens à l'absurde, dès le moment où il se constitue en « métaphysique ». L'absurde devient le symbole d'une condition humaine privée de raison, ce qui va déboucher, comme l'on sait, sur une reformulation de l'humanisme, de ses valeurs éthiques ou de son engagement politique¹⁸. Vis-à-vis de cet appel à la responsabilité ou à l'action, qui s'érigent pour l'homme absurde en une

¹⁷ Pendant toute sa vie, Montevidei sera considéré comme un étranger dans le village, dont tout le monde ignore le passé, et qui éveille bien des soupçons et ragots lors de son arrivée. Mais l'indice le plus clair de son déracinement est que, au terme de son existence, il ne possède rien, puisque tous les biens de sa femme Helena ont été légués à Virgilio. Comme disait le poète, Loreto Montevidei achève sa vie « ligero de equipaje ».

¹⁸ Les différences fondamentales, entre la pensée d'un Sartre ou d'un Camus et la tradition philosophique allemande, inaugurée par Heidegger, proviennent de la retombée de l'ontologie en métaphysique, par où l'absurde, pour nous limiter à l'aspect concret qui motive ce parallélisme, se hisse au statut de symbole plus ou moins apaisant, qui fait de la condition humaine un signe du tragique. Cf. Frédéric de Towarnicki (1999), *Martin Heidegger*, Paris, Payot & Rivages, en particulier le chapitre 6 « Quand Sartre découvrait Husserl et Heidegger », p. 81-96.

nouvelle tentative de rédemption, les débouchés de *El inocente* sont de nature différente, et correspondent aux données historiques de l'Espagne d'après-guerre. Le sentiment de culpabilité qui ronge Virgilio est d'abord une faute (un pêché) apparentée au religieux, c'est-à-dire à la métaphysique, mais il révèle aussi un traumatisme psychologique. Ces deux versants sont directement en rapport avec la dimension sociale du roman, par où il manifeste son appartenance au genre noir.

L'engrenage du meurtre : psychologie du bouc émissaire

La thématique du religieux s'établit selon une double perspective. D'un côté, la poursuite de l'innocent fait de son meurtre une sorte de sacrifice, l'érige en bouc émissaire d'une faute collective. En effet, tous les personnages impliqués dans cette histoire auraient quelque chose à se reprocher : autant les amis de Virgilio, qui l'abandonnent au lieu de lui porter secours (son ami journaliste Muoli, Lucius Costa, Felix Marcelu), que les inconnus qu'il rencontre dans son parcours et s'empressent de le dénoncer (Olina, femme de compagnie rencontrée dans un cabaret, des baigneurs sur la plage, les propriétaires d'une auberge à Fonte-Lidia, où il fait escale...), que les policiers à sa poursuite qui agissent de mauvaise foi, tout le monde participe, à un certain degré, à la chute de Virgilio. La logique implacable qui se referme sur lui, le cerne et l'isole, fait dire à Joan Ramón Resina qu'il ne s'agit pas de « una novela de detectives sino de una historia de persecución policial. En esta obra no hay nada que averiguar: la inocencia del sospechoso se declara ya en el título ». (Resina, 1997, 47) Bien au contraire, si la démarche qui préside au sacrifice d'un innocent apparaît inéluctable, c'est qu'elle engage la complicité de toute une collectivité dans le crime qui s'accomplit. Les données de l'enquête sont pour ainsi dire inversées, et il échoit au lecteur de comprendre la mécanique du meurtre, pour aboutir à sa dénonciation (à sa prise de conscience). Mais, d'une certaine façon, le sacrifice d'un innocent implique également le rachat de cette faute, au moyen du sang versé.

Car le malheureux Virgilio est également loin d'avoir la conscience tranquille, comme le montre l'épisode de la confession dans l'église de Santa Adrià (Lacruz, 1984, 116)¹⁹:

-¿Cree que basta con pedir disculpa de palabra para expiar los pecados? ¿O es preciso pagar un precio?

El sacerdote no se volvió. Prosiguió su camino soplando sobre las velas más alejadas al pasar; Delise seguía sus pasos con fidelidad.

-Basta con solicitar el perdón, si se hace humildemente.

-¿Con humildad? –dijo Delise-. ¿Cómo es posible ser humilde y defenderse? Quiero decir: defenderse con humildad. No me expreso bien. Estoy confuso. ¿Por qué no quiere mirarme? Dígame: ¿me aconseja que sea humilde? ¿Cree que los que me persiguen esperan esto de mí?

Ce dialogue nous éclaire sur un point essentiel de la conduite de Virgilio, et l'amènera par la suite à se réfugier dans sa maison natale : il comprend ici, sans parvenir à l'exprimer clairement, son impossibilité à se défendre, dès le moment où il se reconnaît coupable²⁰. La soumission du coupable se révèle incompatible avec la vigueur nécessaire pour affronter l'injustice, et lui commande d'obéir à ce qu'attendent ses poursuivants. À ce titre, Christian Courthieu souligne, dans une interview à Mario Lacruz, comment le sacrifice de Virgilio implique la rédemption de ses assassins :

Permita que destaque más aspectos de la novela: está la trayectoria cristiana del protagonista, en definitiva, la víctima. Véase por ejemplo la revelación mística que transfigura al personaje en el episodio de la iglesia de Santa Adrià y que convierte la muerte de Virgilio en condición de redención o de perdón de la culpa de los demás personajes de la novela. (Courthieu, 1997)²¹

¹⁹ L'édition à laquelle nous ferons référence est celle publiée en 1984 pour la collection « Tus libros » de Anaya, et commentée par Constantino Bértolo. Nous nous limiterons à indiquer le numéro de page entre parenthèses pour chaque citation.

²⁰ C'est d'ailleurs l'une des clés du roman, que l'on retrouve dans l'épigraphe de Frigyes Karinthy placé en tête du « Premier Mouvement »: « Inconscientemente tenía sentimiento de culpabilidad por algo, por algún delito olvidado, que no era menos grave por el hecho de no acudir a mi memoria: sin duda por ello me resultó imposible, desde el principio hasta el fin, quejarme o sublevarme contra mi destino. » Mais qu'est-ce que cette faute incompréhensible et irréparable, sinon le destin sanglant, de nature presque dostoïevskienne, qui pèse sur les consciences de l'Espagne franquiste ?

²¹ « Mario Lacruz : el escritor de antes o de después », interview réalisé par Christian Courthieu et traduite par Isabel Lacruz Bassols. On la trouve reproduite sur le site personnel de Mario Lacruz: <http://perso.wanadoo.es/mariolacruz/>. Elle développe d'intéressantes perspectives d'analyse sur *El inocente*, grâce à des questions qui ont tendance à se faire valoir comme plus intelligentes que les réponses...

C'est toute la portée du message christique, imprégnant l'idéologie officielle du régime, qui se trouve mise en jeu dans la fuite de Virgilio et dans l'assomption de son destin fatal, contre lequel il ne parvient pas à se rebeller. Mais cette attitude de résignation n'empêche pas le personnage de prendre la fuite, ce qui nous montre que la soumission ne consiste pas seulement à obéir à ses tortionnaires. Car de fait, Virgilio sait qu'il n'a pas tué Montevidei – il se sait donc innocent –, mais éprouve en même temps un vif sentiment de culpabilité, auquel il cherche à donner sens pendant sa fuite. C'est la double acception du terme innocent, que nous précise Lacruz dans l'interview avec Courthieu : « inocente significa varias cosas; por un lado, que Virgilio no sabe que no tiene la culpa y, por otro lado, que no ha cometido el crimen del que se le acusa. » Si la deuxième relève de l'évidence (« no hay nada que averiguar », comme disait Resina), la première touche à l'énigme du personnage, à sa quête personnelle. La double négation (« no sabe que no es ») se renverse en un fait positif à découvrir, qui détourne et subvertit la simple acceptation du sacrifice (ce qui dément aussi la passivité du personnage face à l'injonction du religieux) : comment parvenir à l'innocence ?

Ainsi, les connotations religieuses se doublent d'une profondeur psychologique qui concerne le mystère de cette inversion romanesque (au sens où, par rapport à la logique du polar, Virgilio se sent coupable d'un crime qu'il n'a pas commis), inversion dévoilée au terme de la fuite, quand Virgilio se réfugie à Escala, dans sa maison natale²². Là, il atteint l'apaisement, et enfin s'éclaire la confusion qui régnait dans son esprit (188):

Toda resistencia era inútil – ahora lo sentía con más fuerza –, y sólo quedaba un camino expedito : pagar. Aquello no era tan malo, a fin de cuentas. Era una sensación casi triunfal; porque así quedaban justificadas la hostilidad y la persecución, la desgracia inopinada y el miedo invencible. La inocencia necesitaba recorrer un largo camino de culpa, en donde fortalecerse. Todo se reducía a conservar lo que había sido limpio y hermoso en su vida, y mantenerlo por encima de su debilidad y de su torpeza. Expiaría la muerte de Montevidei gustosamente.

²² L'homme persécuté, qui se réfugie dans les lieux de son enfance, constitue presque un poncif du genre, ainsi que l'endroit le plus évident où risque de le débusquer la police (étant donné que le criminel retourne toujours sur les lieux du crime, comme chacun sait ; ici, la maison où logeait Montevidei, et dans laquelle Delise avait rapporté son cadavre). L'effet est souvent calculé de la même manière, puisque ce lieu « commun » est l'endroit où la victime se voit à la fois rattrapée par son passé et par les individus à sa poursuite. La faute qu'il a commise est donc placée en rapport avec la fatalité de tout un cheminement vital ; dans les signes du passé résonnent et s'annoncent de manière symbolique les pistes qui mèneront à son arrestation.

Ce moment de triomphe n'est pas sans nous rappeler les pages finales de *L'étranger*, où Meursault se réconcilie avec la « tendre indifférence du monde », ce qui lui procure un vif sentiment de bonheur²³. Car cette sérénité retrouvée comporte un savoir sur la façon d'affronter l'expiation et le châtement. Pour Meursault, il s'agit d'un accord avec la nature du monde (son absence de sens) ; pour Delise, la culpabilité s'offre comme un moyen de sauvegarder l'innocence, de la fortifier, pour qu'à son tour elle justifie l'hostilité du monde. Mais alors que signifie l'innocence, à partir du moment où elle n'a plus grand rapport avec une culpabilité effective, sinon celui de se purger à son contact ? « Todo se reducía a conservar lo que había sido limpio y hermoso en su vida, y mantenerlo por encima de su debilidad y de su torpeza »: les après-midi dans le jardin familial, la mémoire d'un père absent ou la tendresse de sa mère, l'amour envers Fioreya – on croirait assister aux remémorations proustiennes²⁴. Ainsi, l'innocence vise à préserver le paradis perdu de l'enfance, telle une pureté inentamée face à la peur et au supplice (« la desgracia inopinada y el miedo invencible »). Cependant, le refuge de la maison familiale ne suffit pas à maintenir cette innocence hors du monde ; au contraire, elle doit affronter son pôle inverse, afin d'en tirer la force qui permettra de la préserver. Le châtement de Virgilio Delise constitue alors un moyen de sauver ce qu'il a de pur en lui.

À notre avis, cette idée représente l'aboutissement problématique du roman. Cela ne signifie pas qu'il faille l'interpréter comme une conclusion théorique (« philosophique »), qui engagerait l'auteur à défendre un moyen de survivre à la contamination morale et sociale d'une dictature, visée indirectement à travers ces réflexions abstraites. Par « problématique », j'entends qu'elle délimite et polarise le comportement du protagoniste, c'est-à-dire qu'elle lui offre une visée au terme de sa fuite. L'antinomie entre innocence et culpabilité marque le déchirement du personnage, l'accule à une impasse et, en même temps, lui offre cette possibilité de réconciliation

²³ « Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore » (Camus, 1962, 1211). Dans les deux cas, la réconciliation avec le monde débouche sur l'acceptation de leur condamnation, sous les traits d'une joie sereine, voire exultante (« era una sensación de triunfo »).

²⁴ Comme nous le verrons dans la troisième partie, la voix narrative entremêle la vision du présent aux rêveries du passé. À travers ce regard introspectif, les formes du réel s'accordent aux *leitmotive* du souvenir qui en cristallisent le sens. Cette technique se rapproche aisément des méandres de l'intelligence sensible ; une conjonction, déterminée parmi certains éléments du réel, déclenche une plongée dans la chaîne des réminiscences.

que nous venons de mentionner. Mais ce n'est qu'une *possibilité*, et il revient au lecteur de trancher ; est-ce que Virgilio Delise, en endurant cette culpabilité, sauvegarde et préserve un espace de pureté, ou au contraire se brise-t-il au contact du monde extérieur, de tout ce mécanisme implacable qui finit par l'éliminer ? En d'autres termes, l'innocence, ainsi conçue, permet-elle d'échapper au cercle fatal qui l'emprisonne, ou se voit-elle engloutie, telle une tentative ratée (une « échappatoire »²⁵), qui manifesterait l'impossibilité de se soustraire aux tentacules d'un système ? Car il y a fort à parier que, dans les circonstances de l'Espagne franquiste qui sont celles du livre, l'innocence incarnerait une rêverie privée de sens, la nostalgie d'une époque révolue²⁶.

L'axe narratif qui va donc contrecarrer cette éventualité (et par conséquent transformer l'innocence en échappatoire) concerne ici la thématique du social, c'est-à-dire le portrait des différentes figures ou personnages que l'on rencontre au fil du roman. Cette perspective s'ajoute aux connotations du religieux et à la dimension psychologique, complétant ainsi une sorte de focalisation triangulaire dans l'architecture du roman. Grâce à elle, *El inocente* affiche son appartenance à la tradition du noir, dans la mesure où l'une de ses caractéristiques essentielles touche à l'évocation de certaines couches (ou classes) sociales, et à leur articulation autour de quelques personnages emblématiques. Ébauchons-en la trame.

En haut de la pyramide, on pourrait situer le beau-frère de Virgilio, l'avocat Lucius Costa, Docteur en Droit, modèle de respectabilité, de discipline et de probité²⁷. Sa position est due, en grande partie, au prestige social qu'il tire de sa profession et à ses

²⁵ Suivant la définition du Littré, l'échappatoire est une « excuse frivole, subterfuge pour s'échapper, pour sortir d'embarras ». D'une certaine façon, la bavure policière de la fin suggère plutôt un échec sur les deux niveaux, autant par rapport à l'éventualité d'une rédemption que vis-à-vis de la sauvegarde de cette innocence. La reprise de la routine inscrit le meurtre de Virgilio au titre de simple anecdote, condamnée à l'oubli.

²⁶ Le deuxième roman de Lacruz, *La tarde*, développe précisément cette remémoration nostalgique, puisqu'il situe l'action au début de l'année 1936, afin d'évoquer les hésitations d'un jeune héritier de la bourgeoisie catalane, David René, face aux responsabilités familiales qui lui commandent de prendre la tête de l'entreprise familiale à Figueras. Les rêveries plutôt frivoles de ce jeune dilettante font pourtant preuve d'une prodigieuse délicatesse, tout en nuances, également assombrie par le poids d'une culpabilité secrète dévoilée vers la fin – ce qui n'est pas sans nous rappeler la façon dont Proust, encore une fois, transforme ce portrait d'une bourgeoisie où il ne se passe *rien* en un captivant récit...

²⁷ La description suivante nous montre le caractère inaltérable du personnage, dont la vie sans surprise l'immunise contre tout excès (43): « Costa lo miraba con expectación; su incapacidad para la burla o lo desmesurado ponía ante sus ojos un perenne velo de incredulidad que ningún acontecimiento había conseguido desvanecer. Su trabajo lo enfrentaba todos los días con hombres que quebrantaban la ley, pero la virginidad inconsciente de su sentido de la proporción le hacía mirarlos incrédulo, pero sin sorpresa; de igual modo que hubiera presenciado sin sorpresa una alteración de la gravedad, diciendo al mismo tiempo: "No puedo creer mis sentidos", en cuanto los objetos empezaran a volar. »

origines, puisqu'il appartient à une riche famille de la bourgeoisie, admise à fréquenter les clubs privés de la ville. Son impartialité morale et l'indifférence qu'il affiche le rendent presque inhumain face au malheur des autres et, en tout cas, incapable de secourir le pauvre Virgilio. Lucius Costa exerce un grand ascendant sur la hiérarchie policière, engrenage dans lequel se trouve pris l'inspecteur Doria²⁸, arriviste ambitieux relégué à la tête du commissariat du petit bourg d'Escala, et dont les manipulations dans l'enquête causeront la perte de Virgilio. À un échelon inférieur, nous rencontrons Selbi, policier vétérinaire qui prétend surtout éviter les ennuis, et son jeune collègue, dont nous ignorons le nom, mais qui n'en est pas moins fondamental pour le déroulement de l'histoire. En effet, comme nous le signale Constantino Bértolo, c'est le seul qui va subir un changement au cours de l'histoire. Ancien joueur de rugby enrôlé dans la police à la suite d'une blessure, son hésitation à tirer sur Virgilio, la première fois qu'il prend la fuite, provoque en lui toute une série de tribulations. L'arrestation finale de Virgilio, et l'escapade qui s'ensuit, lui procurent l'occasion de se racheter, alors que les soupçons ont été élucidés et que Doria lui-même a pris conscience de son erreur. Le tir fatal incarne pour le jeune flic une allégeance aux règles d'un système répressif, l'acceptation d'une violence qui exerce ses contraintes sur l'ensemble du corps social²⁹.

Car, dans une large mesure, ce sont les « pauvres gens » qui vont participer à la traque de Virgilio Delise, comme une sorte de Léviathan ou, plus exactement, de Panopticon³⁰ tentaculaire, au regard duquel il devient impossible de se soustraire. Tout

²⁸ Autre modèle de description, qui saisit les traits du personnage sur le vif: « El inspector Doria era extraordinariamente joven para su cargo; no conseguía infundir respeto ni siquiera cuando se calaba el monóculo en su ojo enfermo, que estaba perdiendo visión. Todos le auguraban una magnífica carrera. Era ambicioso; sabía que no debía buscar el ascenso clasificando huellas dactilares o encarcelando chantajistas. Y era inteligente; por eso sabía dos cosas: que lo era más que sus jefes, y que debía disimularlo. Eso no lo conseguiría con facilidad. No era modesto; usaba monóculo cuando otro hubiera usado gafas, y sus compañeros hablaban mucho por ese motivo. » (67)

²⁹ « A lo largo de la novela va a ser el único personaje donde se produzca una modificación narrativa, el único en donde el tiempo que abarca la narración dejará su huella. Todos los demás serán idénticos al principio y al final del relato; él no. Sobre su conciencia actuará el peso de la sociedad, su imposición y, al final, matará. Ha terminado por aceptar las reglas del juego y su cambio de conducta es la prueba de que la historia no es para Mario Lacruz inocente; es el testigo de que pasa algo, de que al contrario de lo que piensa Delise el final no es igual que el comienzo » (Bértolo, 1984, 226). Cette métamorphose est sans doute le fin mot de l'histoire, et donne à comprendre au lecteur l'impossibilité d'une quelconque rédemption.

³⁰ À l'heure où l'on démolit la prison madrilène de Carabanchel, modèle du dispositif panoptique conçu à la fin du XVIIIe par Jeremy Bentham, c'est bien l'emblème de cette société totalitaire, fondée sur la visibilité absolue, que l'on s'empresse d'oublier au profit d'une spéculation amnésique. On rappellera, en effet, que le fonctionnement du Panoptique (« induire chez le détenu un état conscient et permanent de

d'abord, les musiciens ambulants auxquels Delise glisse une aumône, vont se disputer son partage, et finiront au commissariat, où l'un d'eux n'hésitera pas à identifier leur bienfaiteur. La femme qui « l'accroche » dans le cabaret où il attend Muoli, Olina, commence par s'intéresser à ses poches bien remplies, mais finira également par le trahir au moment où il lui demande secours. Et ainsi de suite : pendant toute une nuit, Delise accomplit une traversée des bas-fonds de la ville. Au fil de ce purgatoire, transparaît toute la marginalité urbaine, les laissés pour compte de la société qui s'efforcent de survivre, et chez qui Virgilio tente inutilement de trouver refuge. Pourtant, répondant à l'atmosphère trouble du polar, on n'a pas seulement affaire ici à une simple galerie de « pícaros », à partir du moment où ce bas monde configure un tissu opaque, complice du pouvoir dont il espère tirer faveurs et profit. Cette accointance généralisée se renforce le jour suivant, quand la photographie de Virgilio est affichée en première page du journal. À partir de cet instant, le délire de persécution dont Virgilio est la proie atteint son paroxysme (121) :

Periódicos y fotografías se multiplicaron en su imaginación desatada. Temió que los viajeros se levantaran unánimemente para revelar a gritos su presencia. Se metió en el lavabo, cerrándose por dentro, y se apoyó en la puerta. Sujeta por la fuerza del aire, la hoja del periódico que había arrojado fuera del tren aleteaba en la ventanilla del lavabo, obsesionante, amenazadora.

En bref, le comportement social s'érige en symptôme d'un régime corrompu à sa base, dans la mesure où il accule Virgilio à l'impasse du souvenir et de cette innocence, traquée par l'œil multiple et vigilant d'une structure totalitaire³¹. Cette galerie de personnages secondaires n'intervient pas seulement comme élément d'un décor. Elle met en relief la polarité du fugitif face à ses poursuivants, au sens où elle implique l'aboutissement d'une logique de persécution, dans le prolongement des réseaux du pouvoir. De ce point de vue, la thématique sociale suggère autant un parallélisme avec l'atmosphère traditionnelle du roman noir, qu'elle en marque les limites. En effet, si les

visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir ») « est destiné à se diffuser dans le corps social ; il a pour vocation d'y devenir une fonction généralisée » (Foucault, 1993, 234 & 242).

³¹ De toute évidence, ce mécanisme n'appartient pas uniquement aux régimes reconnus comme tels, puisqu'on le retrouve à l'œuvre dans de nombreux récits de persécution, mais il révèle, de fait, dans ces mêmes récits, la nature totalitaire de l'appareil répressif, dès lors qu'il engage les pulsions tribales du groupe, complice de cette vigilance absolue : je pense en particulier à *The chase (La poursuite impitoyable)*, 1966, d'Arthur Penn, mais on l'observe également, à un niveau purement mafieux, dans un classique du genre noir comme *Night and the city (Les forbans de la nuit)*, 1950, de Jules Dassin.

modèles du genre se proposent de soulever le voile d'un conflit de classes, de montrer en quoi la corruption du pouvoir tire sa force d'une richesse bâtie sur l'illégalité, ils soulignent également son fonctionnement mafieux (capitaliste), mettant à jour les rapports qu'entretient la haute société avec le lumpen criminel³². Dans notre cas, cette logique politique relevant d'une perversion des principes démocratiques est tout à fait étrangère à l'Espagne franquiste, ce qui oblige à adapter certains aspects. Il ne s'agit donc plus de « soulever le voile » sur les ramifications du pouvoir, puisque celui-ci prétend embrasser la société dans son ensemble ; mais, en même temps, cette visibilité absolue de la corruption rend la dénonciation du récit évidente, dès lors qu'il illustre ce fonctionnement³³. Par contre, le récit ne peut expliciter cette critique ; c'est-à-dire qu'il est obligé de renoncer à la figure du héros justicier (au contrepoint narratif du détective privé) qui articule les possibilités d'une critique, en faisant valoir le choix de l'honnêteté. Les propos de Joan Ramón Resina résument avec pertinence les enjeux de cette adaptation :

La finalidad de esta obra es mostrar cómo la represión crea su objeto y la necesidad de autolegitimación del régimen (representado por su institución fundamental, la policía) se antepone a la verdad. Lacruz no describe simplemente la dicotomía entre el individuo honesto y la corrupción institucional, como hace la novela negra. En la novela norteamericana, por ejemplo, las instituciones *deben*

³² C'est sans doute faire un peu simple, en vue d'appréhender un genre aussi multiforme, mais un des traits essentiels du roman noir à son âge classique me semble concerner ce dévoilement d'une logique de crise, de nature politico-sociale, indépendamment des éventuels rétablissements proposés par le récit. Et, comme l'indique Manuel Valle, cette crise s'enracine dans le fonctionnement d'un système productif : « La diferencia entre la narrativa de misterio inglesa y la norteamericana más que en el “realismo” o en la importancia del “misterio” y el enigma o la cantidad de violencia o el carácter urbano radica, pensamos, en el hecho que estamos tratando de delimitar : mientras que la novela inglesa sitúa su acción en el espacio de la distribución, la novela norteamericana lo hace en el espacio de la producción; y posiblemente ésa sea la característica fundamental, no temática sino estructural, que distingue a un tipo y otro de relatos de misterio. » (Valle, 2006, III, 73-74) N'oublions pas également de citer les sages paroles de Brecht, encore tout à fait valables, sur la nature de la mécanique policière : « *Nos expériences, dans la vie, se font sous forme de catastrophes.* [...] Déjà, en lisant les journaux, [...] nous sentons que quelqu'un a dû faire quelque chose pour que la catastrophe visible ait eu lieu. Alors qui a fait quoi ? Derrière les événements qui nous sont annoncés, nous en supposons d'autres qui ne le sont pas. Ceux-ci sont les *vrais* événements. C'est seulement si nous les connaissons que nous comprendrions. » (Brecht, 1970, 85)

³³ Il s'agit de montrer comment la société espagnole, sous le régime franquiste, ne se contente pas de subir les conséquences d'un régime totalitaire, mais collabore et participe à l'engrenage de surveillance mis en place par le régime. La mesquinerie de ces attitudes s'infilte dans l'ensemble de la dynamique sociale, comme le rappelle Lacruz dans les propos suivants : « las angustias de la población durante los años 40, incluso a principios de los 50 se debían a las dificultades económicas, a los problemas de alimentación y la vida diaria, sin más. Aquellos que fueron duramente tratados fueron los que militaban políticamente, pero su número era escaso. Recuerdo la siguiente anécdota: me hallaba yo todavía en la universidad; era el año 53 o el 54; Franco vino a Barcelona; la muchedumbre se hizo a la calle; nadie había obligado a nadie y el pueblo estaba gritando “Viva Franco” » (Courthieu, 1997).

aparecer corruptas o inoperantes, para legitimar la atomización social que garantiza la estabilidad del sistema. Frente a la degeneración del orden público el detective privado se erige en guardián de los valores, y es esta ficción de los valores como propiedad intrínseca del individuo lo que da su forma peculiar y sus límites a la democracia norteamericana. En la España de Franco, sin embargo, el derecho civil y la verdad demostrable han dejado de ser valores sociales, y el individuo no puede apelar a ellos. Por eso un autor sensible a la incompatibilidad del género con el sistema social de la dictadura adopta preferentemente el punto de vista del individuo cazado por el sistema. (Resina, 1997, 47)

À la suite de ces commentaires, nous serions sans doute en mesure d'établir un premier bilan sur le fonctionnement romanesque de *El inocente*. Tenant compte de sa nature hybride, qui mélange, comme nous l'avons montré, la dynamique du polar à une introspection psychologique quelque peu inspirée de l'existentialisme, et par certains aspects teintée de religiosité, il devient sans doute inutile de statuer sur une stricte appartenance au genre. Pourtant, un classement aussi manichéen, qui se limiterait à trancher entre un oui ou un non, nous serait, par ailleurs, fort peu utile pour comprendre la façon dont *El inocente* s'inscrit dans la lignée du polar afin d'en modifier les prémisses. À ce titre, c'est un roman qui fait preuve d'une surprenante modernité, pouvant se rapporter à d'autres expériences plus ou moins contemporaines, qui subvertissent la logique du genre³⁴, mais annoncent également l'éclatement parodique du modèle qui aura lieu pendant la transition démocratique.

Cependant, les questions à envisager sont ici les suivantes. D'une part, en quoi cette reformulation du genre s'inscrit-elle dans la logique même du fonctionnement policier, et nous autoriserait ainsi à considérer les écarts qui ont lieu dans *El inocente* comme une variante possible du modèle ? D'autre part, est-ce que cet usage du code équivaut à une lézarde dans une tradition littéraire contemporaine, qui permettrait au bout du compte d'en reconnaître la modernité ? Enfin, peut-on parler, dans le cadre de cette adaptation, d'une simple reproduction de tendances étrangères, ou au contraire est-ce que l'on assiste à l'invention d'une « formule » locale ou autochtone, proprement espagnole ?

À notre avis, il importe de ne pas restreindre les règles du roman noir aux circonstances historiques précises qui l'on vu naître. De toute évidence, la

³⁴ Je pense en particulier à *La promesse* (1958), de Friedrich Dürrenmatt, qui provient d'un script réalisé pour le film du cinéaste espagnol d'origine hongroise Ladislao Vajda, intitulé *El cebo* (1958), où l'on assiste à une inversion semblable, lorsque l'enquête du commissaire Matéi finit par provoquer la capture et le suicide d'un innocent.

problématique des États-Unis pendant les années 20 et 30 est assez éloignée du contexte européen, même si elle impose, grâce à sa puissance de diffusion culturelle, un canevas-type que vont reprendre les artistes du vieux continent³⁵. Car, à terme, la visée du noir consisterait, comme nous l'avons signalé, à soulever ce voile de confort et de sécurité sur lequel se tisse le système de valeurs de la bourgeoisie : le crime, la traversée des bas-fonds, l'enquête policière, la jungle urbaine ne sont au fond que des aspects de cette lézarde, qui traverse et se propage sur l'édifice social, et en menace l'ordre et la cohérence. En ce sens, la représentation de style « réaliste » s'inscrit au cœur du projet de l'enquête policière, afin de saisir le fonctionnement précis d'une réalité sociale, de son langage et de ses coutumes (de son mode de vie), mais aussi, comme le rappelle Bertold Brecht, parce qu'elle cherche à percer la nature des *vrais* événements (toujours souterrains), qui sont à l'origine des catastrophes visibles (cf. note 32).

Malgré cela, il convient de ne pas oublier que nous avons affaire à un genre populaire, dont l'intention principale est de distraire le lecteur, de meubler agréablement son temps de loisir. En d'autres termes, c'est un genre avant tout ludique, qui risquerait de manquer son objectif s'il essayait de se substituer à un lourd pavé de matérialisme dialectique... Cette composante ludique ne sert donc pas à agrémenter une réflexion sur la crise, mais élabore plutôt une formule littéraire marquée par le jeu, c'est-à-dire qu'elle lui donne avant tout la possibilité de jouer avec ses propres éléments. Or, comme l'énonce Jacques Dubois, la nature conventionnelle (négociée) des règles d'un jeu débouche sur un certain degré d'autotélisme, par où la fiction réaliste se réfère à ses procédés en avouant leur caractère ludique et interchangeable, à cheval entre l'opacité et la transparence du littéraire :

l'aveu qui consiste à référer la fiction à la fiction est bien peu compatible avec l'exigence réaliste dont le roman est tout empreint. Brefs moments de candeur où le roman laisse entrevoir son caractère simulé, où il exhibe son parti pris fictionnel. Autant de phases où le texte se donne la distance réflexive du métatexte et se reconnaît comme portant avec lui et en lui son acte générateur. C'est en

³⁵ Faut-il nuancer qu'on n'a évidemment pas affaire à une simple reprise, dès lors qu'un auteur de la taille de Simenon, à la même époque, explore les sentiers d'un roman noir à l'européenne, tout à fait éloigné des huis-clos intellectuels du policier classique, et où la dimension psychologique s'affirme comme une des clés de l'enquête ?

avouant son affiliation à un genre et à une tradition que le roman policier désigne le mieux son autonomie. (Dubois, 2005, 63)³⁶

Sans chercher à poursuivre le débat autour de cette double modernité que l'on pourrait attribuer au genre, d'abord en tant que représentation du monde contemporain, ensuite en tant qu'objet romanesque particulièrement apte aux révisions postmodernes (ludiques et métatextuelles) des codes du littéraire, nous tenterons d'illustrer les stratégies concrètes mises en œuvre dans *El inocente*, une fois cernés les enjeux de sa position dans le champ. En effet, si les hésitations ou incertitudes quant à son affectation généalogique (générique) proviennent en grande partie des hybridations thématiques qu'il pratique, il convient d'examiner comment son écriture élabore un point de vue sur son objet (une persécution policière), assez éloigné des techniques habituelles du suspense. Nous serons par là en mesure de répondre plus précisément à la dernière question soulevée au terme de ce premier bilan, à savoir si cette reformulation du genre n'est qu'une refonte des principales tendances ou modes culturelles de l'époque, ou si elle parvient à élaborer un récit original, susceptible d'instituer une formule (une tradition) du polar « à l'espagnole ». Cette tradition peut être conditionnée par les circonstances politiques du régime et, surtout lorsque l'on aborde la création artistique, par les filtres de la censure, mais les réaménagements qui en découlent ne suffisent pas à motiver les choix du style, ni à en épuiser les stratégies. Car *El inocente* n'est pas qu'un polar qui s'accommode des contraintes d'une dictature.

L'échiquier fuyant du rêve : quelques tactiques d'écriture.

Mais il a, par contre, un aspect de brillant exercice de style. Mario Lacruz a d'ailleurs toujours manifesté sa gêne vis-à-vis de ce qu'il jugeait être un côté forcé, artificiel, de ce premier roman³⁷. Eugenio de Nora, de son côté, le définit comme « un brillante

³⁶ Suivant la typologie proposée par Jacques Dubois, le modèle du « roman à suspense » correspondrait tout à fait au schéma de *El inocente*, sans que cette distinction nous fasse perdre de vue, au fond, son appartenance à la vaste galaxie du polar : « Au long du récit, le crime est encore à commettre et l'on ne sait de qui il viendra ni qui il atteindra. Mais la menace pèse, de plus en plus lourde, et l'attente du drame va croissant. En certains cas, le roman est celui d'une victime en puissance qui tente d'échapper au danger ; en d'autres, il est celui d'un suspect qui s'efforce d'échapper à l'accusation pesant sur lui. » (Dubois, 2005, 54)

³⁷ « ¡Está muy mal construida! Tuve ocasión de analizarla a fondo cuando escribimos las adaptaciones para el cine; tuve que escribir el guión tres veces... Entonces me di cuenta de todos sus fallos de

ejercicio de virtuoso » (Nora, 1979, 282). De nouveau, l'architecture soignée semble aller à l'encontre de cette étoffe de basse qualité attribuée d'habitude au polar. Or, il ne faut pas l'oublier, le roman policier prétend à ses débuts flatter ou émoustiller l'intelligence du lecteur, au moyen d'une série d'artifices qui mettent en jeu sa capacité cérébrale de déduction. À cet égard, *El inocente* propose une série d'expériences narratives qui déconstruisent la linéarité de la trame : un enchevêtrement constitué par l'alternance constante du point de vue, une progression diégétique qui avance et dévoile l'énigme à coup de flashes-back (d'analepses), le découpage minutieux des différentes strates du réel, qui se cumulent dans la conscience éclatée des personnages, bref, un puzzle disparate livré à notre perspicacité. Car bien que le roman ne pose guère de difficulté de compréhension, aucun personnage n'accède à la connaissance totale des événements. Le recoupement de ces déchiffrages partiels ne finit par se compléter que dans l'esprit du lecteur, seul maître de la perspective d'ensemble où se dénouent les questions en suspens. Comme le signale Colmeiro, cette nouvelle infraction aux règles du genre, qui place la résolution du drame dans une instance extradiégétique, implique une vision du monde marquée par l'opacité et l'ébranlement d'une confiance :

En *El inocente* queda abolida la tradicional confianza, implícita en la novela policíaca clásica, en la posibilidad de un conocimiento total de la verdad a través de la observación directa de la realidad, del seguimiento de un método empírico-científico. Por el contrario, aquí se hace hincapié en las ineludibles tergiversaciones y manipulaciones a las que se ve sometida la "realidad", tanto en su dimensión social como en su dimensión personal, ya sea de manera involuntaria o consciente. (Colmeiro, 1994, 144)

Cette crise du détective « positiviste » s'inscrit bien dans l'air du temps, « ère du soupçon », suivant le diagnostic de Sarraute, qui se méfie du réalisme à l'ancienne et chamboule l'omniscience. La figure clef de ce morcellement est représentée dans le

estructura. [...] Por ejemplo, algunos episodios ocurren porque el autor los necesita [...]; por lo tanto, la novela resulta falseada » (Courthieu, 1997). Sa préférence allait vers *El ayudante del verdugo*, qu'il estimait plus réussie, bien qu'elle ne parvint jamais à obtenir le même retentissement: « En cambio, mi tercera novela, la única que me parece bien construida, no tuvo el mismo eco ni éxito. Tanto es así que cuando se habla de mí, se sigue evocando *El inocente* y *La tarde*, y si alguien quiere leer una de mis novelas, yo le diría en cambio que lea *El ayudante del verdugo*... » (Courthieu, 1997). Or, à notre avis, c'est justement cette dernière qui pêche par une volonté démonstrative (tous des pourris...), ce qui alourdit son propos et l'empêche de surprendre son lecteur. Et bien que l'on puisse reprocher à *El inocente* son allure calculée, la présence d'une sorte de *deus ex machina*, mouvant les fils de ses marionnettes, renforce l'imminence de leur destin inéluctable, comme s'ils se débattaient à l'aveuglette contre des forces plus puissantes qu'eux.

roman par un échiquier au relief mouvant – tantôt noir sur blanc, tantôt l'inverse³⁸ –, qui sert à la fois de métaphore à l'architecture de la trame et de leitmotiv au désordre mental de Virgilio, égaré parmi les oscillations d'une réalité qui lui est devenue incompréhensible. Il se peut donc que *El inocente*, feu d'artifice destiné à épater son public, soit apprêté par un écrivain débutant cherchant à se faire valoir³⁹; cela n'empêche que son style remplit un objectif qui n'est nullement gratuit. Cette déconstruction narrative permet, en effet, d'épouser les méandres de l'enquête, de semer l'incertitude sur ses acquis, et de plonger ses personnages dans une nébuleuse dont ils ne parviennent pas à s'extraire ; en particulier, mais il n'est pas le seul, le regard de Virgilio semble percevoir le monde à travers un rêve, comme si les choses et les événements étaient frappés d'irréalité, submergés sous le poids de souvenirs et de réminiscences projetés sur la toile du réel. S'il nous fallait qualifier ce style, saisir en un mot sa nature, nous dirions qu'il se fonde, au sens large, sur une poétique de l'épure. Afin d'en appréhender le sens, nous distinguerons trois aspects susceptibles de l'illustrer, à savoir la délocalisation spatiale, le « classicisme » de l'écriture et l'architecture temporelle de l'introspection.

Un des aspects frappant du roman, au premier abord, est que ce polar espagnol ne fournit aucune indication ou référence aux lieux où il se déroule. Nouvelle infraction à la norme et aux usages, dirions-nous, puisque l'atmosphère des espaces parcourus remplit une fonction tout à fait essentielle vis-à-vis d'une esthétique réaliste, enracinée dans la couleur locale d'un lieu défini. Des recoins de Bay City, que sillonne Philip Marlowe, aux arrondissements de Paris quadrillés par Nestor Burma, entre le black Harlem, où campent Ed « Cercueil » et « Fossoyeur » Jones, et les labyrinthes du Raval barcelonais, que fréquente Pepe Carvalho, les auteurs de roman noir ont souvent cherché à associer leurs personnages à l'épaisseur vécue d'un endroit précis. Ici, bien que l'on puisse recenser un certain nombre d'éléments propres à une poétique urbaine

³⁸ « Es algo desconcertante – pensó. Como cuando se contempla un tablero de ajedrez, y a ratos parece que se trata de una sucesión de cuadros negros pintados sobre un fondo blanco, y otras veces son cuadros blancos sobre un fondo negro; como esos polígonos dibujados sobre las baldosas, cuyos ángulos apuntan tan pronto hacia fuera como hacia dentro » (8).

³⁹ Mario Lacruz lui-même explique qu'il n'était pas entièrement convaincu d'avoir écrit un polar (« Personalmente, me parece que no es estrictamente una novela policíaca », dans Bértolo, 1984, 216), et que le prix Simenon lui aurait fourni une sorte de prétexte pour l'adapter au modèle requis: « En realidad, no sé por qué escribí una novela policíaca, quizá se debió al premio al que la presenté... » (Courthieu, 1997).

(la nuit, les troquets, le cabaret où Virgilio rencontre Olina, la banlieue, les terrains vagues, etc.), la ville demeure un espace anonyme, que l'absence de nom où de trait distinctif rend interchangeable avec n'importe quelle autre. Le village natal de Virgilio correspond également à un toponyme inventé (Escala)⁴⁰, qui sert plutôt à évoquer la composante musicale du roman, comme nous l'étudierons un peu plus loin. Nous parvenons à comprendre que l'action se déroule près des bords de mer, grâce à la scène sur la plage, et la douceur du climat, interrompue la veille par une forte bourrasque d'automne, nous laisse comprendre qu'il s'agit de la Méditerranée.

D'autre part, aucun des noms utilisés pour les personnages principaux ne trahit leur origine espagnole. Ceux-ci composent une espèce de mélange linguistique, pouvant aussi bien se rapporter à une étymologie italienne, argentine ou roumaine (en tout cas latine), ce qui les délocalise et les renvoie à une provenance imprécise : Virgilio Delise, Loreto Montevidei, Doria, Selbi, Olina, Fioreya, Felix Marcelu, Lucius Costa, Muoli... Comme on peut le soupçonner, ces noms à la sonorité élégante, ainsi que l'absence de quasiment tout repérage topographique, cherchent à esquiver la censure, qui s'accommoderait plutôt mal de ces allusions au maquis, ainsi qu'à la corruption policière et à la bavure qui s'ensuit. Lacruz avoue d'ailleurs qu'il s'est lui-même « autocensuré », comme tant d'auteurs qui, à l'époque, intériorisaient ces mécanismes dans leur propre écriture, car la menace ou la simple présence d'un filtre rendait clair ce que l'on pouvait publier ou non : « Uno trataba de escabullirse por otros caminos, no concretando la geografía, extranjerizando nombres. Se podían intentar pequeñas trampas, que unas veces colaban y otras no. » (Bértolo, 1984, 217)

Mais, quoique ces « pequeñas trampas » dissimulent que l'action se déroule à Barcelone⁴¹ et dans ses alentours, la suppression des signes distinctifs, de lieu ou de personne, entraîne un effet positif. L'élimination de tout ce qui permettrait d'identifier un contexte espagnol provoque une délocalisation généralisée (un « déracinement »). Le livre s'apparente à une ligne plus « européenne » au sens où, dès lors qu'il masque sa provenance, il pourrait aisément se faire passer pour étranger. Car se voir comparer, sur

⁴⁰ Quoiqu'inspiré par le nom d'un village de Gérone: « está el pueblo de La Escala, en Gerona; pero Escala, para mí, era la escala musical » (Courthieu, 1997).

⁴¹ Au commentaire « pero es Barcelona, aunque la ciudad no aparezca nunca mencionada explícitamente », Lacruz répond: « Sí, es Barcelona, y sus alrededores » (Courthieu, 1997).

un pied d'égalité, aux modèles américains du genre⁴² ne suppose pas seulement une consécration, mais permet de s'affranchir de toutes les connotations péjoratives liées aux couleurs locales d'une Espagne arriérée. Nous sommes ici à l'opposé des œuvres légèrement postérieures de Francisco García Pavón, autre précurseur du noir, dont le protagoniste, Manuel González « Plinio », gendarme (« guardia municipal ») à Tomelloso, est affublé de tout les traits typiques du antihéros de l'Espagne éternelle, et dont les histoires sont fortement enracinées dans une identité castillane (« castellano-manchega ») résolument antimoderne⁴³. Dans le cas de Lacruz, le choix du « moderne » consisterait, en partie, à limer les repères de son histoire pour en renforcer l'ubiquité ; le problème, comme nous l'avons posé, est de savoir si ce parti-pris implique une reproduction de modèles étrangers, ou s'il devient possible d'écrire un polar espagnol sans avoir recours au sempiternel « costumbrismo ».

Nous pensons plutôt que *El inocente* se déleste de tout un héritage confondu avec une identité espagnole quelque peu sclérosée, et s'affranchit du conditionnement réaliste des courants littéraires en vogue. Bien entendu, les contraintes d'une circonstance ne suffisent pas à délimiter les choix esthétiques, et autant *La colmena* que *El Jarama*, entre autres, sont là pour nous le prouver. Ceci-dit, en allant à l'encontre d'une sorte « d'impératif du réel », Lacruz s'écarte des sentiers battus, et propose un objet littéraire radicalement nouveau. À ce titre, les procédés de délocalisation constituent un des symptômes de cette ouverture (de cette lézarde), mais la nouveauté doit s'évaluer à l'aune de son style proprement dit.

En effet, cette forme d'écriture, qui semble s'inspirer de la brièveté des phrases d'*Azorín*, tout en coupant court à son lyrisme contemplatif, tient de l'inhabituel au sein des pratiques espagnoles. Pour schématiser quelque peu, nous dirions que chaque littérature établit un style dominant, sur la base d'une période reconnue comme « classique », qui consacre une série de procédés d'enseignement ou de modèles à reproduire, ainsi que l'originalité (ou l'infraction) de ce qui s'en écarte. Le penchant

⁴² « La novela se tradujo muy pronto al inglés y a otros idiomas, y las críticas extranjeras fueron emocionantes. Las viví como una consagración. Que una novela, digamos policíaca, guste en Inglaterra, la patria del género, me parecía el sùmmum. Había una que decía: “Una novela que haría palidecer de envidia a los especialistas norteamericanos” ».” (Bértolo, 1984, 216)

⁴³ « En efecto, las historias de Plinio únicamente pueden suceder bajo un marco espacio-temporal: el de un pueblo manchego en esta etapa histórica de España, pues las investigaciones de este policía adquieren riqueza en este contexto. [...] Así pues, pinta en sus relatos verdaderos cuadros costumbristas que aportan el ambiente propicio para idear la trama policial » (Godón Martínez, 2005, 16).

espagnol pour le « baroque », pour simplifier également l'exemple, répond, dans une large mesure, à la reconnaissance historique d'une apogée culturelle, équivalente à une « tradition »⁴⁴. Or, comme le signale Muñoz Molina, l'écriture de Mario Lacruz n'appartient pas complètement à cette tradition :

La escritura es de un ascetismo semejante, de una naturalidad que fluye casi con rumor de seda, de palabras dichas en voz baja. No es una escritura que se afirme por reacción a las marcas de estilo de su lugar y de su época; parece, simplemente, ser ajena sin esfuerzo, del todo inmune a ellas. Inmune a la verbosidad grotesca, a los mimetismos pedestres del habla, a la superstición social o documental, a las estridencias del experimentalismo. (Antonio Muñoz Molina, préface à Lacruz, 2006, 11-12)⁴⁵

L'étrangeté, maintes fois soulignée de cette écriture, qui se dégage d'un style reconnu à priori comme « espagnol », proviendrait donc d'une ascèse et d'une contention ; autrement dit, c'est comme si l'écriture de Lacruz, par sa sécheresse, renonçait à de longs développements et calculait ses effets en fonction des non-dits, d'une sorte de silence lourd de sens où palpite l'angoisse et le suspense du récit. Le silence du texte ne vise pourtant pas à atteindre un ineffable quelconque, mais plutôt à produire une composition que l'on dirait tronquée. Examinons ce fonctionnement dans le dialogue suivant, au moment où Delise prend congé d'Olina et sort du cabaret nommé Cartago (56):

- Tengo que arreglar un asunto, dijo Delise confuso.

- ¿Piensas volver?

- ¿Volver?- murmuró él empujando la puerta.

Se apagaron las luces de la sala, y unos focos ocultos iluminaron la pista. Un negro sonriente saltó al centro de ella y la orquesta enmudeció por un instante brevísimo.

- Esto es lo que América nos da a cambio de Scarlatti- dijo el hombrecillo del saxofón, que antes había saludado a Delise, al camarero que perseguía a Olina.

- No olvide a Cimarosa.

⁴⁴ Pour nuancer quelque peu, rappelons que ce mécanisme est pluriel et varie suivant les époques ; chacune projette dans le temps un sens du classique qui lui est propre (pour un développement de ces idées, voir l'étude de Salvatore Settis, *Futuro del « classico »*, 2004). Elle établit ce qu'on appelle un canon littéraire, construction culturelle où s'affermir un style déterminé. Pour les paramètres espagnols, on pourra consulter la reconstruction de Rosa María Aradra, au chapitre consacré à « El canon en la literatura española », dans Pozuelo Yvancos & Aradra Sánchez, 2000, 143-290.

⁴⁵ À une autre occasion, la critique a pu stigmatiser les défauts de cette écriture en fonction de son manque « d'espagnolité », comme si l'auteur ne maîtrisait pas tout à fait la langue : « no olvido que a veces – sobre todo la primera – adolecen de cierta falta de sintaxis y de impropiedad semántica, pero ni ello abunda ni es, en general, grave, y lo supongo efecto del bilingüismo del novelista » (Nora, 1971, 281)

- No lo olvido. Ni a Debussy.
- Sin olvidar a Debussy – convino el camarero.
- He preguntado si piensas volver – dijo Olina.
- No – dijo Delise.

Ce dialogue quelque peu chiffré (à quoi fait-on référence exactement, sinon à un homme s'appêtant à jouer ?) constitue une sorte de distraction (d'interlude musical), où s'entremêlent et se superposent plusieurs voix. Toute l'hésitation de Delise est donnée à comprendre à travers la légère confusion de cet échange ironique (on vous file Scarlatti et Debussy, vous nous passez *ça*), précédant l'interprétation du « nègre », entre l'instant où Delise reprend la question et le laconisme du son refus final. Dans cet exemple, le silence auquel nous faisons allusion sert à produire une interférence sous laquelle se glisse le blanc d'un texte que l'on n'entend pas. Nous dirions que le texte est marqué par l'inachèvement. Celui-ci confère au style le mouvement et la rapidité des mots qui se cherchent et s'interrompent ; le développement du récit se trouve constamment suspendu et réamorcé au gré des différents niveaux narratifs (le souvenir, les voix d'un dialogue, la rêverie, les témoignages, la poursuite, l'enquête, les flashs-back...), qui tissent une multiplicité de réseaux souterrains, dont l'émergence soudaine scande les allées et venues du pauvre Virgilio, et accentue la confusion de son esprit. Ainsi, la vivacité polyphonique des diverses instances transcrit les saccades de cette course poursuite et recompose la mosaïque brisée de l'histoire.

Cependant, les différentes strates ou voix du récit obéissent à un rythme parfaitement calculé, et chacune se distingue par sa concision et sa brièveté – comme nous l'avons dit, on a plus affaire à un mécanisme d'horlogerie qu'à un foisonnement baroque. Leur aspect tend à ce que Mario Lacruz, dans *La tarde*, définit comme classicisme, et qu'il conçoit comme un rapport du mot au silence : « el clasicismo es un camino al silencio, pues prescindir de lo inútil » (Lacruz, 1955, 50). À l'image d'une partition musicale, les effets du silence (laconisme, non-dit, enchâssement...) sont liés à la voix du texte, ils permettent d'écouter toute sa puissance de suggestion. En ce sens, Mario Lacruz s'avère un véritable musicien, de par sa maîtrise d'un style épuré, en demi-teintes, plutôt inhabituel mais parfaitement adapté aux rouages du polar.

L'élément musical est d'ailleurs une donnée essentielle dans la thématique et l'écriture de *El inocente* : le protagoniste est un musicologue réputé, les quatre parties

du roman imitent le mouvement et la structure d'une « fugue » (Andante, Adagio, Scherzo, Allegro con fuoco), le nom du village s'inspire de l'échelle musicale (Escala) et, en général, l'histoire est parsemée d'évocations sonores, qui servent à ponctuer ou introduire l'état d'âme des personnages... Colmeiro a largement développé ce sujet dans son analyse du roman, de sorte que nous n'y reviendrons pas (Colmeiro, 1994, 147-150). Néanmoins, le motif du contrepunt musical sert aussi d'échafaudage à la dernière question qui nous reste à traiter, et qui correspond à ce que nous avons nommé l'architecture du souvenir. L'exemple choisi provient de la séquence évoquant la mort de Montevidei. Ses anciens camarades viennent de lui rendre visite et de lui réclamer l'argent dérobé. Il prend le train pour aller demander la somme à son beau-fils. Pendant le trajet, il ressent une douleur oppressante à la poitrine et, après avoir épuisé ses pilules, il finit par s'effondrer dans l'appartement de Delise. Le récit entremêle aux souvenirs les signes avant-coureurs de cette issue fatale (137-141):

Es cierto. Está cansado. No es más que un viejo decrepito el que sigue sentado en la butaca cuando Delise se marcha sin decir palabra, y es un viejo el que piensa: “El *Resultado...*, las *Cosas...*, la indiferencia ante el desenlace.” El dolor le oprime y le hace gemir. Traga las últimas pastillas sin beber nada. Se han terminado. No necesita asomarse a la ventana para comprobar que el desconocido sigue abajo, aguardando. Le parece oír sus pasos a pocos centímetros de su cabeza. Tiene miedo: no a causa de sus perseguidores, sino de la relación que ha descubierto entre la vejez y la muerte, la muerte que sobreviene cuando aún se tiene noción de la existencia. No puede incorporarse, ni gritar en demanda de auxilio, ni debatirse.

“¿Qué hora es?” Los pinchazos del hombro arrastran la doble cadena de recuerdos – el humo y el recuerdo –, y la asfixia le hace pensar en su boda con Helena. Los pasos del hombre que espera en la calle se hacen más sonoros.

El olfato de Montevidei se estremece al reconocer el olor acre del humo que asciende sobre las barracas. De pronto cesa el dolor insoportable. Una trepidación sacude sus miembros, un zumbido en la sangre que le recuerda una ocasión en que fue anestesiado en un quirófano. No respira. Las imágenes se suceden tan aprisa en su mente que no puede retenerlas.

Es verano y hace calor. Los de la barca tiran una red sucia; están tan cerca de la orilla que él puede oír el chapoteo de los remos. ¡Qué mañana tan tranquila! El sol en el lago y los niños... Pero hay que seguir ocultándose. La “causa” no lo dejará en paz. Uno de los pescadores sujeta el extremo de la red con una cuerda y camina por la orilla llena de desperdicios. No parece un pescador, propiamente; lleva un chaleco desabrochado y camisa a rayas; su sombrero negro de ala vuelta, adornado con dos cañas, ha sido en otros tiempos una elegante prenda. Los chiquillos, quince o veinte, lo rodean al sacar la red; pero la pesca no es fructífera. Un montón de hojarasca y pececitos pequeños, cuyos reflejos son más apreciables que

su tamaño. Fioreya lleva un bañador de muchacho, demasiado grande para ella. Tiene dos peces minúsculos en la mano y de cuando en cuando los mete en el agua sin soltarlos. “Te dejaré que respire un poco”, dice la niña a uno de los peces.

Montevidei no necesita ahora respirar.

Es verano y hace calor. Entraban en una casa de campo con el propósito de hacerse servir carne y vino en abundancia. “No pensamos pagar, no era nuestra intención. Eso es lo que se llama un saqueo.” Todos llevaban correa o alguna prenda que recordara el uniforme militar para no ser confundidos con unos simples salteadores. Se daban graduaciones entre sí. El era comandante. Llevaba unas botas de montar casi nuevas.

“Uno de nosotros, que nunca tuvo miedo, ahora se está volviendo prudente.” En adelante tendrá que ser prudente y preocuparse por otra persona. Antes nada podría perder, a nadie podía importar su muerte. “¿Quién de nosotros se está volviendo prudente?”

- Apague la radio – dice Montevidei -. Haga que se calle, por favor.

Está perdiendo la idea de su propia personalidad. A veces cree ser el hombre del sombrero gris; otras Octavio; otras el que tenía la cara destrozada por una bomba. Otras veces ni siquiera es un hombre: es el pez que la pequeña Fioreya sujetaba en la mano, o el calor que hacía en la orilla.

“Los métodos han cambiado.”

Por fin consigue apresar una idea y se la expone a sí mismo con sorprendente lucidez. ¿Cómo reaccionará Virgilio cuando lo encuentre muerto? Le parece que es una broma verdaderamente divertida la que está jugando sin querer. Muerto. Este sentimiento se adueña de él por completo. Intenta levantarse. No lo consigue, porque ya está de pie – como si una fina red de hilos hubiera tirado de sus articulaciones hacia arriba -, pero no se ha dado cuenta y trata de incorporarse, de pedir ayuda. El criado de Virgilio está ausente. ¿Qué hará Delise cuando vuelva? Le está gastando una broma; le gustaría reírse por este motivo. Cae despacio, doblándose por las articulaciones, como si los hilos hubieran sido cortados uno tras otro. Su cabeza golpea blandamente la alfombra.

A su regreso Delise lo encontrará en esta postura y lo llamará por su nombre varias veces, infructuosamente.

Ahora Montevidei se pregunta si está muerto, en realidad. Aún no ha experimentado la segunda muerte, pero sí la primera, la que ocasiona la desaparición de las *Cosas*. Aguarda pacientemente a que la segunda muerte complete la acción de la primera. Luego piensa sin palabras: “Todo ha sucedido en un instante, porque la eternidad no es una prolongación del tiempo, sino la suma definitiva de todo el tiempo condensada en un solo instante.”

Pero aún no ha ingresado en este instante. ¿A qué esperar? El oído no le transmite ningún mensaje; tampoco la vista. Al caer conservaba una visión detallada de la estancia, como si aquel fuera el último clisé que los ojos hubieran impresionado al caer, antes de romperse el objetivo; ahora nada. Piensa en el humo, pero no en su color y sabor, sino que él es el humo; no el que asciende contra el cielo nublado y vuelve a caer sobre las barracas, sino un humo inconsistente que se volatiliza sin dejar rastro.

La segunda muerte llegará con facilidad. Loreto Montevidei y todos los nombres que ha usado son nombres sin depositario. Las *Cosas* han dejado de ser múltiples para convertirse en una sola.

Au long de ce chapitre, dont nous venons de retranscrire la fin, une pensée obsède Montevidei: le rapport de la vieillesse à la mort, marqué par la disparition progressive des choses (« las *Cosas* »). Cette disparition rend Montevidei indifférent au résultat de sa quête (« el *Resultado* »: mourir ou survivre grâce à l'argent obtenu). Ce double motif agit comme une sorte de basse continue, qui scande l'évocation du souvenir. Or celle-ci engage une perspective linguistique ; elle est avant tout signalée par l'absence de référent, par l'usage du mot privé de la réalité qu'il désigne. Ainsi, tout se confond dans sa tête. Le mélange du passé (la remémoration du noyé qui voit défiler sa vie comme dans un film, puisque l'on assiste à une asphyxie), du présent (où se confondent les symptômes physiques, l'homme aux aguets et la vision de la chambre), et du futur (qui envisage la réaction de Delise quand il le retrouvera mort), provoquent la dissolution de son identité et la projettent dans l'espace de la mémoire, où elle s'investit dans différents rôles (l'homme au chapeau gris, son camarade Octavio, une des victimes de leurs attentats).

Le passage d'une scène à l'autre est régi par les variations polysémiques autour de deux termes ou concepts : d'une part la fumée, de l'autre la respiration. Ces deux mots sont complémentaires, puisque l'air alimente le feu et donc produit la fumée. Le déclenchement du fil conducteur provient d'une évocation en début du chapitre : alors qu'il monte dans le train, la vision d'une cheminée d'usine lui rappelle la gare où il a passé son enfance, car son père exerçait le métier d'aiguilleur. Il a, depuis, la sensation que cette fumée a imprégné toute son existence. Elle constitue la trace de la violence des armes à feu, de l'explosion des bombes à l'époque du maquis. Mais surtout, elle sert de métaphore à sa propre disparition, lorsqu'il « part en fumée », devenu inconsistant et fragile : « él es el humo ; no el que asciende contra el cielo nublado y vuelve a caer sobre las barracas, sino un humo inconsistente que se volatiliza sin dejar rastro. »

Une autre image illustre sa mort : l'asphyxie provoquée par l'infarctus le transforme en un petit poisson attrapé dans le filet des pêcheurs (« como si una fina red de hilos hubiera tirado de sus articulaciones »), et que sa fille Fioreya s'amuse à laisser respirer, en le plongeant dans l'eau pendant quelques instants. Le montage de la scène emploie d'ailleurs cette vision pour la faire basculer dans le présent : « Montevidei no necesita ahora respirar ». D'autre part, le jeu de la petite fille inspire à Montevidei la bonne

blague qu'il a le sentiment de « jouer » à Delise (« Le está gastando una broma ; le gustaría reírse por este motivo »), comme si la mort amenait un retour en arrière, qui reconduit la multiplicité du temps à l'instant unique (éternel) où elle se produit. « Las Cosas han dejado de ser múltiples y distintas para convertirse en una sola. »

Ce fragment nous montre une série de procédés caractéristiques et récurrents dans le rythme et le déroulement de la trame. Comme nous l'avons indiqué auparavant (note 26), cette technique pourrait s'apparenter aux réminiscences proustiennes, dans la mesure où l'articulation de la mémoire au présent est bâtie sur la cristallisation déclenchée par certains motifs. Elle s'en écarte néanmoins par sa rapidité et son enchevêtrement, qui tissent un réseau beaucoup plus confus que ne le sont les larges digressions de la *Recherche*. En fait, ce dispositif nous rappelle un montage de cinéma, dont la transition entre les séquences serait assuré par une image commune (un poisson, un nuage), qui provoque le glissement du présent vers le souvenir, et vice-versa. Ainsi, le présent s'éclaire en fonction du passé, puisque la puissance affective de ces images, enfouies dans la mémoire, détermine l'attitude des personnages dans la situation qu'ils ont à affronter. Parsemée d'images du souvenir, la fuite de Virgilio Delise acquiert une tonalité onirique, dans un curieux mélange entre le *tempo* lent, propre aux divagations, et l'accélération (*l'allegro*) provoquée par l'enchaînement de phrases courtes, qui martèlent son échappée manquée. « Cautivo y desarmado », face à l'étau du souvenir et l'impasse où le mène cette poursuite, Virgilio Delise semble condamné d'avance, et son dénouement fatal n'admet pas d'appel. Traqué à tous les niveaux, l'innocence dont il rêve s'avère bel et bien une échappatoire.

Dans la mesure où cette narration est de type métaphorique (une série d'images, constituées en symboles d'une situation ou d'un état d'âme, propulse l'action), on peut mesurer sans doute l'originalité qui en découle par rapport à la tradition du polar, dans laquelle s'inscrit malgré tout *El inocente*. Ce livre admet plusieurs niveaux d'interprétation, et il serait facile d'y voir une allégorie de la dictature. Mais il nous révèle également une vision du réel imprégnée de fatalisme⁴⁶, où la modernité se donne

⁴⁶ « En definitiva, *El inocente* apunta hacia la no inteligibilidad de la realidad, la duda lo invade todo; la desmembración del yo tiene a su vez su contrapartida en la desmembración de la narración. De ahí su

à lire en tant que lézarde critique du socle du progrès. Il recueille ainsi toute une série d'influences présentes dans l'air du temps, qu'il amalgame dans un creuset policier tout à fait original, où se marient, pour ainsi dire, des techniques narratives d'avant-garde au suspense d'un récit haletant. Il serait donc temps de dépasser les hésitations taxinomiques pour revendiquer la nouveauté d'un livre comme *El inocente*, ne serait-ce que par sa tentative de traiter un genre populaire sous l'angle d'une technique plutôt expérimentale. Si l'on constate à quel point l'idée a fait fortune, on pourra certainement mieux évaluer son caractère pionnier, outre son importance dans la littérature espagnole d'après-guerre.

David Conte, Universidad Carlos III, Madrid

Bibliographie citée

- Bértolo, Constantino (1984), « Apéndice a *El inocente* », Madrid, Anaya.
- Brecht, Bertold (1970), « Sur la popularité du roman policier », *Les arts et la révolution*, Paris, L'Arche.
- Chandler, Raymond (1995), *El simple arte de matar*, in *Obras completas II*, Madrid, Debate.
- Colmeiro, José F. (1994), *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- Camus, Albert (1962), *L'étranger*, dans *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, La Pléiade.
- Conte, Rafael (1984), « Policías y ladrones o el juego que quería ser real », *El País* (5/8/1984).
- _____ (2005), « Mario Lacruz, editor o escritor », *El País* (22-X-2005).
- Courthieu, Chistian (1997), « Mario Lacruz: el escritor de antes o de después », <http://perso.wanadoo.es/mariolacruz/>
- Dubois, Jacques (2005), *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin.
- Foucault, Michel (1993), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard (Tel).
- Galán Herrera, Juan José (2008), « El Canon de la novela negra y policíaca », *Tejuelo*, p. 58-74.
- Godón Martínez, Nuria (2005), « La novela policíaca y Francisco García Pavón: la creación de un investigador manchego », *Céfiro*, Texas Tech University, vol. 5, nº 1-2.
- Lacruz, Mario (1953), *El inocente*, Barcelona, Luis de Caralt.
- _____ (1955), *La tarde*, Barcelona, Luis de Caralt.
- _____ (1984), *El inocente* (Constantino Bértolo éd.), Madrid, Anaya.
- _____ (2000, 1ère éd. 1971), *El ayudante del verdugo*, Madrid, Debate.
- _____ (2006), *Un verano memorable y otras historias* (préface d'Antonio Muñoz Molina), Palencia, Menoscuarto.

carácter transgresivo, tanto contra la realidad de la posguerra como contra la novela de realismo social » (Colmeiro, 1994, 150).

- Lissorgues, Yvan (1992), « La novela detectivesca española actual: un posibilismo realista », *De historia, lingüísticas, retóricas y poéticas* (Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Juan Villegas ed.), Centro Virtual Cervantes.
- Mora, Miguel (2004), « La vocación escondida de Mario Lacruz », *El País* (4-III-2004).
- Mora, Rosa (2000), « La muerte del editor Mario Lacruz provoca una honda desolación en el mundo de las letras », *El País* (15-V-2000).
- Moret, Xavier (2000), « Un gran homenaje al editor Mario Lacruz reúne al mundo de las letras en Barcelona », *El País* (10-X-2000).
- Nora, Eugenio G. de (1971), *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos
- Paredes Núñez, Juan (1989), *La novela policíaca española*, Granada, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada.
- Pozuelo Yvancos, José María & Aradra Sánchez, Rosa María (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.
- Resina, Joan Ramon (1997), *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos.
- Settis, Salvatore (2004), *Futuro del « classico »*, Torino, Einaudi.
- Tadié, Benoît (2006), *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Valle, Manuel (2006), *Dashiell Hammett: El tweed y la seda, (El signo de los cuatro III)*, Granada, Comares.
- Valles Calatrava, José Rafael (1991), *La novela criminal española*, Universidad de Granada.
- Vila-Matas, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.