

**La collection comme brevet générique :
le cas de *Yo maté a Kennedy*, de Manuel Vázquez Montalbán**

**La colección como diploma genérico :
El caso de *Yo maté a Kennedy*, de Manuel Vázquez Montalbán**

**The collected works as a generic certificate
The case of *Yo maté a Kennedy* by Manuel Vázquez Montalbán**

Georges TYRAS
Université Grenoble Alpes
tyrasgeorges@hotmail.com

Résumé : Le succès des aventures de Pepe Carvalho, dans l'Espagne des années 70 et 80, conduit à la création, en 1986, par les éditions Planeta, d'une collection dédiée aux péripéties policières du célèbre détective. Y est intégré un texte de 1972 intitulé *Yo maté a Kennedy*. Un examen des constituants de ce récit montre qu'il relève moins du genre policier que de l'écriture subnormale, ce que confirme une approche comparée avec le *Manifiesto subnormal* de 1970. Pratique expérimentale générée par les restrictions en tout genre du franquisme, l'écriture subnormale produit dans les années 70 quelques-uns des textes fondateurs de l'écrivain. *Yo maté a Kennedy* en fait partie, quelles que soient les manipulations d'un éditeur soucieux de marginaliser la démarche novatrice de Manuel Vázquez Montalbán.

Mots-clé : Espagne, roman, genre noir, subnormalité, Montalbán, Carvalho

Resumen : El éxito de las aventuras de Pepe Carvalho, en la España de los años 70 y 80, conduce a la creación, en 1986, por la editorial Planeta, de una colección dedicada a las andanzas policíacas del famoso detective. En ella se integra un texto de 1972, titulado *Yo maté a Kennedy*. El examen de los constituyentes de ese relato muestra que atañe menos al género policial que a la escritura subnormal, lo cual está confirmado por un acercamiento comparado con el *Manifiesto subnormal*, de 1970. Práctica experimental provocada por las restricciones de todo tipo del franquismo, la escritura subnormal produce en los años 70 algunos de los textos fundadores del escritor. *Yo maté a Kennedy* es uno de ellos, por fuerte que sea la manipulación de una editorial preocupada por marginar el enfoque novedoso de Manuel Vázquez Montalbán.

Palabras clave : España, narrativa, género negro, subnormalidad, Montalbán, Carvalho

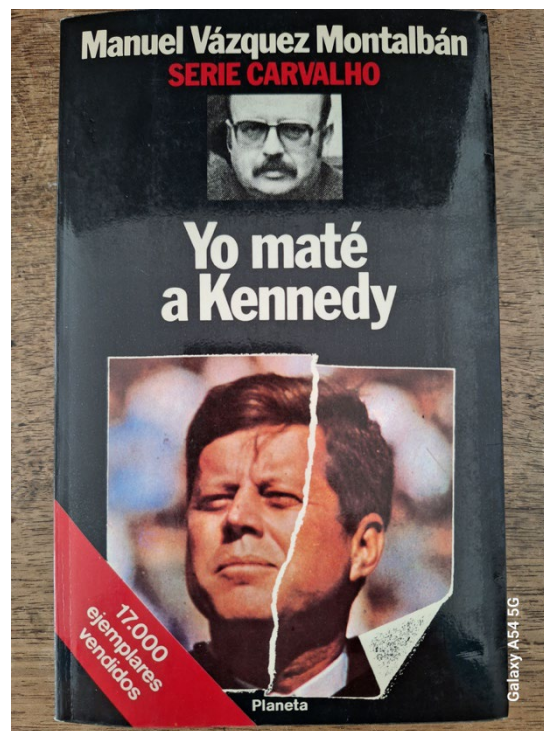
Abstract : The success of the Pepe Carvalho adventures in Spain during the 1970s and 1980s led, in 1986, to the creation by Planeta publishing of a collection dedicated to the famous detective's police adventures. Included in it is a 1972 text entitled *Yo maté a Kennedy*. An analysis of the components of this narrative shows that it belongs less to the detective genre than to subnormal writing, a conclusion confirmed by a comparative approach with the 1970 *Manifiesto subnormal*. An experimental practice shaped by the many restrictions of Francoism, subnormal writing produced some of the author's foundational texts in the 1970s. *Yo maté a Kennedy* is one of them, regardless of the

editorial interventions aimed at marginalizing Manuel Vázquez Montalbán's innovative approach.

Keywords : Spain, novel, detective story, subnormality, Montalbán, Carvalho

Espagne, Barcelone, 1970-1990

Entre le milieu des années soixante-dix et le milieu des années quatre-vingt, Manuel Vázquez Montalbán accède au firmament des maîtres du roman policier. Il remporte en 1979 le prestigieux prix Planeta pour *Los mares del Sur* et voit certaines aventures de Pepe Carvalho portées à l'écran : *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976) ; *Asesinato en el comité central* (Vicente Aranda, 1982). Une consécration que son éditeur parachève, à l'occasion de la publication de *El balneario* (1986), avec la création d'une collection spécifique sous l'invocation du fameux détective. *El balneario* est accompagné de plusieurs rééditions, dont celle de *Yo maté a Kennedy*, qui prend le numéro 1 de la collection. Succès assuré, mais au prix d'un véritable détournement. Car si l'on est heureux de voir le personnage de Carvalho bénéficier d'une telle reconnaissance, il n'est pas certain que le panthéon choisi soit le bon. La genèse du personnage, qui voit le jour en 1972 aux éditions Planeta, en pleine période subnormale, ne semblait en tout cas pas l'y destiner.



Intronisé premier roman du cycle carvalhien, *Yo maté a Kennedy*, à l'instar des autres volumes de la collection, adopte une apparence remarquable¹. Le format 12 x 20 est à peine supérieur au standard du livre de poche. La maquette de couverture renvoie avec application aux stéréotypes esthétiques de la littérature de genre : fond noir, mise en

¹ Vázquez Montalbán, Manuel, *Yo maté a Kennedy* (Serie Carvalho, 1), Barcelona : Planeta, 1986. C'est à cette édition « définitive » que je renvoie désormais, sous forme abrégée suivie du numéro de page, entre parenthèses après citation.

page statique des inserts textuels et iconiques, lettrage blanc ou jaune selon les périodes et/ou les éditeurs².

C'est l'auteur du livre qui est avant tout offert au regard, sous les espèces de son nom et de son portrait. Photo de qualité médiocre, issue d'un agrandissement forcé, mal découpée au format identité, de façon à imposer avec force des impressions renvoyant au domaine de l'identitaire, du judiciaire, du policier donc.

Un rapport de même nature préside à l'illustration du titre par une photo, qui est cependant davantage qu'une redondance. L'utilisation d'un objet documentaire, qui représente un maximum d'iconicité, c'est-à-dire d'isomorphie entre le signifiant et le référent, selon l'échelle de Moles, est aussi une manière de canaliser étroitement l'imaginaire³. Aucune trace d'humour ou de distance dans l'image de surface : le mâle visage au menton carré de l'américain par excellence affronte crânement un avenir dont on sait comment il a été brisé. Après avoir rempli son contrat, un tueur aurait pu déchirer la photo de sa victime, cornée peut-être par un séjour prolongé dans sa poche. Dans le crochetage entre titre et image, on est aux limites d'une évocation documentaire, d'un récit qui n'assumerait qu'une fonction mimétique ou explicative par rapport au réel. C'est, il faut le souligner, une des revendications du roman noir.

Enfin, le livre affiche, davantage qu'une existence singulière, son inscription dans une série. De couleur rouge et en capitales, la mention *Serie Carvalho* s'impose aussi fortement que le nom de l'auteur. L'indication du nombre d'exemplaires vendus est à considérer comme une incitation au succès du texte autant qu'il en est une conséquence. Son inscription dans un bandeau également de couleur rouge montre bien que c'est de la dynamique de la série tout entière que dépend l'intérêt de l'épisode. Or, on le sait, la production sérielle, sans être une obligation, est une des caractéristiques attestant l'appartenance au genre⁴. Au résultat, tout concourt, y compris les rabats de couverture où s'étalent, sur l'un une brève notice biobibliographique de l'auteur, sur l'autre la liste de « Todas las aventuras del famoso detective creado por Manuel Vázquez Montalbán », à présenter l'objet comme un exemplaire parmi d'autres du roman noir.

Il faut, bien entendu, y regarder de plus près...

Un indice péritextuel

Le roman s'impose avec force, dès son titre, comme un avatar de ce que Philippe Lejeune nomme (pseudo)autobiographie (1975, 45). Mais, revendiquant en sous-titre de consigner les « Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas », il précise aussitôt la nature fallacieuse du *Yo* qui régit le titre. Le récit totalement échevelé de l'assassinat commandité par la CIA du président des États-Unis par Pepe Carvalho, acteur et narrateur à la fois, détective privé nihiliste, gourmet, grand lecteur et brûleur de livres,

² A titre de comparaison, ou de preuve à l'appui, il est intéressant de jeter un œil sur la maquette de la défunte collection *Círculo del Crimen* (Ediciones Sedmay), pionnière en Espagne du roman noir canonique, ainsi que sur celle de *Etiqueta negra* (Ediciones Júcar), la collection qui tient aujourd'hui le haut du pavé.

³ Voir Cocula, Bernard et Peyrouet, Claude, *Sémantique de l'image*, Paris : Delagrave, 1986, p. 26. L'échelle de Moles y est définie comme « une classification problématique des messages visuels », qui repose sur le degré de ressemblance entre signifiant et référent.

⁴ Voir Eisensweig, Uri, *Le récit impossible*, Paris : Bourgois, 1986, spécialement p. 175-182. Plus récemment, Matthieu Letourneux renouvelle cette approche en mettant en perspective la production sérielle et la culture médiatique. Voir Letourneux, Matthieu, *Fictions à la chaîne, (Littératures sérielles et culture médiatique)*, Paris : Seuil, 2017.

agent secret double ou triple, est prétexte à une révision sarcastique, voire sardonique, de l'histoire, et des mythes. De la dimension (pseudo) autobiographique du texte, seule subsiste sa portée référentielle, qui est le lot de tous les écrits de ce type :

(...) ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel⁵.

Sauf que, dans le cas de *Yo maté a Kennedy*, un avertissement au lecteur vient aussitôt corriger cette prétention référentielle :

Los personajes históricos que aparecen en esta novela están voluntariamente falseados y sólo existen en las fotografías e imágenes de la cultura de masas. Sus relaciones no son humanas ni reales. A sus programadores traspaso la responsabilidad de todas las exageraciones deformatorias (p. 5).

Ce qu'offre ce court préambule est bien une clé, apte à réorienter la lecture que suggère la catégorie générique apparente. Car on y retrouve, adéquatement transposées, les mises en garde ouvrant un texte expérimental paru deux ans auparavant, en 1970, le *Manifiesto subnormal* :

Los personajes que aparecen en esta obra con sus propios nombres y apellidos no cumplen una función real. Se limitan a prestar un inestimable servicio como referencias poético-semánticas, según un criterio de utilización tradicionalmente empleado por la literatura culta y popular de todos los tiempos. Que nadie se sienta implicado en un contexto laudatorio o peyorativo para su persona histórica real. Aquí se limitan a ser nombres, jirones de cartel que ocupan un lugar en este alucinado collage de sombras (p. 7).

L'évident parallélisme des deux pièces paratextuelles oblige à un détour par le *Manifiesto subnormal*, d'autant plus que, l'auteur l'a soigneusement noté en fin de volume, *Yo maté a Kennedy* connaît une gestation longue, qui va de 1967 à 1971. La période d'élaboration du texte, dont la première publication est de 1972, correspond à celle de l'écriture expérimentale plutôt qu'à celle de la convocation du genre policier⁶.

Écriture subnormale

Au fondement de l'œuvre montalbanéenne, la pratique de l'écriture subnormale surgit comme tentative de réponse aux conditions socio-historiques de la production culturelle dans l'Espagne des années soixante.

De toute façon – précise l'écrivain – la condition de subnormalité était en partie déterminée par Franco lui-même. Cette sensation de stupidité collective et de

⁵ Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, p. 36.

⁶ Vázquez Montalbán, Manuel, *Yo maté a Kennedy*, Barcelona : Planeta, 1972. D'un tirage et d'une diffusion confidentiels, le texte est heureusement aussitôt repris, à l'instigation d'ailleurs de l'auteur lui-même, dans ce qui peut être considéré comme sa véritable première édition : Barcelona, Punch, 1975.

sous-développement mental (...). Et cela créait un état de surréalisme total : d'un côté, la société civile était une société équivalente à celle des autres pays européens, mais d'un autre côté, tu avais cette momie, ce cadavre ambulante. Et cela créait un arrière-plan de subnormalité, de surréalisme, dans tout ce que tu faisais⁷.

Véritable profession de foi, le *Manifiesto subnormal* est une illustration de cette remise en cause. Il comprend deux parties, « La Teoría » et « La Práctica ». La partie théorique est un essai de compréhension de la réalité. Elle dresse le constat que les détournements et les perversions auxquels les mutations socio-historiques de la seconde moitié de ce siècle ont abouti sont irrémédiables⁸. L'univers occidental ne fonctionne que sur critères de pouvoir et de rentabilité, avec d'autant plus de facilité que les mécanismes de l'aliénation par la propagande jouent pleinement leur rôle⁹. Vázquez Montalbán exprime ce qui est au fond un profond *desengaño*, que l'on ne cessera plus désormais de retrouver dans toute son œuvre

Le second volet de l'ouvrage ne propose que des « Textos literarios, unas veces publicitarios de productos concretos y siempre al servicio de la comunicación de una filosofía vital basada en la aceptación de lo mediocre como un destino merecido »¹⁰.

On en retiendra comme exemplaire, parmi d'autres « Trabajos escolares » tous plus incongrus les uns que les autres, une « Farsa teatral escrita para conmemorar el décimo aniversario del comercio andorrano ».

Cette saynète est exemplaire de la dérision généralisée qu'exprime la création montalbanéenne. Elle témoigne de son vigoureux mépris pour la logique de l'action, pour la vérité psychologique (?) des personnages, pour la cohérence de leur rassemblement, pour la valeur du langage. Il y a du Ionesco dans cet éléphant qui traverse la scène, du surréalisme dans ce personnage de Umberto Ecco (*sic*) qui prétend qu'à sa montre « los minutos son más imprecisos », de l'absurde dans les emportements d'un Cohn-Bendit accusant Picasso d'être le porte-parole artistique de la bourgeoisie¹¹.

L'examen des autres morceaux du manifeste confirme cette lecture sémantique¹².

⁷ Tyras, Georges, « Noir ?... » (Entretien avec Manuel Vázquez Montalbán), *Hard-Boiled Dicks*, n° 20-21, octobre 1987, p 75-83.

⁸ « Pronto la ideología de la no-ideología constituyó el sustrato alimenticio del criterio del ciudadano, y pronto el desencanto constituyó el sustrato alimenticio del crítico de la cultura y a la larga del propio creador », Vázquez Montalbán, Manuel, *Manifiesto subnormal*, Barcelona : Kairós, 1970, p. 22.

⁹ « Destruída la conciencia reflexiva del pueblo mediante los bisturis eugenésicos de los mass-media, la paz de Augusto se instaure sobre el hemisferio occidental », *ibid.*

¹⁰ Vázquez Montalbán, Manuel, *Manifiesto subnormal*, *op. cit.*, p. 47. « El autor – souligne l'avertissement – se ha reservado una cierta distancia crítica al servicio de una necesidad repetidamente manifestada por los clientes : sentirse cómplices pero no culpables de sus *liaisons* con la realidad ».

¹¹ *Ibid.*, respectivement p. 72 et 68.

¹² On ne comprend qu'à la lumière du désenchantement idéologique que les (beaux) poèmes par quoi se poursuit le recueil, baptisés « Movimientos rítmicos publicitarios », intègrent comme un vers parmi d'autres l'offre de dix pour cent de remise proposée par le drugstore commanditaire. C'est bien la pression médiatique, conformant la « capacidad imaginera » du créateur et du lecteur, qui préside à l'intégration dans le texte littéraire de l'image, sous forme d'une sélection de « posters ». C'est à une certaine conception de la culture populaire, encore, ou plutôt à son détournement sous les espèces de l'irrationnel, que répond la rédaction d'un surprenant horoscope, où l'on peut trouver, collés au sein des prescriptions, deux vers qui scandent l'écriture de Manuel Vázquez Montalbán. Le premier est destiné aux natifs du signe du Lion :

Par l'élaboration d'un contre-langage mimétique qui intègre l'ensemble des procédés d'expression disponibles, Manuel Vázquez Montalbán est amené à franchir les frontières génériques traditionnelles. Il s'agit de se donner les moyens scripturaux d'assumer une fonction mimétique crédible par rapport au réel, à un réel a priori inénarrable.

On comprend mieux, dès lors, que le *Manifiesto subnormal* se referme sur une pièce curieuse, qui voit défiler sur le papier tout ce que la planète compte de célébrités, mortes ou vivantes, de la politique ou de la culture, cherchant désespérément un sens à leur agitation. Le texte tient de l'apologue, du récit, de la farce et mêle allègrement narration, dialogue, poésie, impromptu théâtral. Le tout n'occupe qu'un espace réduit d'une quinzaine de pages, mais est divisé en autant de chapitres qu'il y a de mois dans l'année. Comme un horoscope, mais aussi comme un roman... L'auteur ne l'appelle pourtant pas ainsi. Pour cet écrit, auquel il assigne, en toute ironie, une fonction purement utilitaire, et alimentaire, de « Proyecto de nuevo género literario presentado ante el I.C.S.I.D. (International Council of Societies of Industrial Design) para ilustrar literariamente las papelinas de *fish and chips* de todo el Imperio Británico », il a forgé le joli terme de *Novellage*¹³.

Collage et novellage

La production littéraire de la période subnormale obéit à la nécessité poétique d'écrire depuis une subnormalité produite par les restrictions culturelles du franquisme, et ne se comprend qu'en fonction du scepticisme de l'écrivain sur la viabilité des formes littéraires convenues, au premier rang desquelles le genre romanesque¹⁴.

De *Manifiesto subnormal* à *Yo maté a Kennedy*, le projet de l'écrivain ne change pas : réfutation des modalités obsolètes du réalisme, rejet des formes scripturales qui le véhiculent, refus des catégorisations culturelles qualitatives, revendication d'une écriture non exclusive d'autres modes d'expression, esthétique déformante de la dérision. La différence réside au fond tout simplement dans l'apparition d'un critère temporel qui est, littéralement, celui du récit, au sens de succession d'événements rapportés au moyen du langage. L'ordre des événements est celui que réfère le récit, lequel est géré par un

« Lea hasta entrada la noche y en invierno viaje hacia el Sur », Vázquez Montalbán, Manuel, *Manifiesto subnormal*, op. cit., p. 139. Le vers est bien sûr de T.S. Eliot, mais Vázquez Montalbán y ajoute son apostille : « Qué sur no importa ». Le second est adressé aux natifs du Poisson : « Coja la cesta y márchese a algún lugar del que nunca, nadie haya querido regresar », *ibid.*, p. 143, et il est de l'auteur lui-même, qui avait exprimé cette obsession du voyage sans retour, pour la première fois, dans un poème intitulé « Nunca desayunaré en Tiffany... ». Publié dans l'anthologie de Castellet, José-María, *Nueve Novísimos poetas españoles*, Barcelona : Barral, 1970, p. 65, l'ensemble suggère déjà (la concordance de la datation fait sens) qu'il n'est pas d'évasion possible. Voir à ce propos Tyras, Georges, « Les îles de béton des mers du Sud », *Impressions d'Iles*, Actes du Colloque international de Grenoble : Presses Universitaires du Mirail, 1996.

¹³ Le *Novellage*, p. 145-160, fait pendant aux *Trabajos escolares qui* ouvrent la partie pratique du recueil, dont il constitue le second volet. Il est donc à considérer comme le résultat final, l'aboutissement de l'ensemble du *Manifiesto subnormal*.

¹⁴ « Mes textes de cette époque – déclare encore Vázquez Montalbán – sont tous imprégnés de ce credo théorique : ils ne respectent pas les unités traditionnelles du roman, ni sa tridimensionnalité, ne sont pas conçus en fonction du dénouement, recherchent l'atmosphère au moyen de procédés qui viennent du théâtre, de la poésie, des mass-médias. Mais ces procédés de rupture narrative étaient aussi et surtout l'expression d'un véritable métissage culturel, les outils d'une tentative personnelle pour comprendre la réalité », Tyras, Georges, « Noir ?... », art. cit., p. 80-81.

narrateur-témoin de type autodiégétique, donc qui l'inscrit à son gré dans une chronologie dont il a la maîtrise, je veux dire qu'il l'ordonne à sa guise. Au fond tout se passe comme si le *novellage* n'était que la variante diachronique du *collage*¹⁵.

La mutation du *collage en novellage*, du synchronique en diachronique, du sémantique en prédicatif, du descriptif en narratif, est en définitive ce qui préside au passage de *Manifiesto subnormal* à *Yo maté a Kennedy*. La différence entre les deux textes vient de la prise de conscience, longuement mûrie, du fait que ce travail de déconstruction / reconstruction était en mesure de se constituer en réponse à la problématique du roman¹⁶. C'est manifestement la récupération de la narrativité qui permet ce travail d'amalgame. Lequel repose en l'occurrence sur l'irruption d'une successivité chronologique maîtrisée. À condition, bien entendu, de tomber sur le personnage à même de l'assumer. Si Pepe Carvalho n'existait pas, il était temps de l'inventer.

Que *Yo maté a Kennedy* n'ait pas grand-chose à voir avec un roman policier, quelques exemples suffiront à le montrer. On retrouve en effet dans ce récit les procédés les plus marquants de l'écriture subnormale. A commencer par la sarabande qu'y mènent les personnages, les uns empruntés à l'Histoire mais n'assumant que l'ombre, ou la caricature de leur rôle historique, les autres au monde des arts et du spectacle, dont ils mettent en relief les travers et les insuffisances. S'interpellent ainsi joyeusement d'une page à l'autre Jacqueline Kennedy avec ses pudeurs de jeune fille et De Valera, artisan de l'indépendance irlandaise, De Gaulle, « el único gallego importante » (p. 43) pour Edgar Hoover et l'agent secret Sean Poverty, qui a la hantise des mers du sud – motif appelé à devenir un thème traversant par la suite toute l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán –, Truman Capote dans un rôle de barman spécialiste en cocktails et Horthy, l'allié hongrois de l'Axe, qui passe son temps à chercher des pièces de monnaie égarées sur le sol. Chacun de ces personnages illustre la maxime selon laquelle « Vivir la historia se basa siempre en un simulacro de realidad y de comportamiento » (p. 78).

L'impression de remise en cause, du statut et du rôle de chacun, est corroborée par les pièces de types très divers qui émaillent *Yo maté a Kennedy*, et dont on peut dresser un inventaire, rapide et incomplet :

1. Un savoureux pastiche intitulé « *Epístola urbi et orbe*. Leída por el presidente Kennedy en el día de acción de gracias de 1963, en la explanada central del Palacio de

¹⁵ On ne peut s'interdire de penser que c'est bien ce que dit le terme, évident mot-valise où je suggère de lire comme premier composant, sous l'espagnol *novela*, l'anglais *novel*, à quoi est accolé le français *collage*. *Collage* comme procédé esthétique majeur de toute l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán. *Novel* par choix, que je crois volontaire, d'une étiquette permettant de renvoyer à cette conception annaliste du genre que Marthe Robert a opportunément rappelée naguère : « (...) cette définition [du roman] est tout à fait contraire à celle de la tradition anglaise, qui appelle le roman 'novel', précisément parce qu'à l'origine, on le conçoit comme la simple rédaction d'événements réels, en somme comme une chronique », Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard (*Tel*, 13), 1985 (1^{ère} ed. 1972), p. 19. L'espagnol *novela*, emprunt du XV^{ème} siècle à l'italien *novella*, qui désigne une information nouvelle, et l'anglais *novel* sont bien entendu apparentés.

¹⁶ À une question qu'on lui posait en 1971 sur la technique du collage, Manuel Vázquez Montalbán répondait : « Que la literatura al aplicar el collage esté influida por la pintura no me parece exacto. Hay una lógica interna de la literatura que la lleva a este escepticismo literario y que se manifiesta en ese nerviosismo técnico de los novelistas o en su desconfianza por el género novelístico. Es una desconfianza legítima. Deberíamos ensayar una cierta integración de los géneros. », Campbell, Federico, *Infame turba*, Barcelona : Lumen, 1971, p. 157.

las Siete Galaxias, en presencia de un 60 por 100 de los cargos ejecutivos de la nación y de la totalidad del cuerpo diplomático » (p. 51-53).

2. Une série de compositions épistolaires, dont la plus importante et significative est la lettre de la mère de Pepe Carvalho à son fils (p. 170-172). Insérée comme fragment narratif dans la saynète des deux agents des services secrets, Mister H. y Morrison, elle est directement motivée par cette réplique : « La oportunidad de toda una vida » (p. 170). Et c'est alors le bilan de toute une vie matérielle et affective qui surgit sous la plume effusive et malhabile d'une mère n'exprimant qu'anxiété et incompréhension. Ce document est capital en ce qu'il constitue le premier maillon de la biographie fictive de Pepe Carvalho, qui acquiert là une première épaisseur¹⁷.

3. Un ensemble épars de pièces poétiques. La plupart sont collées au premier degré dans la trame narrative : cas des compositions naïves que Jacqueline Kennedy aime à écrire (p. 35, 36), et même à chanter (p. 97, 98); exemple du morceau interprété en duo par Pepe et Nancy (p. 88); cas du poème attribué à un ami de Morrison et qui est en fait de Manuel Vázquez Montalbán (p. 77); phénomène similaire de la composition consacrée à Lady Bird et qui, à l'instar du personnage, semble exister à l'état latent dans l'épaisseur du texte, à la surface duquel il surgit à l'improviste, au gré des contingences diégétiques (p. 114, 141, 142)¹⁸. Certaines sont insérées, second degré du collage, dans des morceaux eux-mêmes hétérogènes mais intégrés au récit, comme les vers à forte portée parodique que le personnage de « Héros positif » prend en charge dans la farce (p. 69).

4. Une gamme d'exercices ludiques sur le langage, dont un essai de langue étrangère, littéralement surréaliste, commis par Lady Bird pour s'adresser à Pepe (p. 33) à titre d'exemple : « Do yon der tupe diarianai do poyo. Do yon dai fago dura trosta chita. ». On notera que l'on y retrouve le langage hiéroglyphique utilisé dans « *Homage to tango* » du *Manifiesto subnormal*¹⁹, et que Carvalho est rebaptisé pour l'occasion *Champolión*, ce qui est tout dire. Tout aussi remarquable, et fort réjouissante, est la démonstration satirique par l'absurde des manipulations quasiment génétiques qu'autorise la linguistique historique (p. 109, 110). Il y est prouvé que *Kennedy* est une altération de *Keneda*, issu de *Keneas*, nom véritable de *Eneas*. Par où il est démontré que l'histoire, des langues et des nations, n'est au fond qu'un immense jeu de maux. Les spécialistes apprécieront.

Je n'insisterai pas davantage car ces quelques exemples éclairent bien comment *Yo maté a Kennedy* se constitue selon les modalités que propose le *Manifiesto subnormal* : mise en place d'un contre-langage, oscillant du mimétique au burlesque, par lequel s'effectue la dénonciation ; convocation de l'ensemble des formes d'expression disponibles, auxquelles s'ajoutent quelques procédés *sui generis*. À bien y regarder, c'est dans ce réservoir de traits contestataires que Manuel Vázquez Montalbán puisera par la suite quand il entreprendra de rénover la poésie du roman policier. Mais la route est

¹⁷ Il mériterait un examen attentif visant à y démêler les données imaginaires de celles puisées dans le réel, et, pour ces dernières, à distinguer les traits qui renvoient au comportement de toute une génération, voire de toute une classe sociale, de ceux qui appartiennent en propre à l'auteur. Y sont ébauchées en tout cas les principales lignes de force de la caractérisation future du personnage.

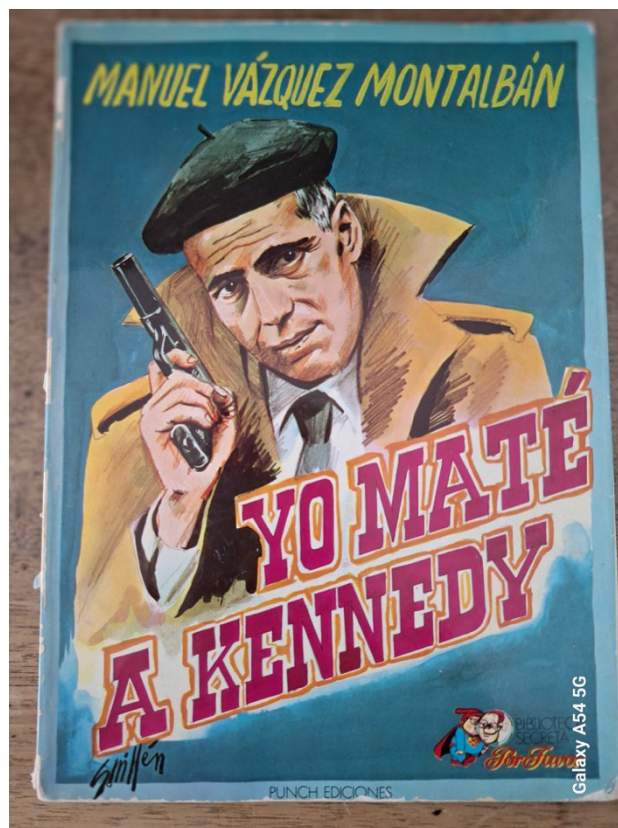
¹⁸ Pour le premier poème, il s'agit de « Paseo por una ciudad », qui sera intégré au recueil *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973), p. 17. Quant au second, simplement intitulé « Poema de Lady Bird », il figure parmi les compositions ajoutées à « Liquidación de restos de serie », primitivement quatrième section de *Una educación sentimental* (1967), afin d'en faire un volume autonome dans *Memoria y deseo. Obra poética* (1986).

¹⁹ Vázquez Montalbán, Manuel, *Manifiesto subnormal*, op. cit., p. 103. Il n'est pas inintéressant de constater que ce texte est inclus dans la série des « Posters », autrement dit qu'il relève d'un procédé de collage visuel.

encore longue...

Culpabilités...

Avec *Yo maté a Kennedy*, donc, ce n'est pas un roman policier que l'on prend en main. Pourtant en dehors des indications proprement paratextuelles que j'ai déjà commentées, le titre et l'avertissement au lecteur, qui relèvent expressément de la volonté de l'auteur, rien dans l'objet-livre tel qu'il est actuellement proposé au public ne traduit la nature à la fois expérimentale et parodique qui fait la profonde originalité de ce récit. L'édition originale – en fait celle de 1975, qui est une deuxième édition, voulue par l'auteur – cependant, établissait un rapport plus étroit entre le péri-texte éditorial et le contenu du texte. On s'en assure par un examen rapide de l'image de surface.



D'un format 17 x 24 rompant avec tous les standards en usage, le volume affiche d'entrée l'hétérogénéité satirique de son contenu, ne serait-ce que parce que la couverture est dessinée, ce qui délivre l'imaginaire, moins bridé que lorsqu'il a affaire à une photo : « La photo transmet en sa permanence la certitude de l'instant retrouvé ; le dessin signifie pour toujours [...] un rapport entre un imaginaire et un réel toujours autre, chargé de différences »²⁰.

L'image de surface impose dès l'abord la nécessaire prise en compte d'un double arrière-plan générique, celui du roman d'espionnage – la pose du personnage rappelle celle de James Bond – et celui du roman noir – le dessin représente évidemment

²⁰ Rey, Alain, *Les spectres de la bande. Essai sur la BD*, Paris : Minit (Critique), 1978, p. 15.

Humphrey Bogart. Un Bogart caricatural, coiffé de *la boina* qu'affectionnent les classes laborieuses espagnoles, et dans une pose alanguie, un peu efféminée, privant le personnage du caractère intimidant que revêt celui de Bond, au pistolet brandi avec un sourire sardonique. À leur point de jonction, les images mythiques redessinent une version « para andar por casa » de la mythologie populaire. La dérision s'installe dès lors que les héros ici convoqués sont dévalorisés par le décalage que provoquent les marques de ruralité et d'absence de virilité. Autre élément de la nécessaire révision des mythes reçus, le Superman modèle réduit qui précède la mention de collection : petit lutin rondouillard, coiffé d'un bonnet de gnome ou de nuit. L'invincible héros volant de l'imagerie américaine est ici condamné à trotter au ras du sol et à ne percevoir les choses qu'à travers la double correction d'une loupe holmésienne et d'une paire de lunettes qui, ma foi, rappelle étrangement celle de l'auteur. La loupe, par ailleurs, piège le regard du lecteur lui-même, sommé de remarquer le visage défait du bonhomme.

Ce jeu d'implication du lecteur le pousse aussi à ne pas négliger les marques bibliographiques de l'objet qu'il achète. Or celles-ci justement, concentrent les dénnotations de même portée : *Biblioteca secreta* se passe de commentaire mais il faut souligner que *Por Favor* est aussi le titre d'une revue satirique spécialisée dans la chronique acerbe de la société – dont Vázquez Montalbán fut longtemps l'un des rédacteurs – tout comme *Punch*, nom que l'éditeur emprunte à une revue satirique anglaise bien connue²¹.

Quant au reste du lettrage, il frappe avant tout par son dynamisme, qui est celui de l'ensemble de la mise en page : les lignes de construction de la couverture suivent les diagonales du volume plutôt que les lignes de bord du volume. Dynamisme bien venu, en écho à celui du texte, souligné en outre, dans le cas du tracé du titre, par celui de l'image filmique. Les lettres western, de format disproportionné par rapport à la maquette, et disposées en bandeau gauche-droite, évoquent en effet irrésistiblement les affiches de cinéma de l'âge d'or hollywoodien. C'est ainsi une cohérence supplémentaire qui est conférée à l'ensemble, où sont convoqués bien des ingrédients de la culture populaire du demi-siècle.

Faut-il préciser, pour finir, que le lien titre-image est cette fois une explicitation du thème du propos, et que la nature même de l'image recomposée suffit à tourner en dérision la signification du prédicat ? Le hiatus entre l'image caricaturale et le rappel de l'événement historique est si béant que le livre peut difficilement être appréhendé sur un autre mode que celui de la remise en cause des idées reçues.

Si, dans son enveloppe actuelle *Yo maté a Kennedy* se présente comme un roman noir parmi d'autres (d'autres romans noirs, d'autres romans carvalhiens), il ne permet de débusquer qu'un coupable largement péritextuel : l'éditeur. Que la démarche novatrice de Manuel Vázquez Montalbán soit occultée par la pratique – ou les pratiques – éditoriale(s) d'aujourd'hui n'a pas de quoi surprendre. Le plus étonnant, et le plus regrettable est bien que la critique emboîte aussi allègrement le pas de l'éditeur, et se refuse à voir par-delà les conventions sérielles de la couverture. Le paratexte apparaît comme un concept, et un ensemble matériel, à deux versants, et par là-même, à double tranchant. Il faut distinguer ce qui est de la volonté, et de la main, de l'écrivain, de ce qui relève de l'intervention des (nombreux) professionnels du livre. L'un et les autres ne s'adressent pas au lecteur de la

²¹ J'avoue également que, si le nom de l'illustrateur, J. Guillén, ne figurait pas au nombre des renseignements imprimés en colophon, je serais tenté de lire sa signature comme une hispanisation du sourire : Smillén.

même façon, ni avec les mêmes intentions. Autrement dit, tous les seuils ne sont pas à franchir du même pas²².

BIBLIOGRAPHIE:

- CAMPBELL, Federico, *Infame turba*, Barcelone : Lumen, 1971.
- CASTELLET, José-Maria, *Nueve Novísimos poetas españolas*, Barcelone : Barral, 1970.
- COCULA, Bernard et PEYROUTET, Claude, *Sémantique de l'image*, Paris : Delagrave (Coll. G. Belloc), 1986.
- EISENSWEIG, Uri, *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris : Bourgois, 1986.
- GENETTE, Gérard, "Frontières du récit", dans *Figures II*, Paris : Seuil (Points, 106), 1996, p. 49-69.
- GENETTE, Gérard, "Discours du récit", dans *Figures III*, Paris : Seuil (Poétique), 1972, p. 65-267.
- GENETTE, Gérard, *Seuils* Paris : Seuil (Poétique), 1987.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil (Poétique), 1990.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, (Poétique), 1975.
- LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne, (Littératures sérielles et culture médiatique)*, Paris : Seuil, 2017.
- REY, Alain, *Les spectres de la bande, Essai sur la BD*. Paris : Minuit (Critique), 1978.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard (Tel, 13), 1985, (1972).
- TYRAS, Georges, « Noir ?... » (Entretien avec Manuel Vázquez Montalbán), *Hard-Boiled Dicks*, n° 20-21, octobre 1987, p. 75-83, 1987.
- TYRAS, Georges (1992), « Les îles de béton des mers du Sud », dans *Impressions d'Iles*, Actes du Colloque international de Grenoble. Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Una educación sentimental*, Barcelona, Saturno (*El Bardo*, 28), 1967.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Manifiesto subnormal*, Barcelona, Kairós, 1970.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta, 1972.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *A la sombra de las muchachas sin flor*, Barcelona, Saturno, 1973 (*El Bardo*, 98), 1973.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta, Punch, (*Biblioteca secreta Por Favor*), 1974.
- VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta (*Serie Carvalho, 1*), 1986.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Galindez*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

²² Voir bien sûr G. Genette, *Seuils*, op. cit. Il serait loisible de raisonner sur les réactions sidérées ou ulcérées de lecteurs s'exprimant sur des forums type Babelio, pour montrer les effets contre-productifs de cette auctorialité éditoriale (Letourneux) qui fait violence à l'*intentio auctoris* de Vázquez Montalbán.