

## La réécriture ludique du roman noir chez Carlos Salem : de l'Histoire au mythe

Agnès Delage et Maud Gaultier

---



### Édition électronique

URL : [http://  
etudesromanes.revues.org/3646](http://etudesromanes.revues.org/3646)  
DOI : 10.4000/etudesromanes.3646  
ISSN : 2271-1465

### Éditeur

Centre aixois d'études romanes de  
l'université d'Aix-Marseille

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012  
Pagination : 117-142  
ISSN : 0180-684X

Ce document vous est offert par Aix  
Marseille Université



### Référence électronique

Agnès Delage et Maud Gaultier, « La réécriture ludique du roman noir chez Carlos Salem : de l'Histoire au mythe », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 04 février 2017. URL : <http://etudesromanes.revues.org/3646> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.3646

---



Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

## **La réécriture ludique du roman noir chez Carlos Salem : de l'Histoire au mythe**

Agnès DELAGE

Maud GAULTIER

*Aix Marseille Université, CAER, EA 854*

### *Résumé*

Carlos Salem, auteur argentin vivant en Espagne et assumant une identité hybride « d'argeñol », est l'une des principales figures émergentes d'une nouvelle scène littéraire internationale contemporaine. L'espace littéraire de Carlos Salem et les contours qu'il donne au genre policier dans ses trois premiers romans posent de manière particulièrement aiguë la question de la réécriture ludique. Celle-ci apparaît comme un moyen visant paradoxalement à s'affranchir des grandes figures tutélaires de la littérature et de l'Histoire. En effet, la question de l'origine, et plus précisément, du père fondateur, est posée à tous les niveaux des textes, par la réécriture (le procédé même renvoie au problème de l'autorité littéraire ou culturelle), et dans l'écriture (par l'utilisation dans la fiction de figures et de faits historiques). La mise à distance burlesque des héritages littéraire et historique ressemble à une tentative d'émancipation vis-à-vis de nos aînés. Cependant, en interrogeant le rapport que Salem construit entre la réécriture et le référent historique, cet article montre comment l'usage superlatif de la réécriture, où semble primer la désertion du réel historique, ouvre néanmoins à un retour de l'histoire contemporaine sous la forme du mythe.

Carlos Salem fait partie de la toute nouvelle génération d'écrivains hispanophones qui arrive à construire une place singulière dans le sillage du roman *neopolicial*, par une approche résolument ludique et extravagante

du genre noir<sup>1</sup>. Il affirme d'ailleurs que s'il aime passionnément le roman policier, au point d'en faire son genre de prédilection, il l'aime avec la liberté et l'effronterie qu'ont les amours extraconjugales, puisqu'il se dit « amante de la novela policíaca, pero no novio formal »<sup>2</sup>, signifiant par là un rapport joyeusement infidèle aux conventions génériques. Depuis la publication, en 2007, de son premier roman, qui a remporté le prix du meilleur premier roman noir décerné pendant “La Semana Negra de Gijón”<sup>3</sup>, Salem collectionne les livres (il en a publié neuf en quatre ans), et les distinctions littéraires<sup>4</sup>. Né à Buenos Aires en 1959, il vit en Espagne depuis 1988. Il se définit lui-même comme “argeñol”, mélange donc d'Argentin et d'Espagnol<sup>5</sup>. Son premier roman, *Camino de ida*<sup>6</sup>, a été traduit en français et publié sous le titre *Aller-simple*, le deuxième, paru en 2008, s'intitule *Matar y guardar la ropa*<sup>7</sup>, expression rendue par *Nager sans se mouiller* lors de la publication de l'ouvrage aux éditions Actes Sud, et le troisième, *Pero sigo siendo el rey*<sup>8</sup>, paru en 2009, a été publié, également chez Actes Sud, sous le titre français *Je reste roi d'Espagne*.

Trois romans, tous des romans policiers, placés entièrement sous le signe de la réécriture, sous tous ses aspects et dans tous les sens du terme. En effet, nous pouvons parler d'abord de réécriture au sens de la transcription d'un fait réel, de la transformation par l'écriture d'éléments empruntés à la réalité. Mais réécriture rime aussi chez Salem avec intertextualité, par l'omniprésence des références ou allusions à d'autres œuvres, et par la multiplicité des citations, explicites ou cachées (entendues comme la « répétition d'une unité de discours dans un autre discours »<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> Alex MARTÍN ESCRIBÀ, Javier SÁNCHEZ ZAPATERO, « Una mirada al neopolicial latinoamericano : Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II », *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 36, 2007, pp. 49-58.

<sup>2</sup> « Amant du roman policier, mais non fiancé officiel », in Jesús LENS, « Camino del trono », *elcoloquiodelosperros*, revista digital, número 26.  
<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numero26/bask26ca.html>.

<sup>3</sup> Créé en 1987 par l'écrivain Paco Ignacio Taibo II, ce festival, principalement dédié au genre policier, a lieu chaque été et décerne plusieurs prix littéraires prestigieux dont le prix “Memorial Silverio Cañada” décerné à Carlos Salem en 2008.

<sup>4</sup> Prix “Novelpol” en 2009, prix “Paris noir” en 2010, etc.

<sup>5</sup> Cette double appartenance culturelle, revendiquée par Salem et clairement identifiable dans ses romans, a motivé cet article “à quatre mains”, issu des regards croisés d'Agnès Delage, spécialiste d'Histoire espagnole, et de Maud Gaultier, spécialiste de littérature argentine.

<sup>6</sup> Carlos SALEM, *Camino de ida*, Madrid, Ed. Salto de Página, 2007.

<sup>7</sup> Carlos SALEM, *Matar y guardar la ropa*, Madrid, Ed. Salto de Página, 2008.

<sup>8</sup> Carlos SALEM, *Pero sigo siendo el rey*, Madrid, Ed. Salto de Página, 2009.

<sup>9</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 54.

ou même comme la reproduction dans le roman de n'importe quel type d'énoncé déjà existant – un dicton, un slogan, etc.). De ce point de vue, l'écriture de Salem finit par ne devenir qu'un vaste hypertexte.

Enfin, la réécriture, c'est aussi l'intratextualité, définie soit comme "Salem se réécrivant lui-même", soit comme la présence d'un réseau de références, à la fois au sein de chaque roman et entre les romans : en effet, aux jeux d'échos et de réélaboration d'un même passage dans un même roman, s'ajoutent les liens tissés entre les trois romans. Au-delà des évidentes réitérations dues à un phénomène naturel voulant que l'on trouve toujours des constantes dans l'écriture de tout écrivain, Salem crée un véritable jeu d'échos entre les romans, dont la modalité la plus visible est la récurrence de certains personnages : les héros de *Camino de ida* réapparaissent dans *Pero sigo siendo el rey*, et le détective Arregui, personnage secondaire de *Matar y guardar la ropa*, devient le protagoniste de *Pero sigo siendo el rey*. Ainsi, un roman peut aussi bien renvoyer à un roman antérieur (procédé bien connu), qu'anticiper sur un roman postérieur (procédé assez original, surtout lorsque, comme ici, nous ne sommes pas dans le cadre d'une pratique sérielle).

Tous ces procédés ne pouvaient que déboucher sur un jeu métatextuel qui dénuce bien sûr les lois du genre noir, mais met également en scène l'élaboration romanesque, et, au delà, invite à réfléchir sur le sens de l'acte créateur. De nombreuses pages sont en effet dédiées à cette exploration du roman dans et par le roman lui-même. Plus généralement, la réécriture, surtout lorsqu'elle est, comme ici, omniprésente, pose inévitablement la question de l'auteur : le questionnement central des trois romans gravite en effet autour du problème de l'origine, tant au niveau des intrigues – les personnages sont tous en quête d'une figure, voire même d'une autorité paternelle –, qu'au niveau métatextuel (problème de l'autorité littéraire ou culturelle). Mais la recherche du père et de la transmission, sera aussi transposée sur un terrain socio-historique puisque, nous le verrons, chacun des romans pose à sa manière la question : comment vivre dans cette société, léguée par nos aînés ? Il s'agira alors de réfléchir sur la façon dont notre auteur se comporte face au problème de l'héritage historique : ce sera par le biais du mythe que Salem, en quelque sorte, réécrira l'Histoire.

## La réécriture au superlatif

Le jeu de réécriture commence dès le titre de chacun des romans. *Matar y guardar la ropa* propose une variante du dicton espagnol « Nadar y guardar la ropa » (littéralement « Nager et garder ses vêtements », *nager* devenant ici *tuer*), tandis que *Pero sigo siendo el rey* est la citation d'un extrait d'une chanson du répertoire populaire mexicain<sup>10</sup> ; les sources possibles de *Camino de ida* ne sont pas aussi évidentes. Notons néanmoins que ce titre peut renvoyer ironiquement à celui d'une nouvelle de Dashiell Hammet, *The road home*, traduite en espagnol par *Camino de regreso* (« Le chemin du retour », qui s'oppose donc au « chemin de l'aller » du titre de Salem). Cette diversité des horizons culturels et des modalités de réécriture, que l'on peut percevoir ici, se retrouve tout au long des romans.

Les personnages, souvent empruntés à la réalité, sont aussi divers que le roi d'Espagne Juan Carlos de Borbón, le cinéaste Italien Claudio Gremaldi, ou le chanteur Argentin Carlos Gardel. Il n'est pas rare que Carlos Salem mette en scène des écrivains : Andrea Camilleri est un des personnages principaux de *Matar y guardar la ropa*, et Paco Ignacio Taibo II, un personnage secondaire mais néanmoins important de *Pero sigo siendo el rey*<sup>11</sup>. Là encore, ces personnages peuvent être d'emblée identifiables, ou plus difficiles à débusquer, en fonction de leur plus ou moins grande notoriété. Ils apparaissent sous leur véritable identité, comme dans les exemples donnés, ou sous des pseudonymes plus ou moins faciles à décoder<sup>12</sup>.

Si l'on sait bien que l'activité du lecteur est créatrice<sup>13</sup>, rien n'est plus vrai chez Salem, chez qui chaque lecteur appréhendera les romans en

---

<sup>10</sup> Il s'agit de la chanson intitulée « El rey », de José Alfredo Jiménez.

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges, omniprésent d'une autre manière, n'a droit, quant à lui, qu'à une apparition sous la forme d'un chat, nommé Jorge Luis (dans *Camino de ida*).

<sup>12</sup> Le juge Baltazar Garzón s'appelle, dans *Matar y guardar la ropa*, Gaspar Beltrán ; Paul Bowles, dans *Camino de ida*, prend le nom de Mowles ; mais le sulfureux et véreux homme d'affaires espagnol Luis El Pocero est dénommé Zuruaga, dans *Pero sigo siendo el rey*.

<sup>13</sup> Dans son ouvrage *Qu'est-ce que la littérature ?*, Jean-Paul Sartre développe cette idée en écrivant par exemple : « Il faut que le lecteur invente tout dans un perpétuel dépassement de la chose écrite ». Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 52. Nous pouvons affirmer que Carlos Salem réécrit Jean-Paul Sartre, en plaçant dans la bouche de son personnage les propos suivants : « Para leer hace falta tanto o más genio que para llenar páginas ». Carlos SALEM, *Matar y guardar la ropa*, cit., p. 76 – « Pour lire il est besoin d'autant voire de davantage de génie que pour remplir des pages ». C'est nous qui traduisons et, sauf mention contraire, il en est de même pour les citations suivantes.

fonction de ses propres références culturelles. Il est par exemple évident que tous les lecteurs reconnaîtront le détective créé par Chandler dans le personnage du chat Marlowe, de *Pero sigo siendo el rey*, mais tous ne sauront pas forcément que Salem, en citant Marlowe, reproduit ironiquement un emprunt qui avait déjà été fait par Soriano dans *Triste, solitario y final*<sup>14</sup>, à l'intérieur d'un roman dont le titre est également une citation de Chandler. De manière analogue, si tout le monde reconnaîtra dans Camilleri l'auteur de romans policiers Italien, un moins grand nombre de lecteurs identifiera le personnage secondaire d'Ingrid de *Camino de ida* comme étant la très jolie amie suédoise de Montalbano.

Ce jeu d'échos permanents apparaît en effet d'une assez grande sophistication. Les ramifications possibles à partir d'un élément semblant au départ anodin ne cessent de surprendre le lecteur. Pour ne donner qu'un exemple, prenons la phrase « Si hay miseria, que no se note »<sup>15</sup>, prononcée à plusieurs reprises par un personnage dans *Camino de ida*, et répétée, sous la forme d'un clin d'œil au fidèle lecteur de Salem, par ce même personnage dans *Pero sigo siendo el rey*. En tant que phrase toute faite, sa présence est déjà en elle-même un emblème de réécriture – l'omniprésence des dictons et autres tournures parémiques est d'ailleurs à prendre comme un symbole de cette écriture qui organise une symphonie autour d'une multiplicité de discours préexistants. Mais cette phrase est aussi le titre d'un article de Jorge Luis Borges, figure par excellence de la réécriture dans la littérature<sup>16</sup>. Or, dans cet article<sup>17</sup>, dont le sujet porte sur l'hypocrisie sociale des Argentins, il est question de l'utilisation des euphémismes, l'un d'entre eux étant d'ailleurs le mot "réminiscence", utilisé pour ne pas nommer le plagiat...

Inutile de préciser que l'appareil paratextuel permet à la fois de guider le lecteur en donnant parfois des clés de compréhension (par exemple, les trois parties de *Pero sigo siendo el rey* ont chacune pour exergue un couplet de la chanson mexicaine de José Alfredo Jiménez dont est issu le titre), mais redouble également la complexité du jeu intertextuel en rajoutant de nouvelles références à celles déjà présentes dans le texte lui-même.

---

<sup>14</sup> Osvaldo SORIANO, *Triste, solitario y final*, Madrid, Seix Barral, 2003 [1973].

<sup>15</sup> « S'il y a de la misère, qu'elle ne se fasse pas remarquer » – Traduction de Danielle SCHRAMM, in *Aller-simple*, Paris, Éditions Moisson Rouge, 2009

<sup>16</sup> Citons seulement un ouvrage de référence : Michel LAFON, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>17</sup> Jorge Luis BORGES, « Si hay miseria, que no se note », Buenos Aires, *Clarín*, 8 mars 1984, p. 8.



Tous les exemples ne sont pas aussi sophistiqués, mais ce cas est loin d'être isolé. Le lecteur de romans policiers, lui, ne s'y trompera pas : il appréciera comment, du très *chandlerien* bourbon dégusté ou englouti tout au long des romans, aux jeux sur les rapports entre le flic, le détective et le tueur, les *topoi* du genre sont dans leur grande majorité exploités, voire détournés, et parodiés. *Camino de ida* et *Pero sigo siendo el rey* adoptent une structure de *road movie* ; les événements sont alors déterminés par l'errance des protagonistes en fuite, souvent assimilés à des comparses fous. La dégradation carnavalesque est alors obtenue dans ces deux romans grâce à tout un imaginaire lié au travestissement (cette fois-ci au sens propre), les protagonistes ne cessant de se déguiser pour échapper à leurs poursuivants, revêtant notamment des perruques toutes plus loufoques les unes que les autres. L'effet de renversement et de contraste proprement grotesque est particulièrement saisissant lorsque c'est le Roi Juan Carlos de Borbón, qui, affublé d'une perruque *hippie*, court en zigzagant pour échapper aux balles, une main sur la tête pour éviter de la perdre dans sa course<sup>18</sup>...

*Matar y guardar la ropa* est au contraire dominé par un espace clos à la Agatha Christie, lieu du dévoilement de l'énigme dans lequel tout le monde est suspect. Mais ici, Salem refuse ironiquement à ses personnages tout travestissement, les obligeant à déambuler nus, puisque cet espace n'est autre qu'un camping nudiste. Il est aisé d'imaginer la façon dont Salem tire parti d'un tel procédé... Comment, par exemple, dissimuler un flingue, lorsque l'on est nu comme un ver<sup>19</sup> ?

On l'aura compris : si l'on voulait tenter de synthétiser l'œuvre de Salem en un seul mot, ce serait par le mot réécriture. Mais très vite on a envie de rajouter une deuxième notion, qui constitue le second pilier sur lequel s'échafaudent nos trois romans ; il s'agit de l'humour, sous toutes ses formes : la parodie, l'ironie, la dérision et l'autodérision, l'humour noir, mais aussi et surtout la dégradation carnavalesque. Cette alliance de la réécriture et de l'humour, loin d'être surprenante chez un auteur de roman noir, est au contraire quasiment constitutive du genre même, ou du moins d'un de ses versants. Dans la veine de l'Argentin Osvaldo Soriano ou de l'Espagnol Eduardo Mendoza, Salem fait preuve d'un humour qui, en jouant sur toute l'étendue de la gamme du rire (du sourire de connivence spirituelle au "rire grotesque"), incorpore toute une série

---

<sup>18</sup> Carlos SALEM, *Pero sigo siendo el rey*, cit., p. 213.

<sup>19</sup> Carlos SALEM, *Matar y guardar la ropa*, cit., p. 38.

d'éléments empruntés autant à la culture de masse qu'à la culture savante. Toutes les formes d'art sont convoquées : cinéma, bande dessinée, séries télévisées, littérature, arts plastiques, musique... de sorte que les romans sont jalonnés pêle-mêle par des figures et des œuvres aussi diverses que Starsky et Hutch, *La Joconde*, Corto Maltese, le film *Casablanca*, Don Quichotte, Peter Pan... pour ne citer que quelques exemples.

Si de nombreux critiques ont repéré ce phénomène dans les romans contemporains, et en ont même fait un des traits permettant de définir le roman de la postmodernité, l'on peut tout de même remarquer chez Carlos Salem un usage superlatif de cette alliance d'une réécriture tous azimuts et du grotesque.

### Une réécriture en quête d'origines

Un des personnages de *Camino de ida*, est un écrivain n'ayant jamais écrit une page dont il soit vraiment l'auteur :

Entonces elegía una página de Faulkner, un párrafo de Borges, un capítulo de Calvino pero a los personajes les ponía el nombre de otros de Brecht ; lo mezclaba todo y los editores se iban la mar de contentos.<sup>20</sup>

Pressenti pour le prix Nobel, cet écrivain est cependant au bord du suicide. Quand on lui demande si ce sont les remords qui le rongent à la perspective de recevoir un prix aussi prestigieux pour une œuvre aussi mystificatrice, il s'en défend, car, explique-t-il, il n'a aucun principe moral ; il est seulement désespéré de ne rien avoir écrit de personnel, de ne jamais avoir trouvé une histoire authentique.

Les anecdotes ayant pour sujet la question du plagiat foisonnent dans les trois romans<sup>21</sup>, et la voix narrative s'accuse ironiquement de plagiat à plusieurs reprises<sup>22</sup>. Sous la ré(écriture) jubilatoire de Carlos Salem, se cache en fait un questionnement véritable sur le problème de la transmission, dont le prolongement naturel est celui de la recherche de

---

<sup>20</sup> Carlos SALEM, *Camino de ida*, cit., p. 149 – « Alors je choisisais une page de Faulkner, un paragraphe de Borges, un chapitre de Calvino, mais je donnais aux personnages des noms empruntés à Brecht. Je mélangeais le tout et les éditeurs s'en allaient sacrément contents ».

<sup>21</sup> Pour ne citer qu'un autre exemple, Carlos Gardel poursuit sans relâche Julio Iglesias pour le tuer, écœuré par les mauvaises reprises que ce dernier a osé faire de ses tangos. Voir *Pero si-go siendo el rey*, cit., p. 170.

<sup>22</sup> Voir, par exemple, *Matar y guardar la ropa*, cit., pp. 230-31.



l'identité. Autrement dit, la question des origines – « D'où est-ce que je viens ? » – est indissociable dans nos trois romans de la question « Qui suis-je ? », déclinée chez Salem de multiples manières.

Cette double question est de surcroît posée à deux niveaux : si les protagonistes ne cessent de se demander « ¿Quién soy? »<sup>23</sup> et de construire des rapports filiaux avec des figures paternelles de substitution pour pallier l'absence du père<sup>24</sup>, la voix narrative, elle, ne cesse d'exhiber ses "maîtres"<sup>25</sup> et de revendiquer cette filiation par la réécriture. Un personnage synthétise parfaitement la façon dont sont noués ensemble ces deux niveaux du récit : celui de Camilleri, en qui le protagoniste de *Matar y guardar la ropa* voit le père qu'il a perdu : « Pienso que así sería mi padre si hubiera vivido hasta ahora »<sup>26</sup> dit-il. Or, les apparitions de Camilleri dans le roman constituent aussi les moments où l'écriture - et même la réécriture - sont mises en abyme, au cours de longues conversations entre nos deux personnages sur l'art d'écrire.

Aux considérations abstraites des deux personnages sur les rapports entre la vie et l'écriture, s'ajoute un jeu narratif extrêmement élaboré au sein duquel fiction et réalité s'entremêlent de telle manière que l'on finit par peiner à distinguer l'une de l'autre. Tentant de comprendre qui lui tend un piège, Juan Pérez Pérez, le protagoniste, fait appel aux lumières du spécialiste d'intrigues policières qu'est Camilleri en lui racontant sa "véritable" histoire, sous couvert de lui relater une intrigue qu'il aurait imaginée en vue d'écrire, lui aussi, un roman. Les deux personnages s'amuse alors à inventer différentes versions de l'histoire, chacun *ré-écrivait* la version proposée par l'autre... Mais tout cela n'est qu'un jeu de dupes, car, premièrement, Camilleri n'est pas Camilleri : il est un écrivain ayant choisi de se faire passer auprès de Juan pour un certain Camilleri, alors qu'il publie lui-même sous un autre pseudonyme qui ne sera jamais révélé (et dont nous pouvons penser qu'il s'agit de Carlos Salem). Deuxièmement, Camilleri est parfaitement au courant que Juan n'invente rien, puisqu'il est l'instigateur du piège dans lequel ce dernier

---

<sup>23</sup> *Matar y guardar la ropa*, cit., p. 188 – « Qui suis-je ? ».

<sup>24</sup> « Está claro que, en mi caso, el punto débil era la ausencia de una figura paterna », *ibidem*, pp. 235-36 – « Il est clair que dans mon cas mon point faible était l'absence d'une figure paternelle ».

<sup>25</sup> Pour le personnage de Camilleri, écrire consiste à « [...] conocer a los maestros y superarlos en la primera novela. », *ibidem*, p. 76 – « [...] connaître les maîtres et, au premier roman, les surpasser ».

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 73-74 – « Je pense que mon père serait comme lui s'il avait vécu jusqu'à maintenant ».

est tombé. Cela signifie aussi que Camilleri n'est autre que l'inventeur même de l'intrigue que lui raconte Juan. Là encore, le dupé n'est pas forcément celui que l'on croit : en effet, à ce stade du récit, Juan soupçonne déjà son interlocuteur de ne pas être celui qu'il prétend être ; il est donc plus ou moins conscient que cette histoire prétendument imaginaire – mais bien réelle –, est en vérité une machination de Camilleri.

Ces entrelacements et comparaisons entre la vie et l'écriture sont constants dans chacun des trois romans ; le principe consistant à y faire se côtoyer les personnages réels et les personnages de fiction ne révèle pas autre chose que cela. Salem parodie même les célèbres vers de Shakespeare visant à établir l'identité entre le théâtre et la vie : « Somos como esos putos actores anónimos que se tiran meses ensayando una obra ridícula que ni siquiera saben si alguna vez la van a estrenar »<sup>27</sup>. Cette citation n'établit pas seulement le parallèle entre vie et écriture ; elle pose la question du destin.

Les protagonistes de Carlos Salem tentent en effet de trouver leurs destins, de devenir eux-mêmes, par un voyage initiatique dans *Camino de ida* et *Pero sigo siendo el rey*, et par un questionnement intérieur dans *Matar y guardar la ropa*. Mais ils tentent en même temps de se construire en tant que personnages au sein d'une écriture qui se cherche elle-même. Doit-on chercher le père pour suivre sa trace ? Ou au contraire tenter de s'en affranchir ? Doit-on, ou ne doit-on pas respecter les modèles, se mettre sous l'autorité tutélaire des grandes figures de la littérature ? Au milieu de ce tourbillon de réécriture, Salem semble tenter de se frayer son propre chemin, à l'image de son personnage qui affirme : « Y como dijo Camilleri, los libros no sirven. He de olvidarme de los manuales de la Empresa, escribir mi propia trama. »<sup>28</sup>. « Écrire sa propre trame », voilà ce que le personnage fera un peu plus tard, lorsqu'il choisira de donner à l'histoire un autre sens que celui qu'elle aurait eue chez un Camilleri :

Si esto fuera una de las novelas de Camilleri, el propio peso de Sofía al caer le clavaría la hoja en el pecho, matándose a sí misma sin querer, en un acto de justicia poética. Pero no es una de esas

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 80 – « Nous sommes comme ces cons d'acteurs anonymes qui se tapent pendant des plombes la répétition d'une œuvre ridicule dont ils ne savent même pas si un jour elle va être jouée ».

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 207 – « Et, comme l'a dit Camilleri, les livres ne servent à rien. Je dois oublier les manuels de l'Entreprise, écrire ma propre trame ».

novelas y soy yo quien usa de la inercia del movimiento para enterrar la daga en su teta izquierda [...].<sup>29</sup>

Cependant, si le personnage de la “méchante” (incarné ici par Sofia), ne meurt pas de la même manière chez un Camilleri que chez un Carlos Salem, notons tout de même que dans les deux cas, il meurt à la fin<sup>30</sup>.

Dans *Pero sigo siendo el rey*, le personnage prend des notes sur son carnet, raye, se corrige, commente ses propres notes :

Piensa que la frase suena pomposa y además es un lugar común de los que suelen exasperar al comisario Montalbano, protagonista de esas novelas que tanto ha releído [...]. Y aunque Arregui sabe que probablemente no llegue a conocer su verdadera identidad, niega toda semejanza con él.<sup>31</sup>

Sans pour autant être sûr de pouvoir construire un personnage à l'identité aussi marquée que celui du “maître”, Salem revendique la possibilité de créer son propre personnage. Arregui a beau être devenu détective « Por culpa de los libros »<sup>32</sup>, il a beau déclarer ne pas être à la hauteur de Marlowe ni de Belascoarán Shayne<sup>33</sup>, il ne renonce pas pour autant à s'émanciper, en construisant sa propre identité.

Aussi dans *Camino de ida* le candidat dépressif au prix Nobel ne se suicidera-t-il pas : un des protagonistes lui offrira généreusement sa propre histoire, une histoire complètement loufoque, mais authentique. Le livre de Salem, *Camino de ida*, sera celui du mystificateur Mowles qui a enfin trouvé sa propre histoire à raconter... en l'empruntant à l'un de ses personnages ! Et Salem ne manque d'ailleurs pas de dire dans *Matar y guardar la ropa* et dans *Pero sigo siendo el rey* combien ses personna-

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 223 – « Si nous étions dans un roman de Camilleri, le poids de Sofia en tombant lui enfoncerait la lame dans le cœur, et elle se tuerait elle-même sans le vouloir, dans un acte de justice poétique. Mais nous ne sommes pas dans un de ces romans et c'est moi qui utilise l'inertie du mouvement pour planter le poignard dans son sein gauche [...] ».

<sup>30</sup> Il faut remarquer que Salem ne fera cependant pas mourir tous les méchants, puisque comme nous l'expliquons ci-après, le tueur à gages, héros de *Matar y guardar la ropa*, s'en sort très bien à la fin du roman. Salem ose d'ailleurs ici ce que peu d'auteurs de romans policiers ont osé faire : offrir non seulement au lecteur, mais au tueur lui-même, un *happy end*.

<sup>31</sup> *Pero sigo siendo el rey*, cit, p. 223 – « Il pense que la phrase est pompeuse et qu'elle est un de ces lieux communs qui exaspèrent le commissaire Montalbano, protagoniste de ces romans qu'il a lus et relus [...]. Et bien qu'Arregui sache qu'il n'arrivera probablement jamais à connaître sa vraie identité, il nie toute ressemblance avec lui ».

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 337 – « À cause des livres ».

<sup>33</sup> Le fameux détective créé par Paco Ignacio Taibo II.

ges ont apprécié la lecture de *Camino de ida*, en spécifiant, tout de même, que son auteur est sans doute un peu fou<sup>34</sup>.

S'affranchir des différentes figures d'autorité de la littérature pour trouver sa propre voie littéraire consistera également à savoir se libérer des règles canoniques du roman policier. Lorsqu'il s'agit d'aider Juan Pérez Pérez à construire son histoire, Camilleri s'exclame très élégamment « ¡que le den por culo a los cánones! »<sup>35</sup>, admettant la possibilité de clore le roman par un *happy end*. C'est ainsi que Juan aura un itinéraire plutôt inhabituel : *Matar y guardar la ropa* ne raconte pas l'histoire de "Monsieur tout le monde" qui deviendrait tout à coup un tueur, mais nage quelque peu à contresens : c'est un tueur de métier qui lâche la profession pour devenir un bon père de famille.

Cela dit, c'est le personnage même de Camilleri, présenté tout au long des ouvrages comme *la* référence en matière d'auteurs de romans policiers, qui donne son assentiment pour s'asseoir ainsi sur les règles du genre. Juan Pérez Pérez, tueur ayant atteint l'échelon de N° 3 dans ce qu'il appelle « l'Entreprise » est persuadé pendant tout le roman d'avoir tué l'ancien N° 3 (ce qui lui a permis de le remplacer). N° 3 (l'ancien N° 3 puisque l'autre est le personnage principal du roman) est un personnage que nous n'avons pas encore évoqué ; il constitue la deuxième figure de père du protagoniste. Or, lors du dénouement de ce roman, *qui ne cesse de réécrire sa propre fin en multipliant les rebondissements*, Juan Pérez Pérez apprend (tout comme le lecteur) que la mort de N° 3 n'était qu'une simulation. Cette résurrection surprise de N° 3 n'est pas seulement anecdotique, mais elle prend ici la valeur d'une métaphore, dans ce roman où, comme nous l'avons vu, il est totalement impossible de séparer l'intrigue du contenu métatextuel. En effet, à la manière du protagoniste, qui a tué le père pour devenir lui-même, mais a fini malgré tout par le retrouver, Carlos Salem utilise la réécriture comme moyen paradoxal d'émancipation vis-à-vis des grandes figures tutélaires, sans pour autant les mettre à mort, bien au contraire.

Ainsi, l'espace littéraire de Carlos Salem et les contours qu'il donne au genre policier dans ses trois premiers romans posent de manière superlative la question de la réécriture ludique. La parodie, la carnavalisation

---

<sup>34</sup> « Me gustó, aunque el autor debe de estar mal de la cabeza », in *Matar y guardar la ropa*, cit., p. 241 – « J'ai aimé, bien que son auteur doive être un peu zinzin ».

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 145 – « Que les règles aillent se faire foutre ».

burlesque des codes génériques et la démultiplication de l'intertexte exhibent la réécriture du roman policier comme sa forme ultime d'écriture.

### **La réécriture parodique signe-t-elle la fin de l'Histoire ?**

Cet envahissement total de l'écriture du roman policier par la réécriture seconde que pousse à son extrême limite Salem l'expose donc au principal reproche que Jameson a fait à la postmodernité dans son ensemble. Pour Jameson, comme pour nombre de théoriciens, la réécriture qui fonde la logique culturelle postmoderne, signifie à la fois une annulation de l'écriture singulière (en d'autres termes, du style) et de l'histoire collective. Dans *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Jameson souligne que dans la réécriture, le passé comme référent se trouve progressivement mis entre parenthèses, puis totalement effacé, nous laissant seulement entourés de textes.

À la parodie qui est une forme d'appropriation et de détournement subversif d'un code culturel donné, Jameson oppose donc un régime postmoderne de production culturelle qui est celui du pastiche, qu'il illustre dans l'allégorie suivante : « aussi le pastiche constitue-t-il une parodie vide, blanche, une statue aux prunelles aveugles »<sup>36</sup>, un pastiche qui serait donc, aveugle au sens historique et individuel de la forme qu'il imite. Une telle définition est finalement assez proche de la posture de Genette, qui définit le pastiche – contrairement à la parodie – comme une imitation ludique, mais contrairement à Genette, Jameson propose une critique politique et éthique radicale de cette valeur neutre de l'esthétique du pastiche en y voyant l'abolition de la subjectivité particulière du style et la disparition de l'inscription du sujet dans l'Histoire.

Cette théorisation du pastiche postmoderne proposée par Jameson au milieu des années 1980 a orienté durablement la compréhension de la réécriture dans le sens d'une double disqualification : l'avènement du pastiche signifierait tout d'abord le deuil de l'utopie moderne de l'invention formelle, le « il faut être absolument moderne » rimbaldien, et surtout la cannibalisation complète du référent historique par l'esthétique citationnelle. Fin de l'art moderne et fin de l'Histoire seraient donc les deux mises à mort portées par la réécriture postmoderne. Face à cette approche théorique, l'œuvre de Carlos Salem a le mérite

---

<sup>36</sup> Fredric JAMESON, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA, 2007, p. 57.

qu'ont beaucoup d'œuvres d'art : sa lecture va nous permettre de confirmer et d'infirmer simultanément la proposition théorique de Jameson. En interrogeant en effet le rapport que Salem construit entre la réécriture et l'énonciation de l'histoire, nous pouvons mettre à jour le paradoxe suivant : une désertion burlesque de la diction du réel historique qui ouvre néanmoins à un retour de l'histoire contemporaine sous la forme du mythe.

Le paradigme le plus évident qui constitue le dénominateur commun des trois romans policiers publiés par Salem à ce jour est la liquidation complète de l'ancrage historique de la fiction, alors même que l'historicité est pourtant structurante du roman policier en général et tout particulièrement du roman policier espagnol de la Transition. Comme l'a rappelé Georges Tyras, les critiques ont tendance à considérer que le roman policier en Espagne semble être un cas singulier de naissance générique *ex nihilo*, qui s'est développé subitement après la mort de Franco, comme une forme de réalisme social qui offre un contre-point critique à l'histoire espagnole contemporaine<sup>37</sup>. En réalité, on peut inscrire cet énorme boom du roman policier espagnol des années 1980 dans la longue durée du roman policier d'enquête politique ou trouver, par exemple avec Eduardo Mendoza, des voix divergentes et parodiques, mais quoi qu'il en soit, le renouveau bel et bien réel du roman policier espagnol contemporain est surplombé par une figure majeure et presque tutélaire, celle de Pepe Carvalho, qui incarne à lui seul ce rapport critique à l'histoire du roman policier. Pepe Carvalho est un détective que Vázquez Montalbán a construit comme une figure qui assume le rôle analytique de l'intellectuel face à la société contemporaine. Comme l'a déclaré Montalbán, à travers chaque roman de la série, le détective Carvalho, ancien militant communiste puis ancien agent de la CIA, assume de « décrire une partie, un fragment de la réalité » qui, mis bout à bout, offrent « la description désenchantée du processus de la Transition »<sup>38</sup>.

### **Camilleri ou l'*imago* du père**

Carlos Salem entretient un lien ténu avec cette famille du roman policier, ancrée dans le désenchantement historique mais il est manifeste que, dans son propre geste de réécriture, ce rapport critique à l'histoire

---

<sup>37</sup> Georges TYRAS, « La novela negra española después de 1975 : ¿La renovación de un género? », *La novela en España (siglos XIX-XX)*, dir. Paul Aubert, Madrid, Casa de Velázquez, 2001.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 255.



fait l'objet d'une déconstruction, et, en dernière instance, d'une annulation. Les trois romans policiers de Salem fourmillent d'une foule d'échos thématiques entre les protagonistes et Pepe Carvalho : dans *Pero sigo siendo el rey* et *Matar y guardar la ropa*, la figure du protagoniste gourmet et cultivé constitue un clin d'œil appuyé et récurrent au détective de Montalbán. Toutefois, le vrai lien entre Salem et la génération du roman policier critique se donne à voir de la manière la plus claire dans le personnage métatextuel de Camilleri, qui va être démasqué dans un deuxième temps comme acteur principal du complot (il serait le numéro 2 de l'organisation criminelle), pour se transformer en auteur *in fine*, et peut-être en auteur potentiel du roman. Ces jeux de réversibilité autour de l'identité d'un personnage de fiction baptisé du nom d'un auteur policier à succès trace bien évidemment une filiation auctoriale et littéraire particulièrement forte, mais qui dénie paradoxalement tout héritage historique et politique.

En effet, en nommant son personnage Camilleri, Salem rend un hommage évident à Andrea Camilleri qui avait lui-même rendu hommage à son ami Vázquez Montalbán en baptisant son personnage principal du patronyme de Montalbano. Mais il faut bien comprendre que le nom de Montalbano signait, au-delà du clin d'œil onomastique, une vraie continuité idéologique et littéraire entre les deux romanciers. Tous deux communistes, et tous deux désenchantés par la social-démocratie, Vázquez Montalbán et Camilleri ont déclaré dans un entretien commun en 2001 que leurs pratiques respectives du roman policier partageaient un même désir d'aborder « le discours réaliste d'une autre manière », d'« observer et de critiquer la réalité »<sup>39</sup>. On voit alors que le jeu de l'onomastique citationnelle traduit bien un partage profond, à la fois littéraire et éthique, entre le Montalbano de Camilleri et Vázquez Montalbán.

Or, dans *Matar y guardar la ropa*, le Camilleri de fiction n'allégorise absolument aucun ancrage de l'écriture de Salem dans cette famille du roman policier que l'on pourrait appeler critico-historiciste. Quand Camilleri apparaît dans le roman, en dehors de la specularité de la fiction sur elle-même, c'est avant tout pour incarner un possible père de substitution pour le protagoniste<sup>40</sup>. Cette filiation est curieusement une filia-

---

<sup>39</sup> « Charla entre Camilleri y Montalbán », interview recueillie par Emilio Manzano, *La Vanguardia*, 18/04/1999.

<sup>40</sup> « Me recuerda un posible padre que no conocí », in *Matar y guardar la ropa*, cit, p. 143 – « Il me rappelle un hypothétique père que je n'ai jamais connu ».

tion vide, aporétique, qui reste désespérément orpheline, c'est-à-dire sans héritage historique assumé et qui correspond en tous points à la statue aux prunelles vides dont Jameson fait l'allégorie de la déshistoricisation. Le processus de réécriture qui s'enclenche dans la fiction avec le personnage de Camilleri va s'inscrire en effet hors de l'histoire, de la manière suivante : en inscrivant le Camilleri fictionnel dans un niveau archaïque, niveau que la psychanalyse appelle l'*imago*, c'est-à-dire un archétype paternel imaginaire qui correspond aux désirs les plus profonds du fils putatif. Le personnage de Camilleri apparaît donc dans *Matar y guardar la ropa* comme abstrait de l'histoire collective et de sa singularité politique et historique pour n'exister que comme sublimation archaïque et primitive de l'image du père.

Le père de N° 3 n'avait pas pu lui-même s'inscrire réellement dans l'histoire collective, puisqu'en dépit de son engagement initial (N° 3 nous apprend que son père a participé à des grèves et qu'il a eu à subir quelques jours de prison), il a eu une mort stupide (il est écrasé par un bus au sortir de la prison). Cette mort absurde, c'est-à-dire non héroïque et non inscrite dans l'histoire collective, est véritablement la matrice d'un imaginaire de l'annulation de la dimension historique et politique de l'individu, qui débouche sur une quête éperdue de compensation dans des modèles archétypaux d'héroïsme masculin.

### **Le juge Garzón : l'*imago* du sur-mâle**

L'exemple le plus frappant de ce double mouvement paradoxal qui met en tension une annulation de l'inscription individuelle dans l'histoire et une élaboration seconde d'archétypes masculins archaïques, à partir d'individus pourtant fortement inscrits dans l'histoire, est sans doute le traitement réservé à la réécriture fictionnelle d'un personnage clé de l'histoire contemporaine espagnole : le juge Garzón. Dans la famille recomposée qui s'installe en vacances dans le camping nudiste où se déroule le huis-clos de *Matar y guardar la ropa*, le père divorcé (qui est aussi l'assassin N° 3, Juan Pérez Pérez) accompagné de ses deux enfants, retrouve par hasard son ex-femme et son nouveau conjoint. Ce nouveau conjoint est nommé Gaspar Beltrán, et les initiales de ce patronyme renvoient de toute évidence à Baltasar Garzón.

Le personnage du juge Beltrán est décrit par N° 3 de manière à court-circuiter l'ancrage historique, dans la référence pourtant explicite à un personnage tel que Garzón :

Un magistrado joven y sin miedo, que se ha atrevido a llegar hasta donde nadie pudo antes. Nada ha escapado de su tenaz persecución : ni el narcotráfico, ni el terrorismo, ni la corrupción política. He seguido su trayectoria con algo de envidia y a menudo pensé que yo podría haber llegado a ser alguien como él.<sup>41</sup>

Les principales caractéristiques biographiques de Baltasar Garzón sont ici aisément reconnaissables : jeune, sans peur, s'attaquant aux grandes structures de pouvoir (mafia, terrorisme, État). Pourtant, il faut remarquer une lacune de taille : aucune mention des poursuites engagées par Garzón contre Pinochet et la dictature argentine, alors que Salem lui-même est argentin. L'action réelle et historique de Garzón contre les GAL, contre ETA, contre la mafia galicienne, puis contre Pinochet, ou encore son action menée pour l'ouverture des fosses communes des victimes du franquisme en Espagne dans les années 2000 est pour ainsi dire abstraite et subsumée dans un archétype qui est celui du héros valeureux, sans peur et sans reproche. S'il s'agit de la licence absolue du romancier de transformer à sa guise le réel historique, on peut néanmoins observer le sens précis de ce travail d'abstraction. Le personnage de Gaspar Beltrán, transforme la figure historique du juge Garzón, pourtant spécialement en lien avec les questions mémorielles, en *imago* du héros, puis très rapidement en archétype du sur-mâle, dans la mesure où Gaspar Beltrán devient dans le roman l'acteur d'un scénario de rivalité phallique tout à fait appuyé avec le personnage de N° 3. La description initiale insiste sur le fait que le juge est l'homme idéal que N° 3 aurait voulu être et de cette blessure narcissique naît un combat phallique imaginaire.

Avant même de rencontrer Gaspar Beltrán, N° 3 l'entend faire bruyamment l'amour à son ex-femme, ce qui place le protagoniste dans la position humiliante du cocu qui assiste impuissant à la jouissance de sa femme possédée par un autre. Mais, à l'issue de cette scène très explicitement décrite, N° 3 observe le sexe du juge. De cette comparaison de la taille des pénis, N° 3 sort victorieux : « le gano a Beltrán »<sup>42</sup>.

L'*imago* du justicier devenu sur-mâle, se trouve alors relativisée sur le plan sexuel, puis dans une autre scène, relativisée sur le plan psychique

---

<sup>41</sup> *Matar y guardar la ropa*, cit., p. 47 – « Gaspar Beltrán est un magistrat jeune qui ignore la peur et qui a osé aller plus loin que quiconque avant lui. Personne n'a pu se soustraire à sa ténacité : ni le narcotrafic, ni le terrorisme, ni la corruption politique. J'ai suivi son parcours avec un peu de jalousie, car j'ai souvent pensé que j'aurais pu arriver à être quelqu'un comme lui ».

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 64 – « Je l'emporte sur lui ».

car Beltrán se confie à N° 3, pour lui avouer qu'il est un homme comme les autres et qu'il pense abandonner son combat, c'est-à-dire cesser d'être un héros pour fonder une famille<sup>43</sup>. Ces failles dans la cuirasse héroïque du sur-mâle permettent au personnage de compenser sa propre inexistence historique et politique, mais uniquement dans le domaine archaïque de la puissance phallique.

Dans ce travail de réécriture burlesque, le personnage historique du juge Garzón devient sous les traits du juge Beltrán l'archétype de l'amant superlatif, du sur-mâle parfois un peu pitoyable, et on est là bien sûr très loin de l'histoire de l'Espagne contemporaine. Salem, à travers la mise en scène cocasse des parties de jambes en l'air de Gaspar Beltrán sous la tente de camping et son concours de phallus, arrive de la sorte à reformuler la figure historique comme un référent purement fantasmatique. C'est d'ailleurs précisément là que se situe le nœud central du rapport paradoxal de Salem à l'histoire dans la réécriture. D'un côté le roman policier ne représente plus aucun contexte historique (aucune référence au contexte immédiat ou à la société espagnole dans *Matar y guardar la ropa*, hormis l'allusion très brève à l'emprisonnement du père sous le franquisme), et d'un autre, la fiction policière recycle des personnages parmi les plus emblématiques de l'histoire politique (le juge Garzón puis, le Roi Juan Carlos de Borbón) pour travailler sur ces stéréotypes et mettre à jour leur substrat imaginaire archaïque. Si dans le personnage de Camilleri, Salem a choisi de projeter l'*imago* du père fantasmé, d'une sorte de sur-père, et que dans le juge Garzón, c'est le sur-mâle et sa fragilité qui affleurent derrière le héros justicier, qu'en est-il pour le Roi Juan Carlos ? Quelle peut donc être l'*imago* primitive débusquée par le roman policier, derrière une figure historique aussi intouchable et consensuelle que celle du roi d'Espagne ?

### **Le Roi Juan Carlos : l'*imago* du sur-enfant**

Le Roi Juan Carlos est en effet le personnage central de *Pero sigo siendo el rey*, qui est un roman policier organisé en *road novel* qui suit la fuite éperdue du détective Arregui et de Juan Carlos à travers le Portugal et l'Espagne, en avouant une référence cinématographique explicite à *No country for old men* des frères Cohen. Arregui, qui a déjà sauvé le roi d'un enlèvement perpétré par l'ETA lorsqu'il était commissaire, doit à

---

<sup>43</sup> « El juez sin miedo tiene miedo », *Matar y guardar la ropa*, cit., p. 174 – « Le juge sans peur a désormais peur ».

présent lui sauver à nouveau la vie en le protégeant d'un complot régicide organisé par un multi-millionnaire enrichi dans la spéculation immobilière, Zuruaga, clairement inspiré de la figure de Paco el Pocero, incarnation de la « culture du pelotazo » des années 1990 et 2000<sup>44</sup>.

Avant d'en venir à l'examen précis de la construction d'un Juan Carlos de fiction chez Salem, rappelons que la figure historique du roi est encore en Espagne une sorte de totem qui bénéficie d'une révérence respectueuse de la part des romanciers. Cette immunité consensuelle est on le sait essentiellement due à son rôle majeur pendant la Transition et à son action lors du coup d'état de 1981, lorsque son intervention télévisuelle a signé l'échec des putschistes du « 23 F » et la sauvegarde de la démocratie, au point que l'inconscient collectif de la majorité des espagnols identifie désormais Juan Carlos et la démocratie.

Un romancier comme Vázquez Montalbán, pourtant profondément inscrit à gauche a, par exemple, très peu traité la figure du roi sur le plan romanesque, alors même qu'il s'agit d'un des acteurs clés de la période dont Pepe Carvalho s'est chargé d'explorer les non-dits. Un critique a même remarqué l'entrée tardive du roi dans l'univers romanesque de Montalbán, car son premier portrait très bref n'apparaît qu'en 1987, soit près de onze ans après son accession sur le trône<sup>45</sup>. L'exemple du silence de Manuel Vázquez Montalbán éclaire la grande singularité historique et politique du roi d'Espagne dans l'après-transition : Juan Carlos est un acteur politique majeur dont la fiction postmoderne ne s'est jamais réellement emparée<sup>46</sup>. Si Pepe Carvalho le croise plusieurs fois, c'est une apparition très incidente et furtive et qui ne remet jamais en cause les zones d'ombre du roi ou son passé personnel ou politique, par exemple ses liens avec le régime de Franco. Ce détour par Montalbán est important car il faut bien comprendre qu'il existe une importante masse d'impensés et de non-dits hérités de la Transition, notamment cristallisés autour de la figure du roi, ce qui a d'ailleurs conduit Montalbán à ironiser sur lui-même dans *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*, où il s'interroge précisément sur son impossibilité à intégrer le roi à l'entreprise de désenchantement fictionnel de sa série policière : « seré

---

<sup>44</sup> L'expression « cultura del pelotazo » renvoie au culte de l'argent facile dans les années de forte spéculation – immobilière notamment – en Espagne, avant la crise de 2007.

<sup>45</sup> Ángel DÍAZ ARENAS, *Quién es quién en la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 111.

<sup>46</sup> Ana María SPITZMESSER, *La narrativa posmoderna española. Crónica de un desengaño*, New York, Peter Lang, 1999, p. 125.



yo un rojo que tiene el alma monárquica y que he soñado con un rey populista ? »<sup>47</sup>.

Salem s'attèle donc à cet énorme impensé souligné par Montalbán en toute conscience, puisqu'il déclare :

De hecho, mientras escribía *Pero sigo siendo el rey* me preguntaba, ¿cómo es que nadie lo ha usado antes como personaje? Ten en cuenta que el rey lleva saliendo en la tele más de 30 años.<sup>48</sup>

C'est donc à travers le roman policier qu'il choisit de donner une existence fictionnelle complexe au Roi Juan Carlos, jusqu'alors maintenu hors de portée de la fiction critique, mais dans le cadre d'un dispositif narratif, qui, comme nous l'avons vu, consiste à dissoudre l'histoire en archétypes a-historiques.

L'ancrage historique initial du roman *Pero sigo siendo el rey* est plus précis que *Matar y guardar la ropa*. Le roman est situé vers 2003-2004, peu après la défaite de Mariano Rajoy aux élections après les attentats terroristes du « 11 M », et il s'ouvre sur Arregui, le personnage principal, qui lit et commente alors les titres de l'« ABC », pour souligner cependant le caractère irréel de la période historique contemporaine :

La crisis económica avanza, Rajoy no acaba de aceptar que perdió las elecciones y Zapatero no se convence de que las ha ganado.<sup>49</sup>

Le personnage du Ministre de la Justice constitue également un repère historique réaliste qui est immédiatement malmené par la dérision. Ce ministre socialiste est un ancien ami de faculté et de clandestinité syndicale du commissaire Arregui et il constitue, comme le juge avatar de Garzón, un modèle d'intégrité morale, une exemplarité éthique de la gauche. Cette exemplarité n'empêche pourtant pas Salem d'ironiser puisque le nom de clandestinité de ce ministre exemplaire est Buster, en hommage évident à Buster Keaton. Arregui ne manque d'ailleurs pas de railler ouvertement l'ancien ministre en lui rappelant son engagement révolutionnaire et surtout républicain de jeunesse, pour souligner la

---

<sup>47</sup> *Ibidem* [Sptizmesser cite Montalbán] – « Ne serai-je pas un communiste à l'âme monarchiste, qui a rêvé d'un roi populiste ? ».

<sup>48</sup> « D'ailleurs, pendant que j'écrivais *Je reste roi d'Espagne* je me demandais: comment est-ce possible que personne ne l'ait utilisé avant comme personnage? Rends-toi compte que le Roi passe à la télé depuis plus de trente ans. », Jesús LENS, *op. cit.*

<sup>49</sup> « La crise économique empire, Rajoy n'arrive pas à accepter qu'il a perdu les élections et Zapatero n'arrive pas à se persuader de les avoir gagnées », *Pero sigo siendo el rey*, cit., p. 28.



cruelle ironie qu'il y a, à ce que ce soit précisément un ancien républicain qui lui demande de retrouver le roi et de sauver ainsi la monarchie en Espagne. Cette contradiction qui est en réalité la grande contradiction historique de la gauche espagnole dans son ensemble (et spécialement du Parti Communiste Espagnol, qui a été légalisé en 1977 en reconnaissant la monarchie et en renonçant ainsi au rétablissement de la République) est sans doute la seule référence historique et politique réelle dans la fiction. Tout le reste de l'intrigue de *Pero sigo siendo el rey* est, comme c'était le cas de *Matar y guardar la ropa*, résolument déliée de toute inscription politique directe dans l'histoire, mais contrairement à *Matar y guardar la ropa*, ce roman s'ouvre complètement à une temporalité mythique qui offre un retour paradoxal du refoulé historique.

Le personnage du roi dénie lui-même sa propre inscription dans l'histoire puisqu'il choisit de désertir sa fonction de roi trois semaines avant Noël et abandonne la Zarzuela, en laissant un mot énigmatique : « Me voy a buscar al niño »<sup>50</sup>. Qui est cet enfant ? On verra que la réponse est en réalité double, mais dès le début de l'intrigue, le lecteur comprend que l'enjeu essentiel est cette recherche singulière du temps perdu, qui se métaphorise dans la résurrection de l'enfant que fut Juan Carlos. Renaissance de l'enfant que fut Juan Carlos, encadrée dans la symbolique de la Nativité, puisque l'action est repérée temporellement en fonction de l'approche de Noël.

Dès le premier instant où Arregui retrouve le roi fugueur, cette soustraction à l'histoire est confirmée et elle signifie l'entrée dans l'enfance retrouvée. Arregui retrouve en effet le roi au Portugal, sur une plage d'Estoril, cité balnéaire qui fut un des lieux de résidence de la famille royale espagnole en exil pendant la dictature.

Está mirando hacia atrás. Hacia el pasado. Ahora no es una figura histórica. No es un jefe de Estado. No es el personaje de los chistes. Es sólo un viejo mirando hacia atrás.<sup>51</sup>

À partir de ces retrouvailles à Estoril, le Roi Juan Carlos quitte définitivement sa dimension historique référentielle pour devenir un archétype double et antithétique : incarnant à la fois l'archétype de la figure paternelle et l'archétype de l'enfant. Le dualisme de la figure du roi se cons-

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 51 – « Je m'en vais retrouver l'enfant ».

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 85 – « Il regarde derrière lui. Vers le passé. Il n'est plus une figure historique. Il n'est plus un chef d'État. Il n'est plus un personnage de blagues. Il n'est qu'un vieux qui regarde derrière lui ».

truit dans l'oscillation entre Juan Carlos comme *imago* paternelle et *imago* de l'éternel enfant dont Arregui serait alternativement le fils et le père de substitution. On retrouve alors un schéma proche de *Matar y guardar la ropa*, avec la relation entre Camilleri et N° 3, qui révèle que Salem ne cesse de réécrire et de décliner une même obsession fantasmatique du père. Cependant, l'archétype du père est dans *Sigo siendo el Rey* une construction très singulière puisqu'il est immédiatement réversible à son exact opposé : l'archétype de l'enfant. Une sorte d'enfant-roi, dont Arregui serait alors le père protecteur, puisqu'il doit le sauver d'un complot d'assassinat. Cette réversibilité père/fils se redouble d'une multitude d'échos intertextuels : Starsky et Hutch, Laurel et Hardy, Don Quichotte et Sancho... Dès que le duo réversible de père/enfant s'engage vraiment dans une fuite rocambolesque au travers de l'Espagne profonde, la logique archétypale se fige. Le roi apparaît alors exclusivement comme un éternel enfant, et Juan Carlos sera désormais appelé uniquement Juanito par le détective qui ne cesse de souligner que le regard du roi est bien celui d'un enfant espiègle, toujours prêt à raconter avec enthousiasme un film d'aventures. Tout au long de la fuite, Juanito se retrouve de plus en plus associé à des figures enfantines : notamment celle de Peter Pan, dans un espace castillan qui devient celui de Neverland « región de ninguna parte », ponctué de noms de villages absurdes qui parodient les toponymes de la *meseta* : Lodos del lodazal, Arroyo del arroyal, Costanilla del costado...<sup>52</sup>. Cette échappée belle au pays de nulle part commence d'ailleurs très symboliquement à Lepe. Lepe est à la fois une ville bien réelle, proche de Huelva, située à la frontière du Portugal mais aussi un lieu associé à toute une série de blagues absurdes qui constituent un genre en soi en Espagne : « los chistes de Lepe », qui sont un peu ce que la Belgique est aux blagues françaises de comptoir. La fuite du roi et d'Arregui commence donc à Lepe et s'inscrit dans cette sphère de la blague et du « disparate » qui est l'adjectif qui caractérise toutes les péripéties du roman<sup>53</sup>. En sortant de Lepe, Arregui perd d'ailleurs sa montre, ce qui signifie bien que la vraisemblance de l'intrigue et le temps historique sont mis en suspens et que les personnages s'inscrivent désormais dans le temps de la blague, du conte et de l'enfance. Le Roi Juanito revient d'ailleurs définitivement à la pensée enfantine, c'est-à-dire la pensée magique, qui désormais régit sa conduite. Quand la voi-

---

<sup>52</sup> *Pero sigo siendo el rey*, cit., pp. 138 et 161.

<sup>53</sup> Emilie GUYARD, « La novela negra disparatada de Carlos Salem », *El género negro : el fin de la frontera*, dir. Javier Sánchez Zapatero, Álex Martín Escribá, Santiago de Compostela, Andavira, 2012, pp. 311-318.

ture d'Arregui tombe en panne, Juanito se concentre, nous dit-il comme lorsqu'il était enfant, et rêve d'une nouvelle voiture, rien de moins qu'une Rolls Phantom blanche. Le rêve devient réalité et la pensée magique de Juanito opère puisque les deux compères ne tardent pas à tomber sur une Rolls en pleine campagne *manchega* et à continuer ainsi leurs aventures.

Ces quelques anecdotes, parmi une multitude d'autres, montrent que Juan Carlos, ou plutôt Juanito, incarne alors dans le roman exclusivement la fonction archaïque du « sur-enfant ». Nous empruntons ce terme de « sur-enfant » à l'historien Jean-Marie Apostolidès qui l'a forgé pour rendre compte de la dimension mythique de Tintin, qui est un homme superlativement enfant du fait de son absence complète d'inscription historique<sup>54</sup>. Le traitement fictionnel que Salem fait subir à Juan Carlos correspond très exactement à ce mythe du « sur-enfant » car, très paradoxalement, le roi est retiré par Salem à l'histoire collective pour n'exister désormais dans la fiction que comme un enfant superlatif, prisonnier d'une histoire qui n'est pas l'Histoire collective, mais la souffrance archaïque de sa prime jeunesse. Salem va ainsi utiliser et réécrire deux épisodes traumatiques, attestés historiquement dans la vie du Roi Juan Carlos, pour construire la dimension mythique du « sur-enfant » Juanito.

Il s'agit tout d'abord de la séparation de Juan Carlos et de ses parents<sup>55</sup>, car Juanito raconte comment il a été abandonné par ses propres parents au terme de négociations avec Franco dans le cadre de l'accord suivant : laisser le dictateur éduquer l'enfant en échange de la Couronne et du retour de la monarchie. Il s'agit là d'un événement historique réel (il y a eu une rencontre et un accord en 1948 entre le père de Juan Carlos, Juan de Borbón et Franco, dans le cadre des négociations pour la future succession de Franco, et Juan Carlos est arrivé sans sa famille en Espagne à l'âge de 10 ans pour être éduqué dans une académie militaire), mais cet événement historique réel est traité dans la fiction à la manière du conte, comme un *remake* du Petit Poucet, perdu dans la forêt (la dictature et l'éducation militaire) par des parents malfaisants (soucieux de leur dynastie et oublieux de leur fils).

Le second événement traumatique est lui aussi bien attesté historiquement, mais son récit est beaucoup plus problématique en Espagne,

---

<sup>54</sup> Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Tintin et le mythe du Sur-enfant*, Paris, Éditions Moulinsart, 2003.

<sup>55</sup> *Pero sigo siendo el rey*, cit., p. 123.

compte tenu de son caractère particulièrement dramatique. Il s'agit de la mort accidentelle du frère de Juan Carlos, Alfonso de Borbón, que Juan Carlos a tué par accident, en jouant avec un revolver quand il avait 18 ans et son frère 14, lors d'un séjour de vacances à Estoril en 1956. Ce fratricide accidentel est à la fois connu et toujours très peu commenté par l'historiographie, et c'est précisément de cet épisode qui touche à l'indicible dans la société espagnole actuelle que Salem se nourrit pour construire le double fictionnel du roi.

C'est en effet dans toute l'épaisseur tragique de Juan Carlos et dans un sentiment de culpabilité profonde, que Salem installe le caractère enfantin de sa réécriture du personnage de Juanito. Sans jamais raconter l'épisode de la mort d'Alfonso de manière détaillée, et donc respectant le pacte du silence qui actuellement pèse toujours sur ces faits, Salem suppose avec raison que l'événement existe dans la mémoire collective du lectorat espagnol, qu'il n'est donc pas besoin de le réécrire. Salem procède ainsi de manière assez étonnante, compte tenu de la difficulté du sujet : il s'y réfère de manière très allusive avec cette quête de l'enfant qui est le moteur de l'intrigue et de la fuite du roi. « Voy a buscar al niño » peut alors se comprendre dans un double sens : retrouver la part d'enfance perdue, mais aussi retrouver l'enfant mort et oublié par l'histoire officielle, de manière à assumer enfin le poids de cette immense culpabilité. Salem renvoie à la mort d'Alfonso de cette manière habile, dans la polysémie du « Voy a buscar al niño » qui inaugure le récit, mais il s'y réfère dans un registre beaucoup moins allégorique et sentimental, par une série d'allusions burlesques à la possible maladresse du roi lorsqu'il est muni d'une arme à feu<sup>56</sup>.

Qu'il s'agisse du registre sentimental ou du registre burlesque, la référence à l'enfant disparu, qui est, lui, bien réel, se fait sur le mode allusif et tacite. Le non-dit n'est levé qu'à la fin du roman, quand Arregui et le roi se rendent compte qu'ils sont tous deux martyrisés par le poids d'une culpabilité énorme. Pour Arregui, il s'agit de la culpabilité de n'avoir pas pu sauver la femme de sa vie, Claudia, et lorsque Arregui interroge le roi sur l'origine de sa propre culpabilité, celui-ci reste désespérément mutique. C'est donc le détective, qui va prendre en charge la révélation du fratricide, là aussi de manière très elliptique :

No respondió, perdido en recuerdos gelatinosos. Evoqué la imagen de dos hermanos jugando a ser hombres, un descuido, un dis-

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 99.

paro, y un final. Más de medio siglo después, la gente seguía hablando de eso, tejiendo sus versiones, amasando la gelatina ajena. Él no podía ignorarlo y pensé que sería un peso añadido, la ley de gravedad de los otros, la tendencia a juzgar sin preguntar, como una forma de vacunarse contra las propias culpas.<sup>57</sup>

À la réécriture de l'événement historique, Salem préfère la mise en scène fantasmatique du roi en archétype du « sur-enfant », éternellement prisonnier d'une enfance figée par la mort et précisément par le souvenir de l'enfant-mort. Dès lors, on peut voir que le jeu ludique et burlesque de réécriture n'est pas uniquement un discours second distancié et ironique : car la carnavalisation de l'histoire finit chez Salem par servir une révélation cathartique du traumatisme historique. C'est d'ailleurs paradoxalement dans la logique délirante que Salem retrouve la fonction critique du roman policier et qu'il finit par retrouver l'Histoire collective.

Arregui et Juanito dans leur échappée belle découvrent une Espagne à la fois irréaliste et bien plus réelle que celle qui est montrée dans le genre réaliste par excellence, le documentaire :

Pensé que esa España no salía en los documentales de la tele que a pocos cientos de metros de las autovías y la modernidad galopante, había otra España que seguía avanzando con lentitud, una España frenada. Como yo.<sup>58</sup>

Cette Espagne plus réelle, qui est embourbée dans le passé, est allégorisée dans une scène particulièrement forte qui vient pratiquement conclure la fuite des deux protagonistes. Arregui se retrouve en effet capturé par un vieil homme qui est un maquisard communiste, qui continue la Guerre Civile contre son cousin franquiste, mais en tirant seulement douze balles par jour (et aucune le dimanche) pour économiser les munitions qui se font rares. Sur ce mode tout à fait burlesque, Salem retrouve l'Histoire et la guerre civile interminable qui continue à travailler la mémoire collective espagnole, en dépit des efforts de « récupération

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 198-199 – « Il ne répondit pas, égaré dans le flou gélatineux du souvenir. J'évoquai l'image de deux frères qui jouaient à être des hommes, une inattention, un coup de feu et la fin. Plus d'un demi-siècle après, les gens continuaient à parler de cela, à tisser leurs versions, à pétrir cette masse gélatineuse. Il ne pouvait pas l'ignorer et je pensai que c'était encore un poids de plus, la loi de la gravité imposée par les autres, la tendance à juger sans rien demander, comme une manière de s'immuniser contre nos propres culpabilités ».

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 173 – « Je pensai que cette Espagne-là n'était jamais montrée dans les documentaires de la télévision et qu'à quelques centaines de mètres des autoroutes et d'une modernité galopante, il y avait une autre Espagne, qui continuait à avancer avec lenteur, une Espagne entravée par un frein. Comme moi ».



de la mémoire historique » dont témoignent les lois mémorielles votées par le gouvernement Zapatero en 2007. La carnavalisation du personnage du roi et de l'espace castillan permet donc à Salem de réécrire les principaux traumatismes de l'histoire espagnole en leur rendant leur aspect archaïque, puisque traduit par la logique fantasmatique du rêve éveillé ou du jeu d'enfant.

Le retour à l'enfance qui structure *Pero sigo siendo el rey* enchâsse donc un retour sur le drame individuel du fratricide du Roi Juan Carlos et un retour au fratricide collectif de la Guerre Civile, qui se perpétue dans la mesure où le conflit de la mémoire reste toujours une plaie béante dans la société espagnole. Comme avant lui Machado, Ortega y Gasset, Valle Inclán, Salem délivre sa vision particulière du mythe fondateur de la nation espagnole : le conflit fratricide entre les deux Espagnes, que la politique du consensus démocratique n'a pas permis de résorber. Ce substrat archaïque du caïnisme espagnol est pour Salem le point de convergence et de fondation de son identité double d'« argeñol » : argentins et espagnols partagent selon lui une même tendance à s'autodétruire. C'est d'ailleurs dans la réécriture-commentaire du sens du célèbre tableau de Goya, intitulé *Saturne dévorant un de ses enfants* que Salem fixe l'*imago* définitive de ce conflit primitif :

Pensé en cuanto nos parecíamos argentinos y españoles en esa búsqueda del héroe perdido. Necesitábamos mitos humanos, pero disfrutábamos al lapidarlos cuando estaban a tiro de piedra. Goya se había equivocado : en nuestro caso, era Saturno quien devoraba a Saturno, para poder llorarlo después.<sup>59</sup>

En revenant à notre point de départ, qui était la critique opposée par Jameson à la réécriture ludique postmoderne comme processus culturel de dissolution terminale de notre rapport vécu à l'Histoire, nous pouvons désormais apprécier les rapports complexes que tissent certaines formes d'écritures postmodernes avec l'historicité. Comme on le voit chez Salem, qui manifeste parfois presque jusqu'au non-sens l'annulation burlesque de la référence historique, l'Histoire est cependant irréductible dans la fiction et revient sur la scène du mythe dans l'expression archaïque et fondatrice du traumatisme fratricide. Le cas de Salem pourrait ainsi apporter une réponse particulière et partielle à la question de la dé-

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 122 – « Je pensai alors à la grande ressemblance qui existait entre les argentins et les espagnols dans cette quête du héros perdu. Nous avons besoin de mythes humains, mais nous adorions les lapider dès qu'ils passaient à notre portée. Goya s'était trompé : dans notre cas, c'était Saturne qui se dévorait lui-même pour pouvoir pleurer tout son soûl par la suite ».



liaison radicale entre la postmodernité et l'Histoire, qui pourrait être alors lue comme un déni souvent rattrapé par le retour du refoulé de l'Histoire.

*Resumen*

Carlos Salem, escritor argentino afincado en España que asume una identidad híbrida de “argeñol”, es una de las principales figuras emergentes de una nueva escena literaria internacional contemporánea. En sus tres primeras novelas negras, el espacio literario de Carlos Salem y la forma que cobra el género policial plantean de manera especialmente significativa la cuestión de la reescritura lúdica. Dicha reescritura resulta ser una manera paradójica de emanciparse de las grandes figuras tutelares de la literatura y de la Historia. En efecto, el tema de los orígenes y más precisamente de los padres fundadores se formula en todos los niveles de la obra, tanto a través de la reescritura (el mismísimo procedimiento se relaciona con las figuras de autoridad literaria y cultural), como en la escritura (con el uso en la ficción de personajes y hechos históricos). En esta modalidad de reescritura, el distanciamiento burlesco de las herencias literarias e históricas se asemeja a una tentativa de emanciparse de nuestros antecesores. Con todo, al analizar la relación que Salem construye entre la reescritura y la referencia histórica, este artículo indaga cómo la intensificación de la reescritura, en vez de escapar de la realidad histórica, abre a un retorno y a una reactivación de la historia contemporánea bajo la forma del mito.