

Le métro comme rite et rythme urbain (analyse d'un fragment de Los mares del sur (1979) de M.V.Montalbán)

Stéphane Pagès

▶ **To cite this version:**

Stéphane Pagès. Le métro comme rite et rythme urbain (analyse d'un fragment de Los mares del sur (1979) de M.V.Montalbán). Cahiers d'Etudes Romanes, 2008, Rites et rythmes urbains, 19, pp.179-190. hal-01465770

HAL Id: hal-01465770
https://amu.hal.science/hal-01465770

Submitted on 13 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le métro comme rite et rythme urbain (analyse d'un fragment de *Los mares del sur* (1979) de M.V.Montalbán)

Stéphan PAGÈS
CAER (EA 854) Aix-Marseille Université

> S'il fallait parler de rite à propos des parcours métropolitains, et en un sens différent de celui que prend le terme dans les expressions communes où il se dévalue, simple synonyme d'habitude, ce serait peut-être à partir du constat suivant, qui résume le paradoxe et l'intérêt de toute activité rituelle : récurrente, régulière et sans surprise aux yeux de tous ceux qui l'observent ou y sont associés de façon plus ou moins passive, elle est toujours unique et singulière pour chacun qui y sont impliqués plus activement.
> [...] les hommes ne prennent véritablement conscience d'eux-mêmes (conscience individuelle d'eux-mêmes comme individus) qu'au moment où ils prennent conscience de leur situation vis-à-vis des autres, autrement dit de leur situation sociale, bref qu'ils ne prennent conscience d'eux-mêmes qu'en prenant conscience des autres, qu'il n'y a de conscience individuelle que sociale, ce qui à la rigueur peut se dire à l'envers, puisqu'une conscience sociale non individualisée ne serait qu'une abstraction, ou un mythe.
>
> Marc Augé[1]

Si la notion de *rythme* renvoie, au sens strict, à l'idée d'un mouvement régulier, périodique et cadencé, au sens large, la régularité disparaît puisque le rythme peut aussi désigner le retour d'un motif quel qu'il soit, régulier ou non (que l'on songe au vers libre par exemple). Quant à la notion de *rite*, elle fait référence pour sa part, au sens propre, à

---

1 M. AUGE, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, 1986, p. 49; p. 69.

l'ensemble des cérémonies réglées d'un culte et peut dire également, au sens figuré, à toute pratique réglée et habituelle. Le point commun entre ces deux concepts se situe donc plutôt du côté du rythme qui se trouve comme inscrit dans le rite[2] (et non l'inverse).

Or, le fragment retenu, extrait du roman de Manuel Vázquez Montalbán, *Los mares del sur* (1979), est essentiellement centré sur un élément proprement et exclusivement urbain, le métro, qui se caractérise – au-delà de l'homophonie en espagnol entre le moyen de transport et le vers, le mètre (*el metro*) – avant tout et précisément par le rythme, dans la mesure où il est une pratique sociale parfaitement réglée. Le métro est en effet le moyen de transport urbain le plus réglé qui soit dans la mesure où il effectue un trajet (parfois appelé 'voyage') qui va inéluctablement d'un point à l'autre et est régulièrement entrecoupé d'arrêts avec la 'montée' et la 'descente' de passagers (également parfois appelés 'voyageurs'). Le rythme est donc bien une composante du métro qui illustre la loi du changement dans la répétition. Et si l'on poursuit cette approche, ce rythme propre au métro a même comme particularité d'être une régularité instituée, laquelle fonde d'ailleurs la spécificité du métro pour en faire le moyen de transport en théorie le plus fiable avec des itinéraires, codés et ordonnés[3].

En outre, si le rythme fait bien partie intégrante du métro, le rite l'est également par l'automaticité qui régit le comportement réglé (et quelque peu imposé) des voyageurs, qui y entrent et qui en sortent à l'instar d'une scène de théâtre. Marc Augé, auteur de *Un ethnologue dans le métro* (1986), voit en effet à travers le labyrinthe métropolitain un « dispositif scénique »[4]. De plus, déclare-t-il, « Nos itinéraires d'aujourd'hui croisent ceux d'hier »[5] et nous font frôler les histoires des

---

2 On peut observer par ailleurs que dans la langue espagnole le mot *rito* est comme implicitement glissé dans la séquence graphique et sonore du mot *ritmo*, assimilable ainsi à un paragramme (terme créé par Ferdinand de Saussure). Pour mieux faire apparaître le rapprochement des deux notions, on pourrait ainsi presque proposer en français le néologisme 'rithme', sorte de mot-valise condensant la paronymie entre les deux mots 'rite' et 'rythme'.

3 Il y a en effet comme une loi du métro dans la mesure où, si l'on choisit ses itinéraires, on ne peut transgresser les trajets que l'on emprunte au quotidien.

4 « Un diable boiteux à la mesure du siècle, qui décalotterait d'un coup l'agglomération parisienne sur toute sa surface, découvrirait un bien étrange agencement, gigantesque jeu de société, labyrinthe aux innombrables issues, *dispositif scénique*, plutôt, mais démultiplié [...]. » M. AUGE, *Un ethnologue dans le métro*, *op.cit.*, p. 91. (C'est moi qui souligne)

5 *Ibidem*, p. 17.

autres si bien qu'il va jusqu'à considérer que la fréquentation du métro, lieu souvent chargé d'histoire par le nom des stations, s'apparente autant à un rite qu'à une façon de « célébrer le culte des ancêtres. »[6] Un rituel que le passage en question ne manque d'ailleurs pas de souligner puisqu'il est dit l. 32-33 que « La gente que subía y bajaba parecía cumplir el **ritual** de un **relevo** previamente acordado para justificar el **rutinario ajetreo** de la máquina. » (C'est moi qui souligne).

Enfin, un peu à l'image de l'auberge espagnole, le métro est aussi un formidable concentré de fait social. Comme le souligne Marc Augé, si rien n'est aussi individuel, subjectif et singulier qu'un parcours dans le métro, rien pourtant n'est aussi social[7] ; le territoire en mouvement qu'est le métro, essentiellement souterrain – et bien délimité, comme le rappelle la formule « au-delà de cette limite, votre billet n'est plus valable » – rapproche en effet l'humanité quotidienne et joue donc autant un rôle de mixité sociale que de loupe sur un microcosme. Marc Augé voit même à travers la ligne de métro une sorte de ligne de vie ; une ligne de **vies**, pourrait-on rectifier, dans la mesure où le métro nous plonge au cœur d'un espace à la dimension paradoxale, c'est-à-dire certes individuelle mais aussi collective même si, aux heures de pointe, on ne cesse de frôler l'histoire des autres sans pourtant jamais la rencontrer car « chacun vit sa vie dans le métro » (Marc Augé), la solitude étant en effet l'élément qui s'impose pour un observateur extérieur, avec des activités très diverses (lecture, musique, tricot, correction de copies, etc.).

Néanmoins, dans le passage choisi, le protagoniste détective Pepe Carvalho va à la rencontre des autres. Il fait plus que frôler ces vies et est attentif à leur dimension brute ; son regard se pose sur ces

---

6 « Prendre le métro, ce serait donc en quelque sorte célébrer le culte des ancêtres. » *Ibidem*, p. 33.

7 « [la loi du métro] est toujours vécue individuellement, subjectivement ; seuls les parcours singuliers lui donnent une réalité, et pourtant elle est éminemment sociale, la même pour tous, conférant à chacun ce minimum d'identité collective par quoi se définit une communauté. En sorte que l'observateur soucieux d'exprimer au mieux l'essence du phénomène social constitué par le métro parisien devrait rendre compte non seulement de son caractère institué et collectif, mais aussi de ce qui, dans ce caractère se prête aux élaborations singulières et aux imaginations intimes sans lesquelles il n'aurait plus aucun sens. Il devrait, en somme, analyser ce phénomène comme un fait social total au sens que Mauss donne à ce terme et que Lévi-Strauss précise et complexifie à la fois en se rappelant les dimensions subjectives. » *Ibidem*, p. 54.

voyageurs-passagers décrits comme des individus en peine. Ce passage est donc comme une pause dans l'économie générale du roman et de l'enquête et il correspond à ce que représente un voyage en métro : un moment paradoxal de pause dans un mouvement où se déploie l'expression brutale de la problématique urbaine. Et l'idée directrice, somme toute banale, qui structure l'ensemble de ce fragment – consacré à la description des voyageurs – fait du métro un rite et un rythme urbain, symbole de l'aliénation moderne, de la réification et de l'asservissement de l'individu dans un monde mécanique et déshumanisé, un asservissement que l'on retrouve d'ailleurs dans la formule rythmique française binaire bien connue : « métro, boulot, dodo »[8].

Situation du passage

Nous sommes en 1979, durant la campagne des élections municipales (avril 1979) et le détective privé Pepe Carvalho enquête sur l'assassinat d'un riche promoteur immobilier, Carlos Stuart Pedrell, retrouvé poignardé dans un terrain vague de la banlieue nord de Barcelone alors que tout le monde le croyait en voyage dans les mers du sud comme il l'avait lui-même fait savoir dans son entourage. Le seul indice dont dispose le détective est le vers sibyllin de Salvatore Quasimodo (1901-1968) retrouvé sur le cadavre : « Più nessuno mi porterà nel sud »[9]. Mais P. Carvalho aura une intuition géniale. Observant un jour sur un plan de Barcelone qu'à l'opposé du terrain vague où le corps de C. S. Pedrell a été découvert, se trouve – au sud donc – la cité ouvrière de San Magín, d'un urbanisme aberrant conçu par S. Pedrell lui-même[10], P. Carvalho décide de s'y rendre à métro[11].

Ce trajet en métro revêt donc dans le roman une charge symbolique particulière dans la mesure où le « voyage » dans « les mers du sud »

8 À noter qu'en espagnol, le métro est absent de l'expression équivalente « De casa al curro y del curro a casa ».

9 Vers italien (« Plus personne ne m'emmènera dans le sud ») qui tient également lieu d'épigraphe du roman.

10 Si le nom de San Magín est imaginaire, il désigne en revanche un espace bien réel, résultat d'un développement économique accéléré et anarchique lors du mandat de José María de Porcioles, maire de Barcelone de 1957 à 1973.

11 L'intuition sera bonne puisque Pepe Carvalho découvrira que S. Pedrell, dans une sorte de déclassement volontaire, se rendait bien dans ce quartier sous un nom d'emprunt, obéissant ainsi à la loi du genre policier où le « criminel » revient toujours sur les lieux du crime.

annoncé par le riche promoteur dès le titre ne désigne rien d'autre en fait qu'un aller simple en métro, un aller simple sans retour vers une sordide cité dortoir prolétaire, dans une forme de transposition déceptive du mythe de la recherche de l'Eden. Et au-delà de la symbolique, dans la lignée logique de cette transposition ironique, ce voyage est également un prétexte à une digression sur le monde souterrain des usagers du métro, digression à laquelle succède l'évocation du quartier de San Magín. Le fragment se structure donc en deux séquences, l'une qui correspond au moment où P. Carvalho est dans le métro (l.1-34) et l'autre, quand il en sort « Carvalho subió de dos en dos... » (l.34-46), le mouvement d'ensemble étant donc le passage du monde souterrain du métro à celui du quartier.

Analyse textuelle

La première phrase (l.1-2), construite à partir d'une relation attributive, se présente comme une sentence définitoire du métro : le verbe copule *ser* ainsi que l'adjectif indéfini *cualquiera* donnent en effet une visée généralisante et d'amplification à l'énoncé. Et cette relation attributive pose d'entrée la métaphore qui structure tout le premier mouvement : le métro est un animal résigné réduit à l'esclavage et confiné sous terre. Une métaphore animale qui anime certes le métro mais déshumanise *ipso facto* les voyageurs réduits et assimilés d'ailleurs plus loin à un troupeau (« contempla con menosprecio la ganadería vencida »). Le rythme mécanique du métro en fait donc une sorte de Sisyphe souterrain, inexorablement condamné à la même tâche et au même trajet. On peut observer par ailleurs une *amplificatio* systématique du rythme prosodique qui va en crescendo (3 + 4 + 6 + 11) et atteint son climax avec l'essentiel de la relation prédicative assertive (point crucial nommé point de capiton), c'est-à-dire l'attribut du sujet (« un animal resignado a su esclavitud de subsuelo »). Ainsi, tant du point de vue syntaxique (la construction de la phrase est simple) que sémantique (l'association conceptiste est opérante car facilement réductible, avec l'association du métro à un animal rampant de par l'analogie de forme), cette phrase inaugurale est tout à fait efficace du point de vue informatif et donne le ton de l'ensemble du passage.

Dans la deuxième phrase (l.2-4), le déictique de deuxième degré « esa » appliqué au mot « resignación » établit une certaine connivence

avec le lecteur en situant cette résignation à un niveau de référence commune (c'est une des valeurs intrinsèque de ce déictique), comme si ce 'rithme' entraînait de fait une abdication de toute volonté. Par ailleurs, semblable à une sorte de maladie, cette résignation vitale s'empare des autres voyageurs déshumanisés, comme le souligne, de fait, l'absence de préposition « a » devant le COD « los rostros aplazados »[12] ; une déshumanisation qui se confirme, du reste, à travers la désignation du métro désormais chosifié et semblable à une « machine fatiguée » (« la máquina aburrida ») et considérée comme le lieu d'un espace d'enfermement (c'est ce que dit *vaivén circular*) tandis que l'adjectif « utilitaria », appliqué à « luz » prive cet élément de la connotation positive qui lui est pourtant intrinsèque. Aussi, c'est sans doute dans ce contexte de sinistrose qu'il convient de resituer l'emploi particulier et impropre que fait M. V. Montalbán du participe passé adjectivé « aplazados », qualifiant les visages. Le verbe *aplazar*, signifiant différer, remettre à plus tard, ajourner, est en effet, sur le plan sémantique, un verbe de tension prospective, tournée vers l'avant ; or, appliqué au substantif *visages*, on peut sans doute comprendre qu'il s'agit là de visages absents, c'est-à-dire, tournés vers un ailleurs, un futur idéalisé, et qui fuient l'instant présent du fait de cette existence aliénante et étouffante où rien n'est possible, avec un espace bipolarisé entre un *ici* dysphorique et un *ailleurs* euphorique. On serait ainsi comme en présence d'une hypallage, c'est-à-dire, une caractérisation non pertinente mettant en œuvre un déplacement syntaxique au sens où si on reporte, on ajourne (*se aplaza*) un rendez-vous, un projet, en revanche, on ne peut *reporter* un visage. L'incongruité « rostros aplazados » devient donc une façon détournée de désigner des visages sur lesquels on peut lire le renoncement du désespoir du fait de projets sans cesse repoussés car impossibles.

Du mépris à la solidarité : analyse de la focalisation (l.4-13)

On peut tout d'abord souligner dans ce passage la position particulière du personnage narrateur. Il tient lieu d'observateur de l'univers du métro, qui nous est décrit par le prisme de son regard, c'est-à-dire, dans une description en focalisation interne digne d'un réalisme subjectif. Or,

[12] L'emploi de la préposition « a » devant un COD de personne (ou non) dépend en effet du degré d'animation et de singularité que le locuteur concède à l'objet dont il parle selon qu'il est nettement ou non individualisé dans son esprit, ce qui ne semble pas le cas ici.

on peut remarquer que son rapport à l'univers qu'il décrit a profondément changé et a opéré, 25 ans après, un glissement. Ce trajet en métro réveille en effet en lui des souvenirs, comme le dit l'anaphore « recordaba » :

> Recordaba su cotidiana sorpresa joven ante tanta derrota recién amanecida. Recordaba la conciencia de su propia singularidad y excelencia rechazando la náusea que parecía envolver la mediocre vida de los viajeros (l.6-9)

En l'occurrence, les souvenirs et 'sensations' de jeunesse qu'il éprouvait lorsqu'il empruntait le métro 25 ans plus tôt. Et l'on peut observer sa position privilégiée d'alors : faisant partie de ce voyage « médiocre et fatal » rempli de « victimes », il semblait en effet y échapper et le fuir (c'est alors un jeune « fugitif »), et surtout, en observateur distancié et détaché (il « contemple »), il semblait échapper également à cette masse grégaire en déroute (et « vaincue »). Lui, en effet, était un usager au sens propre du terme dans la mesure où il *utilise* le métro sans le subir pour regagner la surface vers des horizons pleins d'espoir qui ne connotent pas la grisaille et la morosité mais le vert et l'ascension, au sens propre et figuré, loin, donc, des profondeurs souterraines. Il se souvient même de la conscience qu'il avait de ses propres singularité et excellence puisqu'une subtile nuance l'opposant aux autres (*para él / para ellos*) précise que si son voyage était un aller simple (c'est-à-dire ouvert sur quelque chose, une perspective), les autres usagers n'étaient munis que d'un billet retour, c'est-à-dire sans avenir, avec l'idée de boucle et de circularité que donne le substantif *vuelta* en espagnol et qui peut faire écho au *vaivén circular*, comme si le rythme du métro était pour les autres, mais pour les autres seulement, l'espace d'un enfermement.

Nonobstant, la valeur de l'imparfait (« Recordaba », « veía », « era »...) – qui dit un présent dans le passé qui n'a plus cours au moment où l'on parle – frappe douloureusement d'inactualité l'ensemble de ce souvenir au point que si hier il était spectateur d'un désastre humanitaire et adoptait une attitude contemplative – un peu à l'instar de Candide entièrement étranger à la « boucherie héroïque » qui se joue sous ses yeux –, il n'échappe plus désormais à cette réification et devient brutalement acteur contemporain de cette déroute (qu'il ne manque pas, d'ailleurs, de fuir à la fin de la première séquence puisqu'il

monte quatre à quatre l'escalier : « Carvalho subió de dos en dos los escalones de metal mellado... »). Vingt-cinq ans après, le personnage-narrateur abandonne donc son détachement froid et son mépris ; du fait de son nouveau statut de victime de ce 'rithme' aliénant, il est lui aussi sur le retour et devient compagnon d'infortune d'un voyage médiocre et fatal qui ne l'a pas épargné[13]. Sa position a changé et son regard aussi (il passe d'une focalisation externe à focalisation interne) ; il est désormais capable d'empathie à l'égard de ses semblables, et il éprouve un sentiment de solidarité mêlé à la peur – « Veinte o veinticinco años después sólo era capaz de sentir solidaridad y miedo. » – et la séquence structurée par l'autre anaphore (« solidaridad ») – martelée trois fois – nous ouvre précisément sur le théâtre de son for intérieur qui décrit, toujours en focalisation interne, le spectacle de désolation de ces usagers du métro, un spectacle par rapport auquel il est désormais plus compatissant et impliqué.

Tableau de ces compagnons de voyage (l.13-34)

Dans cette séquence (de « solidaridad » jusqu'à « ventura »), où l'anaphore relance à trois reprises le substantif *solidaridad*, on passe à l'évocation minutieuse, caricaturale et sans complaisance de quelques uns de ces « bestiaux » à la dérive et ce, à travers une construction elliptique qui sous-entend le syntagme verbal de la proposition indépendante précédente – « sólo era capaz de sentir solidaridad y miedo » – qui plane donc implicitement et grammaticalement sur ce passage. Une telle construction a ainsi pour effet de juxtaposer une série de compléments, ce qui donne une impression d'instantanés et d'arrêts sur image dans cette galerie de la débâcle. Ce qui se dégage, c'est tout d'abord un ensemble disparate, hétéroclite qui reflète assez bien la variété et mixité de ce type de transport en commun qu'est le métro, creuset de toutes les classes sociales et de tous les types d'individus (on y trouve des jeunes, des vieux, des étrangers...). Ensuite s'impose l'aspect peu engageant, voire repoussant, de ces individus : le vieux à la barbe de trois jours a un porte-documents gluant, les garçons ont des

[13] L'expression « compañeros de un viaje » n'est sans doute d'ailleurs pas innocente et doit construire une allusion implicite au titre du recueil poétique de Jaime Gil de Biedma de 1959, ancré dans la poésie sociale, *Compañeros de viaje* où, à partir d'une interrogation existentielle sur le temps, Biedma dénonce les injustices et revendique les valeurs de solidarité collective et d'amitié.

têtes de maquereaux et s'apparentent à des videurs de discothèque ; enfin, le garçon de café a des pellicules et les ongles noirs... Mais ce qui surnage avant tout c'est le dénuement et la déshumanisation qui culminent avec l'image du squelette (« osamenta ») à propos du sous-fifre de l'immobilier, qualifié de surcroît de « réconfortant ». L'adjectivation prend bien évidemment ici une valeur nettement ironique et intensificatrice et laisse supposer l'aspect décharné des autres voyageurs semblables à des morts-vivants. C'est ainsi que cette déshumanisation se retrouve également à travers le portrait des femmes décrites comme « cubiques » et qui baragouinent en murcien si bien qu'au résultat, elles demeurent floues et désincarnées à leur tour en tout point[14], aussi bien au niveau des contours de leur visage que de leur langue[15]. Quant au dénuement, il semble être le dénominateur commun à tous ces personnages ; on peut l'observer par exemple avec l'enfant explicitement défini comme « pauvre »[16]; les filles, habillées en Olivia Newton-John, donnent quant à elles le change puisqu'elles écument les fins de série ; on peut supposer que le sous-fifre, fauché, possède une vieille guimbarde ; enfin, le détail des traites « protestées » (pour dire le non paiement) est l'indice d'un monde sous le signe de l'argent, un monde où la plupart des gens sont sans doute financièrement aux abois et protestent en criant misère. Bref, tout transpire la misère d'un monde en panne et c'est toute une isotopie de la médiocrité et de la dégradation que dessine ce passage (« subejecutivo », « coche averiado », « tren obsoleto », « ahorrar », « whiskies de mediana calidad », « insuficiente camarero » ... Même les muscles, symbole de force et d'énergie, des garçons-maquereaux sont des muscles de papier et donc inutiles car voués au chômage). On a là, en fait, des personnages proches de types qui ne sont que l'ombre d'eux-mêmes et semblent jouer un rôle : les femmes sont décrites comme des personnages de peinture, les jeunes filles sont « déguisées » en Olivia Newton-John, les garçons portent comme des « masques » de maquereaux, le garçon de café enfin, tel un mannequin, affiche une politesse aussi mécanique que forcée (« Un insuficiente camarero con caspa y uñas negras sin otro encanto que

[14] D'où le comble, pour des femmes, de parler de l'anniversaire de « Tía Encarnación », détail sans doute humoristique et malicieux pour mieux souligner ce paradoxe.

[15] Et ces femmes ont d'autant plus des contours imprécis qu'elles viennent de contrées lointaines, du nord de la Russie (elles sont Samoyèdes).

[16] Le singulier prend ici, paradoxalement, une valeur de pluriel et contribue à laisser dans l'indéfini l'enfant désigné, qui est ainsi comme élevé au rang d'archétype.

saber llamarle a tiempo don Roberto o señor Ventura. ». Malgré les quelques références livresques fugaces qui incarnent la norme (comme les *Ejercicios del lenguaje* et le *Diccionario Anaya*), ce train n'est donc en rien le train de l' « émancipation de la culture » – expression au plus haut point ironique – mais plutôt le convoi de la régression sociale et de la détresse humaine avec des instantanés sur de petites tragédies individuelles. Et en se centrant sur les individus davantage que sur la collectivité, le regard de P. Carvalho donne ainsi à voir ce conglomérat de crises individuelles isolées, produit de cette réification liée à ce rite et rythme urbains.

Le mensonge politique (l.34-46)

Dans la deuxième séquence, Pepe Carvalho fuit ce monde souterrain et débouche, symboliquement, non pas sur des splendeurs vertes mais sur un carrefour saturé de camions et d'autobus en piteux état, à l'image de l'univers des profondeurs qu'il vient de quitter. Et comme on peut l'observer, si cette nouvelle évocation constitue bien un changement par rapport à la précédente, puisque P. Carvalho regagne la surface, cette séquence n'est pas isolée typographiquement par un retour à la ligne. Loin s'en faut, elle est même enchaînée sans rupture, dans une continuité qui scelle le rapport entre les deux séquences. Et pour cause. Dans ce monde en crise, le détective est aussitôt assailli par force slogans politiques. Mais, symboliquement une fois encore, ces affiches ne sont que des cache-misère et ne peuvent occulter l'état de délabrement des murs. Cette absence de solution de continuité entre les deux séquences peut donc être interprétée comme une accusation implicite de l'action politique, à relier directement à cette défaite sociale dont elle est paradoxalement et indirectement responsable (et donc, non à dissocier). Le mot de « propaganda », employé deux fois, ne laisse d'ailleurs aucune forme d'illusion par rapport à ce qui est présenté comme de la désinformation en règle, ce que ne manque d'ailleurs pas de décoder le regard démysthificateur du narrateur[17] (« **El centro cumple**, como una propuesta de vacaciones pagadas »). Toujours en observateur avisé de ce monde en déroute, Pepe Carvalho gratte le vernis de ces slogans racoleurs, s'accumulant sur plusieurs couches, et fait apparaître, paradoxalement, face à la misère sociale, que l'échec de

[17] P. Carvalho est comme le siège du regard-vérité : « Y no era del todo cierto. ».

la politique est en fait comme inscrit sur les murs. Et sur le même mode que pour le sous-fifre, il va même jusqu'à imaginer, sur le ton de la caricature une fois encore, les jeunes arrivistes au pouvoir à l'origine de ces annonces dites « sophistiquées » (comprendre « factices et mensongères »). Enfin, au terme d'une longue phrase construite sur le mode d'un effet d'annonce (c'est-à-dire avec une hyperbate rejetant à la fin le thème de la phrase, en l'occurrence le COD), sont évoqués les panneaux qui indiquent l'entrée dans le quartier de San Magín :

> Y por encima de la artesanal propaganda militante, **de la sofisticada propaganda de un gobierno de jóvenes leones con el pelo cortado a la navaja por un barbero de firma,** cerca ya del cielo color de barato metal fundido, rótulos triunfales comunicaban : *Está usted entrando en San Magín.* [18]

Et à la lumière de l'évocation qui suit – où l'on découvre un urbanisme d'une conception inhumaine et aberrante –, le nom du quartier de San Magín devient alors une immense supercherie aux antipodes de ce que pourrait laisser entendre le nom lui-même de *magín* renvoyant, étymologiquement, à l'imagination et, au sens figuré, à la jugeote et au bon sens.

Conclusion

Derrière ce regard (en focalisation interne) posé sur un élément archétypique du rite et rythme urbain, le métro, se cache naturellement une vision du monde. La description personnalisée et caricaturale de quelques passagers en souffrance débouche en effet sur une phrase qui, sous les traits d'une métaphore filée, fait tenir le monde dans une définition désabusée, qui dit à la fois sa fragmentation ainsi que la déshumanisation des individus qui l'habitent :

> El mundo era un paisaje de estaciones semejantes a retretes sucios recubiertos por azulejos tiznados por la invisible suciedad de la electricidad subterránea y de los alientos agrios de las masas. [19]

[18] C'est moi qui souligne.

[19] « Le monde était un paysage de stations semblables à des toilettes sales recouvertes de carreaux de faïence noircis par l'invisible saleté de l'électricité souterraine et l'haleine fétide de la masse. »

Le monde s'apparente à un réseau de métro souterrain, sorte de réseau d'évacuation peuplé de masses anonymes. Ainsi, il ne fait pas de doute qu'en forçant le trait, le métro devient une sorte de miroir grossissant et surtout la métaphore d'un monde chaotique, réifié, codé, régulier et uniforme, sans espace possible pour l'épanouissement de l'individu. Enfin, une autre lecture est également inscrite dans le texte car des substantifs comme « sorpresa »[20], « nada »[21] et « náusea »[22] ne sauraient être innocents ; ils permettent de transcender un premier niveau de lecture pour atteindre en écho une portée existentielle, reflet de la désillusion à l'égard d'un monde en crise. En effet, si l'étonnement, selon les penseurs grecs, est le début de la philosophie, les substantifs *nada* et *náusea* ne peuvent manquer de faire référence en outre à la nausée sartrienne, qui, avant d'être une réaction de révulsion exprimée par le corps par rapport à des objets ordinaires (poignée de porte, pipe, fourchette, racine ou encore des personnes familières dans le cas d'Antoine Roquentin), est d'abord une prise de conscience. Or, ici, c'est précisément cet élément archétypique du rite et rythme urbain qui permet cette prise de conscience. Le métro est donc à Pepe Carvalho ce que les objets les plus ordinaires sont à Antoine Roquentin dans *La nausée* (1938). Mais naturellement, avant cette dimension existentielle, il y a une lecture sociologique engagée plus immédiate. Le détective tient lieu de porte-voix de M. V. Montalbán pour dénoncer les mutations de la société espagnole des trente dernières années, sur fond de système néo-libéral, société qui s'est développée en accroissant les inégalités, notamment avec des cités-dortoir, à l'image de San Magín, où s'entassent des laissés pour compte. Une critique que Montalbán a su exprimer par la formule « Contre Franco, l'on vivait mieux », qui contient toute l'éthique de sa résistance.

20 « su cotidiana sorpresa joven ».

21 « El miedo a ser todos víctimas de un mediocre y fatal viaje de la pobreza a la nada ». On peut également lire ici l'adjectif « fatal » au sens étymologique du terme, faisant ainsi ressortir tout le poids inéluctable de la destinée (le *fatum*).

22 « rechazando la náusea que parecía envolver la mediocre vida de los viajeros ».