



**HAL**  
open science

## Les mystères de Madrid? Secrets et simulacres de secrets dans La colmena

Yves Germain

► **To cite this version:**

Yves Germain. Les mystères de Madrid? Secrets et simulacres de secrets dans La colmena. Iberic@l, 2012, 1, pp.41-50. hal-04061043

**HAL Id: hal-04061043**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04061043>**

Submitted on 6 Apr 2023

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

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

## Les mystères de Madrid ? Secrets et simulacres de secrets dans *La colmena*

Yves GERMAIN

**Resumen:** La cuestión de los secretos en *La colmena* se emplea aquí como una manera de investigar el posible legado de la novela folletinesca en una novela en que se cita dos veces el título de Eugène Sue. Si bien la novela de Cela juega con múltiples secretos, que dejan de serlo al quedar revelados, funciona también con dos secretos nunca del todo resueltos, el asesinato de doña Margot y la interrogación en torno a Martín Marco, como dos simulacros de intriga, uno más anecdótico, esencial el segundo para la interpretación final.

**Palabras-claves:** Cela, Novela, Posguerra, Secreto, Simulacro, Intriga.

Convoquer à propos du rôle du secret dans la littérature un roman comme *La colmena*, qui semble voué au dévoilement des misères et des turpitudes du Madrid de la *posguerra*, œuvre d'un Cela assurément plus porté en général vers l'exhibition que vers le secret, pourrait sembler à première vue relever de la gageure. Mais, outre qu'on ne peut dévoiler ou exhiber que ce qui pour beaucoup devrait rester secret, le Madrid de la fin 1943 que Cela entend représenter recelait encore bien des secrets qu'on ne pouvait formuler ouvertement. Par ailleurs, Cela, plus encore que de dévoilement ou d'une exhibition à laquelle il ne pourra se livrer vraiment que plus tard, est avant tout soucieux, alors qu'il écrit son quatrième roman, d'un succès littéraire qu'il entend bien obtenir en explorant toutes les voies possibles, comme l'a bien compris la biographie par ailleurs si hostile et réticente de Gibson<sup>1</sup>. Et les voies du succès peuvent bien passer, après tout, par les ressources traditionnelles du roman-feuilleton et de la littérature populaire, le crime à sensation, les secrets à élucider... La référence répétée aux *Mystères de Paris*, lecture de chevet de la prostituée vieillissante qu'est la brave Elvira, ne saurait évidemment être fortuite, dans un roman par ailleurs peu prolixe en références littéraires explicites.

On a beaucoup lu, surtout dans un premier temps, *La colmena* comme une exploration modèle des voies de la modernité romanesque, inaugurant en Espagne « l'âge du roman américain » par le jeu de la fragmentation et du simultanément à la Dos Passos, en lui prêtant un *behaviourism* qu'il ne mettait pourtant guère en œuvre. On a mieux vu ensuite que ses procédés narratifs restaient encore largement ceux du récit naturaliste, puis on a par trop délaissé l'étude d'un Cela devenu victime de sa consécration. Aussi n'a-t-on sans doute pas assez exploré ce que Cela, classique avant tout dans sa formation, avait pu retrouver auprès des classiques du roman réaliste et naturaliste : Balzac dans *La cousine Bette*, écrite pour concurrencer Eugène Sue, Galdós, notamment dans *Tormento* (1884), *La incógnita* et *Realidad* (1889), Eça plus tôt dans *O mistério da estrada de Sintra* (1870), en avaient tous pratiqué la réécriture, tout comme Valle-Inclán, référence de prédilection de Cela et son vrai maître pour l'exacerbation et le détournement du réalisme, avait été pleinement conscient que l'investigation de l'*esperpento* national passait par un double jeu de réemploi et de distanciation du *folletín*.

Certes, à bien des égards, l'idée même du secret semble bien mise à mal dans *La colmena*, tant la multiplicité des micro-récits et dialogues dévoile au lecteur une somme de misères, où la double morale traditionnelle se conjugue au dénuement et au désarroi de l'immédiat après-guerre, pour tisser

1. GIBSON, Ian, *Cela, el hombre que quiso ganar*, Madrid, Aguilar, 2003.

un tableau moral sans concessions du Madrid d'alors. Les secrets d'alcôve n'en sont plus que pour de rares personnages naïfs, alors que le lecteur est invité à relier les fils de plusieurs épisodes, à découvrir les motifs cachés de tel ou tel comportement dévoilé de façon fragmentaire. Y a-t-il encore des mystères dans ce kaléidoscope d'une capitale minée par la déchéance et l'hypocrisie ainsi dévoilées ? Le contexte répressif, constamment présent entre demi-teintes et formulations très nettes, est bien évidemment porteur de secrets et générateur de mystères, et Cela, qui entend alors se démarquer de son engagement nationaliste de la guerre et de l'immédiat après-guerre, sait bien la part de non-dit que ce contexte maintient, telle une face cachée au revers de l'exhibition qu'il prodigue. Aussi le secret reste-t-il un ressort du roman, sous la forme de deux simulacres de secrets, qui resteront sans solutions. C'est là que reparaissent les procédés du roman-feuilleton dans une habile réécriture. Quoi de tel qu'un bon crime comme semblant d'intrigue, comme l'est le meurtre de doña Margot, pour lequel son fils homosexuel et l'amant de celui-ci font figure de coupables désignés ? Le fait divers scandaleux et l'intrigue policière restent ici non résolus, tout en préparant le terrain d'une autre intrigue mystérieuse que l'épilogue feint de tisser autour de ce faux personnage principal que demeure Martín Marco : qu'a-t-il bien pu faire pour que le journal annonce qu'on le recherche ? Ces deux simulacres d'intrigue restent bien les véritables mystères de Madrid, capitale apparemment dévoilée par un diable d'auteur qui semble avoir surpris une multitude d'intimités, mais a pris le soin de ménager deux mystères nécessaires.

Dévoiler en les exposant les tares cachées de la société madrilène de l'immédiat après-guerre, tel est bien l'objet de *La colmena*, qui développe à cet effet un vaste travail de fiction romanesque mêlant l'expérimentation à la tradition. À l'instar des tables en marbre du café, sous lesquelles on peut deviner, comme sur un palimpseste, les noms d'abord gravés sur le marbre d'un cimetière, la société va donner à voir sa face cachée de désolation et de désarroi, de misère et de violence morale. Plus rien ne semble dès lors secret, ni le sadisme ni la cupidité, ni le désespoir ni les vies brisées. La voix narrative élude seulement, par une litote récurrente, l'origine de bien des drames, la référence trop explicite à la guerre qui a détruit les familles (« Al padre le fusilaron, por esas cosas que pasan <sup>2</sup>»). Elle dresse par contre un tableau sanitaire détaillé d'une société, avec les dix pour cent de tuberculeux que Cela évalue dans la clientèle du café, ou encore « las enfermedades secretas » qui l'ont toujours obsédé, et qui sont une des rares occurrences de l'adjectif *secreto* dans le roman. Les maux de nature morale sont encore plus détaillés, avec en premier lieu les multiples formes de prostitution, omniprésente réalité affectant un grand nombre de personnages.

Les techniques narratives innovantes, comme le fragmentarisme ou le *behaviourism*, contribuent certes à l'exposition des tares, mais c'est le plus souvent à la voix narrative omnisciente qu'est délégué ce rôle, confinant parfois au réquisitoire (« si se le pudiese abrir el pecho, se le encontraría un corazón negro y pegajoso como la pez <sup>3</sup>», lit-on ainsi au sujet de l'ancien amant de la señorita Elvira). Parfois, cependant, l'interprétation est laissée au lecteur, confronté à des bribes de conversation au téléphone, comme entre le médecin don Francisco et l'entremetteuse doña Celia, avant de mieux comprendre, avec le support du récit, que celle-ci lui présente une gamine d'à peine treize ans : « - Mira, hija, don Francisco lo único que quiere es jugar, y ; además, algún día tenía que ser ! ; No comprendes ? <sup>4</sup> ». L'accumulation des histoires d'alcôve et de prostitution, la lancinante exposition des pauvres filles réduites à satisfaire patrons ou clients de passage pourrait s'avérer monotone, au fil des chapitres III et IV. Aussi l'histoire du portrait du colombophile qui débute au chapitre III pour se développer au chapitre V, propose-t-elle un autre traitement des secrets d'alcôve de la famille Moisés Vázquez, plus léger, à l'image d'un

---

2. Nous citons d'après l'édition de Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 14<sup>a</sup> ed., 2003, p. 280.

3. CELA, C. J., *La colmena*, op. cit., p. 75.

4. *Ibid.*, p. 289.

vaudeville bourgeois, plus exigeant aussi pour le lecteur confronté à un mystère que seule sa perspicacité ou ses relectures permettront d'élucider. Le père don Roque et sa fille Julita se sont croisés dans l'escalier de l'immeuble de doña Celia, l'entremetteuse qui est d'abord la patronne d'une pension ouverte aux couples non mariés, mais ils hésitent à interpréter cette coïncidence. L'envoi anonyme d'un portrait, celui du mari de doña Celia, « illustre procer de la colombofilia hispana<sup>5</sup> », mort au début de la guerre, vient troubler leur fausse innocence. Julita reconnaît ce portrait de la chambre où elle retrouvait son galant Ventura, dans cette pension où le père rejoignait aussi une maîtresse... C'est cette dernière, ancienne maîtresse de l'amant de la fille, qui envoie le portrait compromettant la tranquillité du foyer où règne une mère pieuse et naïve, doña Visi.

Cette comédie plaisante se développe au cinquième chapitre, correspondant dans le déroulement chronologique à l'après-midi et à la soirée du deuxième jour (venant ainsi à la suite du chapitre trois), ainsi qu'à une complexité renforcée des fils entrecroisés d'un récit fragmentaire. Officiellement dans la famille Moisés, l'heure est à l'annonce par Julita à sa mère de la relation qu'elle entretient avec Ventura, mais cette révélation familiale, qui, dans le fond, ravit doña Visi, s'accompagne d'une série de mystères corsés par le non-respect de la chronologie du chapitre qui, au niveau de cette histoire, intègre même des séquences exceptionnellement consacrées au lendemain de ce second jour. En ouverture du chapitre, Julita mentionne à sa mère qu'elle a croisé son père rue Santa Engracia, une rencontre que nous trouvons une vingtaine de séquences plus loin, avec un retour sur la visite du père dans la maison de rendez-vous en début d'après-midi. La cinquième séquence, « al día siguiente », dans cette extension du temps du roman (seul le « Final » se situera clairement quelques jours plus tard), relate l'arrivée par courrier d'une photographie de moustachu, accompagnée d'un mot pour Julita, « ¿ conoces a éste, chata ?<sup>6</sup> ». Elle en informe un peu plus tard Ventura, que nous voyons bientôt rédiger une autre lettre adressée cette fois au père, avec une photo représentant un « desgraciado con cara de muerto de hace treinta años<sup>7</sup> », et surtout des menaces accompagnées de l'avertissement alors effrayant : « Guárdese, ya sabemos por quienes votó usted en el 36<sup>8</sup> ». Il y a donc deux lettres, contenant apparemment la même photo, celle du mari colombophile de doña Celia, rappelant l'une à la fille, l'autre au père, leur passage par la maison de rendez-vous... La colombophilie du défunt à moustaches joue bien sûr sur un jeu de connotations multiples, puisque l'image de don Obdulio doit servir à troubler et non à promouvoir la paix des familles, et surtout parce qu'elle implique un détournement par sa veuve des « palomas » en créatures prostituées – conformément à une connotation classique des *palomas*, évidente pour Cela – dont on n'a pas fini d'apprendre l'existence. La pension de la veuve, « un poco venenosilla », comme le disait une description du chapitre III à l'ironie digne d'un Clarín, héberge aussi bien le jeune couple en attente de fiançailles, don Roque et sa maîtresse Lola, puis un ami de don Roque, le médecin don Francisco à qui l'entremetteuse propose une enfant de treize ans. Le lieu est donc plus empoisonné qu'il n'y paraît à première vue, et la pension leste devient une maison de passes très spéciales.

Le jeu des intrigues croisées résoudra pour le lecteur le mystère de la photo adressée à Julita : c'est l'œuvre de Lola, bonne à tout faire dans une autre pension où loge l'amant de Julita qui a succédé à Lola dans le lit du jeune homme. Et cette dernière en veut d'autant plus à Julita que son père don Roque a perdu ses moyens après avoir croisé sa fille dans l'escalier de doña Celia... C'est ce qu'en marge de leur dialogue à la séquence 24 du chapitre, nous laisse entendre un narrateur qui cite d'abord le chapitre III pour rappeler la photographie déjà mentionnée de don Obdulio (« Ya dijimos en otro lado

5. *Ibid.*, p. 182.

6. *Ibid.*, p. 253.

7. *Ibid.*, p. 255.

8. *Ibid.*, p. 254.

lo siguiente<sup>9</sup> », avec un usage exceptionnel de la première personne du pluriel) avant de décrire Lola, qui, délaissée, décroche le portrait avant de partir... Jusqu'ici la vengeance d'alcôve est classique, et dans un registre de comédie sociale plutôt légère que Cela a volontiers cultivé dans ses nouvelles : un secret que le lecteur décryptera et qui n'affecte guère Julita, occupée à consigner dans un cahier noir « unas extrañas cuentas<sup>10</sup> » qui ne sont autres que celles des performances sexuelles de Ventura, traitées comme un match avec elle (« — Hoy llegó Ventura al empate (...) Es tan cachondo este repajolero catalán !<sup>11</sup> »). Il y a toutefois une seconde lettre, accompagnée apparemment de la même photographie, celle que Ventura adresse au père de sa bonne amie en le menaçant d'une dénonciation plus politique : cette fois, la motivation réelle (menacer le futur beau-père pour mieux s'imposer?), comme l'effet produit par l'envoi, resteront dans l'ombre. Le vaudeville familial garde sa part de mystère, où le contexte politique a sa place, avec la manie de la délation. Les lecteurs, cette fois, se contenteront de la jalousie de la bonne et des audaces de la fille de famille délurée.

Tout comme l'exposition à la lumière prend plus de relief par le maintien de zones d'ombre, le dévoilement des vices ou de ce qu'on tient en principe caché se doit, pour maintenir l'intérêt, de côtoyer une part de secret. Cela, en outre, a bien vu qu'il ne pouvait se contenter d'un principe de juxtaposition de séquences tel que celui qui préside exclusivement au premier chapitre, décrivant à égalité les multiples clients du café de doña Rosa : le retour discret d'éléments d'intrigue était une manière traditionnelle de renforcer l'intérêt du roman, qui supposait un usage plus marqué du secret.

Le retour de l'intrigue est consommé dès le second chapitre, dans un premier temps pour suivre Martín Marco, le client chassé du café parce qu'il n'avait pas de quoi payer – en simple fil directeur d'un récit qui ne se restreint plus à l'espace limité du café de doña Rosa –, puis dans la seconde moitié du chapitre, par l'irruption d'un crime – le meurtre dans un immeuble bourgeois de la vieille doña Margot –, corsé par la suspicion que le récit fait peser sur le couple que forment le fils de celle-ci, le fringant *señor* Suárez apparu au premier chapitre, et un Andalou interlope surnommé Pepe el Astilla. L'intrigue policière semble alors lancée, conjuguant le meurtre, qui pourrait être un parricide, au moins par complicité, et les mœurs scandaleuses du *señor* Suárez, largement exploitées par le récit comme par ce dialogue entre le juge enquêteur et le juriste voisin de la défunte :

- ¿ La finada tenía familia ?  
 — Sí, señor juez, un hijo. [...] Es un chico de malas costumbres.  
 — ¿ Mujeriego ?  
 — Pues no, señor juez, mujeriego no.  
 — ¿ Quizás jugador ?  
 — Pues no, que yo sepa, no.  
 El juez miró para don Ibrahim.  
 -¿ Bebedor ?  
 — No, no, tampoco bebedor.  
 El juez ensayó una sonrisita un poco molesta.  
 — Oiga usted, ¿ a qué llama usted malas costumbres ? ¿ A coleccionar sellos ?  
 Don Ibrahim se picó.  
 — No, señor, yo llamo malas costumbres a muchas cosas ; por ejemplo, a ser marica.  
 — ¡ Ah, vamos ! El hijo de la finada es marica.

9. *Ibid.*, p. 278.

10. *Ibid.*, p. 271.

11. *Ibid.*

— Sí, señor juez, un marica como una catedral<sup>12</sup>.

L'intrigue ainsi nouée entraînera bon nombre de séquences narratives, au cours des chapitres II et III, aussi bien vers les marges cachées de la ville pour suivre Julián Suárez et el Astilla des bars du centre aux sous-sols de la Dirección General de Seguridad<sup>13</sup>, que dans l'exploration de la comédie bourgeoise, dans l'immeuble de doña Margot où s'improvise l'enquête.

Suárez et Pepe el Astilla présentent à n'en pas douter l'aspect de suspects idéals, le premier par l'inquiétude brouillonne qu'il manifeste à propos de sa vieille mère, dans la chambre de laquelle il n'a toutefois pas voulu entrer quand elle ne lui répondait pas, l'autre du fait de son profil douteux, « un barbián con aire achulado <sup>14</sup>», qui ne veut pas entendre parler de doña Margot, qu'il a pu étrangler en laissant une fleur sur son cadavre comme il offre un camélia à Suárez fils... On pourrait voir là le stéréotype d'une homosexualité associée à la criminalité, fréquent alors dans le discours moral et médical, et confirmé au niveau légal en 1954 lorsque la *ley de vagos y maleantes* est amendée de façon à associer homosexuels et proxénètes. Mais il n'est point besoin de recourir à ce contexte répressif puisque l'association de l'homosexualité et des milieux criminels est aussi une figure romanesque traditionnelle depuis le Vautrin de Balzac, cultivée de Carco à Genet, et son *Journal du voleur* contemporain du roman de Cela. Cela pouvait bien ignorer cette tradition, il n'en perçoit pas moins que ses personnages sont de nature à ouvrir une matière feuilletonesque, et le camélia que Suárez porte à la boutonnière lorsqu'on l'arrête montre assez bien comment le personnage est tout de même porteur de références intertextuelles implicites.

Ces deux personnages sont-ils coupables du meurtre ? Ils ne seront jamais que des suspects, plongés dans le cadre sordide de la Dirección general de Seguridad, où Suárez demande à prévenir sa mère, et où on ne leur reproche apparemment que leurs mœurs, tandis qu'on les enferme avec d'autres marginaux, homosexuels, voleurs ou petits escrocs, tous rejetés dans un même purgatoire social : « fueron viendo algunas caras concocidas, maricas pobres, descuideros, tomadores del dos, sablistas de oficio, gente que siempre andaba dando tumbos como una peonza, sin levantar cabeza <sup>15</sup>».

Gibson, dans la biographie à charge qu'il écrit sur et contre le Nobel de littérature de 1989, évoque fréquemment l'homophobie du personnage Cela. La lecture de l'écrivain, au moment où il écrit *La colmena*, permet en tout cas de voir que Cela n'est alors pas dupe de la culpabilité supposée de ces deux personnages. Dans une nouvelle contemporaine, *El misterioso asesinato de la rue Blanchard*<sup>16</sup>, il travaille précisément sur le rôle de bouc émissaire dévolu à un artiste transformiste, *Garçon basque*, variante d'un autre personnage homosexuel de *La colmena*, Florentino, qui n'intervient pas mais que mentionne sa mère doña Matilde pour son succès à Barcelone dans « un salón del Paralelo, en un espectáculo de postín que se llamaba *Melodías de la Raza* » : doña Matilde dit son soulagement de le voir échapper à l'incompréhension des *pueblos*, « con lo sensible que es, teniendo que trabajar para un público tan atrasado, y cómo él dice, lleno de prejuicios <sup>17</sup>». Dans la nouvelle, Fermín a dû quitter son village du pays basque espagnol « porque los caseros, que son muy mal pensados, empezaron a decir que había salido grilla <sup>18</sup>», et rejoindre dans une Toulouse irréaliste sa sœur Menchu, qui forme avec un mari unijambiste, elle borgne, un couple digne d'un *esperpento*, qui finit par s'entre-tuer accidentellement lors d'une de leurs nombreuses disputes ; Fermín, qui n'y est pour rien, est accusé du double meurtre et finit ses jours

12. *Ibid.*, p. 144.

13. *Ibid.*, p. 159.

14. *Ibid.*, p. 134.

15. *Ibid.*, p. 160.

16. Nouvelle recueillie depuis dans *Nuevo retablo de Don Cristobita*, Barcelona, Destino, 1957, p. 61.

17. CELA, C. J., *La colmena*, *op. cit.*, p. 151.

18. CELA, C. J., «El misterioso asesinato de la rue Blanchard», *op. cit.*, p. 62.



au baignoire de Cayenne... Le mystère, on l'aura compris, se retourne contre celui que ses manières ou ses mœurs désignent comme un suspect commode. Julián Suárez, dans *La colmena*, est à cet égard dans le même cas, à ceci près qu'on ne sait pas ce qui advient de lui.

Si la nouvelle explore clairement le registre de *l'esperpento*, le roman exploite aussi, avec le crime, ces faits divers dont Valle-Inclán avait fait un ingrédient majeur de sa vision d'une Espagne difforme et grotesque. D'emblée, l'ouverture de *La colmena*, avec le portrait de doña Rosa, adepte des romans feuilletons sanglants, avait donné le ton de cette filiation : « cuanto más sangrientos mejor, todo alimenta<sup>19</sup> ». Le meurtre de doña Margot semble répondre à ce même goût pour le crime de sang, aussitôt décliné et multiplié par les réactions du voisinage :

— ¿ Ha ocurrido algo?

Una mujer se volvió.

— No sé, dicen que han hecho un crimen, que han matado a puñaladas a dos señoras ya mayores.

— ¡ Caray !

Un hombre intervino en la conversación.

— No exagere usted, señora ; no han sido dos señoras, ha sido una sola.

— ¿ Y le parece poco ?

— No, señora, me parece demasiado. Pero más me parecería si hubieran sido dos<sup>20</sup>.

L'évocation du crime laisse libre cours à l'humour noir de Cela, qu'agrémentent aussi une série de comparaisons animales, rappelant l'épisode de la mort du petit frère idiot dans *La familia de Pascual Duarte* : « el criminal la ahorcó con una toalla como si fuera un pollo. En la mano le puso una flor. La pobre se quedó con los ojos abiertos, según dicen parecía una lechuza<sup>21</sup> ». Le meurtre, également, fait parler, et déclenche les discours de la comédie sociale, comme dans l'immeuble de doña Margot où autour de don Ibrahím de Ostolaza y Bofarull, juriste pédant imbu de sa personne, les habitants sont invités à prendre conscience de l'événement et à suivre les avis des petits chefs prompts à se poser en relais de l'autorité publique... De façon classique dans le roman policier, la révélation d'un meurtre conduit à l'exposition des comportements sociaux. Ici la mobilisation forcée des voisins et la rhétorique pompeuse de Bofarull supposent une satire joyeuse des tribuns et de leurs admirateurs, porteuse d'une dérision implicite du contexte franquiste.

Le meurtre mystérieux de doña Margot n'est finalement pas élucidé, et l'apparente intrigue policière est assez vite délaissée. Qu'importe : la curiosité du lecteur demandeur d'intrigue est évidemment éveillée, et le tableau de la société est renforcé par de nouveaux éléments. La brève réapparition du cadavre de doña Margot à la morgue, à la fin du chapitre VI, évoqué comme un « títère degollado », un « pelele asesinado<sup>22</sup> », souligne assez bien sa fonction de convocation de *l'esperpento*, auquel Cela réaffirme implicitement sa dette, tout en ajoutant au paragraphe suivant une nouvelle référence aux *Mystères de Paris*. « Todo alimenta », comme disait le narrateur en page d'ouverture au sujet des lectures de doña Rosa.

Mais l'histoire de Julián Suárez recèle un autre secret, que Cela a suggéré en introduisant le personnage, dans la dix-huitième séquence du premier chapitre, avant que celui-ci ne rejoigne el Astilla après être passé par l'appartement familial. Et celui-là pourrait bien renfermer des allusions dont Cela joue de façon insidieuse. Loin d'être un marginal à tous égards, Suárez s'écarte en effet de façon nette de

---

19. *Ibid.*, p. 45.

20. *Ibid.*, p. 142.

21. *Ibid.*, p. 255.

22. *Ibid.*, p. 301. (pour les deux citations)

l'image que la morale franquiste entend alors donner des homosexuels, toujours plus ou moins rouges et du camp adverse, comme le disait l'expression « de la acera de enfrente ». Le fringant personnage qui se fait alors remarquer dans le café, avec l'air très occupé, est présenté au terme du paragraphe qui le décrit en des termes qui l'assimilent au lexique de la victoire, des *vencedores* du discours officiel : « De estos hombres se ve en seguida que son los triunfadores, los señalados, los acostumbrados a mandar <sup>23</sup> ». On ne peut mieux laisser entendre que l'homosexuel qu'il montre juste après (« una voz de lila, un poco redicha [...] una cojera coqueta, casquivana <sup>24</sup> ») est d'abord dans le camp des vainqueurs, et qu'un phalangiste peut très bien être homosexuel, suggestion banale au demeurant – orientation sexuelle et orientation politique n'étant pas liées a priori – mais qui ne l'était pas dans le discours public de l'Espagne des années cinquante. Cela joue-t-il, en revanche, sur un stéréotype assez courant dans l'Europe d'après-guerre, celui du lien supposé entre fascisme et homosexualité, illustré notamment par Sartre dans *L'enfance d'un chef*? Il est plus probable qu'il n'ait rien à faire de la représentation d'une sexualité qui lui est étrangère et prenne plaisir, en revanche, à rire sous cape de secrets du camp du pouvoir. Il a suffisamment connu les milieux phalangistes et ceux de la propagande et de la censure pour éventuellement pouvoir mettre un ou plusieurs noms sur le personnage qu'il dessine, voire monnayer son regard acéré dans le bras de fer qui l'oppose au pouvoir pour publier son roman... L'hypothèse est bien sûr invérifiable, mais le *señor* Suárez est, à coup sûr, un ingrédient de poids des mystères de Madrid que nous laisse voir ou entrevoir Cela.

En délaissant le simulacre d'intrigue autour du meurtre de doña Margot, Cela n'en a pas fini avec l'usage narratif du secret dans *La colmena*. Alors que s'accumulent les séquences qui renforcent jusqu'à la nausée l'image d'une société plombée par l'hypocrisie, le sexe tarifé et la misère morale et matérielle généralisée, l'épilogue ou « Final » réserve aux lecteurs en manque d'intrigue un rebondissement très marqué, que l'identité finalement mystérieuse du protagoniste le plus récurrent, Martín Marco, avait secrètement préparée. L'épilogue dans son ensemble, en léger décalage chronologique (trois à quatre jours après les deux journées détaillées dans le cœur du roman) pose, on le sait, une seule question au sujet de ce Martín sur lequel s'interrogent de nombreux personnages du roman, préoccupés de son sort, même si, comme son beau-frère, ils semblaient le détester : que peuvent donc lui reprocher les autorités qui le recherchent par le biais d'une annonce juridique dans la presse? Après la nausée d'un réel uniforme, l'intérêt est relancé par un nouveau mystère qui semble susciter en faveur de Martín la sympathie et l'inquiétude de tant de personnages auparavant surtout noyés dans leur quotidien. Quel motif, policier ou politique, peut donc bien susciter tant de curiosité ou d'empathie au terme de l'enlèvement existentiel désespérant auquel le roman nous avait conduits?

Force est de constater que Martín Marco, par sa fondamentale ambiguïté, préparait ce rebondissement. Ce personnage au nom pour ainsi dire réversible, a gardé, en dépit de l'exposition de ses pensées procurée à de multiples reprises tant par la voie narrative que par les passages en focalisation interne, une identité foncièrement secrète. Dès son apparition au premier chapitre dans le café de doña Rosa où il n'a pas de quoi payer sa consommation, l'homme, encore anonyme à la différence de la plupart des figures esquissées dans ce chapitre, a toute l'apparence d'un Janus, entre une apparence de pauvreté pâlotte qui permettra de reconnaître sa description au début du chapitre suivant (« un hombrecillo desmedrado, paliducho, enclenque...<sup>25</sup> »), et une identité à part que seul le narrateur peut signaler, tenant à des signes distinctifs non repérables dans l'espace du café (« un tatuaje en el brazo izquierdo y una cicatriz en la ingle<sup>26</sup> », un dernier trait qu'il partage avec l'auteur si l'on en croit un texte autobiographique

23. *Ibid.*, p. 65.

24. *Ibid.*, p. 65.

25. *Ibid.*, p. 68.

26. *Ibid.*, p. 99.



cité par Ana-María Platas Tasende<sup>27</sup>) et à quelques traits biographiques pouvant éveiller la curiosité du lecteur de Cela. « De mozo tuvo una novia suiza y compuso poesías ultraístas <sup>28</sup> » : ce client pâlichon s'apparente à un possible double de l'auteur, entre la fiancée suisse (suiza) et le surnom pseudo-japonais, bisyllabe à diphtongue (Toisha), donné par le jeune Cela à sa fiancée de 36, qui reparaitra dans *San Camilo, 1936*, et les tentatives poétiques d'avant-garde (à ceci près que l'*ultraísmo* prêté à Martín précède de quelques années les poèmes surréalistes du Cela de l'immédiat avant-guerre). Dès le début, Martín est tout à la fois une figure de la grisaille ambiante et un personnage d'une dimension intellectuelle à part, un être anonyme et pourtant distinct des êtres ordinaires (« El hombre no es un cualquiera, no es uno de tantos, no es un hombre vulgar, un hombre del montón ...<sup>29</sup>»). Au chapitre suivant, où il devient le fil directeur des séquences d'un espace madrilène diversifié, Martín Marco nous est mieux connu sans pour autant se rendre pleinement identifiable. L'homme a bien une conscience politique, mais quelle est-elle au juste? « No tiene ideas muy claras sobre nada pero le preocupa el problema social <sup>30</sup>». Il y a dans ses préoccupations, relayées par la focalisation interne, de manifestes tendances anarchistes, mais l'imprécise préoccupation sociale de ce personnage pourrait aussi bien renvoyer au phalangisme d'avant-guerre. Quelles sont ou ont été son identité sociale, ses appartenances politiques? Le conflit avec son beau-frère, républicain modéré, « por esas cosas que pasan », tout comme ce qui l'unissait au tenancier de bar anarchiste Celestino Ortiz restent des données floues. « Como si no tuviésemos tantas cosas que nos unen <sup>31</sup>», dit-il à Celestino au cours d'une dispute, mais pas une trace de tutoiement dans leur conversation, où Nietzsche, leur référence partagée, ne saurait être un indicateur de positionnement politique précis. Le secret de l'appartenance politique de Martín contraste avec l'indication précise des votes de plusieurs personnages lors des élections d'avant-guerre. Il est donc maintenu pour souligner une ambiguïté, cet entre-deux où peut se jouer la dissidence d'un certain phalangisme à teneur sociale, qui à travers Ridruejo et quelques autres, s'éloigne déjà du régime, et qui correspond probablement à la sensibilité d'un Cela, si secret sur ses positions initiales, et qui devient opposant alors qu'il écrit *La colmena*. Martín a-t-il alors, comme Cela en son temps, collaboré avec la presse du *Movimiento*? C'est ce qu'il soutient au policier qui contrôle son identité, au chapitre IV, en invoquant un article intitulé *Razones de la permanencia espiritual de Isabel la Católica*<sup>32</sup>; un titre qui le fait bien rire quelques pages plus loin, « lo que yo quiero es comer, comer <sup>33</sup>». Le *topos* de la propagande franquiste célébrant Isabelle la Catholique est alors aussi dérisoire que *Melodías de la Raza*, le titre du spectacle du Paralelo qui épargne au transformiste Florentino l'hostilité des publics de province. Martín le secret est ainsi la figure d'une adhésion feinte, d'une désillusion certaine vis-à-vis du discours du régime. Mais où était-il pendant la guerre? À quand remonte sa marginalité sociale? Ces questions peuvent se poser au lecteur avant l'épilogue et restent sans réponse.

Le chapitre intitulé « Final », en concentrant l'intérêt sur le sort de Martín et une mystérieuse annonce dans la presse indiquant qu'on le recherche, fait ressortir la dimension secrète du personnage, sans permettre de mieux le connaître. « Pobre desgraciado .; lo único que le faltaba ! », « - Mal asunto. ; Los hay gafes ! <sup>34</sup>» laissent entendre les répliques des personnages qui prennent connaissance du contenu du journal. La conscience du danger reste toutefois variable : « Hay que esconderlo, no hay

27. Il s'agit de « Breve autobiografía del inventor », dans *Baraja de invenciones* (1953), cité in PLATAS TASENDE, Ana María, *Camilo José Cela*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 21.

28. *Ibid.*, p. 70.

29. *Ibid.*, p. 68.

30. *Ibid.*, p. 104.

31. *Ibid.*, p. 125.

32. *Ibid.*, p. 234.

33. *Ibid.*, p. 238.

34. *Ibid.*, p. 306.

más remedio <sup>35</sup>» ou « no debía ser nada grave.<sup>36</sup> » La curiosité du lecteur est vivement sollicitée, mais nullement satisfaite. Le roman se clôt sans que Martín ait lu « la sección de anuncios ni los edictos<sup>37</sup> », nous laissant penser que la nouvelle le concernant a trait aux « edictos », aux publications judiciaires. Un critique anglais, naguère, avait voulu croire qu'on pouvait le poursuivre dans l'affaire du meurtre : ni son emploi du temps ni le mode de recherche ne permettent d'accréditer cette hypothèse policière. *La colmena* n'est pas un roman policier et il n'y a pas lieu de relier les fils apparents d'intrigues non abouties. Le secret n'est dès lors plus, dans le contexte du franquisme, qu'un secret de polichinelle : les raisons de la poursuite ne peuvent être que politiques. On n'en saura pas plus, à dessein sans doute, afin de mieux souligner le poids d'un contexte répressif. Que Martín soit poursuivi pour son passé républicain ou pour une dissidence plus récente n'importe pas, seul compte le poids du soupçon, la menace qu'une simple convocation par les autorités fait alors peser sur l'ombre madrilène. Tous semblent s'inquiéter : le marginal est alors réintégré à la société, transformé en « un cualquiera », citoyen lambda confronté à une justice devenue effrayante pour tous.

Mais si l'intrigue autour de Martín en reste au non-dit, si elle n'est qu'un nouveau simulacre dans le jeu romanesque, elle permet aussi de modifier l'issue du roman : en faisant émerger un réseau de préoccupations altruistes et de possible solidarité, l'affaire Martín Marco infléchit l'image d'implacable noirceur et de désespoir qui pesait auparavant sur le roman. On se soucie à présent de sauver le soldat Martín.

L'utilisation des ressorts du roman-feuilleton est bien entendu fragmentaire, partielle autant que dissimulée. Elle peut disparaître régulièrement derrière l'évidence de l'innovation, l'exposition massive de fragments de vies et de dialogues, et la prétention apparente à l'objectivité, pourtant mise à mal par les commentaires récurrents d'une voix narrative qui ne cesse de s'ériger en juge, implacable d'acidité sarcastique ou ironique. Ce même Cela, subtilement cruel, sait aussi aller à la rencontre des faiblesses de ses lecteurs, ceux-là même dont le texte offre des figures explicites à travers la sadique doña Rosa ou la trop tendre Elvira, pour relancer l'intérêt ou concentrer la tension autour d'un sujet brûlant. Le crime – « todo alimenta » – met à nu les fantasmes d'une société, la violence meurtrière, les interdits sexuels. La persécution mystérieuse de Martín renvoie au non-dit du contexte répressif. L'absence de solution de ces deux intrigues réduites à l'état de simulacres produit ainsi des effets contrastés : le crime est un révélateur des forces négatives, qui pousse à l'extrême le dévoilement des maux sociaux, tandis que l'interrogation finale sur le protagoniste enfin devenu central fait surgir une sensation d'espoir, dans une volonté de soustraire la victime potentielle à son noir destin.

---

35. *Ibid.*, p. 309.

36. *Ibid.*, p. 313.

37. *Ibid.*, p. 316.

### Bibliographie

PLATAS TASENDE, Ana María, *Camilo José Cela*, Madrid, Síntesis, 2004.

CELA, J. C., «El misterioso asesinato de la rue Blanchard», in *Nuevo retablo de Don Cristobita*, Barcelona, Destino, 1957.

---, *La colmena*, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 14<sup>a</sup> ed., 2003.

GIBSON, Ian, *Cela, el hombre que quiso ganar*, Madrid, Aguilar, 2003.