



HAL
open science

Le secret dans Hoy, jupiter de Luis Landero : Être dans le “ paraître ”

Irina Enache Vic

► **To cite this version:**

Irina Enache Vic. Le secret dans Hoy, jupiter de Luis Landero : Être dans le “ paraître ”. Iberic@l, 2012, 1, pp.91-103. hal-04061110

HAL Id: hal-04061110

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04061110>

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.

Le secret dans Hoy, jupiter de Luis Landero : Être dans le « paraître »

Irina ENACHE VIC

Resumen: Una de las características esenciales de la obra landeriana es la dialéctica ser/parecer manifiesta en los personajes que, en su empeño desesperado e ilusorio de ser alguien por encima de sus posibilidades, prefieren plasmar y creer en una realidad falsa, fabricada conforme a sus ideales desvariados. Se pretende mostrar en este artículo que Landero se vale en *Hoy, Júpiter* de un elemento suplementario para fortalecer esta temática definitoria de su obra, a saber el secreto. En efecto, la mecánica interna del secreto consiste en la acción de los mismos conceptos: el “poseedor” del secreto oculta una realidad (*el ser*) y expone otra falsa (*el parecer*). El secreto con su oscilación entre realidad y ficción es omnipresente en la novela y su manifestación se vuelve compleja cuando la ambigüedad creada por la focalización interna de los dos protagonistas fantaseadores pone en duda la propia existencia de estos secretos omnipresentes disimulados quizás detrás de imaginaciones paranoicas. Por lo tanto el secreto mismo se inscribe en la oscilación permanente entre ser y no ser aumentando la ambigüedad del texto y convirtiendo al lector mismo en un detective que investiga no sólo el contenido del secreto sino su misma existencia.

Palabras claves: Luis Landero, Novela, siglo XXI, secreto, ser/parecer, realidad/ficción, ilusión, ambigüedad, lector

Le secret et la thématique landérienne

Encore assez peu connu en France malgré sa notoriété en Espagne, Luis Landero fait partie de cette nouvelle génération d'écrivains, née dans la transition, qui a senti que le roman expérimental s'évanouissait sous le poids de ses propres principes théoriques, narratifs et techniques, étouffé par l'excessive expérimentation structurale qui rebutait souvent le lecteur. Par conséquent, pour les nouveaux écrivains, la modernisation du roman devait passer par une narration plus traditionnelle utilisant avec modération les techniques novatrices et conférant une importance essentielle à l'histoire qui a son origine dans un authentique plaisir de raconter. Mais ce réalisme, loin de rappeler celui de Balzac, subit un processus de déréalisation sous l'effet de la capacité d'invention et de subjectivation de l'écrivain ; dans une bonne partie de la littérature de la transition, cette déréalisation s'accomplit par l'introduction d'éléments imaginaires, symboliques, poétiques, oniriques ou carnavalesques (Luis Mateo Díez, José María Merino, Alvaro Conde, Manuel Rivas).

Bien que Landero partage de nombreux aspects avec cette littérature des années 80-90, il s'en écarte par des éléments très caractéristiques de son œuvre : l'insatisfaction de l'homme, la plupart du temps médiocre, qui se débat entre ses rêves existentiels effrénés et la réalité insipide, s'adonnant à la construction et à la contemplation d'un moi et d'une réalité personnelle inventés, irréels, flatteurs et, donc à terme, évanescents et décevants. À ce thème principal sont étroitement liés l'éternelle recherche du bonheur (dont l'inaccessibilité est proportionnelle à l'ambition exacerbée et peu opérationnelle des personnages), le monde comme spectacle, l'incommunication (fléau de l'époque postmoderne, qui privilégie le repli et les rêveries), ou bien les paroles séductrices créatrices de mondes imaginaires trompeurs, tout ceci enveloppé d'un humour omniprésent qui permet à l'auteur de prendre ses distances par rapport à la vision des personnages et de définir son positionnement tout en affichant la bienveillance

de l'écrivain envers ses créatures. Depuis son remarquable et inattendu début avec *Juegos de la edad tardía* (1989), Landero n'a pas cessé de reprendre et de réélaborer ces thèmes symboliques « obsédants » qui constituent, dans la terminologie de Charles Mauron, son mythe personnel. *Hoy, Júpiter* (2007) n'en fait pas exception, mais Landero se sert néanmoins de nouveaux éléments narratifs qui renforcent ces constantes thématiques.

L'architecture du texte, très étudiée, comprend quatre parties (chacune comportant huit chapitres de dimension égale) et suit alternativement les histoires des deux protagonistes Dámaso et Tomás qui convergent dans la dernière partie où, selon une technique devenue classique, le premier devient personnage du roman du deuxième. Dámaso, né dans un milieu rural, voit son enfance et son adolescence ruinées par l'exigence prématurée de son père qui lui demande, dès ses cinq ans, de choisir une profession, souhaitant le transformer en l'homme illustre qu'il avait aspiré à être sans succès dans sa jeunesse. Mais, rapidement convaincu de l'incapacité de son fils, il le répudie et investit ses efforts dans l'éducation du jeune Bernardo, doué, pense-t-il, de qualités exceptionnelles. Usurpateur de l'affection déjà fragile de son père, de l'amour de sa sœur aînée Natalia, Bernardo devient l'objet de la haine viscérale de Dámaso ; son ressentiment atteint le paroxysme face aux succès que semble récolter Bernardo à Madrid et le fils rejeté orientera désormais toutes ses énergies vitales vers la purification de sa haine par la vengeance. À la fin, la confrontation entre les deux est atténuée par la découverte d'un Bernardo plongé dans la misère qui, en s'inventant une existence prodigieuse, n'avait fait que nourrir les illusions de son mentor ou, mieux, les siennes.

De son côté, Tomás Montejo est un jeune enseignant du Secondaire aspirant à devenir chercheur et écrivain mais poursuivant surtout la chimère du succès littéraire. Doctorant depuis de nombreuses années, il est prêt à financer partiellement la publication de sa thèse (« La poética del silencio en el teatro contemporáneo ») en vulgarisant son contenu académique afin d'élargir son lectorat et d'assurer sa notoriété. La rencontre de Marta, simple fille de boulangers peu instruite, terre à terre et férue de presse populaire, lui inspire des délires de Pygmalion. Tomás, le professeur et l'amoureux, use et abuse des paroles en s'évertuant à séduire son audience ou, plutôt, lui-même. Mais s'éloignant de plus en plus l'un de l'autre, Tomás et Marta commencent à vivre chacun dans le secret de leur monde intérieur. À la fin, ses grandes ambitions réduites en cendres, il se lance, les ailes brûlées, mais désormais plus détaché, sobre et réaliste, dans l'écriture d'un roman inspiré de sa propre expérience et de sa rencontre avec Dámaso.

On constate donc que dans *Hoy, Júpiter*, Landero revisite les mêmes thèmes dont l'illusion est le plus manifeste. Le titre même du roman pose métaphoriquement le problème de l'être et du paraître, comme le révèle l'anecdote racontée par un des personnages : au Chili, sur une place, il y avait :

... un viejo vestido pobremente que tenía instalado un telescopio de latón, aún más viejo y pobre que él, y un cartelito de cartón al lado donde ponía con mala letra : « Hoy, Júpiter ». Cobraba sólo la voluntad, y cada algunas noches, según las órbitas o a saber qué, cambiaba de astro. Según René, apenas se veía un resplandor difuso, pero el viejo, muy serio, decía: « Ese es Júpiter », o « Esa es la Hidra », o « Esa es Tucán », o « Esa es Venus », y el que quería se lo creía y el que no, no¹.

C'est une métaphore de l'illusion, de l'*autoengaño*, de la dépendance de l'homme à la réalité fabriquée, inventée, sur laquelle il construit son existence. En effet, les personnages landeriens ne sont pas dans l'être, mais dans le paraître et c'est justement ce fossé abyssal entre leurs désirs et la réalité qui provoque à terme leur échec et leur souffrance. Par rapport à ses romans antérieurs, le traitement du thème des apparences s'enrichit par l'introduction d'autres thèmes : le secret, la haine et l'incommunication. En

1. LANDERO, Luis, *Hoy, Júpiter*, Madrid, Tusquets, 2007, p. 393.

effet, les personnages se trouvent dans la « secrétude » (Zempléni) et très rarement dans la transparence. L'on y découvre la structure classique du secret amoureux triangulaire si fréquent dans la littérature traditionnelle et surtout celle du XIXe siècle (l'infidélité) et le secret de famille qui cache des relations incestueuses². Abandonnés parfois à des rêveries paranoïdes, ils pensent distinguer chez l'autre des secrets jalousement gardés, ils se transforment en apprentis détectives rongés par le désir d'élucider quelque énigme, ils ouvrent et découvrent des boîtes, des armoires, des cartes pour en percer le contenu, ou encore, ils cachent leur véritable être derrière des apparences flatteuses et séductrices en frôlant parfois l'imposture. La haine et l'incommunication sont intimement liées au secret, car tandis que la première brouille la raison de Dámaso qui, dans sa furie vengeresse, s'imagine des réalités et des secrets familiaux, la deuxième instaure un espace de silence entre les personnages, donc elle aussi a pour effet parfois la spéculation, les hypothèses et la supposition de secrets, peut-être inexistantes. Le traitement du thème du secret atteint un degré de complexité supérieur, car l'écrivain utilise la focalisation interne des deux protagonistes, exposant leurs pensées et leurs rêveries, et laissant en général sous silence leur véridicité. Ainsi, cette ambiguïté rejoint-elle à nouveau le thème des apparences, de l'être et du paraître.

Dans *Hoy Jupiter*, le secret se mêle donc à une constante thématique de l'œuvre de Landero : la subjectivité, l'imagination, les rêves et les apparences, tout ceci amplifié par la subjectivité propre à la focalisation interne des deux protagonistes hautement rêveurs. On y met en évidence la tension entre le vrai et le faux, la substance et l'apparence, donc entre l'être et le paraître. Or le fonctionnement du secret, comme nous le verrons, repose sur l'opposition des mêmes composantes : on cache une réalité vraie (l'être) pour en exposer une fausse (le paraître). Nous prétendons donc montrer que le secret est l'outil thématique de l'écrivain qui, par ses composantes et son fonctionnement interne, constitue un recours essentiel pour donner de l'ampleur et de la profondeur au thème principal des apparences. À partir de cette interférence entre les deux thèmes, nous examinerons l'impact du secret sur le discours des apparences, ainsi que sa participation dans la construction des personnages et dans le jeu avec le lecteur.

La structure du secret

Avant d'identifier les différentes formes du secret du texte, nous essayerons, pour la clarté de l'analyse, de définir cet objet d'étude transdisciplinaire, d'en exposer la structure et de le distinguer de ses autres avatars. « Est secret ce qui a été mis à l'écart, séparé³ », affirme le philosophe Pierre Boutang dans sa brillante *Ontologie du secret*. Cette séparation (étym. < lat. « séparation ») suppose une structure ternaire (Lévy, Meyer, Zempléni)⁴: le détenteur d'un secret qui peut le transmettre à un dépositaire en excluant une troisième personne, le destinataire (personne visée par l'acte de séparation), le détenteur et le destinataire étant les deux éléments indispensables à la structure. Le secret recèle une réalité vraie, et en exhibe au destinataire une fausse, ce qui vient à dire qu'une réalité cachée *est*, tandis que la réalité exhibée *paraît*. Ce mécanisme de « substitution⁵ » du vrai par le faux implique l'utilisation de différents

2. Voir dans cette monographie l'article de Sadi LAKHDARI « Le secret dans *Tormento* et *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós » sur l'inceste et le secret de famille (littérature du XIXe siècle) et « Secrets d'enfant et secrets de roi : *Quis necavit equitem* » de Jean Christophe MARTIN, sur le secret et le triangle amoureux.

3. BOUTANG, Pierre, *Ontologie du secret*, Paris, PUF, 1973, p. 45

4. LÉVY, Arnaud, « Évaluation étymologique et sémantique du mot secret », *Nouvelle revue de psychanalyse*, Dossier « Du secret », Paris, Gallimard, automne 1976, n° 14, p. 117-131. MEYER, Arielle, *Le Spectacle du secret. Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, Genève, Droz, 2003. ZÉMPLENI, Andras « La chaîne du secret », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Dossier « Du secret », automne 1976, n° 14, p. 313-324.

5. Voir le chapitre « Les modalités du processus de substitution » in MEYER, A., *op. cit.*, p. 31-37.

dispositifs de défense ou de protection du secret : le silence, le mensonge, le non-dit, les apparences. On le constate, c'est le détenteur du secret qui alimente le mécanisme et le destinataire qui en subit les effets malgré lui. Car en effet, l'existence d'un secret provoque la curiosité chez le destinataire et déchaîne prodigieusement son imagination (ce qui est très caractéristique de notre roman). La réalité cachée (l'être) est unique, la réalité imaginée (le paraître), multiple (car l'imagination est inépuisable). Nous saisissons donc le secret dans sa double perspective : ce que l'on fait croire en dissimulant (donc du côté du détenteur) et ce que l'on perçoit selon la subjectivité du sujet (donc du côté du destinataire)⁶.

Forts de ces réflexions théoriques, voyons à présent comment se décline la structure du secret dans *Hoy, Júpiter* : Tomás et son épouse Marta sont tour à tour détenteurs et destinataires d'un secret (Tomás et son élève Teresa gardent le secret de leur liaison vis-à-vis de Marta, tandis que cette dernière entretient une relation épistolaire avec Leoncio, son amour d'adolescence, et depuis, aventurier sur les mers); Bernardo, sa mère Águeda et Natalia partagent le secret de l'imposture, d'une existence parfaite mais bâtie en réalité sur des rêves de grandeur et des mensonges; cette dissimulation de leur être et de leur existence véridique vise trois destinataires : Dámaso, sa mère, mais surtout son père que tous les trois essaient d'impressionner car ses éloges nourrissent l'illusion existentielle qu'eux-mêmes se sont inventée. Un autre type de secret à l'œuvre est le monde intime secret qu'on protège des intrusion d'autrui : lorsque le petit Dámaso cache dans sa poche un des jouets dont son père essaie de violer le secret, on est devant les petits trésors de l'enfance, un monde intime possédé que par soi qui essaie d'échapper à la toute-puissance parentale; la protection du monde intime, qui est définitoire de presque tous les personnages du roman, correspond, elle, à une topique dyadique du secret. Adulte, Dámaso montrera la même tendance en protégeant jalousement son secret de vengeance qu'il ne dévoile à Tomás qu'au terme de l'aventure. Dans la catégorie de ce que Zempléni appelle « secret inavouable⁷ » (quand la position du destinataire que vise le secret est occupée par le Surmoi où se concentrent les interdits parentaux et sociaux) on peut évoquer la passion tacite faite de contemplations furtives de Dámaso envers sa grande sœur Natalia⁸.

On remarque dans ces exemples que la place du dépositaire est toujours vacante, et pas seulement dans les secrets dyadiques ou inavouables, mais aussi dans les structures potentiellement triadiques; les personnages de Landero sont donc toujours dans le non-partage et la *rétenion*⁹. Le secret se fait donc ici révélateur de la structure psychique qui caractérise les personnages. Ceci se confirme dans *l'ensimismamiento* du père et de la mère de Dámaso qui interpelle le jeune garçon. Les personnages ont une vie intérieure qu'ils séparent rigoureusement de leur quotidien et qu'ils protègent jalousement

6. Le mystère, avec lequel le secret est parfois confondu, ne met en scène que le destinataire d'une obscure chose cachée, l'instigateur étant inexistant. Il concerne l'inconnu qu'on peut tenter de comprendre, mais qu'on ne peut pas « découvrir », toute chose difficile à appréhender dont on sait peu qui dépasse l'entendement humain et qui ne peut jamais se livrer complètement (le mystère de la vie et de la mort). Mais peut aussi devenir mystérieuse une chose ou une personne dotées d'un ensemble de caractéristiques difficiles à saisir et à définir. L'énigme, elle, serait synonyme de « l'inconnue » mathématique qu'il faut trouver, donc la solution, la résolution du problème : dans la structure du roman policier, « il lui incombe [au détective] de révéler le secret que recèle l'assassin. », *Ibid.*, p. 15.

7. ZEMPLÉNI, A. « La chaîne du secret », *op. cit.*, p. 316.

8. La contemplation par laquelle se laisse emporter à répétition Dámaso devant sa sœur rappelle immanquablement la perception de Benjamin «Benjy» Compson de sa sœur Caddy au début de *Le Bruit et la Fureur* de Faulkner, une des références primordiales de Landero : il s'agit des deux côtés de l'expérience sensorielle du jeune frère qui, dans son innocence ou sensibilité primaire, associe l'objet d'amour enfantin à la nature, au vent, aux parfums, aux arbres.

9. Malgré les apparences, le secret de Bernardo (sa vie faussement glorieuse) ne comporte pas non plus de dépositaire, car Natalia et Águeda sont des détenteurs au même titre que Bernardo, dès le départ, et participent activement, si ce n'est davantage, à la prolifération de la farce. Ce n'est qu'à la fin du roman que le secret est finalement révélé mais non pas à un dépositaire sinon à Dámaso même, celui qui a occupé avant la fonction de destinataire et, cela arrive, de plus, au moment où la mystification a pris fin depuis longtemps.

de toute possible intrusion. Dámaso se réfugie dans ses fantaisies et dans sa haine, sa mère s'abîme en cachette dans la contemplation de ses photos de jeunesse¹⁰, son père dans ses pensées noires et frustrées, Tomás et Marta se distancient l'un de l'autre et gardent chacun un classeur secret¹¹. Chacun s'isole dans sa chambre ou dans un coin obscur, ce qui crée un *espace cloisonné* correspondant à un *cloisonnement du savoir*. Dans l'économie du secret, cette séparation dedans/dehors est pour l'espace ce que le contenu/contenant est pour certains objets : les personnages éprouvent en effet une forte attraction pour les objets à grande puissance dissimulatrice (lettres et enveloppes, pochettes, armoires, sacs, etc.) Tout sous-tend donc un attrait pour la préservation du secret (du côté du détenteur) et pour son élucidation (du côté du destinataire). La rétention est ce qui caractérise le fonctionnement psychique du secret, mais dans *Hoy, Júpiter*, à cause de l'absence de dépositaire que l'on vient d'évoquer, elle est doublement intensifiée. La rétention, cette cryptophilie excessive, renvoie en psychanalyse au stade sadique anal où l'enfant retient ses fèces. Mais, comme l'explique Zempléni¹², cette retenue ne peut pas se perpétuer à l'infini pour des raisons purement physiologiques. Transposant le mécanisme dans le champ social, on conclut que si la rétention excessive des excréments pourrait entraîner la mort biologique du sujet, la préservation démesurée du secret pourrait mener à sa mort sociale. C'est précisément ce qui arrive dans le roman au personnage qui pousse ce phénomène à l'excès : Dámaso. Mû par sa haine, il ne rêve que de satisfaire son humiliation par la vengeance ; il n'est plus dans l'évolution, dans l'échange social, mais dans une presque immobilité existentielle. Durant les trente ans passés à la recherche de Bernardo et à parfaire son plan de vengeance, il ne s'approche que de Lalita, sa fiancée tardive, avec laquelle le commerce amoureux et l'échange humain et informationnel sont minimes.

Le spectacle du secret

Voilà quelques formes du secret à l'œuvre dans ce roman. Quelle est l'interaction entre les différents actants des structures identifiées ? À ce sujet, il est indispensable de se pencher sur le mécanisme qui conditionne l'existence même du secret. En effet, affirme Zempléni, pour exister, le secret doit paradoxalement « se signaler » à ceux qu'il vise. Il ne peut donc exister « que s'il se cache et ne peut exister que s'il apparaît en se cachant »¹³. Zempléni appelle « sécrétion » l'ensemble de processus, plus ou moins involontaires, par lesquels le secret s'expose au(x) destinataire(s) sans pour autant se dévoiler ; et « secreta » serait donc « les innombrables faits et gestes » – « regards furtifs », « soupirs », « postures bizarres », « paroles inaccoutumées », absences et présences « remarquées », « airs », « manières », « cérémonies »... mais aussi bien certains actes manqués et lapsus — que les autres, les destinataires, perçoivent et interprètent, constituent en signaux du secret »¹⁴. Voilà ce qui dans ce roman ne se fait pas dans la discrétion, mais bien dans l'exagération, la surenchère, le *spectacle*. Le secret peut « se signaler »

10. Santa Marta, le lieu de naissance de sa mère qui est évoqué dans ces photos, a peut-être une résonance littéraire renvoyant à Santa María d'Onetti, écrivain dont Landero est un fervent lecteur. Au-delà de la ressemblance morphologique, les deux noms propres renferment l'image littéraire d'un territoire mythique.

11. Ex. « Él no sabía que su hijo tenía su propio mundo. Lo que había en su cabeza, él no podía saberlo. Si lo conociese bien, y conociese bien sus pensamientos, sus secretos, quizá lo quisiera más, y hasta estaría orgulloso de él. » (p. 46-7) o « Igual que él, su padre debía de tener una vida secreta porque en secreto, guardaba una pistola. » (p. 47) Quand un personnage est désireux de partager ses secrets, le souhait ne se concrétise presque jamais. (ex. « Le hubiera gustado compartir sus secretos con Natalia, pero ella era tan seria, tan perfecta, tan llena de criterio, que quizá le hubiera reñido por mirar donde no se debe. Como una vez que lo descubrió excuseando en la cómoda de su dormitorio. », p. 21)

12. ZÉMPLENI, A. « La chaîne du secret », *op. cit.*, p. 319.

13. BOUVIER, Pascal, « Le secret, la transparence, la discrétion », in BURNET, E., BOUVIER, P. et LENOIR-BELLE, C. (dir.), *Sémiologie du secret Représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Paris, Aleph, 2004, p. 41.

14. ZÉMPLENI, A. « La chaîne du secret », *op. cit.*, p. 318.

discrètement (les sorties et la tenue de sa femme, amènent Tomás à penser qu'elle a une aventure), mais il se fait aussi dans l'ostentation (le grand secret existentiel de Bernardo, la farce de sa véritable identité, est soutenu par une surenchère, un spectacle de « preuves » de sa vie merveilleuse; un trop plein de perfection qui se trahit aux yeux de la mère de Dámaso et devient aussi suspect même pour son père absurdement crédule¹⁵).

L'étalage ostentatoire de ces « signaux » du secret rejoint une autre constante de l'œuvre landerienne : le spectacle saisi surtout dans l'expression et l'auto-mise en avant caricaturales des personnages. Dans le roman qui nous occupe, la théâtralité est manifeste dans les emblématiques « sessions » de séduction intellectuelles de Tomás ou les grandes leçons de rhétorique du père de Dámaso, l'orateur. Le théâtre est la forme de fiction qui se désigne le plus en tant qu'artifice, justement par sa matérialité (les acteurs, les costumes-déguisements, la disposition spatiale : le spectateur dans la réalité, la scène dans la fiction). C'est ce que choisit Landero, longtemps professeur de littérature à l'École d'Art Dramatique, pour refléter la dynamique de l'être et du paraître. Comme on a dit plus haut, cette tension caractérise intrinsèquement le secret qui contient donc une dimension théâtrale¹⁶ ; et, encore, quand à l'intention de dissimulation vient s'ajouter une autre de séduction, la théâtralité atteint des valeurs exponentielles. Certains personnages, en véritables acteurs, *cachent* donc leur être derrière le paraître de la mise en scène afin de s'autoglorifier par la séduction de l'Autre (Tomás et Bernardo en sont les représentants incontestés).

Presque tous les personnages sont des acteurs : ils sont attirés par les métiers du spectacle et de l'auto-représentation (le père de Dámaso songeait à devenir acteur, accordéoniste, orateur, Marta, présentatrice de télévision, Bernardo, artiste de la scène, tandis que, pour Tomás, l'enseignement n'a d'autre avantage que l'auto-mise-en-scène) « esa había sido su apuesta pedagógica : abaratar su ciencia y convertirla en pasatiempo para ganarse el aplauso del público¹⁷. » C'est sans surprise donc qu'ils se passionnent pour les mises en scène qui sont, bien évidemment, des métaphores de l'univers des apparences dans lequel baigne le roman et des mises en abyme des inclinations dissimulatrices des personnages. Les exemples sont fort abondants : « ...participó en la fiesta de disfraces con que celebraron el final del verano. Su padre se vistió de juez por arte de unos ropajes negros y una gran barba visigótica hecha con greñas de maíz, Natalia de odalisca, con el velo en el rostro y unas bombachas de satén, Bernardo de Gran Turco, la madre de geisha, Dámaso de caníbal¹⁸ ». Dámaso et Lalita sont les seuls qui résistent à l'auto-mise-en-

15. LANDERO, L., *Hoy, Júpiter*, op. cit., p. 198.

16. Le secret comme mise en scène théâtrale constitue le cœur de l'étude très aboutie d'A. Meyer, *Le spectacle du secret*, op. cit..

17. LANDERO, L., *Hoy, Júpiter*, op. cit., p. 294 y también: « Porque en el fondo a él lo que le hubiera gustado es ser actor. Actor y dramaturgo. Como Shakespeare, como Molière. Esa era su verdadera vocación. De hecho se sabía de memoria pasajes enteros [...] y se los recitó, poniendo en antecedentes al ilustre senado del argumento y de la situación, aquí está el escenario, éste es el decorado, las bambalinas, las luces, la tramoya, señoras y señores, la función va a empezar, y saliendo luego a la escena e interpretando su papel con todo lujo de modulaciones, gestos y movimientos, y al final ella aplaudía y él saludaba con muchas gentiles reverencias. » (p. 90-91)

El Padre: « ...y hubiera sido un gran acordeonista. ¿Te imaginas? [...] “Adiós, muchachos, compañeros de mi vida, farra querida”-. O actor. Una vez vi una obra de teatro. [...] Y los decorados, y las luces... Salí de allí convertido en otro. De haber podido, me habría enrolado con los cómicos para ver el mundo y aprender de su arte. Hubiera sido un buen actor dramático, y también un buen cómico. » (p. 49-50)

« ¿Y Marta? También ella tenía su vocación secreta, ser locutora de radio o presentadora de televisión. Así que a veces le hacía entrevistas a Tomás [...] y ella preguntaba en broma y él contestaba en serio. » (p. 91)

18. *Ibid.*, p. 129 ou encore: « ... organizaron un baño colectivo en la alberca. Natalia lucía un albornoz blanco, del que se despojó con indolencia para salir ataviada con un bikini de color limón, preciosa y etérea, y la dueña de sus poderosos encantos de mujer, en tanto que Bernardo llevaba un bañador ceñido que le hacía bulto en la entrepierna, y enseguida se puso a realizar ejercicios gimnásticos [...]. El padre, que siempre se había bañado en calzoncillos, aparecía ahora con un mey-ba estampado, lo cual le daba un aire absurdo de modernidad. Y la madre: dilecta, servicial, con un blanco delantal

scène et quand ils le font une fois lors de leur premier rendez-vous, leur interprétation révèle de pauvres talents histrioniques : quand Dámaso se déguise en détective pour retrouver et espionner Bernardo à Madrid, ses attitudes excentriques attirent sur lui tous les regards alors qu'il voulait passer inaperçu. De même, lors des premières rencontres pseudo-amoureuses avec Lalita, vieille fille à l'existence aussi infertile que la sienne, ils se rendent à l'évidence de l'inutilité du faire-semblant :

El segundo día fueron a un café y, para evitar aquellos silencios bochornosos, se embarullaron en habladurías, en anécdotas, en risas forzadas, en euforias, en mundanías fingidas, aparentando ser lo que no eran, encantadores y triviales, hasta que ... [empezaron] a sentir el ridículo de haber sido desenmascarados y expuestos a la evidencia de lo que ya sabían desde el principio: que eran tal para cual, almas gemelas [...] que aquello que sabían y habían tratado de ocultar con alardes de simpatía y locuacidad era una forma humillante de cobardía, de impostura, de pobreza de espíritu¹⁹.

Inutile donc d'afficher le paraître tout en conservant secrètement son véritable être; car, lorsque deux sujets peu doués pour la dissimulation se ressemblent, l'autre devient le miroir dénonciateur du moi, de son vrai être. En effet, Dámaso semble incarner dans son enfance l'idéal de sincérité et d'authenticité propre de cet être *jeitoso* (< port.) qu'est l'enfant, mot si cher à Landero (inexistant en espagnol) : « Ser jeitoso (o « xeitoso », en gallego) es hacer las cosas bien por el gusto de hacerlas, no por un interés inmediato [...] El niño que juega en soledad y se esmera en lo suyo, sin necesidad de ser mirado ni admirado, es una persona *jeitosa*²⁰. »

Landero semble mettre à l'honneur la métaphore théâtrale qu'utilise Erving Goffman dans *Representation of self in everyday-life*²¹, pour analyser les relations intersubjectales dans l'espace public; dans le roman, ceci est poussé à la démesure par l'action de l'intention séductrice. Bernardo (aidé par Natalia et par Águeda) et Tomás sont les deux maîtres de la séduction, ce dernier surtout par les paroles (valeur énonciative du théâtre) et le premier grâce à une puissante machinerie de dissimulation (discours, déguisements, décor). Comme Tomás, Bernardo essaie de projeter une image anoblie de soi-même (manières courtoises qui frise parfois la préciosité, vêtements élégants, étalage affecté de divers talents, tels qu'ils sont perçus par l'œil focalisateur de Dámaso) dans sa mission de séduction avant de partir pour Madrid afin de mettre à profit ses mérites si vantés. Chez ces deux personnages, cette simple présentation améliorée de soi-même n'est techniquement pas un secret, tel qu'on l'envisage dans cette analyse, mais il en devient un lorsque, une fois loin du village, Bernardo conçoit et alimente avec Natalia et Águeda une farce identitaire (à l'instar de Gregorio Olías), une imposture qui est un secret, ostentatoirement mise en scène, comme nous l'avons dit plus haut : il garde le secret de sa véritable vie médiocre derrière sa fausse existence glorieuse. En essayant de paraître ce qu'il n'est pas, il construit en architecte de l'illusion toute une existence inventée afin de montrer au père de Dámaso ce qu'il veut voir : un être extraordinaire

de encajes (sólo le faltaba la cofia), tendiendo un mantel sobre la hierba para sacar de una cesta y exponer exquisiteces gastronómicas desconocidas hasta entonces. Sí, era como un teatro, como un sueño, como un espacio ilusorio y sagrado...» (p. 129)

« Era difícil de entender, qué pretendían, qué papeles representaban, para qué esperanza trabajaba cada cual, qué ensueños sustentaban. » (p. 126)

Tomás: « el gusto de convertir fugazmente la vida en escenario, y la tentación de aventurarse en alguna que otra novedad, y las antiguas e inviolables y dulces reglas de la seducción... » (p. 332)

19. *Ibid.*, p. 242

20. LANDERO, L., « Bienvenidos a Ítaca (El profesor se despide para siempre de sus alumnos) », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, mars 2008, n° 693, p. 9-15, p. 11.

21. Voir surtout le chapitre 1 « Représentations » in *La mise en scène de la vie quotidienne*, trad. par Alain Accardo, Paris, Eds. de Minuit, 1973, vol. 1, p. 25-77.

auquel le vieil homme cherche à s'identifier. Créateur, acteur et metteur en scène de sa propre imposture, Bernardo *farcit sa « farce »* avec les ingrédients de la dissimulation qui ne font que projeter sur la scène son propre Idéal du moi : avant de partir pour Madrid, par son comportement affecté, son discours pompeux, sa mise qui semblent être des déguisements de scène; après son départ, par son discours (les lettres mensongères qui bâtissent sa légende) et par le trucage de photos qui affichent son opulence. C'est une farce dont les victimes sont la personne visée (surtout le père), mais aussi et surtout son auteur, Bernardo. Comme je l'ai dit ailleurs²², leur relation est une d'interdépendance dans l'illusion, où la présence de l'autre est nécessaire pour nourrir l'illusion existentielle : le père investit toutes ses énergies dans la réussite du fils ayant l'impression de vivre par procuration sa merveilleuse existence, tandis que celui-ci tire une satisfaction narcissique de l'adulation de son spectateur. L'utopie du fils se nourrit de l'utopie du père.

On le voit donc, chez Landero, les personnages sont des acteurs et, souvent, des acteurs du secret. Les dispositifs de défense du secret sont d'une théâtralité hyperbolique frisant parfois le ridicule par leur extravagance (mensonges, déguisements, surenchère verbale, gestes exagérés). Par exemple, la mère de Dámaso est la seule à comprendre que l'abandon de son fils par son père et sa substitution sont, à terme, destructeurs pour le jeune usurpateur et bénéfique au fils répudié, mais n'en dévoile les explications pas même à son propre fils. Mais le secret de sa lucidité et de sa clairvoyance reste enfoui derrière une compréhension et une servilité excessive truffées d'artifices théâtraux : « ...llena de nuevas energías trabajaba en silencio para tener la cara limpia, la mesa a punto, y para ir siempre vestida y peinada como si también ella colaboraba entre bambalinas en la representación de la obra, en la construcción y el mantenimiento de aquel sueño real. [...] Sí, era como un teatro²³. » Dámaso, lui, une fois la résolution de la vengeance irréversiblement prise, dissimule ses intentions funestes derrière l'adhésion à la vénération générale pour Bernardo :

En la despedida hubo euforia, hubo promesas, hubo lágrimas. Aquello parecía tan pronto una boda como un velorio. Y en medio del desorden sentimental todos tuvieron ocasión de percibir algo extraño, nuevo, en la actitud de Dámaso, una cierta suficiencia, un algo teatral en sus gestos de alegría o de pesar, porque de vez en cuando lo miraban inquietos, recelosos, algo así como podían mirar los músicos de una orquesta al *instrumentalista que se significa no por desafinar sino por excederse en virtuosismo*²⁴.

La théâtralité de Dámaso est si excessive, ou si l'on veut, le décalage entre son « ser » hostile et son « estar » jovial de Dámaso est si démesuré, que son comportement se signale en tant qu'apparence et fait naître chez les destinataires le soupçon d'un secret. « Apprendre donc à jouer sans faire trop ni pas assez,

22. Dans « El sujeto posmoderno. La construcción del yo a través del otro en la obra de Luis Landero » *Coloquio internacional Luis Landero*, Université de Neuchâtel, Suisse, octobre 2011, (à paraître). A l'instar des dieux, ce demiurge de mondes irréels a besoin de l'adoration de ses créatures pour exister (comme le disait Ballester dans *El hostal de los dioses amables*). Son désir d'être un autre révèle un mélange de dépendance et de supériorité à l'égard du père ; Georg Simmel le souligne dans *Le secret et sociétés secrètes* : « les hommes au-dessus desquels s'élèvent les âmes leur sont justement nécessaires pour qu'elles puissent édifier leur conscience de soi sur le sentiment d'infériorité qu'elles leur inspirent » (*Sociologie : études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999, p. 373). Dans ses moments de lucidité, Bernardo livrerait « la bataille entre être-pour-soi et être-pour-les-autres », *Ibid.*. Dans l'absence de l'autre, dans l'absence du socle, l'œuvre s'écroule, ce qui arrive lorsque dans l'esprit du père s'installe le soupçon de la farce: la dissipation de l'utopie et avec elle le suicide. Lors de la révélation de son secret si longuement protégé, Bernardo apparaît comme un être qui, sans son paraître (apparences), se montre dans toute son indigence.

23. LANDERO, L., *Hoy, Júpiter, op. cit.*, p. 128-129.

24. *Ibid.*, p. 175. (c'est nous qui soulignons)

tel est l'exercice périlleux des comédiens du secret »²⁵.

Imagination et curiosité

On remarque qu'en ce qui concerne le détenteur d'un secret, le processus de dissimulation intéresse par les formes de faux dont il se sert pour protéger son secret de la personne visée. Il s'agit donc d'un mécanisme de projection en avant, d'extériorisation. En revanche, si on se place du côté du destinataire du secret, donc de la réception, le processus est inverse, donc d'intériorisation des différents signaux qu'il pense déceler dans le comportement et le discours du détenteur. Par conséquent, nous sommes dans la perception, dans la subjectivité, dans l'imagination du sujet récepteur engagé dans un processus de décryptage : « Le propre du secret est qu'il donne à imaginer. Il est le point de départ d'une recherche qui peut prendre la forme de la quête, ou même de l'enquête. Il déclenche surtout la rêverie dont bénéficient l'art et la littérature. » affirmait Pierre Brunel dans le texte de présentation de son livre *L'imaginaire du secret*. Et l'on ne pouvait pas être mieux servi que par ces personnages rêveurs qui se perdent en fantaisies et en hypothèses, fascinés par la résolution d'énigmes réelles ou imaginées et toujours stimulés par une curiosité insatiable.

Bien que les rêveries affectent apparemment tous les personnages, nous n'avons accès qu'au contenu imaginaire de Dámaso et de Tomás, les personnages focalisateurs du roman. Ainsi, Tomás, remarquant le changement de comportement de sa femme Marta et de son emploi du temps, s'imagine-t-il qu'elle cache un secret, celui d'une liaison avec Miranda, le responsable des relations publiques de la maison d'édition. Dámaso, lui, est hanté par une phrase mystérieuse entendue dans une conversation secrète de ses parents « Y esta noche también irás ?²⁶ ». Cette question, ce possible secret de famille, l'amènera à construire l'hypothèse obsédante d'une relation secrète entre son père et Águeda, dont le fruit serait le bâtard Bernardo et l'amour incestueux de celui-ci avec Natalia. Le dévoilement du secret se réalise, du moins dans l'esprit de Dámaso, à partir de cette phrase mystérieuse et des signaux qu'il croit percevoir dans le comportement des trois détenteurs supposés. Landero se sert ici du schéma du roman à énigme où le personnage adopte le raisonnement et la logique du détective :

Empezó a atar cabos, a tantear en aguas profundas. "Párate a pensar y usa la lógica", le sugería, lo incitaba aquella voz suya interior, siempre tan sabia e insidiosa. "O mejor dicho, usa de tu valor. Porque hay asuntos que en el fondo tú sabes, pero que rehúyes para no verte en el trance de tener que admitirlos. Por ejemplo que las cartas de amor entre tu padre y la madre del intruso son cartas de amor. Sucias cartas de amor. ¿O es que todavía no te atreves a reconocer que son amantes. [...] ¿O no recuerdas las palabras de tu madre aquella siesta de agosto, cuando ibas todavía a gatas? ¿Cómo dijo? ¿También irás hoy? [...] Usa la lógica y verás que las cuentas cuadran todas al céntimo. Todo de pronto encaja y tiene su porqué²⁷.

Ces personnages enclins à la rêverie, et desquels on attendrait plutôt de multiples hypothèses imaginaires, se cantonnent pourtant à une seule. Car si le secret sous-tend une relation de l'unicité de la réalité cachée contre une multiplicité des réalités secrètes imaginées, Tomás et Dámaso s'arrêtent en général à une seule hypothèse car ils sont prisonniers d'un sentiment dominateur qui perturbe leur perception de la réalité : la haine pour Dámaso et la jalousie et l'orgueil pour Tomás. Ils se focalisent d'habitude sur une seule hypothèse, celle que leurs passions respectives leur indiquent ; néanmoins, ce

25. MEYER, *Le spectacle du secret*, op. cit., p. 79.

26. LANDERO, L., *Hoy, Júpiter*, op. cit., p. 51, voir aussi p. 109 et p. 122.

27. *Ibid.*, p. 177.

n'est pas pour autant que l'obsession du secret est moins forte, tout au contraire. Ils cherchent plutôt des preuves pour soutenir leur hypothèse et, par là même, justifier leurs actes. La perception de la réalité et la construction de mondes imaginaires sont donc conditionnées par la circonstance existentielle et par la propension psychique du sujet. Les hypothèses imaginaires suscitées par la conscience de l'existence d'un secret fonctionnent selon le même principe. Pour les personnages récepteurs du secret, il n'y a d'autre réalité que celle qu'ils croient percevoir ; l'empiriste anglais George Berkeley l'a déjà dit : « être c'est être perçu ».

Mais d'où vient ce pouvoir créatif de l'imagination ? Quel est donc son moteur ? Face à un secret potentiel, l'imagination des personnages s'enflamme sous l'action de la curiosité, cet effet bien connu du secret. Voir, savoir et décrypter, notions liées à la curiosité semblent bien définir nos deux personnages focalisateurs. C'est à cela que renvoient métaphoriquement leurs activités quotidiennes du début du roman : Dámaso, petit explorateur fasciné par les merveilles secrètes du monde, et Tomás, intellectuel passionné par le savoir et le décryptage des textes. Chez Dámaso, cette inclination est bien plus manifeste : il épie sa sœur et les conversations de ses parents et songe de plus à percer les secrets des autres foyers dont l'accès lui est interdit « a veces se le ocurría que podía seguir avanzando y traspasar los umbrales y descubrir la intimidad y los secretos de las vidas ajenas²⁸ ». Ces penchants, qui en psychanalyse relèvent de la pulsion épistémophilique liée à la scène primitive (interrogations sur la nature des relations sexuelles), se manifesteront dans le processus de décryptage des secrets. La découverte des lettres adultères de Marta incite Tomás à y chercher encore plus de détails : « ... entonces ella habría correspondido [a Leoncio] con fotos de ese estilo [erótico]. ¿Por eso se compró la cámara y la ropa interior de fantasía?, pensó, mientras exponía algunos negativos a la luz. Apenas logró distinguir la silueta: apenas nada para lo que la imaginación ya le exigía. Quería salir corriendo a buscar ahora mismo un lugar donde le revelasen las fotos de inmediato. Pero se contuvo, avergonzado de sí mismo²⁹. » C'est avec la même curiosité dévorante doublée d'un voyeurisme certain que Dámaso commence à épier les moindres faits et gestes de son père et de Bernardo et à les suivre lors de toutes leurs sorties... ou encore qu'il cherche sans succès les hypothétiques lettres d'amour de son père et de la mère de Bernardo. « “Busca entonces las cartas, y allí encontrarás pruebas irrefutables. [...] Sé valiente, busca y atrevete con la verdad”. Y acabó rindiéndose a la tentación de saber lo que en el fondo de su corazón era ya una certeza³⁰. » Dámaso cherche des preuves (les lettres) pour se convaincre d'une « vérité » dont il est déjà entièrement convaincu, tandis que Tomás se délecte presque dans la lecture des lettres adultères de sa femme ; il s'ensuit que le but ultime de cette quête épistémophilique n'est paradoxalement pas le contenu du secret, mais le parcours qui mène à cette découverte et le plaisir voyeuriste qu'il peut procurer. L'être, la vérité que recèle le secret, devient donc accessoire, les personnages reconfirmant donc leur préférence pour le paraître (les réalités imaginées qu'ils se fabriquent face à un secret) et pour la satisfaction pulsionnelle (voir et savoir).

Secret véridique ou imaginé ? Le secret et le lecteur

Tel qu'il apparaît dans le roman, le secret met donc en exergue la prééminence de l'imagination qui crée des fantaisies et des mondes imaginaires. Or, c'est à travers la conscience de Dámaso et de Tomás, les deux personnages focalisateurs hautement imaginatifs, que le lecteur perçoit le récit. Face à des focalisateurs rêveurs, il conviendrait de réfléchir sur le statut réel des secrets. Existents-ils vraiment

28. *Ibid.*, p. 18-9.

29. *Ibid.*, p. 329.

30. *Ibid.*, p. 177-178. (c'est nous qui soulignons)

ou sont-ils simplement un produit de leur imagination ? Le texte offre-t-il des indices pour élucider cette énigme ? Par ailleurs, le narrateur n'entraîne-t-il pas aussi le lecteur dans un jeu du secret ?

Le lecteur en sait autant que les deux personnages focalisateurs dont le savoir est partiel. La réalité est appréhendée au travers du prisme déformant de la subjectivité des protagonistes, même si le lecteur perçoit parfois la présence d'un narrateur surplombant qui s'exprimerait, à travers la tonalité du texte, sur la perception de la réalité, sur les actes et les pensées des personnages. Ces derniers peuvent endosser le rôle de destinataires du secret parce qu'ils pensent percevoir les signaux, les indices révélateurs d'un savoir qui leur serait voilé par quelqu'un : Tomás, lors de la présentation de son livre, pense déceler les signes d'un possible secret entre sa femme et Miranda : regards furtifs, sourires complices. Dámaso, lui, s'imagine que toute sa famille est complice d'un secret, qu'il pense avoir découvert- la bâtardise de Bernardo et la relation incestueuse entre celui-ci et Natalia. Mais est-ce bien ce secret qui renferme l'énigmatique question de sa mère à son père : « ¿Hoy también irás ? » L'écriture préfère rester baignée d'équivoque et de suggestion. Le narrateur, avare en détails éclaircissants, laisse le lecteur dans le doute : s'agit-il d'une réalité, donc d'un véritable secret de famille, d'un véritable secret d'adultère ou plutôt d'une construction mentale que s'inventent les personnages ?

Dans le cas de Tomás, le narrateur semble indiquer discrètement le caractère imaginaire du secret d'infidélité de Marta : en suggérant la mince crédibilité du personnage focalisateur et, de façon directe, en révélant les propres doutes du personnage. Le manque de crédibilité de Tomás ressort du ton railleur qui se perçoit dans la description de la soirée de lancement du livre où surgissent les premiers soupçons d'infidélité de Tomás ; il est créé par l'atmosphère d'irréalité dans laquelle baigne la scène où Tomás réfléchit en demi-sommeil à ses soupçons :

Ya al borde del sueño, rescató un detalle olvidado hasta entonces. No estaba seguro y a lo mejor se trataba sólo de una invención morbosa con la que recrearse en sus sospechas, pero recordó que cuando salieron de casa llevaba el pelo suelto, y cuando reapareció con Miranda lo tenía recogido en una mata espesa [...] de la que en su desorden se desprendían dos mechones sobre las mejillas encendidas, dos pinceladas con graciosas volutas en las puntas, vestigios acaso de un fugaz y ávido tumulto pasional [...] Ahora tenía sus dudas³¹.

Lorsque Tomás lui-même commence à douter de la probabilité de son hypothèse, le lecteur semble avoir la preuve d'un secret d'infidélité engendré par l'imagination tourmentée du mari jaloux classique : « ... por otro lado parecía evidente que ya antes de la aparición de Miranda, se habían producido en Marta ciertos cambios en su conducta y en su modo de ser³². » Bien que le texte semble suggérer que l'éloignement de Marta était dû non pas à une relation avec Miranda, mais avec Leoncio, il ne l'élucide pourtant jamais complètement.

Le personnage de Dámaso manque aussi de fiabilité car sa perception de la réalité est pervertie par la haine et la vengeance. Le lecteur peut adhérer à la vision et aux convictions du personnage ou prendre ses distances, car en effet il s'agit d'un personnage peut fiable, enclin à la fantaisie et mû par des sentiments forts et perturbateurs. Si, en effet, quand à la fin du roman Bernardo se révèle être la victime de son père, bien moins mesquin et calculateur que Dámaso ne l'avait pensé, sa rancune disparaît³³, cette nouvelle lucidité n'éclaircit pas pour autant l'énigme de la bâtardise de Bernardo. Bien que des

31. *Ibid.*, p. 172-173. (c'est nous qui soulignons)

32. *Ibid.*, p. 191.

33. « Y entonces ocurrió algo insólito en lo más hondo de su alma. Era un sentimiento no experimentado jamás, y que venía envuelto en un resplandor de lucidez. De pronto el rencor acumulado en tantísimos años se desbordó en un súbito y torrencial acceso de piedad. » *Ibid.*, p. 395.

indices textuels laissent entendre que ce secret de famille est aussi imaginé³⁴, le voile n'est jamais levé complètement. Quelle est donc la position du lecteur face à cette ambiguïté? L'auteur ne reproduit-il pas sur le lecteur le même jeu imaginaire fait de suppositions et d'hypothèses des personnages? La vérité, l'être, reste ce qu'il a toujours été, une notion absolue, inaccessible, la réalité se limite à des apparences et à la perception subjective et partielle du sujet. La réalité est unique, sa perception, multiple.

Des personnages enquêteurs de quelque secret, une réalité fuyante contre une imagination débordante... le roman de Landero ne serait-il pas aussi une métaphore de la création littéraire et de sa réception? « Quête d'un rêve ou d'une vérité, exploration de soi ou du monde, l'écriture littéraire constitue un acte de performance du secret : elle en développe le "motif" et implique dans le tissu du texte la fonction herméneutique, y convie le lecteur³⁵. » Lorsque le narrateur fait des interrogations explicites sur le devenir des personnages, s'agit-il d'un simple recours du suspens? (Son père est-il l'amant de la mère de Bernardo, et ce dernier son frère? Pourquoi ont disparu Natalia et le fils qu'elle a prétendument eu avec Bernardo? Marta trompe-t-elle son mari avec Miranda? S'enfuit-elle finalement avec Leoncio?) Il nous paraît que le texte autoréflexif rend manifeste son propre fonctionnement en tant que produit soumis à l'interprétation et au décryptage, procédé métalittéraire qui est renforcé par une correspondance thématique, à savoir le secret. Mais dans quelle mesure le texte littéraire renvoie-t-il à quelque secret délibérément caché? On se souvient, chez Dámaso, il ne s'agit que d'un secret supposé, même imaginé, sans que son existence ne soit confirmée. Voilà comment, du point de vue métalittéraire, Dámaso pourrait faire figure de lecteur et interprète d'une réalité selon sa perception subjective et selon les indices qu'il pense saisir avec plus ou moins d'acuité. Le secret, tel le secret littéraire, est absolu. Derrida le soulignait dans ses réflexions sur la littérature; selon lui, elle posséderait « une structure telle que son secret est d'autant mieux scellé et indicible qu'il ne consiste pas, finalement, en un contenu caché, mais en une structure bifide qui peut garder en réserve indécidable cela même qu'elle avoue, montre, manifeste, expose à n'en plus finir³⁶. » Il importerait donc peu que le secret existe ou n'existe pas réellement : l'écriture lui confère une existence par l'invitation même qu'elle fait au lecteur-interprète. À un secret unique, s'il existe, le lecteur, comme les personnages, répond par des interprétations multiples selon son vécu, son savoir et sa perception personnelle. À une réalité littéraire unique correspondent des réalités imaginaires plurielles, une unicité de l'être contre la pluralité du paraître. Et peut-être pourrions-nous conclure que la richesse d'un texte se mesure à sa capacité d'engendrer le multiple.

Fidèle à ses habitudes d'écriture, Landero se focalise dans *Hoy Júpiter* sur l'illusion et les apparences. Le secret, construit lui aussi sur l'être et le paraître, donne sa cohérence à la thématique commune à tous les textes de l'écrivain tout en infléchissant sa réflexion. Que ce soit dans le spectacle du secret mis en scène par le farceur, par la réception subjective de la réalité, en l'occurrence du secret, ou dans le jeu imaginaire impliquant le lecteur, l'être s'efface au profit du paraître.

34. Lorsqu'il découvre la misérable demeure de Bernardo, l'appariteur et non pas le grandiose personnage, Dámaso découvre avec étonnement que la correspondance entre son père et l'intrus ne révèle aucune filiation: « Dámaso leyó con manos temblorosas las primeras cartas del padre. Llevaba treinta años pensando en cómo serían los encabezamientos y las despedidas, y se sintió, decepcionado cuando leyó: "Querido Bernardo", o "Querido Bernardito", pero nunca "Querido hijo", como tantas veces había supuesto en sus delirios. » *Ibid.*, p. 374.

35. BLANCHAUD, C. et HOUDART-MEROT (dir.), *Ecritures du secret. "J'avance masqué"*, Université de Cergy-Pontois, CRTF, Encrage, 2009, p. 10.

36. DERRIDA, Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003, p. 43.

Bibliographie

- BLANCHAUD, C. et HOUDART-MEROT (dir.), *Écritures du secret. "J'avance masqué"*, Université de Cergy-Pontois, CRTF, Encrage, 2009.
- BOUTANG, Pierre, *Ontologie du secret*, Paris, PUF, 1973.
- BOUVIER, Pascal, « Le secret, la transparence, la discrétion », in BURNET, E., BOUVIER, P. et LENOIR-BELLE, C. (dir.), *Sémiologie du secret Représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Paris, Aleph, 2004, p. 37-56.
- BRUNEL, Pierre, *Imaginaire du secret*, Paris, Ellug, 1998.
- DERRIDA, Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003.
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, trad. Par Alain Accardo, Paris, Eds. de Minuit, 1973, vol. 1, p. 25-77.
- LANDERO, Luis, « Bienvenidos a Ítaca (El profesor se despide para siempre de sus alumnos) », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, mars 2008, n° 693, p. 9-15.
- , *Hoy, Júpiter*, Madrid, Tusquets, 2007.
- LÉVY, Arnaud, « Évaluation étymologique et sémantique du mot secret », *Nouvelle revue de psychanalyse*, Dossier « Du secret », Paris, Gallimard, automne 1976, n° 14, p. 117-131.
- MEYER, Arielle, *Le Spectacle du secret. Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, Genève, Droz, 2003.
- SIMMEL, Georg, *Sociologie : études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999.
- ZÉMPLENI, Andras « La chaîne du secret », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Dossier « Du secret », automne 1976, n° 14, p. 313-324.