

*La vida perra de Juanita Narboni* d'Ángel Vázquez (Barcelone, 1976<sup>1</sup>) :  
roman d'une errance immobile dans le Tanger international

LINE AMSELEM  
(Université polytechnique des Hauts de France-CALHISTE)

*Résumé :*

Dans son prologue à *La vida perra de Juanita Narboni* (Barcelone, 1976), Ángel Vázquez rend hommage à la capacité d'adaptation de la langue espagnole : « Langue voyageuse. Langue d'émigrants ». Pourtant, son roman raconte le destin d'une femme qui reste dans sa ville de Tanger alors que tous ceux qui l'entouraient la quittent.

Le roman s'interroge sur ces déplacements en adoptant de façon exclusive le point de vue de celle qui demeure et qui — par son inertie — perd ses repères et finit par errer dans un lieu qui n'est plus le sien.

La question de la géographie est associée à celle de l'histoire, la mesure d'une vie à celle d'une ville car l'auteur évoque la vertigineuse période internationale de Tanger. Mais que deviennent ceux qui ne se déplacent pas quand l'histoire s'accélère ?

Nous voulons voir comment cette tension entre le mouvement et l'immobilité se traduit ici en littérature, par quels effets, notamment dans la structure du roman, les lieux ou personnes évoqués et les multiples langues parlées.

*Mots-clés:* Ángel Vázquez, Juanita Narboni, Tanger international, décolonisation, immobilisme, monologue féminin

*Abstract:*

In his prologue to *La vida perra de Juanita Narboni*, Á. Vazquez pays tribute to the ease with which the Spanish language can adapt: "a language spoken by travellers. A language spoken by emigrants". And yet his novel is the story of a woman who remains in Tangiers, her hometown, despite the fact that all those who used to surround her are gone.

The novel questions those journeys by restricting itself to the point of view of the one who stays and who, through inertia, gradually loses her bearings and ends up wandering in a place that is no longer hers.

The question of geography is intertwined with that of history, the span of a life overlapping the span of the city as the writer conjures up the dizzying time when Tangiers was an international zone. But what becomes of those who stay where they are when history gathers pace?

---

<sup>1</sup> Le roman a d'abord été publié par Planeta en 1976, nous le citons d'après l'édition suivante : Ángel VÁZQUEZ, *La vida perra de Juanita Narboni*, éd. de Virginia Trueba, Madrid, Cátedra, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 2000). Les renvois aux pages de cette édition pour les citations seront simplement indiqués entre parenthèses.

My purpose is to study how the tension between movement and stillness is conveyed in this particular novel and what literary devices are used to do so, notably by paying close attention to the novel's structure, to its various settings and characters, and to its multiple languages.

*Key words:* Ángel Vázquez, Juanita Narboni, Tangier International Zone, decolonisation, immobilism, female soliloquy

## 1. Observations liminaires

### 1.1 Un entre-deux identitaire tangerois

Toute l'œuvre d'Ángel Vázquez (1929-1980) a pour cadre Tanger, sa ville natale<sup>2</sup>, qu'il quitte à contrecœur en 1965 après l'Indépendance du Maroc (1956) pour se rendre en Espagne où il meurt prématurément<sup>3</sup>.

Tanger a inspiré un grand nombre de romans dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, surtout de la part des auteurs qui y ont séjourné comme Truman Capote, Tennessee Williams, William S. Burroughs ou Paul et Jane Bowles dont Vázquez a été un ami proche. Beaucoup en ont retiré une image exotique, de légendes et de parfums, tandis que d'autres y ont plutôt vu le pittoresque de la ville saturée d'espions et de prostituées. Vázquez se démarque de ces deux tendances et il est perçu comme une exception recherchant une vérité de sa ville, surtout dans son œuvre ultime<sup>4</sup>, *La vida perra de Juanita Narboni* qu'il a voulue comme un témoignage<sup>5</sup>.

Il est issu d'une famille espagnole de Tanger peu fortunée, son point de vue est donc interne à la société marocaine, mais il n'est pas, comme le Mohammed Choukri du *Pain*

---

<sup>2</sup> V. Nathalie SAGNES ALEM, *Images et représentations du Maroc hispanophone: Ángel Vázquez romancier (1929-1980)*, Montpellier, Université Paul-Valéry-Montpellier III, 1999 ; *Id.* , «Représentations de Tanger dans *La perra de Juanita Narboni* d'Ángel Vázquez » , *Itinéraires*, 2012-3 | 2013, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://itineraires.revues.org/957> ; DOI : 10.4000/itineraires.957 et Virginia TRUEBA, "Tánger, espacio para un monólogo", *Ciudades vivas, ciudades muertas: espacios urbanos en la literatura y folklore hispánicos*, ed. K. M. Sibbald, R de la Fuente y J. Diaz, Valladolid, Universitas Castellae, 2000, p. 367-377.

<sup>3</sup> À propos de la vie de l'auteur, V. Emilio SANZ DE SOTO, "Ángel Vázquez, un escritor fuera de nómina", *El País*, 12/03/1980, et N. SAGNES ALEM, *Images et représentation... op. cit.*

<sup>4</sup> V. José Manuel GOÑI PÉREZ, "La narrativa anacrónica tangerina: una lectura postcolonial", *Tangier at the Crossroads*, Altopress, Morocco, 2009, p.179-191. V. Id. "Narrativa anacrónica: para una lectura postcolonial" <https://sergiobarce.blog/2015/02/27/narrativa-anacronica-para-una-lectura-postcolonial-del-profesor-jose-manuel-goni-perez/> consulté le 10/05/2018, autre version du même article citant plus précisément l'œuvre de Vázquez.

<sup>5</sup> V. L'épigraphe de Cocteau : "Je suis le mensonge qui dit toujours la vérité" (p. 117) peut être lue en ce sens. Par ailleurs, dans le prologue, la vérité visée semble avant tout linguistique: "Lo único que he hecho al escribir las desventuras de Juanita Narboni ha sido procurar recoger en directo - en lenguaje inmediato - lo que de yaquetía pueda haber en el hablar de un tangerino típico." (p. 120).

nu, le témoin des classes sociales les plus défavorisées. Dans ses deux premiers romans ainsi que dans ses nouvelles<sup>6</sup>, Vázquez évoque une bourgeoisie occidentale aisée et quelquefois des employés plus modestes, mais toujours dans un style délicat influencé par le modernisme anglo-saxon. Il reconnaît une nette différence entre ses écrits antérieurs et *La vida perra de Juanita Narboni*<sup>7</sup>.

Ce n'est que dans ce dernier roman, écrit après dix ans d'exil en Espagne et de silence littéraire, qu'il parvient à dire l'entre-deux social et identitaire dont il est issu ; celui des Espagnols vivant parmi les autochtones — juifs hispanophones et musulmans — dans la médina de Tanger. Il abandonne alors toute mesure pour une grande audace formelle et linguistique.

Le livre a été salué par de grands lecteurs tels que Juan Goytisolo, Carmen Laforet, Alejo Carpentier<sup>8</sup> ; il a été classé parmi les dix meilleurs romans de la Transition<sup>9</sup> et a donné lieu à deux adaptations cinématographiques<sup>10</sup>, mais demeure largement méconnu, tandis que Vázquez est vu comme un auteur maudit, marginal, inclassable<sup>11</sup>. Il est de ce roman comme de son auteur et comme de la société qu'il décrit; ils sont peu visibles, associés à un lieu périphérique pour l'Espagne, témoins d'un temps très limité - les trente-trois ans qu'a duré le statut international de la ville (1923-1956) - suspendu entre deux vagues de migrations pour des gens cherchant fortune ou refuge dans un lieu protégé par un accord diplomatique d'exception.

## 1.2 Une fiction diplomatique?

Le livre se concentre sur le Tanger international né de la forte pression coloniale dont le Maroc a été l'objet dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et plus encore au début du XX<sup>e</sup> siècle de la part de la France et de l'Espagne, aiguillée par la présence d'intérêts britanniques à

---

<sup>6</sup> Vázquez est l'auteur de deux autres romans : *Se enciende y se apaga una luz* (prix Planeta 1962) et *Fiesta para una mujer sola* (1965) et de neuf nouvelles, ces dernières ont été rééditées en un volume. V. Ángel VAZQUEZ, *El cuarto de los niños y otros cuentos*, intro. et éd. de V. Trueba, texte préliminaire d'E. Sanz de Soto, Valence, Pre-textos, 2008.

<sup>7</sup> V. Emilio SANZ DE SOTO, "Ángel Vázquez ese gran desconocido", *el País*, 12/09/1982, p. 5. Cet article rappelle combien Vázquez est féroce à propos de ses productions antérieures à Juanita Narboni. Il dit de sa nouvelle "El pájaro multicolor" : "Pero cómo no ha podido darse cuenta una persona como Ridruejo que mi cuento es una mala imitación de Katherine Mansfield?" et de son roman *Se enciende y se apaga una luz* : "Nada más volverlo a hojear me dan ganas de vomitar".

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> V. Miguel RIERA, "Editorial: Diez para Frankfurt", *Quimera*, Barcelona, 1991, n° 106-107, p. 3 et 104-105.

<sup>10</sup> V. Javier AGUIRRE, *Vida/Perra*, film espagnol, 1981, avec Esperanza Roy ; Farida BENLYAZID, *Juanita de Tánger*, film hispano-marocain, 2005 avec Mariola Fuentes, Salima Benmoumen et Lou Doillon.

<sup>11</sup> Nombreux sont les articles qui qualifient Vázquez d'écrivain maudit, citons par exemple, José A. CANO, "Maldito Vázquez. Ángel Vázquez fue el gran escritor del Tánger legendario del siglo pasado", *El Mundo*, 21/12/2011, <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/21/cultura/1324458330.html> consulté le 30/08/2016.

Gibraltar. En 1905, une intervention de Guillaume II d'Allemagne provoque une grave crise, faisant craindre un conflit étendu. L'action diplomatique débouche alors sur une partition du pays en deux protectorats confiés à la France au Sud et à l'Espagne au Nord en 1912 et octroie en 1923 un statut international avec une administration collégiale pour la zone stratégique de l'hinterland de Tanger ; frontière et pont entre l'Europe et l'Afrique, la Méditerranée et l'Atlantique.

Pour des raisons économiques et politiques, puis culturelles et de liberté de mœurs, la ville a attiré toute sorte de populations dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, déplacées par les guerres coloniales, les deux Guerres Mondiales, la Guerre d'Espagne, puis aux États-Unis le Maccarthysme<sup>12</sup>, d'autres vagues suivront que le roman n'évoque pas.

### 1.3 Un roman géopolitique

Il y a de la démesure dans l'expression "Tanger international" qui accole au nom d'une ville moyenne marocaine un adjectif lui assignant une valeur dépassant les frontières des États. La création du statut et sa fin en un temps qu'un individu peut embrasser au cours de sa vie, et lui survivre encore, sont un exemple vertigineux d'accélération de l'histoire.

Ángel Vázquez engage le lecteur à l'appréhender ainsi, puisque le livre entier est le monologue d'un personnage unique ; l'histoire de la ville est perçue à l'aune de sa vie et par le filtre de sa parole. Il s'agit d'une femme qui reste à Tanger alors que la société à laquelle elle appartenait s'est démantelée et que tous ceux qui l'entouraient en sont partis.

*La vida perra de Juanita Narboni* a donc pour cadre mais aussi pour sujet le statut international de Tanger, ses fastes et sa fin. La question des migrations y est essentielle, et d'autant plus obsédante qu'elle apparaît en creux dans le non-choix du personnage.

En somme, il s'agit d'un roman que l'on pourrait qualifier de géopolitique<sup>13</sup> pour son ambition de représenter le Tanger international, bien que la perspective adoptée soit étroite au point de conduire le lecteur à une gymnastique permanente de mise à distance s'il souhaite en saisir une vue d'ensemble.

---

<sup>12</sup> Javier VALENZUELA, "Cuando Tánger era Casablanca. Perfil de Ángel Vázquez", *El País, Babelia*, 05/04/2008.

<sup>13</sup> Nous empruntons l'expression à Yves LACOSTE, "Julien Gracq, un écrivain géographe ; *Le Rivage des Syrtes*, un roman géopolitique", *Hérodote*, n° 44, p. 8-37.

Nous allons tenter de voir ici de quelle façon Ángel Vázquez fait percevoir à son lecteur les mouvements de population et le démantèlement de la société internationale consécutive à l'indépendance du Maroc en 1956.

## 2. Un personnage allégorique de l'identité composite de la ville

### 2.1. Le Tanger espagnol

*La vida perra de Juanita Narboni* est précédé d'une brève pièce liminaire — prologue ou avertissement au lecteur dépourvu de titre — où l'auteur donne de nombreuses clés sur son projet littéraire et précise quel visage de Tanger il entend montrer. Il y justifie surtout la singulière norme linguistique du roman et l'emploi du judéo-espagnol :

Al releerla [la novela] me asaltó la duda de si no sería conveniente adelantar algo sobre el lenguaje un tanto chapucero, pero por supuesto real, de Juanita Narboni. Si esta novela ha sido escrita en un castellano nada ortodoxo es porque, precisamente mi intención no ha sido otra que la de restituir, en lo posible, el lenguaje inmediato, de unos muy concretos y característicos habitantes de la ciudad de Tánger. [...] Varias fueron las lenguas que allí tuvieron uso natural pero, fuera aparte el árabe, a todas dominó un castellano popular —del pueblo— alimentado por la baja Andalucía y muy particularmente por esos hebreos sefarditas, tan inefables como poco conocidos de los españoles, amantes conservadores durante siglos de un castellano arcaico, desparramado en su día por el Mediterráneo y que hoy sigue vivo igual en Israel, que por ejemplo en Canadá y por supuesto en cualquier país de Hispanoamérica. Concretándonos a Marruecos [...] diremos que esa particular forma de expresarse de estos hebreos sefarditas, sobre todo en las clases más populares y por ello más auténticas es conocida por el nombre de yaquetía. (p. 119)

Le judéo-espagnol du Maroc ou *ħaketía*<sup>14</sup> — que Vázquez appelle "yaquetía" — relie le personnage à une mémoire de cinq siècles de présence espagnole qui tend à lui faire incarner l'histoire longue du carrefour migratoire qu'est la région. L'ancienneté de l'identité espagnole de Tanger est ainsi mise en avant et l'auteur élargit son propos en saluant la capacité d'adaptation de la langue espagnole dans son ensemble, emportée par ses locuteurs à travers le monde; il la qualifie de "lengua viajera, lengua de emigrantes." (p. 120).

---

<sup>14</sup> Le premier ouvrage sur la *ħaketía* est contemporain de *La vida perra de Juanita Narboni*. V. José BENOLIEL, *Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitia*, Madrid, R. Benazeraf, 1977. V aussi Alegría BENDELAC, *Los Nuestros: Sejiná, Letuarios, Jaquetía y Fraja. Un retrato de los sefardies del norte de Marruecos a través de sus recuerdos y de su lengua (1860-1984)*, New York, Bern, Frankfurt, Paris, Peter Lang, 1987; Alegría BENDAYAN DE BENDELAC, *Diccionario del Judeoespañol de los Sefardies del Norte de Marruecos*, Caracas, Centro de estudios sefardies de Caracas, 1995; Isaac BENHARROCH, *Diccionario de Haquetía*, Caracas, Asociación israelita de Venezuela y Centro de estudios sefardies de Caracas, 2004; Yaakov BENTOLILA, *Diccionario del elemento hebreo en haketia*, CSIC, Uco Press, 2015.

Le roman s'attache à la part espagnole de Tanger reliée historiquement à l'Andalousie. Les liens à d'autres nationalités du personnage sont présentés comme superficiels comparés à sa part andalouse : " Si bien Juanita Narboni es inglesa de pasaporte por haber nacido su padre en Gibraltar... pero con apellido italiano, y ser sus amigas más íntimas todas hebreas, ella es esencialmente española. O mejor andaluza, como su madre." (p. 120).

C'est pour porter la langue du Tanger populaire influencée par le judéo-espagnol<sup>15</sup> que le personnage de Juanita Narboni a été créé. Vázquez l'indique clairement :

...lo único que he hecho al escribir las desventuras de Juanita Narboni ha sido procurar recoger en directo —en lenguaje inmediato— lo que de yaquetía pueda haber en el hablar de un tangerino típico. Y he preferido que sea mujer, una tangerina, porque de todos es sabido que las tradiciones suelen conservarse, al menos hasta hoy, más por vía femenina que masculina (p. 120).

Or, dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle cette histoire longue prend fin, celle des juifs du Maghreb<sup>16</sup>, des juifs hispanophones du Maroc, des colonies et — de façon plus saisissante par sa brièveté — celle du Tanger international. L'auteur ne porte pas un regard nostalgique sur le pays de sa jeunesse, comme le font d'autres auteurs tangérois de la diaspora<sup>17</sup>, mais il montre la rapidité de sa décomposition par un personnage immobile saisi par le spectacle inéluctable du mouvement de l'histoire. La fin du texte liminaire l'indique:

Hoy la ciudad retorna a su pasado árabe y sería de incautos contradecir a la todopoderosa madre Historia. Pero si he escrito este libro es porque aún sobreviven allí, y desperdigados por el mundo, no pocos tangerinos que siguen hablando al modo y estilo de Juanita Narboni. Por supuesto, el tiempo los irá borrando. Sirva pues esta novela —de servir para algo— como testimonio de recuerdo, de cariño (p. 120).

Le livre paraît offert comme le témoignage d'une identité composite ancienne, quoiqu'essentiellement espagnole et andalouse, faite de migrations successives et vouée à la disparition par sa dernière diaspora.

---

<sup>15</sup> L'auteur affirme que le parler des Tangérois a été influencé par le judéo-espagnol alors que l'on observe le phénomène inverse : une recastellanisation de la *ḥaketía*. V. notre étude, "Lecturas de la *ḥaketía* en *La vida perra de Juanita Narboni* de Ángel Vázquez (1976)", Actes du 19<sup>e</sup> Congrès d'études judéo-espagnoles (Londres, 2016), à paraître dans la revue, *Ladinar*, 2018.

<sup>16</sup> La cause du départ des juifs des pays arabes est l'objet de polémiques. V. Georges BENSOUSSAN, *Juifs en pays arabes : le grand déracinement 1850-1975*, Paris, Tallandier, 2012.

<sup>17</sup> Le premier livre publié entièrement en *ḥaketía* s'intitule *Yaḥasrá*, expression qui signifie "c'était le bon temps". V. notre article "*Yaḥasrá* de Solly Lévy (Montréal, 1992) Première œuvre de fiction publiée en *ḥaketía*", *Cadernos de Estudios Sefarditas*, Cátedra de Estudios Sefarditas "Alberto Benveniste", 1<sup>er</sup> semestre 2017, p. 101-112.

L'évocation de la force de la "toute-puissante mère histoire" et du temps qui efface la trace des Tangérois (judéo-)hispanophones paraît suggérer la métaphore attendue du mouvement des vagues et, de fait, le roman débute par une scène sur la plage de Tanger évoquant le passage du temps.

## 2.2 Mouvement tragique de l'histoire

Le texte ne comporte aucune date précise, il demeure dans l'immédiateté du monologue et paraît suivre les méandres d'une pensée confuse — le personnage se dit à plusieurs reprises "atolondrada"<sup>18</sup>. Néanmoins, la structure du roman répond à une logique historique précise ; il est organisé en deux sections intitulées "primera y segunda parte", chacune est divisée en unités, pensées en scènes clairement différenciées, quoique dépourvues de titre ou de numérotation. Après une première unité qui se déroule sur la plage de Tanger, alors que le personnage paraît avoir une cinquantaine d'années, le monologue évoque sa vie depuis sa jeunesse jusqu'aux années 1939-1940 qui constituent une rupture familiale et historique. La seconde partie revient à la scène cadre de l'*incipit* que l'on peut situer dans les années 1960 et poursuit lentement les années de maturité et de vieillesse du personnage. Le roman couvre ainsi un demi-siècle depuis 1915 jusqu'à 1965, mais se concentre sur la fin des années 1930 dans la première partie et sur le début des années 1960 dans la seconde.

La première page du roman annonce déjà la fin d'un monde : elle s'ouvre sur les plaintes du personnage principal en femme mûre dans un établissement de bains observant ses douleurs ("Cada día me cuesta más ponerme las medias..."), palpant ses bourrelets et maudissant son manque d'argent, elle regarde un jeune homme nager au loin et reste assise. Elle craint l'approche du serveur parce qu'elle ne consomme pas. Le monologue nomme ceux qui ont réussi à faire fortune et à partir tandis que la narratrice demeure dans sa ville et connaît de grandes difficultés économiques. Juanita Narboni reconnaît le serveur et dit: "Tú eres el hijo de Isabel, aquella criada que mamá trajo de Cartagima. [...] No. No voy a comer con lo que cuesta aquí un cubierto tengo para una

---

<sup>18</sup> V. D.R.A.E, "Atolondrado (a) : que procede sin reflexión", <http://dle.rae.es/?id=4HIzXKL>, consulté le 15/5/2018. L'adjectif est réitéré (p. 143; 255; 274; 292; 369; 370; 382), avec un léger sursaut final : "ahora me noto menos atolondrada que antes, ahora pienso las cosas. No mucho, la verdad" (p. 369). L'auteur s'accable du même défaut dans une lettre à Emilio Sanz de Soto du 2 juin 1965 où il revient sur son parcours à la troisième personne et regrette : "entonces, la madre y la abuela de Antonio [son véritable prénom] vivían e indirectamente fueron víctimas del atolondramiento de éste".

semana. [...] Me alegro de que Isabel esté bien y que haya puesto un chiringuito en Algeciras" (p. 124).

Cette rencontre aboutit à la constatation d'un départ nécessaire pour tous et à l'annonce de la mort programmée du personnage principal : "Ya lo sé, todos, tarde o temprano, nos tendremos que ir. Sólo que tú, mi vida, te irás a Suiza o a Alemania, mientras que yo acabaré en el cementerio de Bubana, rodeada de amapolas por todas partes" (p. 124).

D'emblée la dichotomie fondamentale qui structure le roman est annoncée : partir ou rester. Elle est déclinée en plusieurs alternatives qui scandent le monologue : être moderne ou pas, avoir ou non une vie amoureuse, des enfants, de l'argent. Dans la famille Narboni, cette dialectique est incarnée par les deux filles : Elena est "la femme moderne", celle qui vit et qui part, tandis que Juanita ne l'est pas et reste.

Le sujet est grave, l'annonce est tragique, bien que le registre de langue adopté, le ton grinçant et l'évocation des parties basses du corps (les jambes, le ventre) brouillent le discours d'une complexité grotesque<sup>19</sup>.

### 2.3 Une allégorie : Le départ impossible

Dès *l'incipit*, le lecteur connaît donc le destin du personnage et cependant la question du départ est posée à de nombreuses reprises dans le roman. Elle reste toutefois envisagée comme un rêve lointain, d'aventure et de liberté prenant la forme d'une image stéréotypée de la femme moderne:

Ya sale el tren para Casablanca, quién se fuera en él, a veces me gustaría coger un tren y que me llevara donde él quisiera, pero lejos, muy lejos, lejos de esta rutina, de este cansancio, de este aburrimiento. Encontrarme de pronto en un sitio desconocido donde nadie supiera quién soy, haría disparates, fumaría, me pintaría, me cambiaría el peinado y me sentaría en las terrazas de los cafés a tomar granadina o un 'Byhrr' [sic] con una pajita, como en los abanicos de papel. Miraría a los hombres sin miedo porque nadie sabría quién era esa mujer, dirían '¿quién es?'. Es una espía, una actriz... (p. 231-232).

L'auteur semble décrire ici une image publicitaire sur un éventail en carton, comme on en offrait alors<sup>20</sup>. La liberté rêvée par le personnage est le plus souvent limitée car elle est subordonnée à l'intervention d'un prince charmant cinématographique: "Sabes

---

<sup>19</sup> En cela Vázquez se rapproche d'autres romans du XX<sup>e</sup> siècle. V. Rémi ASTRUC, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2010.

<sup>20</sup> La référence à ce support publicitaire est réitérée quelques pages plus loin à propos d'un cadeau fait par la mercière: "...un abaniquito de propaganda gracias, mi bien" (p. 248).



muy bien que sería incapaz de escaparme sola... Si yo encontrara un hombre, uno de esos hombres que te cuidan cuando estás enferma como Spencer Tracy, o te salvan cuando vas a tirarte por un puente y te estrujan a besos para luego darte un par de bofetadas como Clark Gable..." (p. 215).

Le roman est émaillé de ces rêveries impossibles dont le lecteur connaît l'inutilité et dont la forme oscille entre la répétition et l'invention de formulations nouvelles, c'est là un des ressorts les plus efficaces de l'écriture de Vázquez. Le livre s'achève sans surprise sur les affirmations tragiques confirmant le destin énoncé dans les premières pages:

Se fueron todos. ¿Adónde fueron a parar? La mayoría al cementerio. Bueno a los cementerios. Esta ciudad que siempre estuvo rodeada de cementerios ahora es ella misma un cementerio. Los que se fueron lejos como si hubieran muerto porque ni siquiera me escriben, ni se acuerdan para nada de mí [...] Todos, todos, menos yo, que sigo viva, yo, que cada vez que intenté abrir el pico se me torció el habla, y cuando quise enterarme de que tenía un cuerpo, ya no supe, desgraciadamente, qué hacer con él. Tarde siempre, a todo llegué tarde, hasta para morirme no voy a llegar a tiempo. No encontraré entradas, seguro. Me dejarán como siempre el peor sitio, si es que me dejan alguno" (p. 370).

Par sa lucidité dernière le roman est poignant, mêlant l'hyperbole ("todos, todos, menos yo; a todo llegué tarde"), la mauvaise foi et l'humour noir ("hasta para morirme no voy a llegar a tiempo").

À la fin de la lecture on ne peut que constater, comme le fait V. Trueba, que le départ n'a pas eu lieu :

La tragedia de Juanita se acrecienta frente al personaje que es su contrapartida en la novela: su hermana Elena. Con la misma educación, viviendo en el mismo ambiente que Juanita, Elena sí es capaz, pese a todo, de escapar a su propia clase, de desligarse de su entorno. ¿Por qué Juanita no hace lo mismo? ¿Por qué no huye? Porque, definitivamente, no ha podido, y es esa impotencia la que incrementa, sin duda, su tragedia: Juanita se nos aparece como una mujer abocada sin remedio al fracaso<sup>21</sup>.

Il ne pouvait en être autrement ; nous avons vu que Juanita Narboni a été pensée pour représenter la ville internationale dans ce qu'elle a de plus traditionnel, dans son identité espagnole et andalouse. Son destin est à relier aux éléments donnés par l'auteur dans son prologue sur la construction du personnage: "... he preferido que sea mujer, una tangerina, porque de todos es sabido que las tradiciones suelen conservarse, al menos hasta hoy, más por vía femenina que masculina" (p. 120). Une lecture allégorique nous semble fortement suggérée par Vázquez et nous l'adoptons sans réserve ; elle

---

<sup>21</sup> V. V. TRUEBA, "Tánger espacio para un monólogo" , *art., cit.*, p. 370.

écarte toute possibilité de départ du personnage : en effet, si Juanita incarne sa ville, elle ne peut pas en partir.

### 3 Un retable du Tanger international

#### 3.1 Le Carnaval, panneau central du triptyque

Après le premier chapitre qui pose le cadre historique et géographique par la présentation du personnage principal, le début du roman devient descriptif : l'auteur y donne une image de la société tangéroise internationale en trois longues scènes d'exposition montrant d'abord une sortie au cinéma (p.134-142), ensuite le tourbillon d'un bal costumé de Carnaval au Gran Teatro Cervantes (p. 160-173) et enfin l'enterrement de la mère du personnage principal (p. 173-183). Les trois épisodes se déploient comme un triptyque ayant pour panneau central le bal costumé.

Ce sont les personnes plus que les lieux qui y sont décrits. Les noms de Tangérois et surtout des Tangéroises s'y multiplient, révélant des identités doubles ou triples, aussi complexes que celles du personnage principal : "Daisy Braccone, Germaine Laroc, Rebeca Benamar, Margarita Espinosa, Mimy d'Aro, Messody Laudi, etc." Ces noms bigarrés (anglais, italiens, français, judéo-hispano-marocains) sont associés à des déguisements faisant référence à d'autres pays, quelquefois plusieurs pour une même œuvre comme *The Mikado*<sup>22</sup>, par exemple, célèbre opérette britannique parodiant une cour japonaise ("Daisy Braccone vestida como en *the Mikado*, te sienta como un tiro, mi reina", p. 162).

À cela s'ajoutent les titres des morceaux joués, eux-mêmes marqués par un ancrage géographique évident, qu'il s'agisse de "la Madelon" pour la France, de la Valse de *la Veuve joyeuse* (opérette de Lehár et Stein) pour l'empire Austro-Hongrois, ou de "It's a long way to Tipperary", air de music-hall associé aux mouvements de l'armée britannique lors de la Première Guerre Mondiale<sup>23</sup>.

L'effet produit est celui d'un mouvement à la fois grisant et inquiétant, comme l'est par essence le Carnaval où les valeurs sont inversées, les identités masquées et la foule opprimée. Ici, l'accent est mis sur le mélange des pays, induisant chez le lecteur une image de la superficialité de la gestion internationale de la ville qui apparaît dès lors

---

<sup>22</sup> *The Mikado*, opérette britannique de Gilbert et Sullivan de 1885 adaptée au cinéma en Angleterre 1939 par Victor Schertzinger.

<sup>23</sup> Air de music-hall écrit par Jack Judge et Harry Williams en 1912. V. Martin FRICKER, "Song that won war: *It's a long way to Tipperary* and a long time to pay royalties". *Mirror*. 7 /09/2016.

comme une diplomatie d'opérette. D'ailleurs, la plupart des références musicales ou de déguisements sont associées à la Zarzuela ou à l'opérette<sup>24</sup>. Le théâtre décoré de drapeaux est comparé explicitement par le personnage à l'Assemblée législative: "¡Todas las banderas, qué bonito! la española, la francesa, la inglesa, la italiana..., la Asamblea legislativa en pleno!" (p. 161).

Le bal costumé contient en germe l'annonce de la fin de cette société ; la mère du personnage principal manifeste des signes de malaise, et avec sa mort qui intervient au chapitre suivant, on comprend que la fête préfigure le démantèlement de la famille. De la même façon, la piñata que l'on frappe et qui se brise vient clore le divertissement et prépare la dispersion des convives ; tout cela annonce la fin du Tanger international (p. 171-173).

### 3.2 Deux autres scènes d'exposition

De part et d'autre de la scène de Carnaval, les deux autres scènes d'exposition sont à peine moins développées : la première est une séance de cinéma où se côtoient les différentes classes sociales de la ville. Le cinéma est le principal vecteur de la culture internationale dans le roman et, effectivement, l'âge d'or du cinéma hollywoodien et mexicain ainsi que l'avènement de grandes productions européennes correspondent à la période qu'embrasse le roman. L'auteur a choisi de souligner la mixité sociale du spectacle. Il s'agit d'une réalité antérieure aux années 1940 où des salles de cinéma plus élégantes ont été construites dans la partie moderne de Tanger écartant les publics les plus modestes<sup>25</sup>.

On croise ici l'employé qui distribue les programmes, il est appelé "Mohamed" par le personnage principal, comme tous les hommes musulmans rencontrés dans la première partie du roman. On voit aussi un ouvrier à la peau tannée, que le personnage imagine être un pêcheur de Gibraltar et surnomme "le pêcheur d'Islande" en référence au roman de Pierre Loti plusieurs fois porté à l'écran<sup>26</sup>. Le film projeté est *El Negro que tenía el*

---

<sup>24</sup> "La orquesta no está mal, todos los músicos con pelucas empolvadas como en *El rey que rabió*, dice que los han traído de Madrid, no me lo creo. ¡Qué bonito, Eso es de *El príncipe Carnaval*, muy apropiado. [...] Las empleaditas de Galerías Lafayettes vestidas como en la *Corte de Faraón...*" (p. 163-164).

<sup>25</sup> V. [http://www.prospectosdecine.com/?nav=listaespeciales&buscar=&nomtabla=FOTOGRAFIAS\\_DE\\_SALAS\\_DE\\_CINE&orden=4&pagina=13](http://www.prospectosdecine.com/?nav=listaespeciales&buscar=&nomtabla=FOTOGRAFIAS_DE_SALAS_DE_CINE&orden=4&pagina=13) À propos de l'histoire des cinémas de Tanger. Et Omar BARRADA et Yto BARRADA (dir.), *Album cinémathèque de Tanger*, Barcelone, Tanger, Ajuntament de Barcelona, Librairie des Colonnes, 2012.

<sup>26</sup> Le texte renvoie sans doute à *Pêcheur d'Islande*, film français de Pierre Guerlais, 1933, avec Thomy Bourdelle, Marguerite Weintenberger et Yvette Guilbert.

*alma blanca*<sup>27</sup>, tandis que Juanita Narboni, sa sœur et ses amies sont d'une bourgeoisie moyenne et blanche. Tout cela sensibilise le lecteur à une diversité sociale et de couleurs de peau très peu présente, par ailleurs, dans les romans évoquant une société coloniale<sup>28</sup>.

Le troisième volet d'exposition est la scène de l'enterrement de la mère (p. 173-183) où les membres de la bourgeoisie occidentale, déplacent le lecteur à l'autre extrémité de l'échelle sociale : "todo el consulado inglés por papá, la legación de España por mamá, que hasta han venido las hijas del canciller, muy modositas y muy educadas (p. 179)". S'adressant à sa mère le personnage dit : "Ha venido lo mejorcito de cada colonia: tus amigas hebreas, tus amigas francesas, Miss Bentley haciendo juego con papá en lo que a borrachera se refiere" (p. 174) ; de même, il est longuement question d'un jeune homme au nom italien — Oreste Duppo — que cherche à séduire la sœur Elena. Toutefois, les noms cités sont pour la plupart espagnols (Rosario qui a habillé la défunte, Sagrario que l'on sait en prison à Madrid, Manolo le chauffeur) ou judéo-espagnols (Alegrina ou Bella Pinto qui invite ensuite la famille Narboni à déjeuner). Le lecteur peut situer les Narboni entre l'opulence de leurs amis Pinto qui disposent d'un chauffeur, d'une belle auto et d'une grande maison et les Occidentaux plus modestes; chauffeurs, couturière, parmi lesquels Vázquez glisse le souvenir de sa propre mère, la chapelière Mariquita Molina devenue dans la fiction Marinita Medina, et de lui-même enfant présents à cet enterrement : "Marinita Medina con una de las vendedoras, tan nerviosa estaba que ni siquiera le pregunté por el niño, mamá lo quería mucho, tengo que hacerle un regalito" (p. 179).

À la solennité du moment sont mêlés des indices laissant deviner les causes qui vont précipiter le personnage de l'aisance à la misère, comme la présence parmi les invités d'un notaire — M<sup>e</sup> Saurin — qui souhaite parler au père de famille<sup>29</sup> et, par ailleurs, la mention réitérée de l'alcoolisme de ce dernier : "Papá está loco. Esos ojos hinchados y ese entontecimiento no es sólo dolor. Es más 'White horse' que lo otro. Te conozco." (p. 173).

---

<sup>27</sup> *El Negro que tenía el alma blanca*, film espagnol de Benito Perojo avec Marino Barreto, Angelillo et Antoñita Colomé, 1934. Les chansons citées indiquent qu'il s'agit de cette version et non de celles de 1927 ou de 1951.

<sup>28</sup> V. Kamel DAUD, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014. Roman qui interroge la place de "l'Arabe" dans *l'Étranger* de Camus et donne la parole à son frère.

<sup>29</sup> "Por favor, papá, Maître Saurin quiere hablarte. Alegrina, mi vida, perdona, no te había visto, ha venido tanta gente." (p. 175).

Ces trois tableaux donnent ainsi au lecteur une image de la société internationale dans une splendeur déjà menacée. Nous y avons accès par deux procédés essentiels : d'une part, la citation de noms de personnes/ personnages<sup>30</sup> assortis de brèves anecdotes et d'autre part, surtout dans la scène du cinéma et plus encore du bal, par l'évocation d'œuvres d'art — films, chansons, musique, opéra, opérette, zarzuela — rattachant ces personnages à des cultures multiples et lointaines.

### 3.3 Une image à bords perdus

Le corps du roman montre un état de fait sans évoquer les mouvements de population à l'origine de la constitution de la société tangéroise internationale. Le point de vue du personnage ne permet pas une telle distance réflexive ; seule la voix de l'auteur dans la pièce liminaire l'insinue et donne des idées générales sur l'arrivée et le départ des Occidentaux dans la ville<sup>31</sup>.

Le texte nous apparaît sans marge et sans limite, comme ces images dépourvues de bordure que l'on dit "à bords perdus". Le monologue ne s'écarte pas de la subjectivité du personnage et demeure dans la description de ses sensations, de faits immédiats, d'anecdotes concernant des individus et de souvenirs personnels. Il débute *in medias res*<sup>32</sup> et s'achève sans conclusion véritable dans une scène d'angoisse liée à la recherche d'une photo perdue de la mère. L'on y perçoit la menace de la folie et de la mort de celle qui se dit la dernière à rester après le départ de tous, mais le roman ne montre pas cette fin (p. 378 et *sq.*).

Un tel procédé contribue à donner l'effet de vérité testimoniale annoncée par l'auteur dans son paratexte<sup>33</sup>. Les limites et les transformations imposées par la subjectivité du monologue préservent le discours d'une idéalisation de la société tangéroise internationale car le ton est acerbe, les moqueries et les plaintes constantes ; on y voit les petites choses que le personnage remarque chez ceux qui l'entourent et celles que l'auteur lui prête aussi, notamment des idées reçues sur les différentes nationalités

---

<sup>30</sup> De nombreux noms appartiennent à des personnes ayant réellement existé et vécu à Tanger, Maître Saurin est l'une d'elles.

<sup>31</sup> Vázquez évoque ainsi l'arrivée et le départ de populations: "ese Tánger que fue tierra de nadie y de todos — Zona internacional— al que la fuerza demoledora y renovadora de la la Historia está devolviendo a sus orígenes". Il adresse son livre à la diaspora tangéroise : "aún sobreviven allí, y desperdigados por el mundo, no pocos tangerinos que siguen hablando al modo y estilo de Junita Narboni." (p. 119-120).

<sup>32</sup> Les premières et dernières phrases du roman sont : "Cada día me cuesta más trabajo ponerme las medias." (p. 134) et "¡Cómo tengo la cabeza!" (p. 387).

<sup>33</sup> V. *supra* note n° 5.

et l'expression du mépris pour les autochtones musulmans appelés sans distinction "Mohamed" et "Fátima"<sup>34</sup>. La fin du roman apporte des éclairs de lucidité et de respect nouveaux, mais ils sont fragiles et mêlés à l'expression d'un naufrage du personnage et de son monde.

#### **4. De l'émigration ratée à l'errance dans la ville**

##### **4.1 Un chapitre d'histoire**

Dans l'apparente confusion historique voulue par l'auteur, une unité se détache pourtant par une plus grande clarté quant aux événements évoqués. Il s'agit de la quatorzième unité de la première partie (p. 207-213), où est relatée la première visite au cimetière du personnage sur la tombe de la mère. Vázquez y mêle le récit de changements dans la maison familiale et ceux qui bouleversent la ville, leur concomitance corrobore la lecture allégorique du roman. On y lit pêle-mêle l'arrivée des troupes franquistes, la redistribution des chambres dans la famille, la répression, la déportation de républicains, l'arrivée de juifs réfugiés d'Europe de l'Est ou l'évolution du rôle des femmes dans la société :

Acabamos de salir de una guerra y parece que nos metemos en otra. La ciudad se está llenando de polacos. Judíos. Aquí los llaman polacos pero son de todas partes de Europa. Han abierto tiendas, una al lado de la otra. [...] Tengo muchas cosas que contarte. Parece mentira que en tan poco tiempo hayan ocurrido tantas cosas. Oreste ha empleado a la memloca [Elena] en su fábrica de pastas, perdona, mi bien, yo la quiero mucho pero no la tolero. Está como de cajera en uno de los almacenes, ella dice que de secretaria, bueno está, la dejaremos. Oreste, al final se casa con una italiana. [...] Por lo visto el pobre de Oreste tiene que marcharse. A la guerra. ¿Cuántas guerras llevamos ya, mamá? En el café Central hay una orquesta de mujeres y se ha puesto de moda una cosa que llaman el 'Lambeth Walk' (p. 207-208).

Le lecteur est invité à avoir un rôle actif de déduction et de reconstitution face à une parole qui ne cesse de redire son manque de discernement : "Hoy ha atracado en la bahía una escuadra. No, no lo sé. Inglesa. Mira, ya sabes que yo nunca me entero muy bien, pero con la cara de papá tengo bastante" (p. 209). Comme dans l'ensemble du livre, aucune date n'apparaît dans cette section, sauf celle de l'arrivée des troupes franquistes dont on nous dit l'heure et le jour, avec une erreur, et en omettant le mois et l'année : "El

---

<sup>34</sup> "¿Qué pregona ése? saldré al balcón. ¡Mohamed...! ¿Shal el kilo? Sube, sube!" (p. 198); Le prénom est substantivé, perdant sa majuscule pour désigner une bonne : "la fátima de los Azerraf" (p. 197).

pasado día doce, a las once de la mañana entraron las tropas españolas y ocuparon la ciudad. Yo estaba limpiando un pargo en la cocina... " (p. 209)<sup>35</sup>.

L'auteur joue sur le contact entre un événement capital dans l'histoire de Tanger au xx<sup>e</sup> siècle et un détail de vie quotidienne particulièrement trivial : ce procédé confirme l'impression de véracité du témoignage, nourrit le lien entre sublime et grotesque dans l'œuvre et montre, enfin, l'installation du personnage dans un rôle de maîtresse de maison après la mort de la mère.

Le repérage chronologique est à déduire d'indices, notamment les citations plus ou moins exactes d'œuvres connues qui nous ramènent à la date de 1940. Il est aisé de reconnaître *Autant en emporte le vent*<sup>36</sup> dans la phrase suivante: "De la Embajada americana nos han mandado unas invitaciones para ver esa película de una novela americana que tú leíste en francés, una que tenía algo que ver con el viento y que te gustó mucho" (p. 210).

Toutefois, selon le principe qui préside à l'écriture du roman, la véritable rupture est intime et non politique, elle intervient dans les chapitres suivants, lors de la fuite de la sœur du personnage principal avec un homme. Cet événement achève la première partie du roman en symbolisant la dispersion de la société occidentale de Tanger (p. 225-235).

La mort de la mère et le départ de la sœur sont les seules absences sur lesquelles l'auteur s'attarde, les autres morts et départs nombreux sont ensuite signalés incidemment et *a posteriori*<sup>37</sup>. Dans sa seconde partie du roman la vie du personnage reprend après une ellipse<sup>38</sup> pendant laquelle ces événements ont eu lieu ; on nous montre donc les prémices et les conséquences des départs massifs.

Le récit est comme percé d'un point aveugle en son centre : celui de l'Indépendance du Maroc et de la fin officielle du statut international de Tanger. Le personnage anticipe, regrette ou rêve les départs et n'est jamais autant en phase avec des événements historiques que dans cette quatorzième unité de la première partie.

---

<sup>35</sup> L'entrée des troupes franquistes dans Tanger a eu lieu le 14 juin 1940 et non le 12.

<sup>36</sup> *Gone with the wind* (fr. *Autant en emporte le vent*), film américain de Victor Fleming, 1940, avec Clarke Gable, Vivien Leigh, Leslie Howard et Olivia de Havilland.

<sup>37</sup> La mort du père est ainsi signalée au premier chapitre de la seconde partie à propos d'une voisine méprisante: "¿Qué se puede esperar de una mujer que ni siquiera se dignó a darme el pésame cuando murió papá?" (p. 251).

<sup>38</sup> Dans son introduction V. Trueba calcule une ellipse de dix ans: "Son diez años los elididos que el relato no explicará en ningún momento" (p. 65).

## 4.2 Odyssée minuscule

Dans la seconde partie, le personnage est ramené à une certaine réalité par des nécessités matérielles, s'ensuivent alors des déplacements dans la ville. Ils repartent du cadre premier du roman : le restaurant de plage où le personnage observe des mouvements de population après un déjeuner bien arrosé charitablement offert par la patronne. Juanita s'est assoupie et découvre à son réveil que des couples adultères ou homosexuels s'y donnent rendez-vous le soir, ainsi une réalité du lieu insoupçonnée d'elle est dévoilée : "¡Qué inocente soy! Ha convertido el balneario en un portalillo" (p. 244). La seconde partie du roman est une lente et partielle initiation à de nouvelles réalités de Tanger.

Le trajet depuis ce lieu jusqu'au domicile du personnage est développé sur dix pages (p. 244-254), avec des stations chez une vendeuse de figues de barbaries, de churros, la mercerie, la rencontre de voisines, puis d'une femme misérable "Maria Luisa la negra" et enfin la recherche infructueuse de la voisine "Mona la de los gatos". Ce déplacement est relaté comme un exploit alors que sur une carte de la ville il ne représente que quelques rues.

L'odyssée pathétique et avinée de Juanita Narboni dans Tanger rappelle la traversée de Dublin de Leopold Bloom dans *Ulysse* de Joyce ou celle de Madrid par Máximo Estrella dans *Luces de Bohemia* de Valle Inclán ; elles ont en commun l'esthétique pittoresque des noms de lieux, les surnoms des personnages et des spécialités culinaires populaires et locales.

À partir de cette traversée longue et minuscule où le temps et l'espace semblent dilatés, la seconde partie du roman est marquée par des déplacements incessants, vers des lieux signifiant une vie de plus en plus modeste et dans un rayon très réduit. Le personnage se qualifie alors de "culo de mal asiento"<sup>39</sup> : "Necesito un pretexto para salir, tengo culo de mal asiento, lo comprendo, y una vez en la calle añoro esta casa. Hamruch, mi reina, salgo un momento, bueno, también tengo que ver si ha llegado el dinero de papá. No, claro, si hoy es domingo, ¿adónde voy a ir yo a estas horas?"(p. 260). Puis s'adressant à sa mère défunte : "Lo primerito: ir al Consulado para ver si ha llegado la paga de papá, después al banco, a cambiar las libras por pesetas, [...]. Si cobro..., inmediatamente iré a la peluquería, pero si no cobrara, me llevaré tu anillo de platino y

---

<sup>39</sup> L'expression apparaissait dès les premières pages du roman, annonçant le destin du personnage : "Ni el hambre ni la impaciencia ni ese culo de mal asiento que Dios me dio, que no puedo parar en ninguna parte" (p. 126).



brillantes. [...] Tengo que ir a la Compañía Electra, yo no me paso otra noche a la luz de las velas" (p. 262).

Les mouvements dans la ville sont évoqués comme une errance sans but représentant un malaise, le déséquilibre ("mal asiento") de Juanita Narboni symbolisant celui de la société occidentale ayant perdu sa place dans la ville.

### 4.3 Une parenthèse heureuse

Vázquez a ménagé un moment de répit dans le récit de la vie de plus en plus pénible de son personnage. La rencontre de Dedé Trilby, témoin de la période internationale au destin semblable à celui de Juanita, constitue une parenthèse heureuse dans la seconde partie. Leur amitié fait renaître la nostalgie de visages, de films et de chansons et donne un ancrage au personnage de Juanita.

Entre eux, l'éventualité de partir de Tanger n'est plus envisagée, en revanche il est question du départ des autres. Dedé relate des faits : il a acheté le frigidaire de personnes allées s'installer à Marbella<sup>40</sup>, tandis que Juanita exprime de l'amertume : Beba Denkes qui a élevé ses neveux est sans nouvelles d'eux<sup>41</sup> mais, surtout, Esther, sa grande amie partie au Canada, ne répond pas à ses lettres lui demandant, par exemple, des renseignements sur Dedé<sup>42</sup>.

Ce lien est de courte durée (p. 283-340) car Dedé meurt tragiquement. L'errance du personnage principal reprend après l'enterrement, dès son retour du cimetière hérissé de difficultés (p. 343-348). Dans le roman, les multiples trajets vers ou depuis le cimetière se font d'abord en voiture puis en taxi et pour finir ici en autobus, différents moyens de transport représentant des marqueurs économiques et sociaux. Une pauvre à la peau noire et un travesti juif prennent un taxi après l'enterrement de Dedé tandis que Juanita est oubliée de tous: "María Luisa en un taxi con la Momi. Yo en autobús. La señorita Narboni en autobús. Maldita sea la hora..." (p. 344).

Nous parvenons ainsi au terme d'une dégradation : à la solitude et la tombée du soir s'ajoutent le manque d'argent et la vieillesse. Le personnage se retrouve à prendre l'autobus et à terminer son trajet en taxi, sur une distance très réduite, de la place de

---

<sup>40</sup> "Tienes una neverita muy mona. ¿Es eléctrica? La mía es de las que hay que ir por el hielo, cuando te lo quieren vender, porque hasta eso se ha puesto difícil. Muy cómoda. ¡Cuestan tan caras!... ¡No me digas! Te la vendieron los Guerrero cuando se marcharon. ¿Adónde se fueron esa gente? A Marbella." (p. 299).

<sup>41</sup> "Me entretuvo la de Denkes. ¿La conoces? Claro, hijo, amiga de tu mamá. Como siempre, envejecida pero despierta. Siempre fue muy simpática. Esperando que sus sobrinos la llamen para irse al Canadá. Yo creo que no la llamarán nunca, pero ¿quién le quita la ilusión?" (p. 313).

<sup>42</sup> "No te perdono, Esther, que no hayas contestado a mi carta pidiéndote informes." (p. 313).

France à son domicile dans la médina, prise de panique par une foule d'inconnus marocains.

Après la parenthèse de l'amitié avec Dedé — sorte de pendant masculin au destin de Juanita — plus dure paraît la rechute dans la solitude et la misère. Demeurer à Tanger semble désormais impossible et la fin de la vie du personnage allégorique imminente.

#### **4.4 La découverte du monde marocain**

La présence de la foule est liée à la célébration de la fête musulmane de l'Aachor, ce qui occasionne des observations désobligeantes du personnage sur les changements dans la ville et la société tangéroise, qu'il s'agisse du respect d'une tradition ou de l'aspiration à la modernité de la population.

Malgré ces critiques, il s'agit là aussi d'un regard nouveau posé sur les Marocains. Il convient de le lire sur des fragments suffisamment longs pour y observer les ambivalences du personnage et la réflexion à laquelle nous engage le texte :

*¿Qué es esto? Iluminaciones. La noche iluminada. Claro, estamos en vísperas del Aachor. Ahora son sus fiestas, antes eran las nuestras las que se celebraban con esplendor. Todo esto se acabó. Miedo me da el Aachor. ¡Qué gentío! Ni un europeo, ni una cara conocida [...]. Demasiado iluminada, esta ciudad siempre ha sido un carnaval. Lo malo es que antes era un carnaval alegre, y esto, esto es de lo peor. Una imitación. [...] Se acabaron los velos y los jaiques, y el burnús y la yilaba, todo lo que para nosotros tenía el encanto de lo oriental. Mira éste que tengo delante: los pelos largos no te van, mi vida, cuando se tienen los pelitos como tú rizados, el progreso resulta un problema. Pues anda que la farajmá que me acaba de dar un pisotón y ni siquiera se ha vuelto la muy burra, con minifalda. Cara de dolor lleva. Los tacones, mi bueno, no se puede pasar de las babuchas a los tacones de la noche al día. ¿La oíste Juani? Ahora todos hablan en francés y pasan por tu lado como si no existieras... Claro, hemos pasado nosotros tantas veces por el lado de ellos como si no existieran que esto es la revancha. (p. 345)*

Les musulmans cessent ainsi d'être un élément de décor exotique, ils deviennent visibles. Le monologue est toujours le cadre de contradictions car parallèlement au mépris des Marocains pris dans leur ensemble, on peut lire dans les derniers chapitres un attachement à la fidèle bonne Hamruch de plus en plus ouvertement exprimé. À Dedé, Juanita dit qu'elle est "hermana de verdad, como una hija, como una madre" (p. 326). Lorsque Hamruch cesse brutalement de se rendre chez les Narboni après de longues années de service, sa disparition mystérieuse, sans doute sa mort, fait ressortir encore sa valeur. Ce retournement de situation correspond à une image attendue de la relation ancillaire coloniale faite de domination et d'intimité, mais par la crudité du

monologue, Vázquez évite le cliché de la rédemption de son personnage principal. Dans le dialogue imaginaire avec la mère elle manifeste à ce propos des sentiments moins élevés d'abord et plus sincères ensuite :

Es la primera vez que falta al cabo de tantos años. ¿Volverá la negra? Nunca se sabe con ellos, nunca se sabe. Es la venganza, no quiero ni pensarlo. ¿Tú sabes lo que significaría eso? Me quedaría sola para siempre. ¿Quién encuentra ahora a alguien como ella? Siempre ha sido como de la familia, nos conocía de toda la vida, y encima, lo que cobraba. (p. 350).

[...] ni siquiera me he dado cuenta del valor de Hamruch hasta que no la he tenido delante. Ironía de la vida... (p. 353).

Vázquez conduit son personnage au terme de son itinéraire de découverte du monde marocain dans les dernières pages du roman lorsqu'il la montre mangeant quotidiennement dans un modeste restaurant tenu par le père d'un garçon que la famille Narboni au temps de son opulence avait aidé à trouver un emploi. La scène est transgressive à plusieurs titres car elle révèle le déclassement du personnage qui franchit la porte d'un établissement habituellement fréquenté par des hommes, de milieux populaires et musulmans.

Le lecteur perçoit l'ironie de la situation pour un personnage qui ne change pas profondément de regard sur le monde:

Tenía hambre. ¿Memshal Mohamed? Páse, Madame, páse, vous êtes chez-vous, Mademoiselle Narboni! Y aquello me llegó al corazón, ¿qué quieres que te diga? ¿Sabes quién era? Nada menos que el padre de Mustafa. ¿Te acuerdas de aquel niño que papá recomendó al Consulado inglés? Ese niño es ya un hombre. Y estoy segura de que si me viera por la calle, ni me conocería. Pero el padre me reconoció. Y ya no tuve más remedio que pasar. Tiene un restaurant en la calle de los Cristianos —por llamarlo así—. ¡El pobre! Me dio tanta pena ver que se alegraba de reconocermé, una pena extraña, era un montonazo de recuerdos todo aquello, que no pude evitarlo y pasé. Y desde entonces como allí todos los días, pagando, por supuesto. Pero a un precio conveniente, y me sale mucho más barato que si tuviera que comprarlo y prepararlo; además, por no fregar platos, con el maldito problema del agua caliente... ahora que estoy sola. Tú no sabes lo que es eso. También de esa manera, que quieras que no, hago un poquito de ejercicio. Cometí ese pecado. No, no, mi reina, no sabes cómo es el hombre de bueno. Muchas veces, cuando me veo reflejada en el espejo, esos espejos de ellos, me entra risa y pienso: Si mamá me estuviera viendo, se quedaría pasmada. No, no, mi vida, no te preocupes, de asco nada, no me da asco, ellos son, a veces, más limpios que nosotros. ¡Para ascos estamos! (p. 375)

Nous voyons Juanita Narboni bénéficiaire de la charité à peine déguisée du patron du modeste restaurant. Cette scène est sans doute une des plus cruelles du roman par la persistance des préjugés envers les Marocains musulmans qui ne sont désignés que par une troisième personne excluante: "ellos".

Emilio Sanz de Soto précise à ce propos :

El mundo al que Ángel Vázquez se refiere es [el de] los tangerinos de clase media —en su mayoría españoles hebreos y sefarditas— que allí crecieron durante generaciones enteras, alegres y confiados, hasta que un día se enteraron de que vivían en "tierra ajena". De ahí que el mundo árabe aparezca en la novela más como marco que como contenido. Lo que David Woolman define como "colonización ignorada"<sup>43</sup>.

Dans les dernières pages du livre cette ignorance tombe, le lecteur y est préparé, mais le personnage principal paraît comme piégé par l'évolution historique montrée comme une surprise. Ainsi, sans avoir quitté sa ville, le personnage se trouve en pays étranger.

El decorado es el mismo: las mismas casas, las mismas calles, el mismo cielo, los mismos árboles... Pero la opereta se acabó. Ahora están interpretando en ese mismo decorado una tragedia en árabe. Yo ni me entero. Más vale así porque si me enterara sería de lo peor. Ni los nesranis, ni los lijudis figuramos en el reparto. Nada de judíos ni de cristianos, ellos solitos, y como es una tragedia, acabarán matándose. (p. 371- 372)

Ici, pas de bons sentiments : la mauvaise foi, l'ironie et la cruauté donnent du relief au récit et provoquent la réflexion du lecteur sans jamais lui asséner de leçon explicite.

## **5 Conclusion : Deux métaphores du déplacement involontaire**

L'expérience littéraire du livre est celle de l'immobilité tandis que le monde évolue. L'auteur y parvient par la perspective totalement subjective d'une œuvre qui maintient le lecteur dans la vie et le corps du personnage de Juanita Narboni. Nous n'assistons ni à la naissance ni à la mort du personnage, pas plus que l'on n'explique l'arrivée ni le départ de tous les Occidentaux, mais le monologue nous fait partager son immobilité impuissante.

Le fait de demeurer sur place lorsque le monde change autour revient mécaniquement à une translation qu'Emilio Sanz de Soto résume ainsi dans la belle nécrologie qu'il consacre à son ami Vázquez : "Juanita piensa, habla, contesta..., mientras toda una ciudad y sus personajes desfilan ante el lector en una cabalgata de feria que se desmorona tristemente"<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> V. Emilio SANZ DE SOTO, "Una novela sin etiquetas", *Triunfo* 15/ 1 /1977 , n° 729, XXXI<sup>e</sup> année, p. 53.

<sup>44</sup> V. Emilio SANZ DE SOTO, "Un escritor fuera de nómina", *El País*, 12/3/1980 dans l'importante nécrologie qu'il consacre à son grand ami Vázquez.

Tandis que, dans un des premiers articles suscités par le roman, Antonio Valencia formule le destin du personnage en termes presque géométriques le conduisant à rouler sur un plan incliné :

Qué intención sociológica se esconde ambiguamente en la exposición magistral de esta vida, que el autor llama 'perra'? ¿Cuál es el grado y la dirección del retintín que existe en ello? El que denota su inmovilismo perezoso y su frustración con la que paga la inmadurez y el temor de ente inútil sino para la crónica que se le pega en el exterior? ¿El que apunta a su patético sino de rodar por el declive de un mundo genérico?<sup>45</sup>.

Ces deux images paraissent pertinentes, l'une parce qu'elle s'appuie sur la référence fondamentale au Carnaval qui traverse le roman et l'autre qui rappelle les rues en pente de la ville de Tanger que le personnage de Juanita a tant de mal à parcourir. L'une et l'autre font percevoir ce paradoxal déplacement subi par ceux qui n'ont pas choisi de partir d'un lieu en mutation, en effet, pour demeurer dans une société semblable à celle de Tanger, il aurait fallu en partir.

Le mouvement subi par le personnage est aussi celui du rétrécissement de l'espace, et pour finir d'un enfermement qu'il fait partager au lecteur.

Faut-il chercher des intentions sociologiques ou politiques au roman ? A. Valencia, comme plus haut V. Trueba, posent des questions et renoncent à y répondre, car ce livre fait avant tout partager par la littérature l'intimité d'une expérience et non la recherche de solutions politiques. La question est abordée dans une des seules interviews accordées par Vázquez à la sortie de son livre, l'auteur se dit peu versé en politique, mais il reconnaît avoir enfin acquis le sentiment d'être devenu écrivain, au terme de sa propre errance<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> V. Antonio VALENCIA, "La vida perra de Juanita Narboni por Ángel Vázquez", *Blanco y Negro*, 20/11/1976, p. 70.

<sup>46</sup> V. Cristina MAZA, "La vida perra de Juanita Narboni. Ángel Vázquez publica una nueva novela tras once años de silencio", *Informaciones*, 25 /10/ 1976. Vázquez déclare : "No soy un escritor político. No soy de derechas porque la derecha española la encuentro medieval, ni tampoco de izquierdas porque en España se me asemeja esta tendencia a la condesa Alexandra o la familia Romanoff. En el fondo soy anarquista, solo en el sentido de que hago lo que me da la gana y pretendo que me dejen en paz". L'entretien s'achève par : "Creo ser un escritor casi recién nacido, a pesar del Planeta concedido a mi obra *Se enciende y se apaga una luz*, de mis no sé cuántas obras finalistas en no sé cuántos premios y de mis otras, pocas, obras publicadas. Aquellos eran intentos, sólo esto".