

# **Du cinéma d'espionnage à l'humour *slapstick*: anti-héros et contre- performances dans *El ojo de la patria* d'Oswaldo Soriano**

Roberta Previtera  
Université Paris-Sorbonne  
robiprevi@hotmail.it

Citation recommandée : Previtera, Roberta. "Du cinéma d'espionnage à l'humour *slapstick*: anti-héros et contre-performances dans *El ojo de la patria* d'Oswaldo Soriano". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 71-89.

La fiction romanesque d'Oswaldo Soriano se nourrit souvent de modèles cinématographiques. Dans d'autres travaux<sup>1</sup> nous avons cherché à montrer que tout au long de sa trajectoire artistique l'auteur réinterprète à travers la parodie certaines conventions venues du cinéma hollywoodien. Nous avons étudié les éléments qui rapprochent *Triste, solitario y final* (1973) du cinéma noir, les nombreuses allusions aux conventions du *western* qui apparaissent dans *No habrá más penas ni olvido* (1978) et *Cuarteles de invierno* (1980) et la réécriture parodique du *road movie* menée à bien par l'auteur dans *Una sombra ya pronto serás* (1990).

Dans cet article nous nous focaliserons sur le cinéma d'espionnage qui constitue une source d'inspiration privilégiée du roman *El ojo de la patria* (1992). Des références à ce genre, même de façon marginale, apparaissent déjà dans *A sus plantas rendido un león* (1986), à travers le personnage de l'espion français Jean Bouvard. Néanmoins, c'est dans *El ojo de la patria* que Soriano s'approprie les principaux archétypes du cinéma d'espionnage pour les revisiter de façon parodique. Sa démarche concerne les personnages, mais aussi les situations et l'iconographie traditionnellement associée à ce genre. Son opération « démythifiante », qui passe d'un médium à l'autre, pourrait être définie comme une « trans-démythification » : le discours cinématographique et le discours littéraire se croisant ainsi dans le tissu du texte.

Tout d'abord, nous analyserons les stratégies mises en œuvre pour réaliser une réécriture irrévérencieuse des modèles du cinéma d'espionnage des années soixante et soixante-dix. Ensuite, nous verrons que pour mener à bien cette opération parodique Soriano s'inspire d'un autre genre classique du grand écran : la comédie *slapstick*. Enfin, nous constaterons que dans *El ojo de la patria*, tout comme dans les romans précédents de l'auteur, la parodie revêt un ton satirique : elle contient une évaluation critique de la réalité historique qui apparaît dans le roman et offre à Soriano le moyen d'exprimer ses opinions sur la réalité politique de son temps.

### **Le cinéma d'espionnage comme source d'inspiration**

Le *spy movie*, qui est considéré aujourd'hui comme un genre fondamental du cinéma commercial, a, de même que la plupart des genres cinématographiques, une origine littéraire. D'après John Cawelti et Bruce Rosenberg, l'une des premières manifestations du genre à l'époque moderne serait le roman *The*

---

1 || Les références précises à ces travaux se trouvent dans la bibliographie.

*Spy* (1821) de James Fenimore Cooper dont le personnage principal est un espion. La thématique d'espionnage apparaît aussi dans certaines nouvelles de Conan Doyle comme « The Naval Treaty » et « The Bruce-Partington Plans » (1908) où le récit d'espionnage se croise avec le récit policier. Une opération similaire est réalisée par Richard Kipling dans *Kim* (1901) lorsqu'il introduit un cas d'espionnage dans le contexte d'une histoire d'aventure. Au début du XXème siècle le genre devient populaire grâce à la plume d'auteurs comme George Chesney, Phillips Oppenheim et William Le Queux. À côté de ces écrivains, il faut rappeler que Joseph Conrad a écrit deux romans liés au genre *spy* : *The Secret Agent* (1907) qui est adapté à l'écran par Hitchcock en 1936 avec le titre *Agent Secret*, et *Under Western Eyes* (1911). Enfin, la dernière grande figure de l'époque est John Buchan, connu pour avoir introduit pour la première fois le motif du *double chase* (la double enquête) qui deviendra un élément topique du genre, tel qu'il apparaît dans l'un de ses romans les plus célèbres *Les 39 marches* de 1915 qui inspirera le film homonyme de Hitchcock de 1935. À partir des années trente le genre gagne en prestige grâce à deux auteurs, Eric Ambler et Graham Greene, dont les romans les plus connus, *The Confidential Agent* (1939), *The Ministry of Fear* (1943) et *Our Man in Havana* (1958), ont comme protagonistes des gens communs et pas des professionnels. En effet, il s'agit d'une caractéristique typique de la première étape du genre (1915-1945). Dans ces histoires, les missions sont menées par des agents improvisés qui se retrouvent concernés par des cas d'espionnage par hasard, souvent suite à une erreur d'identité. Il faudra attendre la fin de la Deuxième Guerre Mondiale pour que le personnage de l'espion professionnel commence à apparaître plus fréquemment. Parmi les auteurs les plus connus de cette période nous retrouvons Ian Fleming, le père littéraire du légendaire James Bond, personnage qui apparaît pour la première fois en 1953 dans le roman *Casino Royale*. L'autre grande figure de la littérature d'espionnage de l'époque est John Le Carré, créateur de plusieurs agents secrets, parmi lesquels le plus connu est sans doute George Smiley (1961) qui est le protagoniste de plusieurs romans comme *Call for Dead* et *A Murder of Quality*. Il apparaît aussi en tant que personnage secondaire dans d'autres histoires, comme par exemple *The Spy Who Came in from the Cold*, *The Looking Glass War*, etc. À partir des années soixante beaucoup d'autres écrivains peuvent être rajoutés à la liste : John Gardner, Adam Hall, Tom Clancy, etc.

Au cinéma le panorama est aussi riche. Selon Martin Rubin, l'un des premiers exemples du genre serait le film *Spione* réalisé

par Fritz Lang en 1928. Le genre atteint sa pleine maturité dans les années trente quand Hitchcock dirige ses premiers films. À partir des années soixante, enfin, les adaptations cinématographiques des grands bestsellers du genre se multiplient.

Dans un travail des années soixante, Eco illustre ainsi les moments essentiels de l'argument des romans de Fleming qui, à son avis, racontent tous la même histoire avec des légères variations :

Bond est envoyé dans un endroit donné pour éventer un plan de type science-fiction, ourdi par un individu monstrueux d'origine incertaine, en tout cas pas Anglais, qui [...] fait le jeu des ennemis de l'Occident. En allant affronter cet être monstrueux, Bond rencontre une femme [...] [et établit] avec elle un rapport érotique, interrompu par la capture de Bond par le Méchant [...]. Mais Bond défait le Méchant qui meurt de façon horrible, puis il se repose de ses dures fatigues entre les bras de la femme, qu'il est toutefois destiné à perdre (91).

Soriano reprend cette structure de base mais il remplace ces personnages prototypiques par des antihéros ridicules et maladroits. Dans *El ojo de la patria* la façon dont le personnage se présente : « —Me llamo Carré, Julio Carré » (91) ne laisse pas de doutes sur sa volonté de s'inscrire dans la tradition du célèbre agent 007. Toutefois, le nom qu'il choisit, Julio Carré, est une référence à l'écrivain John Le Carré, que nous avons mentionné plus haut. En fait, Julio Carré présente certaines caractéristiques qui le rapprochent de George Smiley (le personnage de Le Carré) et qui l'éloignent de Bond. Si, comme le souligne Eco, Bond « représente indubitablement la Beauté et la Virilité [...] » car il est athlétique, aimé par les femmes et envié par les hommes, le personnage de Soriano est un homme d'âge moyen qui a pris du poids et ne rentre plus dans ses vêtements : « en los reflejos de las vidrieras encendidas notó que el saco le apretaba la cintura como a un oficinista rechoncho. Había jurado ponerse a régimen, evitar las frituras en los cafetines y dejar la bebida, pero sabía que eso era imposible » (12). Les plaisirs de la nourriture étaient les seuls auxquels il pouvait avoir accès, car comme lui-même affirme : « las amistades y las mujeres le estaban vedadas por el servicio » (12). Sa santé est précaire car il souffre à cause de ses varices et il a une digestion difficile. Pour cette raison, tous les soirs, avant de dormir, il bloque la porte de sa chambre avec une chaise et se sert une bonne cuillère de bicarbonate. Parfois, cependant, ces précautions ne suffisent pas et son intestin, son pire ennemi, le trahit en pleine mission, en l'obligeant à chercher

d'urgence un coin isolé. De plus, comme si ce n'était pas assez, « su memoria flaqueaba y también tuvo que hacerse anteojos para leer » (47). Au contraire de James Bond et des ses épigones qui étaient des durs, toujours très sûrs d'eux-mêmes, Carré a des gros problèmes d'estime de soi : « toda su vida había pasado desapercibido y al fin, sin proponérselo, de esa filosofía hizo su profesión » (13). Il sent que personne ne s'aperçoit de sa présence et il est ému quand il voit que la souris qui se cache dans salle de bains le regarde fixement « porque no recordaba a nadie que le hubiera dedicado nunca una mirada tan larga » (195). À la différence de ses prédécesseurs qui fréquentaient des endroits chics ayant les moyens de se permettre leur bon goût, Carré est pauvre et passe ses journées dans des taudis. Lorsque, presque par hasard, il se rapproche des lieux qu'auraient choisis ses prédécesseurs, il n'a pas l'argent pour prendre une consommation. C'est ce qui se passe quand il se retrouve face à l'Opéra et « fue a sentarse al Café de la Paix. [...] Vio que el mozo se acercaba a tomarle el pedido y como no tenía plata se levantó para dejar la mesa » (52).

Certains des traits évoqués rapprochent Carré de Smiley qui lui aussi est un homme peu attractif, plein de complexes d'infériorité car il est petit, trapu et il a une tête de crapaud. Cependant si Smiley se signale au moins par son intelligence et son intuition hors norme, Carré ne brille pas non plus pour son intellect. Lorsqu'il reçoit de ses supérieurs l'ordre de disparaître, il n'arrive pas à comprendre pourquoi ils lui demandent cela. Il se souvient d'une légende selon laquelle « la CIA simulaba asesinar a sus espías más inteligentes para reciclarlos en misiones de altísima complejidad » (28). Mais il sait bien que ce n'est pas son cas, puisque « él no era inteligente. Le hubiera gustado descubrir una conspiración contra la Argentina o interceptar un informe sobre la fusión nuclear, pero no le daba la cabeza... Por más que consultara las enciclopedias nunca logró entender la diferencia entre fusión y fisiología » (28). Il n'arrive pas à comprendre :

¿Por qué no lo habían liquidado de verdad como hacían los ingleses que empujaban a los suyos bajo las ruedas del subte, o los alemanes que aparecían flotando en el Sena después de una noche de juerga? ¿Lo consideraban tan insignificante que ni siquiera merecía que le dispararan una bala en la nuca? (26).

La meilleure qualité de Carré est son imagination : « Jamás descubrió un complot ni capturó una fórmula que valiese la pena. En cambio inventaba intrigas bastante creíbles como para justificar que El Pampero le pagara un sueldo y lo mantuviera en

Europa » (28). Comme lui-même le déclare, il n'a jamais eu aucune vocation d'agent secret : « Le enseñaron a amar confusamente a la patria, pero nunca soñó con representarla en un país lejano » (24). Il se retrouve à Paris par hasard, suite à une série de malentendus :

Fue entonces, en los días de euforia por la democracia recobrada, que su hermana lo presentó al hijo de un embajador, que era su amante, como un experto tirador que por su consecuente militancia radical había sido expulsado del polígono, apaleado en la calle y arrojado a la cárcel por los esbirros de la dictadura. El amante de su hermana intercedió ante el embajador, y el comité de Mataderos, que no tenía héroes para presentar al Partido, certificó con entusiasmo su incansable oposición a la dictadura y su trabajo en favor de los derechos humanos. A los pocos días de asumir el nuevo gobierno, Carré ingresó al servicio de El Pampero. Después de que lo sometieran a algunas pruebas, juró por Dios y la Patria en la sucia oficina de Nardozza y partió en misión a París. El Pampero no le hizo saber lo que esperaba de él, ni siquiera si esperaba algo. Entonces Carré se dedicó, como suponía que debía hacerlo cualquier hombre de bien, a proteger al país de las conspiraciones comunistas (88).

Carré n'a rien à faire à Paris et pour éluder l'ennui, il remplit son quotidien avec une routine pleine de gestes complètement insensés comme, par exemple, répondre à toutes les chaînes de lettres qu'il trouve sur son chemin. « Por superstición no las rompía nunca y a la noche, después de comer, se quedaba escribiendo tantas copias como le pedían. No le gustaba contrariar al destino ni dejar asuntos pendientes » (13). Ensuite, lorsque la nuit tombe, il se dédie à son occupation préférée qui consiste à appeler chez les gens dont il veut se venger :

Cada noche, cuando el reloj de la catedral daba las dos, elegía algunos números al azar en la guía de Leipzig y dejaba sonar el teléfono ocho o diez veces; recién entonces, convencido de que los alemanes se despertaban sobresaltados y sudando, colgaba justo a tiempo para no tener que pagar la llamada (18).

Son image ne s'améliore pas lorsqu'on regarde les livres qui composent sa bibliothèque : son œuvre phare est un volume intitulé *Memorias de una princesa rusa* que Carré amène tout le temps avec lui et dont il copie des phrases pour écrire ses messages codés.

En la biblioteca tenía pocos libros y entre ellos conservaba, deshojado, un ejemplar de las *Memorias de una Princesa Rusa* que había encontrado años atrás en una librería de viejo de la Avenida de Mayo. De tanto repasarlo se sabía de memoria algunas páginas

con los mejores fragmentos y de allí había sacado algunas claves para sus mensajes secretos (18).

Si les missions confiées à Bond par le gouvernement anglais concernaient souvent le destin de toute l'humanité, celles que le gouvernement argentin confie à Carré sont totalement absurdes : il doit trouver 342 francs suisses en billet de un (40) ou rapatrier la momie d'un prétendu héros de la patrie, dont personne ne connaît l'identité. De plus, les méthodes que Carré utilise pour liquider ses ennemis sont assez peu conventionnelles. La première fois qu'il est obligé de tuer, il le fait devant un groupe de touristes au Centre Pompidou. Comme lui-même le reconnaît : « En su lugar un profesional hubiera usado la cerbatana o el alfiler envenenado, pero Carré no sabía hacer otra cosa que tirar al blanco y le disparó sin silenciador a veinte pasos de distancia » (31). Dans ce passage il y a une référence à Rosa Klebb, l'agente de la SPECTRE qui est l'ennemie de Bond dans *Bon baisers de Russie* (1963), qui tue ses victimes avec une goupille empoisonnée qu'elle cache dans sa chaussure. Face à celles utilisées par ses collègues illustres, les méthodes de Carré se signalent par leur ingénuité. Il les hérite du roman picaresque, de l'art de l'arnaque, beaucoup plus que des histoires d'espionnage. En fait, parfois, ils nous rappellent les ruses utilisées par les malandrins de *L'Arnaque*, le célèbre film de 1973 avec Robert Redford et Paul Newman. Par exemple, quand Carré se fait voler l'un des 342 francs qui lui sont confiés, il décide de plier un billet dans le paquet de façon à ce qu'on puisse le compter deux fois.

D'autres fois il recycle à sa façon des vieilles astuces de détectives comme par exemple coller un morceau d'adhésif sur la porte pour vérifier si quelqu'un entre. De façon plus rustique, Carré utilise un cheveu (72). Enfin, il s'inspire directement des grands maîtres du cinéma comique, par exemple lorsqu'il recouvre le combiné du téléphone avec un mouchoir pour éviter que son interlocuteur puisse reconnaître sa voix.

Carré est la personnification de la maladresse et ses missions sont pleines de situations ridicules. Par exemple, lorsqu'il rentre dans les toilettes du train pour compter ses billets et se rend compte qu'il en a perdu un et ne pourra pas s'identifier auprès de ses collègues de Vienne, il est littéralement atterré par la panique : « Sólo había 341 y eso era como no tener nada. El pánico lo ganó poco a poco, como nunca le había ocurrido, y ahogado de vergüenza resbaló del inodoro, golpeó con la cabeza en el piso y se desvaneció » (65). D'autres fois, il détruit par erreur les messages que lui laissent ses supérieurs avec les



instructions dont il a besoin dans ses missions : « Encendió una vela [...] vio dos filas de números [...] Se puso los anteojos, sumó las cifras y llegó a la desesperante conclusión de que la llama había derretido parte del mensaje » (59).

L'autre grande différence entre Carré et 007 est que le personnage de Soriano est très loin du modèle du macho séducteur. Comme lui-même le reconnaît :

Carré nunca había tenido suerte con las mujeres y se sentía un poco ridículo frente a ellas. Nunca supo lo que tenía que decir, ni siquiera si tenía que decir algo. De muy joven llegó a convencerse de que no poseía ningún atractivo. Además desconocía el arte de la seducción, de manera que puso esa carencia en la cuenta de las cosas que la vida le había negado (66-67).

Sa maladresse avec les femmes se manifeste clairement le soir de sa première rencontre avec Olga. Lorsque la femme, avec un geste clairement provocateur, enlève ses collants, il évite de la regarder car « No quería que lo tomara por un mirón y empezó a masajearse las piernas como si estuviera solo » (38). Pour Carré il n'y a aucune Miss Money Penny prête à pleurer s'il ne revient pas d'une de ses missions. Il est conscient qu'il est « un triste James Bond al que nadie esperaba de regreso » et, craignant que personne lui laissera un message dans la boîte des condoléances le jour de ses funérailles, « tomó una tarjeta en blanco, escribió un nombre de mujer y la echó en la urna » (23).

Or, il faut remarquer qu'Olga, le personnage féminin principal, est elle aussi une caricature de la Bond Girl traditionnelle. Lorsque Carré lui demande son nom, elle, comme une authentique Mata Hari, belle et mystérieuse, lui répond « Como más le guste » (36). Carré décide alors de la baptiser Olga pour rendre hommage aux irrésistibles espionnes russes du genre. Cependant, le nom ne suffit pas à la transformer en une femme fatale. Olga reste une espionne très humaine. À la différence des ses collègues du genre *spy* qui, même après les missions les plus rocambolesques, gardaient leur look impeccable, Olga avait « un gran agujero en la media derecha » (25). Elle est blonde comme la Daniela Bianchi de *Bons baisers de Russie*, mais elle a perdu la sensualité typique des héroïnes du genre. Si l'actrice italienne attendait Sean Connery nue dans son lit, Olga attend Carré « sentada en la cama, con las piernas cruzadas » et le narrateur nous confirme que « llevaba el mismo vestido largo [de la mañana] y no había tenido tiempo para retocarse el maquillaje » (33).

Tous les personnages agissent pour imiter un modèle mais leurs performances ne sont jamais à la hauteur de la situation.



Cela apparaît clairement quand Carré administre une correction à Stiller, un agent infiltré, et il doit aller s'asseoir pour se reposer à chaque coup de poing :

Empujó a Stiller contra la pared y le aplastó la cara de un puñetazo. Al oír el ruido se dio cuenta de que se había olvidado de sacarle los anteojos. Calculó la distancia con toda frialdad, un poco asustado de sí mismo, y le tiró una patada entre las piernas. [...] Carré fue a sentarse para recuperar el aliento. [...] Pensó que mentían las series de televisión que mostraban largas peleas a puñetazos, con tipos que recibían cinco y devolvían diez. Había bastado una sola trompada para que Stiller se derrumbara. [...] Stiller se puso en cuatro patas y trataba de encontrar los anteojos al tanteo (106).

Dans le roman, il y a de nombreuses références à des films classiques du thriller. Par exemple, quand Carré doit être relégué dans une autre mission, il subit une opération de chirurgie plastique, propédeutique à son changement d'identité. La scène dans laquelle il se réveille avec « la cara cubierta de vendas » (78) est un clin d'œil aux lecteurs cinéphiles puisque le même épisode apparaît dans *Les passagers de la nuit* (1947), le film de Delmer Daves dans lequel Humphrey Bogart se réveille dans un lit d'hôpital avec le visage recouvert par des bandages suite à une opération de chirurgie plastique qui lui servira pour changer d'identité. Cependant la scène est clairement une parodie de l'originale puisque le chirurgien qui opère Carré a l'habitude de s'inspirer des images qu'il voit dans les magazines de ragots pour donner à ses patients les visages des vedettes hollywoodiennes. Pour Carré il choisit de copier le visage de Richard Gere mais le résultat ne satisfait pas son client qui se voit comme « un imbécil de serie australiana. Rubio, dorado, de ojos celestes » (101-102). Il ne sert à rien de réclamer son visage d'origine, le chirurgien lui répond énervé : « La cara que le hice es un trabajo de primera, le aseguro. La saqué de un *Hola* que tenía por ahí » (79).

L'influence du thriller apparaît aussi dans les nombreuses poursuites et coups de feu qui se multiplient dans le roman. La scène de la fusillade sur le toit du train est un classique du genre que nous retrouvons dans plusieurs films d'Hitchcock et dans beaucoup d'aventures de James Bond.

—[...] Mejor vamos por arriba.

—¿Cómo por arriba?

—Por el techo, a tomar la locomotora.

—Está loco. Nos vamos a matar.

Carré se quitó el sobretodo y abrió la puerta. El estruendo del viento y la lluvia cubrió el ruido del tren. Se tomó del pasamano y

se inclinó en el vacío. Le pareció que todo giraba a su alrededor. [...] Revoleó una pierna, rompió el vidrio de una patada y tomándose de una rejilla de ventilación dio el salto. Sintió el golpe contra la carrocería y un dolor en la espalda, pero alcanzó a sostenerse con los brazos apoyados en la moldura del techo. Empezaba a resbalar y movía desesperadamente las piernas para buscar un punto de apoyo. El viento lo sacudía y empezaba a arrancarle la máscara de Gardel mientras juntaba fuerzas para dar otro salto.[...] Pegó un grito para darse coraje y balanceó las piernas hasta que enganchó el zapato en algo duro y empezó a trepar como por un palo enjabonado. Llegó al techo, agitado, escupiéndole el tabaco de los pulmones, con puntadas en las várices (217-218).

Cependant la différence avec ces modèles est évidente : Carré crache du tabac, a mal aux varices et surtout porte un masque de Gardel : comment le prendre au sérieux ? Selon Spahr, Julio Carré tout comme son « cousin » Jean Bouvard reprend beaucoup de caractéristiques du héros de la série télévisée *Max la Menace*, connue en espagnol comme *Super Agente 86* (Spahr 156). Nous pensons également que des personnages similaires apparaissent déjà dans des comédies célèbres des années 60 comme *Certains l'aiment chaud* (1959) de Billy Wilder, *Docteur Folamour ou : comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe* (1964) de Stanley Kubrick et surtout *Lily, la Tigresse* (1966) de Woody Allen.

### **Du spy movie à l'humour *slapstick***

Les affinités avec le genre comique s'expliquent, à notre avis, par le fait que Soriano nourrit ses récits d'un ingrédient lui aussi très typique de la tradition cinématographique : l'humour *slapstick*. Étymologiquement *slapstick* dérive de la contraction de deux mots anglais : *slap* (coup ou gifle) et *stick* (bâton). Le terme à l'origine se réfère à un type d'instrument à percussion, le bâton claqueur, qui est formé par deux bouts de bois qui s'entrechoquent et produisent un son similaire à celui d'une gifle. Cet instrument a été largement utilisé dans le théâtre du XVI<sup>ème</sup> siècle et plus tard dans le vaudeville. Quand il est utilisé pour battre quelqu'un sa caractéristique fondamentale est qu'il produit beaucoup de bruit mais qu'il ne fait pas très mal. Après la naissance du cinéma le terme *slapstick*, suite à une extension sémantique, a commencé à désigner un certain type d'humour physique utilisé par de nombreux films comiques du cinéma muet. Les comédies *slapstick* mettent en scène une violence caricaturale, exagérée et bruyante mais essentiellement inoffensive qui est souvent la conséquence de la maladresse des personnages. Une des premières œuvres du cinéma comique qui

a eu recours au *slapstick* est *L'Arroseur arrosé* (1895), dirigée par Louis Lumière : un garçon bloque du pied le tuyau d'arrosage d'un jardinier ; lorsque celui-ci inspecte le bout du tuyau, le garçon relâche le pied et le jardinier est arrosé. Entre 1910 et 1930 le genre *slapstick* atteint le maximum de sa popularité aux États-Unis grâce aux maîtres de la comédie physique : Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Mack Sennet, et il se cristallise dans les gags légendaires de Laurel et Hardy, des Frères Marx, de Abbott et Costello et des Trois Stooges.

L'influence du *slapstick* dans l'œuvre de Soriano est importante depuis son premier roman, quand Laurel et Hardy, maîtres absolus du genre, apparaissent en tant que personnages. Nous partageons l'opinion de Delgado-Costa, qui considère que dans la construction des scènes de violence, Soriano s'inspire de la violence physique typique du *slapstick* hollywoodien. D'après le critique espagnol, dans les meilleurs comédies de Laurel et Hardy « la violencia llega hasta la estupidez » et un exemple serait la célèbre séquence de *La Bataille du siècle* (1927) où apparaît pour la première fois « la escena apocalíptica de violencia en masa, en la que, en un caos ascendiente, más de mil pasteles son arrojados » (Delgado-Costa 68). Des scènes similaires apparaissent souvent dans les romans de Soriano. Quelques exemples sont la bagarre montée par Marlowe et Soriano pendant la nuit des Oscar dans *Triste, solitario y final* ou la bataille de bouchons de bouteilles de champagne qui occupe les diplomates de *A sus plantas rendido un león*. Dans *El ojo de la patria* Carré, rentré à Paris après sa mission en Autriche, achète les masques de Laurel et Hardy et, après avoir mis celui de Hardy, recouvre le visage de la momie avec celui de Laurel (269). Comme dans les romans précédents, l'influence du genre apparaît surtout dans la manière dont sont construites les poursuites et les bagarres qui sont toujours exagérées, absurdes et fantastiques.

el descapotable ganó velocidad y enseguida se puso al lado del taxi. [...] El chofer sacó una Luger y disparó dos veces con bastante elegancia. El descapotable hizo una ese y se clavó de trompa contra la baranda. [...] Carré sacudió al chofer por los hombros gritándole que frenara. Sin darse vuelta, el otro le mostró la pistola y tomó por una curva hacia un parque de diversiones. Ciego de rabia, Carré le tiró un puñetazo a la oreja y el coche se desvió hacia la explanada donde estaban los juegos para niños. Después de atropellar una calesita el coche se puso en dos ruedas y encaró hacia una vuelta al mundo que giraba solitaria y silenciosa. Con el primer topetazo el chofer salió disparado por el parabrisas. Carré puso la cabeza entre las rodillas y oyó un desastre de chapas al mismo tiempo que rebotaba entre el asiento y

el techo. Mientras la rueda se llevaba el coche hacia lo alto, alcanzó a ver un caballo de papel maché asomado por una ventanilla del taxi y sintió que un hierro se le hundía en las costillas. En alguna parte se prendió una sirena y pensó que estaba condenado a una repetición obsesiva de imágenes infantiles, como si mirara el mundo desde el tobogán al que todavía lo llevaba su padre, allá en Parque Centenario (74-75).

Cette dimension festive qui caractérise les scènes de violence racontées par Soriano est un élément qui apparaît aussi dans beaucoup de dessins animés de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle qui ont construit leurs gags en reprenant les mécanismes du *slapstick*. À la différence des comédies où les personnages sont des êtres humains, dans les dessins animés le spectateur ne reconnaît pas les personnages comme ses semblables et cela lui permet de rire de leurs mésaventures sans les prendre au sérieux. Dans ce sens le scénariste jouit d'une plus grande liberté : ses personnages peuvent affronter les situations les plus violentes, sortir indemnes et être prêts pour l'aventure suivante sans que cela en pose de problèmes de vraisemblance. Entre 1910 et 1940 plusieurs studios ont produit des dessins animés qui incluaient l'humour *slapstick*, en montrant des scènes de violence exagérée sans conséquences réelles. Parmi les premiers exemples il y a les *Silly Symphonies* de Walt Disney et *Popeye* de Fleischer. Plus tard, la Warner Brothers lance les courts-métrages *Looney Tunes* où d'autres personnages célèbres apparaissent : Bugs Bunny, Daffy Duck, Titi et Gros Minet, Speedy Gonzales, etc. Dans les années quarante, enfin, apparaît un autre classique absolu du genre : *Tom et Jerry* de MGM qui relate l'histoire d'un chat qui veut chasser une souris mais qui est toujours chassé et battu par quelqu'un d'autre.

Voici quelques unes des situations les plus fréquentes : un personnage en bat un autre avec des objets différents (un marteau, une casserole, etc.) ; il tombe des escaliers ou il fait tomber quelque chose (un tronc, un piano, un arbre) ; il s'écrase contre un mur ou est renversé par un train ; une voiture sort de la route en emportant tout ce qu'elle rencontre. Dans tous les romans de Soriano des situations similaires apparaissent qui se terminent toujours par un humour naïf devant beaucoup à l'esthétique de ces dessins animés. Par exemple, la façon dont se conclut l'épisode du train dans *El ojo de la patria* est digne d'une aventure de Tom et Jerry. Lorsque Carré gagne la locomotive et se met à conduire le train, il salue ses ennemis avec le béret du machiniste tandis que le train se perd dans le paysage (228). Parfois les protagonistes des gags sont des animaux, comme dans *El ojo de la patria*, quand une souris se cache dans une

boîte de cocaïne et commence à sauter d'un côté et de l'autre dans la chambre de Carré: « Entonces la vio correr por la baranda, toda teñida de blanco, exhausta, tambaleante como si alucinara monstruos. Daba saltos a ciegas contra las ventanas, acelerada por la sobredosis y el miedo a los pasos que se acercaban » (195-196). L'importance de l'imaginaire du dessin animé dans le monde narratif de l'auteur est explicitée à la fin de *El ojo de la patria* quand Carré, conscient du fait que ses supérieurs l'ont condamné à mort, décide de passer le dernier jour de sa vie à Disneyland.

Llegaron a un pueblo del Oeste, entre tiroteos de cowboys y una horda de indios pintarrajeados que secuestraba a una muchachita blanca. Por todas partes se oían balazos y en los bares se abrían puertas batientes que arrojaban borrachos a la calle. Los chicos corrían locos de contentos. En medio de un desbande de vaqueros le gritó al prócer que se animara, que iban a pasarla bien. Los disparos sonaban apagados y fríos. Un Búfalo Bill de bigote postizo le acercó un sillón de ruedas con la insignia de Disney y entre los dos subieron al prócer. Carré le dio una propina, se ajustó la máscara de Oliver Hardy y se fue a pasear con su amigo por las calles de Oklahoma City (272-273).

Or, la présence de ces affinités entre l'humour de Soriano et celui qui apparaît dans les comédies *slapstick* et dans les dessins animés renforce l'hypothèse selon laquelle l'auteur réalise une réécriture parodique des genres cinématographiques les plus connus. Au contraire, l'influence du *slapstick* est parfaitement compatible avec la parodie puisque, comme l'affirme Jean Paul Simon :

La transgression comique opère le plus souvent à l'intérieur du cinéma dominant, contre certains codes cinématographiques caractéristiques d'autres genres [...] Le film à forte diégèse, en construisant ses codes, les normativise, [tandis que] le film comique le pervertit et les rends inopérants [...] (20).

Par ailleurs, ce n'est pas par hasard que les premières parodies du genre ont été réalisées précisément par les grands maîtres du *slapstick*. L'une des plus célèbres parodies du western est par exemple *Laurel et Hardy au Far West*, réalisée par James Horne en 1937 et interprétée précisément par Stan Laurel et Oliver Hardy. Les dessins animés ont souvent réécrit parodiquement les genres classiques du cinéma hollywoodien. Les aventures des deux tamias — *Tic et Tac au Far-West* (1954) — sont inoubliables, ainsi que, dans un autre registre, les

aventures de la Panthère Rose dans les années soixante et soixante-dix<sup>2</sup>.

### **Derrière le rire une sombre réalité**

Du *slapstick* Soriano reprend la conjonction d'euphorie et d'horreur, l'art de mélanger le comique et le tragique. Il suffit de rappeler que derrière les meilleurs exemples du genre comique il y avait toujours une forte critique sociale et politique, nous pensons par exemple à *Les temps modernes* (1936) ou *Le dictateur* (1940) de Chaplin. Soriano, grand admirateur des maîtres du *slapstick*, applique cette leçon au domaine de l'écriture romanesque, en proposant une littérature qui aborde des thèmes sérieux sans renoncer à sourire, qui fait de la satire à travers la parodie.

Linda Hutcheon, dans son travail « Ironie, satire, parodie », trace une ligne de démarcation entre ces deux formes artistiques qui, à son avis, sont contiguës mais pas interchangeables. La parodie est une forme intertextuelle où on retrouve « una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir con el fin de marcar una transgresión » (178). Dans le texte parodié « se representa a la vez la desviación de una norma y la inclusión de esta norma como material interiorizado » (177). La norme est toujours une convention littéraire ou générique. La satire, en revanche, est une forme littéraire qui a pour but de corriger des comportements individuels ou collectifs à travers la caricature, c'est-à-dire que « las ineptitudes a las que se apunta son [...] casi siempre morales y sociales y no literarias » (178). La différence entre une forme et l'autre réside alors dans la « cible » du processus qui est intertextuelle dans le premier cas et extratextuelle dans le deuxième. Néanmoins, Hutcheon rappelle l'existence de formes mixtes qui alternent les deux processus. L'une de ces formes est la satire parodique, un genre qui « apunta a un objeto fuera del texto pero utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva » (185). Nous croyons que cette définition illustre bien le type d'opération réalisée par Soriano puisque dans tous ses romans, la réécriture générique dépasse les frontières de la parodie et se situe sur le terrain de la satire.

Comme dans le cas de ses romans précédents, Soriano reprend les personnages prototypiques des genres qu'il réécrit. Il l'avait fait avec le héros du *western*, avec le détective du genre noir, avec le voyageur du *road movie* et maintenant avec l'espion

---

2 || Nous nous référons ici au film *La Panthère Rose* (*The Pink Panther*) de Blake Edwards (1963), mais également à la série télévisée qui en est inspirée.



professionnel. Cependant, ici une nouvelle stratégie de parodie est mise en pratique : l'altération du contexte temporel de l'action. Les aventures de Carré sont invraisemblables car il est très maladroit mais aussi parce que le contexte historique a changé. Si, comme l'affirme Ralph Harper : « In the thriller there is always a war on or a war about to go on » (46), dans *El ojo de la patria* il n'y a pas de guerre puisque les deux conflits auxquels on fait référence dans le texte sont terminés. En fait, la guerre des Malouines remonte à dix ans avant l'écriture du roman ; et la chute du mur de Berlin, qui a marqué la fin de la Guerre Froide, a eu lieu en 1989. Malgré leurs différences, autant Bond que Smiley étaient des modèles de vertu pour leur fidélité à la patrie. Ils étaient les défenseurs du bien dans l'univers manichéen de la Guerre Froide. À la différence de ces personnages, Carré n'est pas sûr de savoir pour quelle faction il travaille. Comme il le déclare lui-même : « La caída del comunismo había borrado los últimos vestigios de certeza » (51). La personne qui lui envoie ses ordres est un personnage paranoïaque qui se fait appeler El Pampero et qui considère qu'en réalité la chute du mur de Berlin était « una inmensa patraña de los rojos para dar el golpe definitivo contra el mundo libre » (28). Néanmoins Carré est conscient que la situation mondiale a changé et que son travail est complètement anachronique. Lorsqu'il termine de transmettre un message pour suivre un vieux rituel : « Masticó el papel y se lo tragó sabiendo que era una precaución inútil que ya nadie tomaba. Los tiempos habían cambiado tanto que a veces Carré tenía miedo de no reconocerse en su propio pasado » (12). Les personnages savent bien que ce qu'ils font n'a aucun sens et cette conscience ajoute à leurs discours un fond de mélancolie, comme cela apparaît clairement dans les mots adressés au protagoniste par un autre espion qui veut le convaincre d'abandonner sa mission sans mettre sa vie en péril :

—Y yo quería ser relojero. Fíjese lo que es un reloj ahora —señaló el tablero del coche—.

Un cacho de cuarzo. Ni cuerda, ni ruido. Con nosotros pasa lo mismo, compañero. En un tiempo hacíamos tictac, metíamos bulla y en una de esas el mecanismo fallaba. Eso se terminó. A la ballena blanca la cazaron hace muchos años y era la última, no se mortifique al pedo (207).

Cependant, Carré ne l'écoute pas et continue sa lutte anachronique. Dans *El ojo de la patria*, comme dans les romans précédents, le regard de Soriano est toujours dirigé vers l'Argentine. Même si la satire sociale et politique est toujours accompagnée par la parodie et l'humour, le texte est plein de



références et d'allusions à certains événements cruciaux de l'histoire argentine. Dans son discours, Stiller, agent argentin d'origine allemande, fait référence à la construction des domiciles populaires par le gouvernement de Perón.

iCuando Perón, vine! Tenía que conseguir una fórmula de resistencia de materiales para fabricar casas baratas. Después no sé qué pasó, pero tuve que empezar a mandar cartas astrales y horóscopos en clave. Un día conseguí la fórmula para hacer las casas pero El Pampero se la cambió a los suizos por una partida de Rolex. Ahora ni siquiera saben lo que quieren. El Milagro Argentino. Para eso vino usted, ¿no? (82).

Dans le langage codé des agents du groupe de Carré, « El Milagro Argentino » est le nom de la mission pour le rapatriement de la momie. En réalité, Soriano reprend le titre d'un album légendaire de 1989 d'un groupe de rock argentin *Los auténticos decadentes*, dont le nom montre bien l'esprit de l'époque. La mission en soi est une allusion à la polémique liée à l'histoire du vol et du rapatriement de la dépouille d'Evita Perón.

À d'autres moments du texte il y a des allusions à la relation entre les *montoneros* et les services secrets.

—Yo soy un prisionero de guerra, un pelotudo que estuvo en Montoneros y creía en la patria socialista. Fíjese lo que quedó. Conozco un tipo que sacó las manos de Perón en el estuche de un violín. Diez palos verdes, le dieron. Al que llevó a Rosas lo taparon de oro. El de Evita se hizo viejo en la Costa Azul. Siempre había otro gil que cargaba con el muerto. ¿Quiere que le cuente la repatriación de Gardel? (143).

D'autres fois la cible est la dictature. Carré raconte qu'il était amoureux d'une jeune fille qui militait dans une organisation étudiante et qu'un jour, craignant d'être arrêtée par la police, elle lui avait demandé de garder un paquet. Quand, quelques semaines plus tard, Carré découvre qu'elle a été séquestrée et tuée, il pense qu'il avait été amoureux d'une dangereuse révolutionnaire et décide d'ouvrir le paquet que la fille lui avait donné :

Muchos años después, ya de servicio en Europa, todavía le costaba aceptar que el paquete que le había confiado no contenía partes de inteligencia de los Montoneros sino carpetas de música. El día en que se enteró de la terrible noticia corrió a su departamento, rompió el respaldo hueco de la cama, y al encontrarse con los apuntes de solfeo sintió una humillación que iba a durarle toda la vida (44).

La référence aux enlèvements et à la disparition massive de

jeunes étudiants considérés subversifs est évidente. Dans d'autres passages il y a des allusions aux méthodes utilisées par les militaires pour faire disparaître les dissidents politiques. Carré raconte par exemple que « Cuando lo subieron a un helicóptero pensó que iban a tirarlo al río » (209).

A d'autres moments, il y a des références à la Guerre des Malouines, à la crise économique de l'époque de la post-dictature et aux politiques néolibérales. L'Argentine qu'on entrevoit dans *El ojo de la patria* est un pays en crise où la décadence est économique mais surtout morale. C'est l'époque du néolibéralisme et de la globalisation. Si dans les romans de Fleming, James Bond arrivait à anéantir une organisation criminelle entière, dans *El ojo de la patria*, il n'y a plus aucune confiance en l'action individuelle.

En conclusion, les personnages enchaînent des gestes absurdes qui sont des imitations bon marché de ceux qu'ils voient à l'écran puisque c'est leur seule possibilité de ne pas disparaître. L'absurde est pour eux une condition existentielle. Tout comme le héros de *Una sombra ya pronto serás* s'assoit dans un train vide et attend son improbable départ, dans ce roman, le vieux écrivain Roger Wade attend imperturbablement un ascenseur qui ne marche pas :

—No anda el ascensor.

—No importa, yo sé esperar. [...] ¿Usted adónde va?

—A buscar mi ballena.

El viejo se tocó el ala del sombrero a modo de saludo y apretó el botón del ascensor.

—Si encuentra la mía me avisa (199).

Dans l'univers narratif de Soriano les baleines blanches ont disparu et il n'y a plus de place pour aucun héroïsme. L'époque du capitaine Achab est terminée et la seule possibilité qui reste aux vieux héros pour se sauver est de répéter sans cesse des rituels absurdes et désespérés auxquels plus personne ne croit.

## Bibliographie

- Delgado-Costa, José. *Binarración y parodia en las primeras tres novelas de Oswaldo Soriano*. Lewiston : E. Mellen Press, 2003.
- Eco, Umberto. « James Bond. Une combinatoire narrative ». *Communications*, 8, 1966 : 77-93.
- Harper, Ralph. *The Word of the Thriller*. Cleveland : Press of Case Western Reserve University, 1969.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco*. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México: Silva, Hernán, 1992. 173-193.
- Previtera, Roberta. "Triste, solitario y final: del cine negro a la literatura neo-policia". *La (re)invención de un género*. Ed. Javier Sánchez Zapatero et Àlex Martín Escribà. Santiago de Compostela: Andavira, 2014. 467-476.
- \_\_\_\_\_. "Oswaldo Soriano y la desmitificación del Olimpo hollywoodense". *Kamchatka*, 2, 2013: 193-213. Web 15/5/2015 <<http://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3160/2894>>
- \_\_\_\_\_. «Escritura e imágenes de la carretera: la narrativa de Oswaldo Soriano». *Diaspore. Quaderni di ricerca*. Venise : Ca' Foscari Edizioni, 2013 : 89-100.
- Simon, Jean Paul. *Le filmique et le comique. Essai sur le film comique*. Paris : Albatros, 1979.
- Soriano, Oswaldo. *Triste, solitario y final*. Buenos Aires: Booket, 2008 (1973).
- \_\_\_\_\_. *No habrá más penas ni olvido*. Barcelona: Bruguera, 1980 (1978).
- \_\_\_\_\_. *Cuarteles de invierno*. Barcelona: Bruguera, 1982 (1980).
- \_\_\_\_\_. *A sus plantas rendido un león*. Madrid: Mondadori, 1987 (1986).
- \_\_\_\_\_. *Una sombra ya pronto serás*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994 (1990).
- \_\_\_\_\_. *El ojo de la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Spahr, Adriana. *La sonrisa de la amargura. La historia argentina a través de tres novelas de Oswaldo Soriano*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

## Filmographie

- Agent Secret (Sabotage)*, réal. Alfred Hitchcock (1936).
- Bons baisers de Russie (From Russia with Love)*, réal. Terence Young (1963).
- Certains l'aiment chaud (Some like it hot)*, réal. Billy Wilder (1959).
- Docteur Folamour ou : comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe (Dr Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)*, réal. Stanley Kubrick (1964).
- James Bond 007 contre Dr. No (Dr. No)*, réal. Terence Young (1962).
- L'Arnaque (The Sting)*, réal. George Roy Hill (1973).
- L'Arroseur arrosé*, réal. Louis Lumière (1895).

*La Bataille du siècle* *The Battle of the Century*, réal. Clyde Bruckman (1927).

*La Panthère Rose* (*The Pink Panther*), réal. Blake Edwards (1963)

*Laurel et Hardy au Far West* (*Way Out West*), réal. James Horne (1937).

*Le dictateur* (*The Great Dictator*), réal. Charles Chaplin (1940).

*Les passagers de la nuit* (*Dark Passage*), réal. Delmer Daves (1947).

*Les Temps Modernes* (*Modern Times*), réal. Charles Chaplin (1936).

*Lily, la tigresse* (*What's up, Tiger Lily?*), réal. Woody Allen (1966)

*Max la Menace* (*Get Smart*), réal. Buck Henry et Mel Brooks (1969-1970).

*Tic et Tac au Far-West* (*The Lone Chipmunks*), réal. Jack Kinney (1954).