



HAL
open science

Rites et rythmes urbains dans Fiebre y lanza de Javier Marías : vers une dialectique de l'exclusion

Murielle Borel

► **To cite this version:**

Murielle Borel. Rites et rythmes urbains dans Fiebre y lanza de Javier Marías : vers une dialectique de l'exclusion. Cahiers d'Etudes Romanes, 2008, 18, pp.191-202. hal-03520911

HAL Id: hal-03520911

<https://amu.hal.science/hal-03520911>

Submitted on 11 Jan 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Rites et rythmes urbains dans *Fiebre y lanza* de Javier Marías : vers une dialectique de l'exclusion.

Murielle BOREL
Aix-Marseille Université

Prétendre étudier les rites et rythmes urbains dans un roman qui, de prime abord, semble faire l'impasse sur la ville a de quoi surprendre. Si le récit proposé par Javier Marías dans *Fiebre y lanza*¹, premier tome de *Tu rostro mañana*², prend pour cadre deux capitales européennes clairement identifiées, Londres et Madrid, l'auteur s'affranchit du matériau référentiel habituel (noms de rue, de lieux emblématiques ou de monuments ...). Tout au mieux offre-t-il une description de la place sur laquelle donnent les fenêtres du protagoniste principal. Pourtant, si l'espace urbain tend à se dématérialiser, la ville reste omniprésente à travers ceux qui finalement lui confèrent tout son sens : ses occupants. Ce sont donc les hommes qui nous serviront de vecteurs.

Notre réflexion a été suscitée par une scène curieuse qui, tel un leitmotiv, se répète dans le roman : à la nuit tombée, le narrateur Jacques Deza observe dans l'immeuble d'en face un homme qui, sitôt rentré chez lui, s'adonne inmanquablement à la pratique de la danse.

¹ J. MARIAS, *Tu rostro mañana. 1 Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara, 2002.

² J. MARIAS, *Tu rostro mañana* :
1 Fiebre y lanza, Madrid, Alfaguara, 2002.

2 Baile y sueño, Madrid, Alfaguara, 2004.

3 Veneno y sombra y adiós, Madrid, Alfaguara, 2007.

Nous nous proposons de montrer comment à partir de ces scènes improbables, Javier Marías combine rites et rythmes et instaure de complexes jeux de ressemblances et d'oppositions pour mettre en scène deux sentiments fréquemment associés à l'univers urbain : l'exclusion et l'isolement.

Quand s'ouvre *Fiebre y lanza*, Jacques Deza se remémore un précédent séjour à Londres au cours duquel il a été recruté par les services secrets britanniques, le MI6 pour être « interprète de vies », autrement dit pour détecter ce que les individus cachent au plus profond d'eux-mêmes, et mettre éventuellement à jour le visage qu'ils pourraient bien révéler dans le futur. Ce séjour à Londres correspond à un moment de crise dans la vie du personnage : il vient en effet de se séparer de Luisa qui vit à Madrid avec leurs deux enfants. A la demande de son épouse, il a pris de la distance afin de mieux gérer la rupture. L'épisode londonien correspond à un moment de transition entre son précédent état d'époux et de père de famille, et une condition nouvelle, à définir : pour l'instant il est dans une situation intermédiaire, ni célibataire, ni marié, éloigné de ses enfants et néanmoins parent. Son état n'est pas sans rappeler la phase dite liminale ou transitionnelle du rite de passage. Afin de maintenir un lien avec sa famille, Jacques Deza téléphone à ses enfants toutes les semaines, le jeudi à heure fixe, avant qu'ils n'aillent se coucher. C'est un acte régulier, répétitif qui vient scander la semaine des différents protagonistes. Ce rituel agit comme un repère temporel.

On peut se demander s'il est légitime d'employer le terme 'rituel' sachant qu'ici la pratique est éminemment personnelle et désacralisée. Les études sociologiques récentes³ nous permettent de répondre par l'affirmative car elles reconnaissent unanimement le caractère profane et individuel des nouveaux rites contemporains⁴. Mais pour que le concept de rite puisse être retenu, encore faut-il que l'acte ritualisé produise un effet 'magique', que la performance rituelle fasse apparaître un décalage entre la pratique et l'effet attendu⁵. C'est bien le cas ici car de l'aveu

³ C. RIVIERE, *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995.

⁴ Martine Segalens précise que « se trouvent affaiblies toutes les expressions collectives et sur le devant de la scène, surgit l'individu et son engagement personnel ». M. SEGALENS, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand-Colin, 2005, p. 23.

⁵ « ... les rites sont toujours à considérer comme un ensemble de conduites individuelles ou collectives, relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, postural) à caractère plus ou moins répétitif, à forte charge symbolique pour leurs acteurs et

même du narrateur⁶, ces conversations téléphoniques ne présentent aucun intérêt, elles se répètent à l'identique, semaine après semaine, quand elles ne tournent pas au dialogue de sourds, chacun maintenant une sorte de conversation individuelle en parallèle. Elles s'éloignent donc de leur fonctionnalité première, qui reposait sur la délivrance d'un message, d'un contenu informatif. Pourtant, même vidées de leur sens, ces conversations répétitives sont maintenues. Il n'y a plus de véritable lien entre l'acte réalisé et l'effet attendu. Ce ne sont donc pas seulement la réitération et la régularité d'un acte rythmant la semaine qui permettent d'envisager un rituel, mais également le fait que l'acte lui-même ait perdu sa fonction première⁷.

Outre le rythme qu'il instaure, ce rite est aussi lié à un double rythme urbain. D'abord parce qu'il est délimité par une heure ou, plus précisément, par une pratique familiale : celle du coucher des enfants. Ensuite parce qu'il est associé à une ville, Madrid, autrement dit à un espace géographique déterminé. Lorsqu'un jeudi soir Jacques Deza ne réussit pas à joindre son ancien domicile, il s'impatiente car il sait pertinemment qu'au-delà d'une certaine heure il sera trop tard. Il établit donc un rapprochement entre Madrid et Londres en soulignant le décalage horaire existant entre les deux capitales :

... il commençait à se faire vraiment tard, une heure de plus en Espagne, dix heures passées là-bas, neuf heures passées ici...⁸

habituellement pour leurs témoins, fondées sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientisée, à des valeurs relatives à des choix sociaux jugés importants et dont l'efficacité attendue ne relève pas d'une logique purement empirique qui s'épuiserait dans l'instrumentalité technique du lien cause-effet. », C. RIVIERE, *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995, p. 11.

⁶ «... jueves, era uno de los días en principio acordados para que yo hablara con el niño y la niña antes de que se acostaran... » p. 43. (« le jeudi était un des jours initialement prévus pour que je discute avec les enfants avant qu'ils n'aillent se coucher »)

⁷ Martine SEGALENS, *op. cit.*, « L'efficacité prêtée au rite n'a rien de commun avec l'efficacité propre des actes qui sont matériellement accomplis. Elle est représentée dans les esprits comme tout à fait *sui generis*, car on considère qu'elle vient tout entière de forces spéciales que le rite aurait la propriété de mettre en jeu [...]. Le rite se situe en définitive dans l'acte de croire à son effet, à travers des pratiques de symbolisation. » pp. 16-17. Elle ajoute : « ... le terme de rite est souvent synonyme de symbole, et dans cette acception nous allons pouvoir classer des gestes du quotidien, à condition qu'ils signifient autre chose que ce qu'ils sont ou font ... » p. 18.

⁸ J. MARIAS, *op. cit.*, «... se estaba haciendo demasiado tarde, una hora más en España, allí las 10 pasadas y aquí las 9 pasadas... » p. 43.

On constate que les capitales évoluent dans deux temporalités distinctes. Mais le décalage n'est pas seulement horaire, il s'applique aussi aux pratiques sociales, aux coutumes de ses habitants, autant dire qu'il révèle les rythmes de vie de chaque pays. C'est pourquoi ce qui peut paraître tardif dans un pays ne l'est pas forcément dans l'autre comme le suggère le narrateur quand il précise :

... je rentrais d'une trop longue journée dans le bâtiment sans nom et il était tard pour Londres, mais pas pour Madrid, pas du tout (mais moi, à Madrid, je n'y étais plus jamais).⁹

Chaque ville étant régie par un rythme propre, rythme et espace sont liés et se conditionnent. Le rythme madrilène n'étant pas le rythme londonien, les deux temporalités s'excluent car il faut bien qu'un résident relève de l'un ou de l'autre. Or, notre protagoniste en situation transitoire appartient à l'un et à l'autre ou peut-être n'appartient-il plus ni à l'un ni à l'autre. Pour Deza, la temporalité madrilène renvoie au passé. Sa condition d'Espagnol vivant désormais à Londres serait moins problématique s'il n'avait l'obligation de maintenir un lien avec sa ville d'origine. Mais son double statut, sa double appartenance le projette dans une temporalité contradictoire, inconfortable. Par ailleurs, l'état intermédiaire, comme dans tout rite de passage est lié à l'exclusion :

... on n'assiste plus aux changements, on n'en fait plus partie, on n'est même plus témoin et c'est comme si on avait été expulsé du temps qui avance, ce temps qui pour soi se transforme, , en peinture figée ou en mémoire figée, depuis l'adverse distance ...¹⁰

Du fait de son éviction du présent, le narrateur a le sentiment d'avoir été projeté dans une autre temporalité qui se contredit, celle du non-temps, de l'immobilisme. Il se retrouve donc dans une situation fragile où le fil ténu d'un rituel téléphonique remplit son rôle d'intégrateur

⁹ « regresaba de una jornada demasiado larga en el edificio sin nombre y era tarde para Londres aunque no para Madrid, en absoluto (pero yo en Madrid ya nunca estaba. », J. MARIAS, *op. cit.*, p. 316.

¹⁰ «uno deja de asistir [a los cambios], ya no es partcipe ni siquiera testigo, y es como si hubiera sido expulsado del tiempo que avanza convertido para uno ese tiempo en pintura helada o en memoria helada, desde la adversa distancia», J. MARIAS, *op. cit.*, p. 44.

social car la performance rituelle maintient le protagoniste dans son statut de père.

Mais, lorsque le narrateur ne réussit pas à joindre son ex-épouse la performance du rite est entravée et ne peut produire les effets bénéfiques attendus. Sa fonction d'apaisement étant contrariée, elle génère l'inquiétude ; sa fonction intégrative, est elle aussi remise en cause. En proie à une sourde angoisse, Deza se livre à des projections qui aboutissent toutes à la même conclusion : Luisa l'aurait définitivement exclu de sa vie en lui trouvant un remplaçant. Cette éviction sentimentale s'accompagne de la crainte de connaître un jour l'exclusion sociale et de partager le sort des mendiants qui arpentent les rues en fin de journée. Tandis qu'il compose et recompose le numéro de téléphone, il observe par la fenêtre les changements qui s'opèrent à la tombée de la nuit. Ce moment particulier qui n'est plus tout à fait le jour et pas encore la nuit est qualifié par le narrateur d'« interrègne », un moment de transition entre chien et loup où deux populations antagoniques se côtoient : les actifs qui regagnent leur domicile après leur journée de travail et les inactifs qui fouillent dans les poubelles en quête du salaire de leur journée.

J'observe la nuit paresseuse de Londres à travers la Square ou place qui se dépeuple peu à peu de ses êtres actifs et de leurs pas décidés pour que s'en emparent peu à peu durant un moment – un interrègne- les inactifs avec leur pas erratique qui les conduit alors jusqu'aux corbeilles et aux poubelles dans lesquelles ils plongent leurs bras de cendre, cherchant des trésors invisibles pour nous ou le salaire fortuit de leur journée de survie, lorsqu'il ne fait pas encore nuit noire mais que bien entendu il ne fait plus jour, ou lorsqu'il est encore aujourd'hui pour ceux qui rentrent chez eux ou qui mettent leurs habits de fêtes pour sortir, mais qu'il est déjà hier pour ceux qui vont et viennent sans aucun repère [...]. Je lève les yeux au-dessus du trafic qui se calme maintenant et au-dessus des mendiants devenus ombres, et des retardataires – cinq ou six foulées au pas de course et un bond dans l'autobus à deux étages qui démarre presque, les talons de la femme raclent, courent un sérieux danger...¹¹

¹¹ « miro la noche perezosa de Londres a través de la Square o plaza que se va despoblando de los seres activos y de los decididos pasos para que la vayan tomando durante un rato – un interregno- los inactivos con su paso errático que los conduce ahora hasta las papeleras y cubos en los que hunden sus cenicientos brazos rebuscando tesoros invisibles para nosotros o el fortuito salario de su jornada sobrevivida, cuando aún no es noche cerrada pero desde

La description met en place un jeu d'oppositions (actifs/ inactifs, pas décidés/pas errant, jour/nuit, orientés/désorientés, lumière/obscurité, visible/invisible, vie/survie, aujourd'hui/hier, haut/bas, fantômes /vivants.) qui traduit bien l'antagonisme, la dualité et le caractère irréconciliable de deux populations qui partagent certes un même espace mais qui ne se côtoient qu'un bref instant car elles n'appartiennent pas à la même temporalité. Chaque groupe s'inscrit dans un rythme propre : ainsi les actifs ont le pas vif, ils sont pressés, ils courent au sens propre comme au figuré (les talons d'une femme montant dans le bus courent le risque¹² de se casser). Les mendiants, en revanche, évoluent sur le rythme lent de l'errance, sans but.

Chaque monde est régi par un rythme particulier si bien que le temps objectif, scientifique, celui qui permet de dire « hier » ou « aujourd'hui » disparaît au profit d'un temps relatif qui diffère d'un groupe à l'autre. Les inactifs sont rejetés dans un autre temps.

On remarque pourtant que les journées des uns et des autres sont scandées par un rythme social, celui du temps de travail. Mais il organise deux rythmes contradictoires : quand la journée finit pour les uns, elle commence pour les autres. Il s'agit donc d'un rythme reposant sur la dualité et générant l'exclusion. Ces individus qui s'excluent, ne se côtoient, nous l'avons vu, qu'un bref instant, lorsque s'opère le passage d'une temporalité à l'autre, d'un monde à l'autre.

Le narrateur fait l'expérience douloureuse de la perte de repères et ne sait plus très bien à quel monde il appartient :

Je lève les yeux pour chercher et continuer à observer le monde orienté et vivant auquel j'imagine encore appartenir [...] pour m'éloigner et ne pas être assimilé par le monde désorienté de ces

luego tampoco es día, o cuando todavía es hoy para los que regresan a casa o se visten de farra para abandonarla, pero ya es ayer para quienes van y vienen sin orientarse nunca [...]. Alzo la vista por encima del tráfico que ya se apacigua y de los mendigos sombra y de los rezagados –cinco o seis pisadas a la carrera y el salto al autobús de dos pisos sin puertas que casi arranca, los tacones de la mujer rascan, corren serio peligro », J. MARIAS, *op. cit.*, p. 48.

¹² Souligné par nous.

fantômes qui s'enfoncent jusqu'à se confondre avec les détritits...¹³

Pris de vertige, il se sent prêt à tomber dans l'univers dégradé des vagabonds dont il se sent dangereusement proche. Comme eux, il évolue dans un temps intermédiaire. Comme eux, il est exclu du temps « qui avance », du présent, et s'inscrit dans un temps figé, le passé, celui qui était le sien quand il vivait encore avec son épouse. Or sans présent, le temps est nivelé : ou plus exactement il ne reste que du non-temps. Comme eux il devient une sorte de fantôme, simultanément présent et absent.

La condition des mendiants rappelle celle vécue par l'individu en position liminale dans le rite de passage. Dans ce type de rite, l'initié doit abandonner son ancien statut pour atteindre un statut social supérieur. Il passe par une phase de renoncement qui emprunte diverses représentations visant à nier l'individu, à l'exclure de la société en le condamnant provisoirement à une régression voire à une forme de déchéance, afin de l'amener à vivre une mort symbolique qui débouchera sur une renaissance. La phase liminale ou transitionnelle s'inscrit dans un hors-temps et correspond à un moment d'exclusion sociale¹⁴. C'est bien le sort que connaissent les marginaux décrits par le narrateur. Exclus de la société et du temps, assimilés à des fantômes, ils perdent leur statut d'être humain et deviennent un autre chose plus indéfinissable. Condamnés à trouver leur moyen de subsistance dans les poubelles, ils côtoient la souillure. Ils n'existent que le temps d'un « interrègne », un moment de transition.

Le narrateur, dans une situation intermédiaire, se sent en danger lorsque Luisa ne répond pas : il craint d'être définitivement exclu du temps, ce qui le précipiterait dans la temporalité de l'errance. Autrement

¹³ « Alzo la vista para buscar y seguir mirando el mundo orientado y vivo al que me figuro que aún pertenezco [...] para alejarme y no asimilarme al desorientado mundo de esos fantasmas que se sumergen hasta confundirse con los desperdicios... » J. MARIAS, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴ « L'individu en position liminale présente des traits spécifiques : il échappe aux classements sociologiques puisqu'il est dans une situation d'entre-deux ; il est mort au mode des vivants, et nombre de rituels assimilent ces novices aux esprits ou aux revenants ; leur invisibilité sociale peut être marquée par la perte du nom, par l'enlèvement des vêtements [...] Le plus caractéristique de leur position est qu'ils sont à la fois l'un et l'autre ; à la fois morts et vivants... », M. SEGALENS, *op cit*, p. 36.

dit, la rituelle conversation téléphonique qui tournerait court abandonnerait Deza à cet état transitoire du rite de passage où l'initié perd toute appartenance sociale. Quand la performance du rite est contrariée, l'effet bénéfique ne se réalise pas et le rite s'annule : reste alors le rythme mais ce rythme est un temps hostile, celui du non-temps ou le temps de l'exclusion.

Alors pour échapper à un rite tronqué, le narrateur se réfugie dans un autre rituel : la contemplation de son voisin adepte de danses de salon. Cette observation lui procure un sentiment d'apaisement et il y recourt fréquemment pour calmer son anxiété. Elle produit donc un effet positif « magique » puisqu'il n'existe aucune logique causale entre la contemplation et ses conséquences. Il s'agit bien, une fois encore d'une manifestation rituelle.

Le rite est indissociable des acteurs qui le mettent en œuvre ; ici les deux parties sont représentées : le voisin se transforme en maître de cérémonie tandis que le narrateur assume le rôle de témoin et de récipiendaire. On constate à nouveau que le rite mis en scène se fonde davantage sur l'individuel que sur le collectif.

Il y a rite autant pour le danseur qui sous aucun prétexte ne dérogerait à son habitude, que pour le spectateur qui en retire un effet bénéfique : ce sont deux rites individuels, qui évoluent en parallèle, d'un immeuble à l'autre et qui paraissent voués à ne jamais se rencontrer.

Si le rituel précédent renvoyait plutôt au rite de passage, celui-ci permet une appréhension plus large de la notion. Dans un ouvrage intitulé *Penser les pratiques sociales*¹⁵, Christophe Wulf définit les rituels comme :

... des mises en scène sociales vécues par les sens dans lesquelles surgit une expérience de la différence. Les rituels sont des représentations culturelles, et en tant que telles sont corporels, performatif, expressifs, symboliques, régularisés. Leur arrangement scénique comporte des facteurs de reproduction, de construction, d'innovation. Les actes rituels ont donc un commencement et une fin, c'est-à-dire qu'ils sont régis par une structure temporelle.¹⁶

¹⁵ C. WULF, *Penser les pratiques sociales*, Paris, L'harmattan, 2004, p. 8.

¹⁶ La structure temporelle serait la danse.

Nous retenons en premier lieu l'idée de mise en scène. Voici en effet comment est décrit l'épisode :

Il y a un homme qui vit en face, au-dessus des arbres dont la cime encadre le centre de la place et exactement à ma hauteur, un troisième étage, les maisons anglaises n'ont pas de persiennes ou rarement, peut-être parfois des rideaux ou des volets intérieurs qu'en général on ne ferme pas [...] et cet homme je le vois fréquemment danser [...] se déplaçant lors de l'exécution de ses danses ou de ses ballets dans tout le long salon qui comporte quatre portes-fenêtres.¹⁷

La description du lieu du rituel évoque une scène compte tenu de sa hauteur (3ème étage, au-dessus de la cime des arbres), de sa position centrale, de sa configuration toute en longueur (le long salon) et de la présence de rideaux ouverts qui encadrent les fenêtres. Le danseur s'entraîne le soir, à une heure tardive, celle où commencent les spectacles. L'appartement illuminé permet au narrateur d'assister à une véritable représentation. Il arrive même parfois que, comme au théâtre, Deza utilise ses jumelles pour mieux observer son voisin¹⁸.

On assiste donc à une véritable mise en scène du rite¹⁹.

Le cadre étant posé, la performance peut commencer. La corporalité est essentielle puisqu'il s'agit de danse. La gestuelle prend ici une importance primordiale car elle correspond à ce que perçoit le personnage témoin de la scène. A aucun moment il n'entend la musique, il l'imagine seulement à travers les attitudes du danseur :

Il est possible qu'il soit en train de danser sur « Hucklebuck de Chubby Cheker » à en juger par le déchaînement de son torse ou sur un morceau d'Elvis Presley, sur « Burning Love » par

¹⁷ « Hay un hombre que vive enfrente, más allá de los árboles cuyas copas coronan el centro de la plaza y exactamente a mi altura, un tercer piso, las casas inglesas no tienen persianas o raramente, si acaso visillos o contraventanas que no suelen cerrarse [...] y a este hombre lo veo bailando frecuentemente [...] recorriendo en sus danzas o más bien bailoteos el alargado salón entero, ocupa cuatro ventanales. », J. MARIAS, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸ « con los prismáticos de las carreras me ha parecido ver » (« avec mes jumelles de courses il m'a semblé voir »), J. MARIAS, *op. cit.*, p. 49.

¹⁹ « le rite se caractérise par sa dimension spectaculaire. Il procède à une mise en scène du moment partagé par ses acteurs et ses spectateurs [...] tous les rites se déroulent au sein de dispositifs de nature théâtrale, ménageant toujours des espaces de visibilité maximale, estrades, tribunes, scènes ouvertes sur de larges perspectives » P. LARDELLIER, *Les nouveaux rites*, Paris, Belin, 2005, p. 16.

exemple, d'après ces mouvements de tête très rapides, comme ceux d'un pantin et ces tout petits pas.²⁰

L'observateur est donc invité à interpréter la gestuelle afin de l'associer à un rythme.

C'est étrange de le voir bouger sur différents rythmes sans que je n'entende jamais la musique qui le guide, je m'amuse à la deviner, à la mettre mentalement pour –comment dire- lui éviter le ridicule de danser en silence, face à moi en silence, la vision devient incompréhensible, incongrue si quelqu'un ne remplace pas avec sa mémoire musicale ce qui dirige ou guide l'individu et que l'on n'entend jamais...²¹

La performance du rite se fonde bien sur l'expression corporelle : elle donne ensuite lieu à une interprétation. Mais elle devient également incompréhensible, absurde pour qui se contenterait d'en être le témoin passif, pour qui la contemplerait sans participer activement à son accomplissement. Autant dire que ce rite implique un partage et qu'il s'adresse à un initié. La performance rituelle n'a en effet de sens que pour celui qui est capable de l'interpréter.

Par ailleurs, la mise en oeuvre du rite, précise Christophe Wulf, combine reproduction et innovation. En ce sens elle reprend donc les fondements du rythme. Les notions de rite et rythme partagent alors une logique commune. Le rituel de la contemplation du voisin est profondément ancré dans le rythme et ce, de plusieurs façons.

Tant pour le danseur que pour le témoin, le temps du rituel correspond aussi à celui du retour chez soi après une journée de travail : il est donc

²⁰ « Puede que esté bailando al son de « Hucklebuck » de Chubby Cheker a juzgar por el desenfreno del torso, o algo de Elvis Presley, por « Burning Love » por ejemplo, con ese cabeceo velocísimo y como de pelele y esos pasos tan cortos », J. MARIAS, *op. cit.*, p. 50.

²¹ « Es extraño verlo moverse a diferentes ritmos sin escuchar yo nunca la música que lo conduce, me entretengo en adivinarla, en ponérsela mentalmente para –cómo decir- evitarle el ridículo de bailar en silencio, ante mí en silencio, la visión resulta incomprensible, incongruente si uno no suple con su memoria musical [...] lo que domina o guía al individuo y jamás se oye », J. MARIAS, *op. cit.*, p. 50.

scandé par un temps social. Bien souvent, l'homme ne s'est pas changé. En cravate et bras de chemise, il porte encore les traces de sa journée de travail. Mais, s'il est délimité par un temps social, collectif, le rituel s'inscrit dans l'espace privé d'un salon, autrement dit dans un registre individuel. On remarque bien ici le déplacement du rite qui évolue d'une sphère sociale à sa marge²².

Il y a ensuite rythme du fait même que l'accomplissement du rituel associe danses et musiques. Il s'agit donc de séquences produisant un double effet rythmique. Il n'est sans doute pas anodin que le narrateur qui se sent justement exclu du temps cherche à se raccrocher à un rituel où le rythme est omniprésent.

L'individu pratique des danses diverses aux rythmes différents mais toujours très marqués : il passe du rock au merengue puis du sirtaki à la danse country. Les conditions mêmes d'exécution associent reproduction et variation. Si à trois reprises le danseur est seul alors qu'il évolue sur des danses se pratiquant normalement en couple ou en groupe, il lui arrive aussi d'être accompagné. Au cours de ses séances d'observation, le narrateur identifie deux cavalières que tout oppose : l'une est blanche, l'autre noire ou métisse, l'une porte un pantalon (des pantalons en espagnol), l'autre une jupe, l'une quitte l'appartement sitôt la répétition achevée, l'autre passe en revanche la nuit chez son cavalier. Par ailleurs, si la femme blanche, ne vient qu'une fois, la partenaire noire participe aux séances à deux reprises. Le rituel de la danse combine donc rythme binaire et rythme ternaire. Pourtant, si l'on se souvient qu'en musique une note blanche équivaut à deux noires, l'asymétrie initiale (une visite/ contre deux) se résoudrait dans une relation d'équivalence. L'apparente variation équivaldrait alors à une répétition. Or l'absence de variation annule le rythme. Jacques Deza remarque justement que cet homme manque de rythme, comme s'il évoluait sur un rythme personnel :

... ses pas de danse sont spontanés, improvisés, non dénués d'harmonie et de grâce mais je dirais sans trop de mesure ou de rythme...²³

²² « Du cœur du social, les rites se sont déplacés le plus souvent à sa marge », M. SEGALENS, *op. cit.*, p. 24.

²³ « sus pasos de baile son espontáneos, improvisados, no carentes de armonía y gracia pero yo diría que sin mucha medida ni compás », J. MARIAS, *op. cit.*, p. 49.

Il constate également que ce dernier se soustrait à la temporalité londonienne. A diverses reprises le narrateur se demande comment il parvient à étouffer le bruit de ses pas et de la musique ; il s'étonne que ses voisins ne protestent pas contre ces séances qui se déroulent tard, très tard même pour l'Angleterre²⁴ et qu'ils lui permettent d'enfreindre les habitudes culturelles dictées par le rythme anglais.

Par ailleurs, Deza estime que cet homme, enfermé dans son monde, est complètement fou : mais un fou heureux comme si la clé du bonheur résidait justement dans l'éloignement du monde. Ne dit-il pas de lui qu'il est « tellement indifférent au monde qu'il fait plaisir à voir »²⁵ ?

Ce danseur apparaît donc comme un être marginal. Marginal et heureux car hors du temps et hors du rythme. Grâce au rite, il échappe à l'emprise du monde, au rythme aliénant de la ville.

Mais l'expulsion du temps a sa contrepartie : la solitude. En tant que reflet du narrateur, le danseur prolonge la réflexion de Deza sur la solitude et renforce la dialectique de l'exclusion. En effet, même lorsqu'il est accompagné, le cavalier ne pratique sa passion que pour lui-même et ses partenaires féminines sont appréhendées comme des femmes-objets permettant simplement d'introduire un peu de variété dans les scénarios :

A quelques occasions [...] cet homme a dansé accompagné, contrairement à son habitude [...] ; mais même dans ces moments il paraissait plus attentif à lui-même et à sa satisfaction qu'à ses partenaires, même s'il est certain qu'il appréciait de les avoir pour changer de cadre...²⁶

²⁴ « algunas noches da comienzo a sus sesiones cuando ya es muy tarde, sobre todo para Inglaterra », J. MARIAS, *op. cit.*, p. 50.

²⁵ « de tan desentendido del mundo da alegría mirarlo », J. MARIAS, *op. cit.*, p. 368.

²⁶ « En algunas ocasiones [...] ese hombre [...] bailó acompañado en contra de su costumbre (...) ; pero también entonces pareció más atento a sí mismo y a su disfrute que a sus parejas, aunque a buen seguro lo complacía contar con ellas para variar el cuadro... », J. MARIAS, *op. cit.*, p. 54.

La présence d'autrui, la promiscuité des corps, n'empêchent pas la solitude. Javier Marías construit une représentation classique de l'isolement généré par les grandes villes. Le rituel de la danse renvoie également à l'isolement affectif ressenti par Deza lorsqu'il oppose « ser solo » à « estar solo », autrement dit une solitude profonde, vécue comme un isolement du monde, un enfermement durable opposée à une solitude conjoncturelle. Comme son danseur de voisin, Deza reste « essentiellement » seul même lorsque sa solitude est accidentellement troublée par des visites féminines. Finalement, le rituel festif devant apaiser les angoisses du narrateur ne fait que renvoyer Jacques Deza à lui-même et confirme le sentiment d'exclusion auquel il tentait de se soustraire.

Il s'avère donc que les deux rites mis à jour dans le roman, l'un positif, l'autre négatif, construisent un espace urbain contraint par des temporalités spécifiques qui déterminent les modes de vie de ses habitants. Chaque ville possède un rythme propre dont la perception n'est possible que pour un étranger, en l'occurrence Deza, qui en tant qu'individu en transition est capable d'établir une comparaison entre les deux capitales. Pourtant, la différence de rythme ne relève pas seulement d'une distinction géographique : dans une même ville coexistent des rythmes différents qui s'opposent, celui des actifs pressés et celui des mendiants voués à la lenteur sinon à l'immobilisme. Il s'agit de deux rythmes qui s'excluent et n'entrent en contact qu'à l'occasion d'un bref moment de transition. Dans un même espace cohabitent donc deux univers antinomiques séparés par une frontière temporelle et rythmique. La ville offre deux espaces et deux temporalités : bien que régis tous deux par un temps social, l'un semble intégratif, l'autre exclusif. Semble intégratif seulement car l'environnement urbain est aussi conçu comme un lieu de solitude, d'isolement, d'individualisme, favorisant le repli sur soi. La situation semble sans issue : car tenter de se soustraire au rythme urbain pour vivre heureux comme le danseur, c'est aussi prendre le risque de se marginaliser.

Bibliographie

J. MARIAS, *Tu rostro mañana* :

1 *Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara, 2002.

2 *Baile y sueño*, Madrid, Alfaguara, 2004.

3 *Veneno y sombra y adiós*, Madrid, Alfaguara, 2007.

G. DESSONS, H. MESCHONNIC, *Traité du rythme*, Paris, Dunod, 1998.

H. MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.

P.LARDELLIER, *Les nouveaux rites*, Paris, Belin, 2005.

C. RIVIERE, *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995.

M. SEGALENS, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand-Colin, 2005.

C. WULF, *et al.*, *Penser les pratiques sociales*, Paris, L'harmattan, 2004.