

# La intertextualitat cinematogràfica en «Ciné-roman»

MARÍA DOLORES BURDEUS PÉREZ  
Universitat Jaume I

## 1. INTRODUCCIÓ

Roger Grenier va nèixer a Caen (Normandia) en 1919, per bé que va passar la seua infantesa i adolescència a Pau, ciutat que recupera en algunes de les seues obres, com és el cas de *Ciné-roman*. En reconstruir una època que va ser seua, Roger Grenier exorcitza una nostàlgia d'entre-guerres en un context provincià que va desaparèixer per a ell. Encara que es manifeste només de forma discreta als seus relats (a la manera d'un testimoni que s'amaga darrere del narrador i que el representa), tota la seua obra té un caràcter autobiogràfic en la mesura en què és construïda a partir de les seues experiències. A les novel·les de Grenier tot remiteix —a més de a la realitat d'un moment donat— a les seues imatges, a la seua moral i als seus mites.

Amb *Ciné-roman* Roger Grenier va obtenir en 1972 el Premi Fémina, el guardó de novel·la més prestigiós —amb el Goncourt— dels ambients literaris francesos. La novel·la narra les desventures del *Magic Palace*, un cine de barri contigu a una sala de ball i construït per un pagés espavilat amb mentalitat de saltimbanqui. Cap als anys trenta, un matrimoni quimèric de la petita burgesia, els Laurent, compra el local, però de seguida fracasaran en les seues aspiracions, perquè el públic ignora el *Magic Palace*, ubicat a l'altre costat del riu i en un lloc que no es troba ni a la ciutat ni al camp.

No obstant, més enllà d'aquell vell projector en contínua avaria, de les butaques de fusta, del personal amb poca classe i de les fantàstiques pel·lícules nord-americanes d'aquella època (*Chercheuses d'or*, *Le Voyage sans retour*, etc.),<sup>1</sup> aquell cine presenta suficients somnis com per il·lusionar a un adolescent, François, el fill dels Laurent. El *Magic Palace* li ensenya les amargors de la vida i el consol de l'espectacle.

Però hi haurà també d'altres personatges que es deixen seduir per aqueixos miratges, perquè la història del *Magic* no es redueix a presentar els dessabors d'alguns ingenus i desafortunats propietaris o l'aprenentatge d'un jove. El *Magic* significa també Clark Gable, Joan Crawford, Laurel i Hardy i *Les Marins de Cronstadt*, tan familiars com el gros maquinista Léon Lavie, o com la pagesa i acomodadora Yvonne. Significa també les reunions polítiques que fan desfilar els excombatents, els comunistes i els anarquistes. Significa també un marató de ball que desapareix tal com va arribar, deixant com a penyora una commovedora víctima, Christine la ballarina. I sense oblidar una vella glòria del cine mut, Francis Maréchaux, que apareix de sobte, «en chair et en os».

---

1. Renuncie expresament a traduir els títols del francès.

Molt més que els homes i les dones, predestinats a passar per aquest món, el *Magic Palace* és l'autèntic heroi d'aquesta novel·la, i la seua crònica pot interpretar-se com un himne al cine que no deixarà insensibles els qui l'estimen o l'estimaren algun dia. *Ciné-roman* no és solament una novel·la, sinó també un espectacle.

## 2. ESTRUCTURA NARRATIVA I FOCALITZACIÓ

L'estatut del narrador és variable en *Ciné-roman*, atés que la novel·la s'estrena amb un narrador homodiegètic (Genette: 1972) que es disposa a escriure una novel·la a partir dels seus records d'infantesa i que, posteriorment, es converteix en heterodiegètic en contar una història (la dels Laurent) de la qual és absent, però de la qual sembla haver estat testimoni.

Partint del concepte d'espectacle com a necessitat universal, el narrador recorre a l'opinió de l'escriptor John Dos Passos, el qual li hauria confessat «*qu'il n'aimait pas la littérature de confession et qu'il avait toujours conçu ses romans comme un spectacle*». (p. 15); frase que hauria influït en ell fent-li ganes d'escriure (p. 15):

[...] l'histoire du Magic Palace, le cinéma fondé par La Flèche. Spectacle au second degré, puisque ce roman-spectacle aura pour sujet des histoires de spectacle. Roman-spectacle, mais peut-être aussi confession.

Ens troben davant d'un *jo* que perpetuarà el seu anonimat durant tota la novel·la, però que —al mateix temps— pot assimilar-se al propi autor, al *jo* de l'escriptor com a persona real que ha redactat l'obra. El factor responsable d'aquest procés de confusió entre l'escriptor i el *jo* narrant resulta ser l'ús de la primera persona gramatical en la frase, el que produeix que aquest relat aparega amb trets autobiogràfics. És precisament el que aconsegueix en citar a Dos Passos, qui —per tractar-se d'una persona real— dona versemblança a la situació.

Doncs bé, des de la perspectiva d'aquesta suposada confessió se li presenten al lector alguns rancis espectacles de circ, incloses les seues sensacions en el jove espectador, amb formes verbals evocadores del passat: «*Je revois*» (p. 19), «*Je crois que nous avons revu*» (p. 21), «*je me souviens que, dans mon enfance,*» (p. 25). Totes aquestes evocacions semblen confluir en una pel·lícula protagonitzada pel còmic Biscot: *Le Roi de la pédale*, qui va alçar al seu cor el lloc ocupat més endavant per Baudelaire, Flaubert, Chejov, Kafka, Mozart i Schubert. Cal veure en això, evidentment, el trànsit des de la ficció cinematogràfica a la ficció literària, des de l'afició pel cine fins a l'afició per la literatura, itinerari personal d'un narrador que pretén —i aconsegueix clarament— invertir l'ordre habitual de l'immensa majoria dels processos fílmics, és a dir, la realització d'un producte cinematogràfic partint d'un context literari, quasi sempre novel·lesc. A *Ciné-roman*, Roger Grenier construeix una novel·la a partir d'unes experiències cinematogràfiques concretes, com a original homenatge a una cultura del cine que tant ha influït en la resta dels àmbits culturals del segle xx.

Primer va ser el cine, després la literatura. I l'estructura derivada de la relació entre la vida quotidiana de l'heroi i el seu entorn serà precisament el tema central de la novel·la, i constituirà la seua forma interna, el seu desenvolupament i el seu desenllaç. Més encara, amb la carta d'acceptació com a membre del «*Syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques*» per als nous propietaris del *Magic Palace*, el cine es converteix en literatura: «*Pendant quelques semaines, le cinéma, avant d'être une réalité, fut une littérature.*» (p. 52).

El narrador segueix sent homodiegètic fins que conclou la primera part de la novel·la, moment en què aquells francesos del nord, els Laurent, compren el *Magic Palace* a La Flèche. Amb el canvi de propietaris, s'inaugura una nova etapa per a aquella sala de cine. El narrador, encara que sempre desde la distància, no renuncia a la perspectiva que atorga una primera persona del plural que funciona com a testimoni d'esdeveniments i de presentacions: «*En arrivant dans notre ville, ils louèrent une villa assez modeste*» (p. 42). En el mateix sentit, i aprofitant les meditacions de François, el narrador recapacita sobre l'oportunitat d'inventariar els objectes oblidats, el perquè de tantes enumeracions de records, de la lluita desesperada de la memòria darrere del pasat, d'una imatge perduda de la joventut, d'uns records d'infantesa que agraden encara que siguen desgraciats, d'un temps que es constitueix en enemic, fent-se una última pregunta: «*Parce que notre jeunesse est une image de nous que nous pouvons aimer? [...] Ou parce que le temps est notre ennemi?*» (p. 107). Són exemples clars d'una funció comunicativa del narrador (en el sentit de Genette) que naix de certa preocupació seua per mantenir amb el lector un contacte, quasi un diàleg, i d'implicar-lo en la instància narrativa, convertint-lo en còmplice de la narració.

Però l'intervencionisme del narrador va més enllà, fins al punt de pressentir el fracàs d'aquell cine de barri i permetent-li introduir la seua propia opinió i avançar esdeveniments de forma prolèptica (p. 49):

D'ailleurs, si à force de vendre pour vingt sous de vis, la quincaillerie était la prospérité, le cinéma allait précipiter les Laurent dans la ruine. Mais il est sans doute des ruines plus amusantes que la prospérité.

A l'hora de constatar les intervencions directes d'aquest narrador que aprofita la seua experiència personal d'adult per escriure la novel·la, cal anotar part d'un parèntesi on explica que el que està contant és quelcom de la seua pròpia història, que no aconsegueix localitzar aquelles revistes o «*scénarios*» que guardava amb cura des de que era infant (pp. 54-55):

Longtemps, dans les nombreux déménagements de ma famille, et dans mes propres tribulations, je veillai à emporter les «scénarios» de cette époque et, à défaut de les garder tous, j'avais fais un paquet de mes préférés, avec une ficelle autour, comme si, avant même de me mêler de faire des romans, j'avais su qu'un jour je voudrais les revoir, les décrire. Aujourd'hui, arrivé à ce chapitre VIII du roman du cinéma, impossible de les retrouver. Ils sont bel et bien perdus. [...] Perdu tout cela, perdu, sans parler —et pour cause— de ceux que j'ai complètement oubliés.)

Amb la frase «*Aujourd'hui, arrivé à ce chapitre VIII du roman du cinéma, impossible de les retrouver.*», queda patent la funció rectora del narrador, és a dir, la seua faceta organitzativa traslladada al text escrit. No és aquesta l'única ocasió en què el narrador fa ús del parèntesi per tal d'introduir o d'anticipar l'amargor dels fracassos posteriors i la il·lusió imperible per un cine en decadència (p.75):

[...] du côté un peu sordide du Magic Palace, et plus tard lieu de tristesse où, à chaque séance, ils toucheraient du doigt leur naufrage et leur ruine. (Mais jusqu'au bout il leur resterait quelque chose de l'illusion première, et l'amertume de l'échec, la caisse vide n'aboliraient jamais tout à fait cette petite joie, cette vaine fierté d'ouvrir les grilles et de mettre la sonnette en marche, pour offrir un spectacle à un public qui ne viendrait pas.)

Entra en joc, aleshores, una nova funció anomenada testimonial, consistent en mostrar la seua participació en la història, inclús la seua relació afectiva o intel·lectual; el narrador ens

està desvetlant les fonts de la seua informació (aqueixos «scénarios»), a la vegada que està confessant el grau de precisió dels seus records. En alguns altres exemples, més que a la descripció dels simples esdeveniments, hom al·ludeix a la interpretació que el narrador fa d'alguns fets, ultrapassant els límits de la seua aparent objectivitat sobre el que conta. Es tracta d'una funció que es dona amb relativa freqüència a *Ciné-roman*: donant una opinió sobre la ruïna del cine (p. 49) o sobre alguns fullets (p. 163), explicant que conta la seua pròpia història (p. 54), lluitant contra la pròpia memòria per tal de recordar cada detall (p. 107), representant moviments d'una càmera cinematogràfica per tornar a veure alguns personatges (p. 114) o reflexionant sobre el sentit de contar infortunis (p. 288).

Com a crònica d'un fracàs anunciat, el narrador descriu més endavant l'arribada de l'operador al cine, una mica begut, costum dominical que influïa en que, precisament aquell dia de relativa major afluència de públic, fallara més vegades a l'hora de canviar les bobines. Efectivament, després del considerable retard d'un quart d'hora en l'inici de la projecció «*La catastrophe se produisait après l'entracte, à la moitié de la première bobine du Chevalier de Minuit.*» (p. 88), precisament aquell dia de la inauguració, veritable presagi d'allò que havia de succeir en el futur, i incident que faria perdre la confiança dels propietaris de la sala («*Mais la confiance était perdue.*», p. 98). Es tracta d'un presagi que no és únic, perquè es reitera unes pàgines més endavant, amb ocasió d'un humil refrigeri per tal de celebrar l'arribada de Nadal: «*Cet humble réveillon dans le hall froid du cinéma [...] faisait toucher du doigt à chacun quel était son destin.*» (p. 113); i l'angoixa tornava cada dissabte...

En acudir novament a la memòria, el narrador continua sent testimoni d'unes escenes quotidianes en la vida dels treballadors del *Magic*, però aquesta vegada presentades com a imatges cinematogràfiques, autèntic cine dins del cine, i escenes filmades des d'una concreta ubicació de la càmera i de l'angle de l'objectiu (p. 114):

Dans la mémoire, certaines images de la vie au Magic Palace se mettent à ressembler à celles des films que l'on projetait sur son écran. [...] Je les revois comme dans une scène filmée, je pourrais dire où est située la caméra et l'angle de l'objectif. Les acteurs s'attardent un peu puis se dispersent, et sortent du champ.

En anticipar-se una altra vegada a l'esdevenidor, poden llegir-se frases al·lusives a la catàstrofe final o a les preguntes que François es plantejarà de gran, a propòsit de la llibertat i de l'obediència cega, frases que apareixen totes amb una forma verbal en condicional denotant l'inevitable d'aquell futur. De fet, només a la pàgina 236, quan els seus pares abandonen la ciutat i ell resta sol, pensarà François per primera vegada que és amo del seu propi destí («*François eut l'illusion, pour la première fois, de prendre en main son propre destin.*»). I l'acte suprem de la mort és trivialitzat cinematogràficament amb el destí final d'aquells actors que ja són morts, perseguidors i perseguits sobre aquells automòbils Ford T estrellant-se finalment: «*jusqu'à la culbute finale qui nous attend tous.*» (p. 171).

Doncs bé, aqueix rictus final era representat aleshores pel vell Francis Maréchaux, imatge viva d'aquella decadència, presentat des del punt de vista de François, com si el narrador vagara quasi a un temps al pensament del jove i al del vell actor. La presència de Maréchaux a la cabina del *Magic Palace* representava la fi d'una corba que es tancava sobre ella mateixa, o els miralls deformats i vells retornats per una pantalla; resultava fantàstic projectar cine i, a la vegada, tenir al costat l'actor principal protagonista de la pel·lícula *Le Chevalier de minuit*, principi i final d'una activitat professional (la de la gerència del cine) en bancarrota.

D'altra banda, l'alluyament de la ballarina Christine (el seu segon amor després de la primera relació d'adolescent amb Simone) coincideix amb l'etapa en què els seus lligams amb el *Magic* van debilitant-se, en què el seu univers cinematogràfic fa que augmente en ell el sentiment d'exili i d'exclusió, moment també en què finalitza satisfactoriament els estudis: «*il était normal d'en finir avec cela aussi, parmi toutes les choses qui étaient en train de se terminer.*» (p. 274). I pensa que algun dia, lluny ja del *Magic*, suposaria un refugi per a ell acudir a un cine i veure-hi pel·lícules nord-americanes, en perfecte contrast amb els lligams patits anteriorment. Novament, doncs, el temps condicional recupera allò inevitable: «*ce sera un refuge*» (p. 271).

El desastre final, amb motiu de la gira preparada per La Flèche, s'entreuveu *in medias res* novament al text amb el terme «*catastrophe*»: «*François croyait revivre les jours où ses parents inauguraient le Magic Palace. Dans un instant on projetterait le même film. [...] La catastrophe risquait [...]*» (p. 285).

El joc focalitzador del narrador consisteix aquesta vegada en plasmar las reflexions del jove François, primerament amb el recurs distanciadador d'una tercera persona, per —apenes unes línies després— utilitzar una primera persona que ja no preveu un devenir possible en condicional sinó un futur quasi inqüestionable (p. 288):

C'est comme si, plus tard, quand je serai réalisateur, je faisais un film sur les affreuses années du Magic, les salles vides, la cabine, les prospectus, sans dire tout, bien sûr, c'était trop moche, juste assez pour amuser les gens.

Des de la seua omnipresència, el narrador no pot evitar avançar, des de la perspectiva de qui ha viscut més enllà del temps de l'acció (anys trenta), una al·lusió al tràgic futur (any 1954) de fracàs i de mort de dues actrius que varen compartir els primers llocs com a protagonistes de la pel·lícula *La Galerie des monstres* amb Maréchaux: Lois Moran i Simone Mareuil. Són desgràcies que funcionen com a preludi de la tragicòmica mort de La Flèche enmig del seu discurs (p. 298) i el posterior fracàs de la gira musical i cinematogràfica. Però més que aqueixa mort, cargada no obstant de màxima teatralitat, serà el penós i desgraciat final de *mère* La Flèche el qui aporte tints fílmics que fluctuen entre allò histriònic i allò tenebrós, entre allò risible i allò tràgic: una caixa mortuòria al llom d'un ase en un paisatge abrupt que bé podria servir per a una escena de pel·lícula de mexicans o de vampirs (pp. 308-309):

L'âne descendait la colline à pas prudents, ses petits sabots trouvant les appuis sûrs, évitant les cailloux et les plaques de glace, soutenu par des hommes qui juraient en crachant de la buée, dans ce beau paysage où les collines s'étagaient à l'infini, et ainsi ceux qui filmèrent le malheur des peones du Mexique, ou les étranges rites prêtés par la légende aux paysans des sombres montagnes de Transylvanie hantées par les vampires, n'auraient sans doute pas trouvé indignes de leur caméra l'ultime sortie de l'ancienne patronne du Magic Palace.

Fins ací, doncs, la intervenció d'un narrador omniscient que acomiada la narració amb una darrera referència a *L'Hôtel du Nord*, fenomen intertextual (Dällenbach, 1976; Jenny, 1976) i veritable paral·lelisme tant de la novel·la com de la seua versió cinematogràfica amb la propia família de François i amb la seua activitat de professionals en decadència.<sup>2</sup>

2. Cal recordar l'al·lusió al petit hotel de París (p.25) proper a l'estació del Nord (propietat del còmic retirat Biscot), així com la procedència del nord de la família Laurent i el seu definitiu retorn al nord. La mateixa intertextualitat, per cert, es donarà a una altra novel·la guardonada amb el Fémina: *La neige brûle* de Régis Debray (1977).

### 3. INTERTEXTUALITAT CINEMATogrÀFICA

Com ja hem dit, *Ciné-roman* es una novel·la ben estructurada. El que no pot endevinar-se, considerant simplement la seua distribució formal en quatre parts i en capítols, és que tot l'entramat narratiu puga construir-se a partir d'un exhaustiu inventari i repertori d'obres literàries, musicals i cinematogràfiques, i també d'un completíssim conjunt d'escriptors, músics, actors, cineastes i productors de Hollywood. Com és natural, tot això concedeix al text novel·lístic una riquesa sense parangó que no mai resulta supèrflua, ans al contrari: perquè coadjuva a la pròpia trama de l'obra, al seu clímax i al seu desenllaç. Tant és així que molts d'aqueixos temes troben la seua ubiqüitat dins del llibre en el moment just, en l'instant en què el narrador necessita d'ells per qualificar o descriure una situació, per arrodonir o completar un raonament, per establir analogies i paral·lelismes.<sup>3</sup>

Això és el que tractaré d'exemplificar ací, encara que convé abans fer una ullada sobre l'inventari a tres columnes inclòs al final de l'estudi d'aquesta novel·la. Entrem de ple en l'estudi dels fenòmens intertextuals (Browne: 1971), aspecte que ocupa un primeríssim plànol en *Ciné-roman*. Fins a tal punt és així que el continuat recurs a títols de pel·lícules remiteix unes vegades al seu contingut global, unes altres a alguna escena determinada, i d'altres — simplement — a les paraules d'aqueix títol o al seu significat. En definitiva, són símbols literaris que funcionen com a indicis moltes vegades hermètics perquè suposen un coneixement per part del lector dels arguments de les pel·lícules citades. Com a procés metonímic, es produeix una associació entre parells d'elements (situació fílmica i situació real) que, en repetir-se, s'enriqueixen amb connotacions que els converteixen en veritables símbols.

Al capítol III, en un moment en el qual el narrador és encara una primera persona i no s'ha identificat amb François, ens apareix com a record d'una infantesa feliç una comèdia del cine mut que ja havia vist al *Magic Palace* i de la qual ja he parlat: *Le Roi de la pédale*, amb el còmic Biscot.

Al capítol següent, on intervé fugaçment la parella formada pel soldat Gérard Auger i Gisèle Mirando, espectadors del film italià *Le Calvaire de Pascuale Michele*, s'estableix un paral·lelisme amb el calvari del soldat per assolir algunes parts del cos de la seua companya de butaca; el narrador estableix una alternança en la descripció d'escenes de la pel·lícula i escenes de la «conquesta» del cos de Gisèle (p. 33), (p. 34) i (p. 35):

Il essaya ensuite, comme si son bras était extensible, d'allonger celui qui entourait les épaules, pour que la main puisse descendre et se poser sur le sein. Il y parvint au prix d'un douloureux effort musculaire et il eut l'impression d'être semblable à l'un des animaux du dessin animé que voyaient ses yeux au même moment et dont les pattes s'allongeaient, se tordaient comme des spaghettis, faisaient des noeuds.

Sur l'écran, Pascuale Michele subissait un sort abominable. [...] Maintenant, la main de Gérard Auger montait à l'intérieur des cuisses.

À sa sortie de prison, Pascuale Michele, désespéré, entra au couvent. Gisèle Mirando s'était rendue et maintenant, les jambes ouvertes, elle fondait sous les doigts de son voisin.

3. Per damunt de que el narrador cite quasi sempre al costat del títol els noms dels actors protagonistes, preferesc obviar-los ací en benefici d'una lectura més fluida. Poden trobar-se fàcilment a l'annex proposat.

Al capítol IX, que du el títol de *Le Chevalier de minuit*, es conta la projecció de la pel·lícula que marca el dia de la inauguració i el final d'un camí dedicat al cine, com ja s'ha indicat anteriorment. Doncs bé, *La Forge* és el títol del curtmetratge que es projecta immediatament abans del film propiament dit; encara que, curiosament, a la novel·la apenes els nomena, *La Forge* vol designar una metàfora entre el ferrer que forja a base de colps i la dura i nova vida dels Laurent per assolir l'objectiu que s'han proposat dur a terme.

Molt més significatiu és *Une nuit au paradis*, pel·lícula que s'està projectant a la sala de l'empresari Lasserre, a l'allunyat poble de muntanya (a 50 quilòmetres) on pare i fill arriben de nit per demanar que els deixen un «*Tungar*» que pugui substituir el que tenen, avariats justament el dia de la inauguració. *Une nuit au paradis* és el contrapunt i antítesi d'una jornada amarga i infernal en què tot anava en contra d'ells: el poc de temps del què disposaven, la meteorologia adversa (neu i gel) i l'accident d'automòbil que pateixen (p. 96):

On peut s'étonner du dicton qui veut qu'un malheur n'arrive jamais seul. Il paraît contraire aux lois de la statistique. Si on y réfléchit pourtant, il est plein de vérité. Un malheur ne peut qu'en entraîner une série d'autres.

El capítol XIII ens mostra els racons del *Magic*, sobretot els espais ocults a la vista del públic. Durant la projecció de *La Foule hurle*, François es trasllada a l'altra part de la pantalla, des d'on es produeix un efecte espill en visionar les escenes i els actors a l'inrevés, com a espectador que —al mateix temps— té davant d'ell un públic i els secrets d'uns éssers de ficció, preludi de la metàfora més transcendent de tota la novel·la (pp. 101-102):

L'écran était sacré, le symbole essentiel du cinéma, l'hostie géante où le Dieu apparaissait. De loin, avec sa bordure noire, il ressemblait à un faire-part de deuil et soudain, il était la vie.

A la sessió de la vespra del dia de Nadal, a pesar d'existir ja un cert retard en l'hora de començar la projecció, la senyora Laurent insisteix —per damunt de l'opinió general— en fer que s'obligue a escoltar una nadala de Tino Rossi a un públic impacient que xiula i espernega. No és casualitat, doncs, que la pel·lícula que és a punt de projectar-se porte com a títol *Le Sexe faible*.

Només arribar el mes de febrer s'anuncia ja la primavera, i amb ella la concurrència comença a amainar, sobretot el diumenge de vesprada. La mala ratxa sembla truncar-se un diumenge de pluja, en el qual —com és normal— el refugi natural és el cine i el títol de la pel·lícula és *Résurrection*.

La cabina del *Magic* es converteix en un amagatall per als amors primerecs de François amb Simone: precisament la pel·lícula del dia és *Mademoiselle Josette ma femme*. François veu un bon dia el film *Le Voyage sans retour*, i tant el commociona que vol que el veja també Simone, però ella ja s'ha cansat d'ell perquè sempre parla de cine i no disposa de temps lliure. Un diumenge en què es projecta *Adieu, petit officier*, adieu, Simone apareix a la sala amb un jove d'una vintena d'anys: acomiadament i viatge sense retorn.

El negoci va cada dia pitjor, i Julien s'atreveix a dir que «*Si l'affaire n'avait pas été complètement morte, ce forban de La Flèche ne vous l'aurait jamais vendue.*» (p. 126). Un dijous en què projecten *Plaisirs de Paris*, la grossa acomodadora Louise no s'hi presenta i —l'endemà— la troben morta al llit. Durant les converses al cementiri hom diu que el cine era la seua distracció, amb aquestes paraules: «*c'était sa distraction. [...] on peut dire qu'elle*

*venait par plaisir. [...] Elle a été heureuse, en somme.*» (pp. 127-128). El títol de la pel·lícula, doncs, resulta molt apropiat.

El capítol xvii relata el progressiu aprenentatge de François com a maquinista al *Magic*. Mentre es projecta *Paprika*, film en el què la protagonista cau cap arrere, «*ce qui permettait de voir ses cuisses*», l'operador titular (Léon Lavie) «*rêvait à la fenêtre de la marquise, une fesse posée sur l'appuie*.» (p. 136), la qual cosa provoca que el jove realitze per primera vegada el canvi de la bobina. En aquest cas, si el nom de la pel·lícula no ofereix la possibilitat d'establir cap paral·lelisme, aquest resulta evident en la descripció de les dues postures: la de Léon i la de l'actriu.

A la pàgina següent ens trobem François passant per primera vegada sol una pel·lícula: *La Banque Nemo*. Amb aquest relat i sàtira d'escàndols financers hom vol recordar el de la pròpia ruina del *Magic Palace* i la seua escandalosa venda per part de La Flèche.

¿Què pot suggerir el títol *Ademai aviateur*? Aquest film apareix, junt amb *Le Coq du régiment*, dins d'un capítol dedicat a mostrar els amors de Léon Lavie, als quals no vol lligar-se, imatge que insinua la seua conducta d'anar volant d'un amor a un altre, com un gall al galliner, amb la promesa de discreció per part del seu pupil François.

També és molt significatiu que la vergonya del protagonista quan reparteix fulls de propaganda vulga superar-se amb el desig de ser l'actor Claude Rains en *L'Homme invisible*, per passar totalment desapercebut.

El film *Fra Diavolo* de Laurel i Hardy aconsegueix una gran afluència de públic: falsa i diabòlica esperança per cert. En vista dels reiterats fracassos, el recurs de llogar la sala a algunes formacions polítiques per als seus mítins sembla aportar una certa esperança als empresaris i als treballadors del *Magic*. Els comunistes projecten a porta tancada les clandestines *Les Marins de Cronstadt* i *Tchapaïev* (p. 174): «*Et puisqu'on parlait tant, à l'époque, de l'or de Moscou, il n'était pas mauvais qu'un peu de cet or, un tout petit peu, vînt renflouer la pauvre caisse du Magic Palace.*»

Després de la projecció de *Cessez le feu* per part dels ex-combatents, es realitza el mitin d'un diputat cessant, orador tan reputat que, malgrat els problemes i els temes d'actualitat que poden aixecar polèmica i enardir l'auditori, aconsegueix parlar sense «cremar-se» massa, com expressa molt bé la frase «*tous les sujets qui avaient le don de mettre le feu aux poudres: [...] il en parlait d'un air savant, [...] personne n'aurait pu dire, après l'avoir entendu, quel parti il avait pris.*» (p. 179).

El capítol xxvi recupera el tema nadalenc: «*Noël revenait, pour la troisième fois depuis qu'ils avaient acheté le Magic.*» (p. 191). Així que hom entra en el quart any de penúria econòmica, precisament amb el film *Quatre de l'aviation*, a més d'uns dibuixos animats (ja en color) de papà Noel.

Les relacions entre François i el seu professor de filosofia Yves Fauché son distants i fredes. Durant les seues xerrades sobre cine a classe, François l'informa sobre la programació, però el professor el contradia en les seues opinions referides a la qualitat de les obres. Justament a causa del cine, l'heroi no se sent captivat per aquest professor i experimenta «*un aigre petit sentiment d'exclusion*» (p. 197) que encaixa a la perfecció amb un dels títols que són objecte de polèmica: *Je suis un évadé*. L'altre és *Le Testament du docteur Mabuse*.

Amb motiu del maratí de ball, la premonició del seu fracàs és introduïda des del primer dia amb el film que es passa a la sala veïna: *Échec au roi*. Tampoc és cosa de l'atzar que es



projecte *Chercheuses d'or 1933*, en estreta relació amb les ballarines del «dancing», disposades a tot per tal d'eixir de la misèria i de l'atur.

Després d'un comentari sobre la pel·lícula *Attorney* (p. 213) en la qual

L'ancien fiancé de Norma Shearer, qui était Leslie Howard, tuait Clark Gable. L'attorney Lionel Barrymore tombait mort en plein tribunal, au terme d'une magnifique plaidoirie grâce à laquelle Leslie Howard était acquitté. [...].

el doblat *acquitté/accusé* ho aclareix tot, perquè el professor de filosofia argumenta que no convida a seure François pel motiu següent: «*Si on nous voyait attablés ensemble, devant ces malheureux danseurs, on pourrait m'accuser d'entraîner mes élèves dans de drôles d'endroits.*» (p. 214).

A la cabina, Francis Maréchaux parla del seus records de Hollywood a François, mentre que la pantalla retorna igualment fins a la cabina miratges deformats pel pas del temps: es projecta *Image de la vie*.

El capítol XL vol comparar la vida real amb algunes escenes del film *Le Martyre de l'obèse*, en el qual un home obès es distrau perseguint una frívola joveneta: «*signe du vieillissement précoce [...]*». En la vida real François descobreix besant-se al final d'un ball a Christine i al vell Maréchaux, cosa que provoca novament en ell un sentiment d'exclusió.

Amb l'arribada de l'estiu, i després d'haver superat satisfactoriament els seus exàmens a Bordeus, expira per a François el termini concedit pels seus pares per tal de reunir-se amb ells. Ja no tornarà mai més a ocupar-se del cine, ni haurà de posar discos en aquella sala. Des de Bordeus recorda que és dijous i que al *Magic*, aquell mateix dia, es projecta *La Voie sans disque*. És l'últim exemple de metàfores metalingüístiques que he pogut interpretar del relat, i a ben segur que n'hi ha moltes més disperses a *Ciné-roman* però que la pròpia competència en temes cinematogràfics m'impedeix possiblement descobrir.

Per acabar, convé englobar en aquest apartat aquelles pel·lícules considerades clau per al narrador i incloses dins d'un llarg parèntesi —del què ja he parlat (pp. 54-55)— on es lamenta d'haver perdut nombrosos records impresos, sense oblidar les que François rememora al final del llibre quan se'n va en tren i s'allunya definitivament del *Magic Palace* (pp. 305-306). Tant les unes com les altres completen el cercle establert entre la visió d'un narrador ocupat en interpretar la vida del seu personatge de ficció i un protagonista la personalitat del qual es forma a partir precisament d'aqueixes experiències cinematogràfiques.

El narrador destaca les següents pel·lícules: *Je suis un évadé* (per la seua marginació personal), *Chercheuses d'or* i *42<sup>e</sup> Rue* (a causa de la semblança en la vida real dels artistes amb les ballarines del marató: qualsevol cosa val per tal de subsistir, inclús la prostitució si és necessari) i *Le Voyage sans retour* (degut a que és una pel·lícula que impacta al protagonista: en l'heroïna hi veu a Kay Francis, l'ideal de la dona, i és també el moment del seu primer desengany amb Simone). L'heroi recorda unes pel·lícules dolentes<sup>4</sup> (encara que continuen vagant per la seua ment a causa d'una paraula, d'una imatge o d'un actor) i d'altres que considera les seues preferides, coincidents algunes amb les que cita el narrador:

4. Són les següents: *Plaisirs de Paris, Conduits par Satan, Le Club de minuit, Échec au roi, L'Impossible aveu, Un oiseau rare, Paprika, Chotard et Cie, La Banque Nemo, G-Men, Gitanes, En prise directe, Non coupable, Le Coq du régiment.*

*Le Grand Jeu, Fra Diavolo, Les Compagnons de la Nouba, Lac aux Dames, Chercheuses d'or* i *42<sup>e</sup> Rue*.

Com ja hem pogut llegir, tot l'entramat narratiu depén en gran part d'unes intertextualitats que són la raó de ser de *Ciné-roman*, novel·la concebuda com autèntic espectacle fet literatura.

#### 4. TEMES I RECURSOS ESTILÍSTICS

Des d'aquest espectacle en segon grau, o potser confessió, com pot llegir-se a la pàgina 15 («*Spectacle en second degré, puisque ce roman-spectacle aura pour sujet des histoires de spectacle. Roman-spectacle, mais peut-être confession.*»), Roger Grenier, en perfecte acord amb la frase d'Octavio Paz segons la qual «*cada forma segrega su idea, su visión del mundo*» (1968, 8), explota un munt de circumstàncies i detalls amb l'objectiu d'apropar encara més —si és possible— l'argument a elements cinematogràfics, siguen espais, objectes, personatges, accions, meditacions o temes musicals.

Tot el joc metafòric, inclús quan es tracta de comparacions, gira entorn del món del cine, i no necessàriament en relació amb l'univers estelar que tant es prodiga en les escenes descrites anteriorment.

Els elements en oposició es refereixen igualment a activitats relacionades amb les tasques pròpies del negoci del cine, com per exemple el contrast existent entre una sala buida i un local annex sempre animat.

La profusió de temes musicals a *Ciné-roman* és una nova mostra del desig d'utilitzar tècniques cinematogràfiques per tal de trasplantar-les a la literatura. La música, les cançons, bé en forma d'àries, *blues* o simples tornades musicals, formen part de l'acció i són un *leitmotif* en si. Per bé que he anotat a l'annex tots els títols presents al llibre, resulta convenient prendre en consideració alguns aspectes concrets.

*Il faut que je t'oublie, ma chérie*, cançó de l'actor Francis Maréchaux indisociable del film *Le Chevalier de minuit*, consta en set ocasions; és la preferida de la senyora Laurent, en evident oposició a *Le Coeur de Jeannette* (nou vegades), ària predilecta de Léon Lavie i cantada per Berthe Silva, considerada com l'himne nacional del *Magic* («*Dès qu'on évoquait le Magic, cet air revenait, comme s'il en était l'hymne national.*», p. 109), fins al punt que, de forma progressiva, poden llegir-se alguns dels seus versos: dos a la pàgina 88, quatre a la pàgina 109, sis a la 130-131 i vuit —per acabar— a la pàgina 154, i això fins a completar allò que d'ella se sap:

Le coeur de Jeannette  
Est une charmante fleur  
Timide et simplette  
Qui donne à tous le bonheur  
Quand on la respire  
On est conquis pour toujours  
Elle vous inspire  
Le plus tendre des amours.

El segon tema en ordre de preferència per a Léon és *La Truite* (interpretada per Georges Thil), i el tercer el *Chant hindou* de Rimsky-Korsakov (ambdues cançons a les pp.88 i 152), cançó aquesta última d'exòtica monotonía i que encaixava a la perfecció amb la tristesa de François (p. 152).

Deixant de banda el cant de *L'Internationale* per part dels «*Amis de l'U.R.S.S.*», d'una vella cançó de Nadal o d'un tema escoltat abans de 1914 pel matrimoni Laurent, purament circumstancials, les altres cançons tenen la seua relevància al text. Els temes musicals de *Chercheuses d'or 1933* suposen la total identificació de François i d'aqueix moment de crisi econòmica amb la Crisi en majúscula de l'altre costat de l'Atlàntic (p. 209: «*François sut qu'il s'agissait d'un film avec lequel il garderait à jamais des relations personnelles.*»); són: *We're in the money, I've got to sing a torch song, Petti'n in the Park, The Shadow Waltz* i el blue *Remember my forgotten man*. D'altra banda, la descripció de la sòbria i pobre habitació de Christine es completa amb el fet d'oïr a través de la porta *Mood Indigo* i *Je suis seul ce soir*.

El tractament de les obres musicals clàssiques és ben diferent, car serveix com a factor de discussió i polèmica entre el protagonista i el seu professor de filosofia, el primer defensant la seua qualitat i el segon menyspreant-la; es tracta de: *La Symphonie Inachevée, La Sérénade* i *L'Ave Maria* de Schubert.

Si bé he estudiat també en un altre apartat la presència d'aqueix marató, de marcada influència nord-americana en terra europea, com d'altres costums transmesos a través de les imatges cinematogràfiques, és convenient recapitular ací sobre el mètode seguit per l'autor per tal d'introduir-lo. Com a tema capital a *Ciné-roman* (no podem oblidar que la contraportada de l'edició que faig servir cita tot un paràgraf del capítol *Un abandon*), Roger Grenier ha utilitzat un recurs bastant sutil que cal explicar. Al capítol titulat *Hommage à Horace Mac Coy* podem llegir:

A la même époque à peu près, à Los Angeles, le *bouncer*, c'est-à-dire le vendeur d'un marathon, écrivait un admirable roman inspiré par son expérience. Il s'appelait Horace Mac Coy, et son livre *On achève bien les chevaux*.

Si le marathon, tel qu'il fut présenté dans notre ville, n'eut pas le caractère féroce, sadique, des compétitions américaines, telles que les ont décrites Horace Mac Coy et James T. Farrell [...].

És ben sabut que el realitzador Sydney Pollack obtenia un gran èxit mundial l'any 1969 amb el seu film *They shoot horses, don't they?* (*Danzad, danzad, malditos* a Espanya). Encara que he dit que les pel·lícules serveixen en aquesta obra de pretext per al text, en cap moment podia aquesta pel·lícula servir de referència, atés que el temps de l'aventura succeeix molt abans que la realització d'aquest film. El recurs de Grenier ha estat citar l'obra literària en qüestió, cosa que —aparentment— presenta una font literària molt menys sospitosa d'oportunitat que la pròpia pel·lícula, sobretot tenint en compte que *Ciné-roman* es va publicar el 1972, només tres anys després de l'èxit de Sidney Pollack i de la protagonista Jane Fonda.

En resum, cal afirmar que la novel·la *Ciné-roman* de Roger Grenier presenta un cas excepcional de fenomen intertextual, atés que l'entramat narratiu està construït a partir d'un exhaustiu inventari i repertori d'obres literàries, musicals i —sobretot— cinematogràfiques, i això de tal manera que condiciona la trama i coadjuva al seu clímax i al seu desenllaç.

## 5. ANNEX

Títols	Actors/escriptors/músics/firmes cinematogràfiques...	pp.
	Tom Mix	14
	Rintintin	14
	Douglas Fairbanks	15,262,286
	Mary Pickford	15,262
	Dos Passos	15
Saint-Léger Léger	Valéry Larbaud	22
Le Roi de la pédale	Biscot	25,26
« «	Blanche Montel	25
	Baudelaire	25
	Flaubert	25
	Tchékhov	25
	Kafka	25
	Mozart	25,304
	Schubert	25
La Symphonie inachevée	Schubert	303,304
La Sérénade, Ave Maria	Schubert	304
La Symphonie inachevée	Martha Eggert	304
La Sérénade, Ave Maria		
Le Calvaire de Pascuale Michele		31
Monsieur Dimanche	Molière	44,180
	Molière	268
	Walt Disney: Mickey, Minnie, Donald, Pluto	46,99,157
	Greta Garbo	52,55,261
Mata-Hari	Greta Garbo	305
	Cecil B.De Mille	52
Les Bateliers de la Volga	Cecil B.De Mille	262
L'Étoile de Valencia	Brigitte Helm	53
Je vous aimerait toujours	Robert Pizani	53
« « «	Lisette Lanvin	53,105
Pullman 12		53
Mademoiselle Josette ma femme	Annabella	53,105,121
« « «	Jean Murat	53,105,121
	Hollywood	54,257,262,271
	Metro Goldwyn Mayer	54,155
	Warner Bros.	54,155
	R.K.O.	54
	Paramount	54,155
	Universal	54,155,248
	Artistes associés	54
Je suis un évadé	Paul Muni	54,196
	Ginger Rogers	210
Chercheuses d'or, Remember my forgotten man (blue)		306
Chercheuses d'or		54,218,221
Chercheuses d'or 1933	Ginger Rogers	209
We're in the money, Pettin' in the Park, (àries)	Ginger Rogers	209
I've got to sing a torch song, The Shadow Waltz (àries)	«	209
Le Voyage sans retour	William Powell	55,124,303
Le Voyage sans retour	Kay Francis	55,124,125,303
Mandalay	Kay Francis	303
	Mickey, Donald	55,113
	Clark Gable	55,213,271
	Mirna Loy	55
	John Gilbert	55,262
	Joan Crawford	55,149,202,203
Fra Diavolo, Les Compagnons de la Nouba	Laurel et Hardy	55,167,168,169,170,305
	Norma Shearer	55,213
	Wallace Beery	55
	Marion Davies	55

Le Chevalier de minuit	Proust (Odette et Swann, chez Prévost) Francis Maréchaux	59,60 61.62.63.64.66.72, 86.88.98.125.158, 240.241.244.245, 246.247.248.251, 254.255.256.258, 259.261.263.264, 266.267.269.270, 273. 274.277.278, 279.2 80.281.283, 284.28 5.286.287, 289.290 .292.293, 294.295. 298.299, 301.302
Il faut que je t'oublie, ma chérie (cançó)	Francis Maréchaux	62.66.86.108.152, 260.285 267
Le Baron Floridor		291.296.297
Le Baron Floridor	Francis Maréchaux	284.292
La Galerie des monstres	Francis Maréchaux	297
Le Fils des sables	Francis Maréchaux	63.64.66.72-73
La Forge	André Baugé	« « 63
Le Barbier de Séville	« «	63
Gosses et misère	Anna von Breughel	65
Le Coeur de Jeannette (cançó)	Germaine Dermoz Berthe Silva	81.88.108.109.130, 152.154.164.312
La Truite (cançó)	Georges Thil	88.152
Chant hindou (cançó)	Rimsky-Korsakov	88.152
Une nuit au paradis		95
La Foule hurle	James Cagney	102.103
« «	Joan Blondell	102.103.209
Concerto numéro deux	Tchaïkovsky	103
	Rachmaninov	103
	Jean Gabin	105
	Aimos	105
	Julien Carette	105
	Élisa Landi	105
	Méliès	106
Le Sexe faible	Victor Boucher	112-113
La Banque Nemo	Victor Boucher	137
La Banque Nemo		305
«Noël» (nadala)	Tino Rossi	113
Résurrection	Tolstoi/Lupe Velez	114-115
Le Dernier Milliardaire	René Clair	116
Discos de	Ray Ventura	118
Adieu, petit officier, adieu	Willy Forst	125.304
Plaisirs de Paris		126.305
Café Electric	Willy Forst, Marlène Dietrich	304
	Pierre-Richard Wilm	127
	Slim Summerville	135.142.143.202.212.312
Paprika	Irène de Zilahy	136
Paprika		305
Adémaï aviateur	Noël-Noël	142.143
« «	Fernandel	142.176
Le Coq du régiment	Fernandel	143
Le Coq du régiment		305
L'Homme invisible	Claude Rains	163
Crime sans passion	Claude Rains	305
	Charley Chase=Paul Parrot	168.170.171
	Mack Sennett	168.170
	Larry Semon (doux Pierrot)	170.171
	Harry Langdon	170.171
	Ben Turpin	170

	Finlayson	170
	Harry Pollard	170,171
	Billy Bevan	170,171
	All St-Jones	170
	Fatty Arbuckle	170
	Buster Keaton	170
	Isadora	171
L'Internationale		172
Les marins de Constadt		174
Tehapaïev		174
Cessez le feu		177
	Barbara Stanwick	188
	Georges Altman	190
Quatre de l'aviation	Richard Dix	192
« « «	Eric von Stroheim	192
« « «	Joël McCrea	192
Testament du docteur Marbre	Fritz Lang	197
On achève bien les chevaux	Horace MacCoy	199
	James T. Farrell	200
Échec au roi		201,305
Remember my forgotten man (blues)	Busby Berkeley	209,210
	Ruby Keeler	209
42e Rue	Ruby Keeler	306
42e Rue		54
	Lionel Barrymore	213
	Leslie Howard	213
Chotard et Cie		2 18,305
L'Agence O Kay		218
Manon Lescaut		219
Mood Indigo, Je suis seul ce soir (cançons)		226
	Earl Hines (pianista de jazz)	249
Le Derviche		251
	Neubabelsberg (estudis)	257
	Eric Pommer	258
Image de la vie	Claude Colber	260
	Gary Cooper	261,271
	Rudolf Valentino	262
	Wallace Reid	262
	Clara Bow	262
	Janet Gaynor	262
	Charles Farrell	262
	Gloria Swanson	262
	Corneille	268
	Racine	268
Le Martyre de l'obèse	André Berley	270
Alexander's ragtime band	Alice Faye	271
	Les soeurs Lane, Priscila Lane	274
La Voie sans disques	Gina Manès	274
	Rimbaud	274
	Lope de Vega	275
	Dante	275
	Charlot	286
	Jacques Catelain	292
	Lois Moran (=Rosemary Hoyt)	292,293
	Simone Mareuil	292
Un Chien andalou	Simone Mareuil	293
	Simone Daillan	303
Liebelei		304
Ah! Les p'tits pois (cançó)	Dranem	304
Un soir de réveillon	Dranem, Henri Garat, Meg Lemonnier	304
	Margo	305
Conduits par Satan		305
Le Club de minuit		305

L'Impossible avec		305
Un oiseau rare		305
G-Men		305
Gitanes		305
En prise directe		305
Non coupable		305
	Armand Bernard	305
	Sinoël	305
	Lucien Baroux	305
	Félix Oudart	305
	Edmund Lowe	305
	Victor MacLaglen	305
Le Grand Jeu	Françoise Rosay	305
Lac aux Dames	Simone Simon, Jean Pierre Aumont	306
L'Hôtel du Nord (novel·la/pel·lícula)		311

## BIBLIOGRAFIA

- AMETTE, J-P. (1972): «Ciné-roman», París, *La Nouvelle Revue Française*, núm. 239, novembre, 96-97.
- BAROCHE, C. (1972): «De l'autre côté de la rivière», París, *La Quinzaine Littéraire*, núm. 149, 1 octubre, 5-6.
- BULLETIN CRITIQUE DU LIVRE FRANÇAIS (1972): París, «Grenier (Roger). Ciné-roman», juliol-desembre, 1544.
- CLAUDE C. (1973): «Ciné-Roman», París, *La Nouvelle Critique*, núm. 62, març, 84-85.
- COSTAZ, G. (1972): «Ciné-roman», París, *Magazine Littéraire*, núm. 70, novembre, 45-46.
- DÄLLENBACH, L. (1976): «Intertexte et autotexte», París, *Poétique*, núm. 27, Seuil.
- GENETTE, G. (1972 a): *Figures III*, París, Seuil.  
—(1983 b): *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
- GRENIER, R. (1972): *Ciné-roman*, París, Gallimard, Col. «Folio», núm. 667.
- JENNY, L. (1976): «La stratégie de la forme», París, *Poétique*, Seuil, núm. 27.
- KANTERS, R. (1973): «Sur l'écran du souvenir», París, *Le Figaro Littéraire*, núm. 1380, 28 octubre, 16.
- KERCHOVE, A. DE (1973): «Ciné-roman», Brusel·les, *Revue Générale Belge*, CIX, núm. 1, gener, 89-91.
- MONELLI, A. (1976): *Técnica del guió de cine*, Barcelona, Zeus, Col.«Más y mejor».
- PAZ, O. (1968): «Forma y significado», *Corriente alterna*, Mèxic, Siglo XXI, 2a ed.