



HAL
open science

L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain

Isabelle Fauquet

► **To cite this version:**

Isabelle Fauquet. L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012. Français. NNT : 2012BOR30031 . tel-00766393

HAL Id: tel-00766393

<https://theses.hal.science/tel-00766393>

Submitted on 18 Dec 2012

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.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ESPAGNOL

**L'exemplarité de la fiction
dans le roman espagnol
contemporain**

Présentée et soutenue publiquement le 3 juillet 2012 par

Isabelle FAUQUET

Sous la direction de Geneviève Champeau

Membres du jury

M. Jean-François CARCELÉN, Professeur, Université Montpellier 3.

Mme Geneviève CHAMPEAU, Professeur émérite, Université Bordeaux 3.

Mme Anne LENQUETTE, Professeur, Université de Limoges.

Mme Christine PÉRÈS, Professeur, Université Toulouse — Le Mirail.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ESPAGNOL

**L'exemplarité de la fiction
dans le roman espagnol
contemporain**

Présentée et soutenue publiquement le 3 juillet 2012 par

Isabelle FAUQUET

Sous la direction de Geneviève Champeau

Membres du jury

M. Jean-François CARCELÉN, Professeur, Université Montpellier 3.

Mme Geneviève CHAMPEAU, Professeur émérite, Université Bordeaux 3.

Mme Anne LENQUETTE, Professeur, Université de Limoges.

Mme Christine PÉRÈS, Professeur, Université Toulouse — Le Mirail.

Remerciements

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à ma directrice de thèse, Madame Geneviève Champeau, pour la constance de son soutien, de sa disponibilité et de son attention. Le bon déroulement de ce travail doit beaucoup à ses qualités humaines ; son contenu, énormément à ses talents de directrice de thèse et de chercheuse. La soutenance de cette thèse est l'aboutissement de dix ans de formation rigoureuse et passionnante sous l'égide de cette figure véritablement *exemplaire*.

Je tiens également à remercier les professeurs qui ont aimablement accepté de faire partie de mon jury : Mme Anne Lenquette, Mme Christine Pérès et M. Jean-François Carcelén.

J'exprime une grande reconnaissance à ceux qui ont eu la gentillesse de bien vouloir m'accorder un peu de leur temps pour discuter de mes travaux de recherche : Manuel Rivas, Javier Gomá Lanzón mais aussi Alexandre Gefen, dont les conseils ont été déterminants pour l'orientation de ma pensée.

Je salue mes collègues hispanistes de Bordeaux 3 qui ont manifesté un intérêt pour mon travail et m'ont facilité l'accès à certaines références bibliographiques : Maylis Santa-Cruz, Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés, Pierre Darnis et François Godicheau. J'exprime une gratitude toute particulière à l'égard d'Isabelle Tausin pour son écoute et sa grande disponibilité.

Je remercie mes amis bordelais pour leur gentillesse, leur entrain et leur bonne humeur salubre : Isabelle Bouchiba-Fochesato, Nathalie Lavigne, Vincent Foucaud et David de la Fuente. Je multiplie à l'infini mes remerciements à Nathalie, pour ses relectures et son aide précieuse quant à la mise en forme de ce travail.

Je salue aussi mes amies Agathe Maupin et Rozenn Nakanabo-Diallo qui ont permis à mon esprit de s'évader grâce au récit de leurs voyages aux quatre coins du monde...

Mes remerciements s'adressent également à mes amis outre-Atlantique, Gabriele de Souza Schumm et Marcos Barbai, dont les conseils toujours éclairés m'ont largement aidée à conceptualiser certains aspects de ma réflexion. *Queridos amigos, muito obrigada!*

Un grand merci aussi à Tri Nguyen-Huu pour son intelligence, sa patience, ses relectures et son intérêt sincère pour mon travail.

J'adresse une profonde reconnaissance à mes parents, devenus hispanophiles et aussi un peu hispanistes malgré eux. C'est à leur présence et à leurs encouragements que je dois l'achèvement de ce travail ainsi que son parachèvement grâce à leurs relectures et corrections.

Je remercie sincèrement Axel Villareal, qui m'a donné la sérénité avec laquelle j'ai envisagé la rédaction de cette thèse. Bien qu'ayant pris le train en marche, il m'a grandement aidée à établir une distance salutaire avec mon travail...

Enfin, je tiens à remercier Mademoiselle Françoise Sierra, qui fut — et qui reste — un mentor qui a largement influencé mon parcours d'hispaniste. Je lui suis redevable d'avoir pu relever un certain nombre de défis hier — grâce à son intelligence et à ses grandes qualités pédagogiques — mais aussi aujourd'hui — grâce à son soutien indéfectible et à l'écoute qu'elle m'a toujours témoignée. Nombreuses sont les idées, remarques et intuitions qu'elle m'a soufflées au cours de nos longues discussions et qui parsèment ce travail... qui lui est dédié.

À Françoise Sierra

Table des matières

INTRODUCTION	11
PRÉAMBULE — L'exemplarité : définition, évolution et enjeux d'une notion	27
PREMIÈRE PARTIE : Les formes structurelles de la littérature exemplaire contemporaine	47
CHAPITRE 1 — LE RÉCIT « ANTAGONIQUE »	50
I. L'HÉRITAGE DU ROMAN SOCIAL	51
<i>A—Un réalisme « documentaire »</i>	53
1. Le paratexte.....	54
2. Les modalités d'insertion des documents	56
<i>B—Filiation et transmission</i>	59
1. La dimension métanarrative des épigraphes	59
2. Les redondances	64
a. Des épisodes en miroir : parallélismes et mises en abyme de l'exemplarité.....	64
b. Une « rhétorique réitérative ».....	66
<i>C—Un roman manichéen ?</i>	69
1. Un personnage collectif	69
2. Idéalisation du camp des vaincus.....	70
3. Dévaluation du camp des vainqueurs.....	73
a. L'espace de la prison.....	73
b. L'espace de la ville	74
c. L'espace du maquis	74
II. LA RÉACTIVATION DU ROMAN POPULAIRE	77
<i>A—Revisiter le roman-feuilleton</i>	81
1. Récurrence et redondance	82
a. Rappels	82
b. Caractérisation des personnages.....	84
2. Le dualisme du système des personnages	86
<i>B—... à l'aune de la postmodernité</i>	88
1. La dimension ludique.....	88
2. Une hybridité linguistique	89

<i>C—La visée axiologique</i>	92
1. Une double instance narratrice.....	92
a. Le rapport maître-élève	93
b. La confrontation du « je » personnage inexpérimenté au « je » narrateur expérimenté	94
2. La construction d'une identité collective.....	95
a. Stratégies d'inclusion du lecteur	95
b. Une vision ambivalente voire paradoxale de l'Espagne.....	97
CHAPITRE 2 — LE RÉCIT D'ENQUÊTE	100
I. LA MISE EN SCÈNE DE L'ENQUÊTE	103
<i>A—L'enquête contre l'oubli</i>	106
1. Le pacte ambigu du « relato real ».....	108
2. L'enquête journalistique comme substitut de l'enquête policière.....	111
a. La démarche.....	111
b. Le discours	115
3. Un récit testimonial.....	118
a. La collecte de témoignages.....	118
b. La fonction testimoniale de l'instance narratrice.....	122
<i>B—L'enquête contre la manipulation de la réalité</i>	127
1. Une enquête journalistique (récit de niveau 1)	128
a. La démarche investigatrice.....	128
b. La reconstruction de la vérité : fonction de régie.....	131
2. Une structure de roman policier (récit de niveau 2)	136
a. Une construction temporelle non-linéaire	136
b. Un début <i>in medias res</i>	138
c. Analepses et récurrences	139
II. L'ENQUÊTE ESCAMOTÉE	143
<i>A—Une chaîne de voix</i>	145
<i>B—La « réalité intelligente » : principe poétique et axiologique</i>	147
1. Un concept devenu image.....	148
2. Un principe d'écriture	149
3. Un principe axiologique	151
a. Polyphonie et oralité	152
b. L'élaboration d'une mémoire collective	155

DEUXIÈME PARTIE : L'exemplarité du personnage..... 161

CHAPITRE 1 – TYPOLOGIE DES PERSONNAGES EXEMPLAIRES 166

I. LE HÉROS ANTAGONIQUE 168

A—Les héros de la Guerre Civile..... 168

1. Héros individuel / héros collectif 169

a. Le héros individuel : Da Barca 169

b. Le héros collectif : les prisonnières de Ventas 170

c. Une éthique de la résistance 174

2. La question des valeurs..... 177

a. Les valeurs attribuées à la Seconde République espagnole 177

b. Les valeurs humanistes de Da Barca 181

B—Le héros de roman populaire..... 183

1. Exemplarité du héros en soldat 184

a. Exemplarité professionnelle 184

b. Exemplarité morale 186

2. Un système de valeurs ambivalent..... 188

a. Un héraut de l'« hispanité » 189

b. La question de l'honneur 192

c. Un héros marginal et anachronique..... 194

II. DES PARCOURS EXEMPLAIRES 196

A—L'apprentissage positif de Nevenka 196

1. Une « victime innocente » 196

2. Un apprentissage exemplaire..... 197

a. De l'ignorance à la connaissance de soi et à l'autonomie : le processus d'« extrañamiento » 197

b. De la passivité à l'action..... 203

3. Un personnage héroïque ? 205

a. Une héroïne de conte 205

b. Du collectif à l'individuel 207

B—Le miroir inversé 209

1. Parcours exemplaire positif VS parcours exemplaire négatif..... 209

a. Pepita 210

b. Don Fernando 212

2. Une construction en diptyque 215

a. Du personnage historique au personnage de fiction 216

b. Le renversement de la figure du héros 223

CHAPITRE 2 — L'EXEMPLARITÉ DES PERSONNAGES À L'ÉPREUVE DE LA RÉCEPTION	232
I. LE REFLET IDÉALISÉ	233
<i>A—Les exploits</i>	234
<i>B—La « légendarisation » du héros</i>	236
<i>C—Stratégies d'atténuation de la distance</i>	239
1. Stratégies thématiques	240
2. L'intertextualité.....	243
II. LE PERSONNAGE SOUFFRANT	246
<i>A—Stratégies narratives</i>	247
1. Psycho-récit et figure du martyr	247
2. Un statut discursif ambigu	250
a. Le monologue rapporté	250
b. Le monologue narrativisé ou discours indirect libre	253
c. La reconstruction de scènes et la construction de l'anti-héros	255
<i>B—Procédés thématiques</i>	256
1. Une écriture de l'intime	256
a. La sensualité	256
b. La correspondance	258
2. Psychanalyse et métaphores au service du pathos	259
a. Un narrateur psychanalyste	259
b. Les métaphores	262
III. LE SUJET DÉSENCHANTÉ	264
<i>A—« El héroe cansado »</i>	264
1. Un Ulysse des temps modernes	264
2. Du <i>desengaño</i> au <i>desencanto</i>	266
<i>B—La figure du raté</i>	268
1. L'image sombre de la réalité contemporaine	268
2. Diégétisation des instances de narration et de réception	270
TROISIÈME PARTIE : Exemplarité et engagement	276
CHAPITRE 1 — L'ETHOS DU NARRATEUR	282
I. ETHOS DISCURSIF	284
<i>A—Autorité et crédibilité</i>	284
<i>B—Sincérité et authenticité : un paysage « intime »</i>	287
1. La mémoire	287

2. Une écriture du sensible	288
<i>C—Généralisation et masques du « Je »</i>	290
II. UN PACTE AMBIGU	295
<i>A—Échos autobiographiques</i>	296
1. Identité nominale et professionnelle	296
2. Des vertus de l’anonymat	299
a. Homologie biographique	299
b. L'imprécision	301
c. L'incomplétude	303
<i>B—Fictionnalisation de soi</i>	305
1. Sous le signe de l’humour	305
2. Une identité diffractée	307
a. Types et figures	307
b. Le leurre	310
CHAPITRE 2 — L’ART DU DÉVOILEMENT	313
I. L’ÉCRITURE DU FAIT DIVERS	315
<i>A—De l'exemple au précédent</i>	316
<i>B—Un discours polémique</i>	318
1. La remise en cause des discours sur le « réel »	318
2. La remise en cause du système politique	320
II. L’ÉCRITURE ANALOGIQUE	324
<i>A—Un espace-temps métonymique</i>	325
1. Axe diachronique	326
2. Axe synchronique	327
<i>B—Le primat de l’expérience</i>	330
1. Histoire de l’expérience et expérience de l’Histoire	330
a. Perspective historique de l’exclusion	330
b. L’expérience du traumatisme historique	333
2. L’expérience vitale	336
CHAPITRE 3 — POUR UNE LITTÉRATURE CITOYENNE	341
I. LA DIMENSION AUTORÉFÉRENTIELLE	344
<i>A—La mise en scène de l’acte d’écriture</i>	345
1. Du journaliste à l’écrivain	345
a. Évolution des moteurs de l’écriture	346
b. Évolution générique du récit	347

2. L'écrivain citoyen.....	353
3. L'écrivain voyageur.....	356
a. La matérialité de l'écriture.....	356
b. L'art pour conjurer le temps.....	358
<i>B—L'importance des personnages secondaires</i>	363
1. La figure de l'écrivain.....	363
2. La figure du journaliste.....	366
II. ÉCRITURE ET RESPONSABILITÉ	369
<i>A—Récit de filiation et éthique de la restitution</i>	369
1. La figure paternelle.....	370
2. La substitution.....	372
3. Une éthique de la restitution.....	373
<i>B—Récit de voyage et empathie</i>	376
1. Un narrateur observateur.....	377
2. Une démarche archéologique.....	379
3. L'empathie.....	381
<i>C—Un modèle de lecteur exemplaire</i>	383
1. Le lecteur impliqué.....	383
2. Le lecteur averti.....	387
CONCLUSION GÉNÉRALE	392
LISTE DES OUVRAGES CITÉS	398

INTRODUCTION

La deuxième moitié du XX^e siècle sonne-t-elle le glas du héros au sein du roman espagnol, comme l'affirme María Ángeles Encinar dans son ouvrage au titre révélateur, *Novela española actual: la desaparición del héroe*¹ ? Dans cette étude parue en 1990, la critique pose la disparition du héros, dans sa conception à la fois narrative — axe structurant du récit — et axiologique — entité porteuse de valeurs d'une communauté — comme une caractéristique essentielle du roman espagnol des années 1960 à 1980. Elle explique ce phénomène à l'aide de deux éléments, l'un proprement narratif et l'autre, contextuel. La notion de héros en littérature souffre en effet, de nos jours, du discrédit de celle, plus générale, de personnage. La disparition du suspense dans le roman expérimental des années 1960 ainsi que la prédominance d'une écriture principalement autoréférentielle font occuper à l'acte créateur le premier plan des récits, au détriment du personnage, totalement désubstantialisé. D'autre part, le héros traditionnel étant le héraut de valeurs partagées par les membres de la communauté dont il est issu et qu'il représente, il semble dépourvu de légitimité dès lors que la société a rompu avec les normes morales et collectives issues de la Modernité. En effet, l'éclatement des grands systèmes idéologiques ainsi que l'ébranlement des savoirs constitués — que Jean-François Lyotard appelle la fin des « grands récits »² de légitimation du monde — remettent en cause aujourd'hui, *a priori*, tout principe d'exemplarité. Dans ce contexte, comment le roman pourrait-il encore prétendre délivrer un enseignement, « faire la leçon » à son destinataire à travers la figure d'un héros, comme le faisaient le genre épique, le roman de chevalerie ou même le roman à thèse ?

L'ouvrage de M. A. Encinar fait surgir plusieurs questions : tout d'abord, le constat qu'elle établit pour les romans espagnols publiés dans une période allant du franquisme à la Transition démocratique est-il encore valable aujourd'hui ? Est-il applicable aux romans de l'après-Transition, parus dans une Espagne solidement ancrée dans la démocratie, pleinement convertie au système socio-économique néolibéral et membre de l'Union Européenne depuis 1986 ? La création littéraire contemporaine s'inscrit dans le cadre d'une profonde modification du contexte politique, économique et social en Espagne et, au-delà, au sein de nos sociétés occidentales, dont il convient d'étudier les répercussions dans le champ romanesque.

La deuxième interrogation porte sur la définition du héros proposée par M. A. Encinar. Celle-ci considère le héros au sens classique, c'est-à-dire un personnage doté d'une supériorité par rapport à l'ensemble du genre humain. Reprenant la distinction de Northrop Frye³, elle établit une typologie des héros liés à des genres littéraires

¹ María Ángeles Encinar, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid, Pliegos, 1990.

² Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

³ Northrop Frye, *Anatomy of criticism: Four essays*, Princeton University Press, 1957.

déterminés, à partir du critère de la supériorité du personnage : le héros du mythe, supérieur par nature — un demi-dieu —, le héros du conte, supérieur en degré — humain qui accomplit des exploits merveilleux —, le héros historique que l'on trouve dans les romans du XVIII^e au XX^e siècle et que Frye qualifie de *high mimetic mode* — personnage « élu » pour défendre sa communauté. Elle ajoute deux autres types auxquels elle refuse d'accorder le statut de « héros » : le personnage défini par ce que Frye appelle le *low mimetic mode*, c'est-à-dire une entité égale avec les autres hommes, qui, selon M. A. Encinar, domine le roman de la seconde moitié du XX^e, et, enfin, le personnage « inférieur », ironique ou absurde. Cependant, peut-on réduire la définition du héros à la simple supériorité du personnage comme le fait la critique ? Est-ce parce que celui-ci n'est plus un demi-dieu ou un valeureux chevalier qu'il n'est pas exemplaire ?

Au rebours de ce constat, un certain nombre de récits espagnols des deux dernières décennies présentent des figures de « héros » dans un contexte pourtant dépourvu de consensus socio-idéologique. Plus largement, de nombreux auteurs espagnols contemporains accordent une importance nouvelle à la dimension axiologique de leurs œuvres, tout particulièrement dans le rapport à la mémoire, ce qui les conduit alors à réhabiliter le héros. En effet, contrairement à ce qu'affirme M. A. Encinar, le personnage redevient, à partir du milieu des années 1970⁴, un élément structurant du récit. Cette nouvelle tendance narrative se caractérise, parallèlement, par le retour à l'ancrage diégétique dans un cadre spatio-temporel clairement identifiable par le lecteur voire dans une réalité historique précise — certains critiques parlant même d'un « nouveau réalisme »⁵. Or, l'insertion de l'action des personnages dans un contexte social et historique déterminé favorise les questionnements éthiques. La représentation de l'Histoire appelle en effet la mise en place d'un système interprétatif, de valeurs et de contre-valeurs dont les personnages peuvent être porteurs.

L'hypothèse que s'efforcera d'étayer cette étude est donc celle d'un changement de paradigme. « Hypermodernité »⁶, « néomodernité »⁷, « post-postmodernité »... Quel que soit le nom qu'on lui attribue, il est certain que l'on assiste, depuis les années 1990, à l'émergence d'une nouvelle modalité épistémique. Loin de remettre en cause les postulats postmodernes, tant en ce qui concerne la rupture avec le modèle cognitif hérité des Lumières, fondé sur la toute-puissance de la raison, que le rejet d'un système moral totalisant, cette nouvelle *épistémè* propose une nouvelle perception des tendances

⁴ Il est d'usage de désigner *La verdad sobre el caso Savolta*, d'Eduardo Mendoza (1975) comme roman inaugurant cette nouvelle tendance narrative.

⁵ Cf. Joan Oleza, « Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo », *Diablotexto*, n° 1, 1994, p. 79-104.

⁶ Cf. Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

⁷ Cf. Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996.

postmodernes, dans une perspective qui n'est plus fondamentalement relativiste. Comme le suggère Peregrina Pereiro, « la desmitificación de los grandes relatos de legitimación y de las construcciones teóricas globalizantes no tiene por qué abocar exclusivamente al escepticismo radical y al derrumbe de toda consideración moral, ética, política o ideológica »⁸. Plusieurs critiques mettent ainsi en relief les tentatives littéraires visant à chercher des alternatives à l'impasse à la fois cognitive et éthique de la postmodernité, entendue comme remise en cause du discours du progrès et des grands systèmes d'explication du monde⁹. Pour Gonzalo Navajas, « la opción ética y evaluativa aparece de nuevo en el horizonte hermenéutico »¹⁰ ; pour Peregrina Pereiro, « la narrativa española de los 90 tiende a la superación del relativismo moral y ético de los 80 »¹¹. Il en va de même dans le champ de la poésie¹² et du théâtre¹³ espagnols contemporains. Plus largement, cette nouvelle modalité épistémologique apparaît dans l'ensemble des domaines de la connaissance : la philosophie¹⁴, l'Histoire, ainsi que l'art¹⁵. Cependant, comme le souligne Gonzalo Navajas¹⁶, il ne s'agit aucunement de restaurer des normes universelles et globales, mais, en dépassant la « négativité axiologique » ou le « désert éthique » de la postmodernité, d'affirmer la possibilité de créer une communauté de pensée et de valeurs :

La nueva configuración inicia un cambio de actitud. No se propone ahora la adhesión a sistemas morales, pero se da a entender que es posible hacer afirmaciones legítimas en torno a diversos aspectos de la condición humana. Tal vez la nueva afirmación más comprensiva es que es posible postular una naturaleza humana común [...]. Afianzando en esa naturaleza igual, sería posible alcanzar un modo de comunicación general que permitiría concebir una

⁸ Peregrina Pereiro, *La novela española de los noventa. Alternativas éticas a la posmodernidad*, Madrid, Pliegos, 2002, p. 9-22.

⁹ Nous reviendrons sur la définition de la postmodernité dans le préambule. Comme nous le verrons, les romans du corpus ne s'inscrivent pas tous dans une esthétique postmoderne (marquée par la fragmentation, l'hétérogénéité...). En revanche, d'un point de vue chronologique, leur parution à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e les insère inéluctablement dans cette période de crise de la Modernité qu'est la postmodernité.

¹⁰ Gonzalo Navajas, « El canon y los nuevos paradigmas culturales », *Iberoamericana*, n° 22, 2006, p. 87-97.

¹¹ Peregrina Pereiro, *La novela española de los noventa. Alternativas éticas a la posmodernidad*, op. cit., p. 9-22.

¹² Cf. Alfredo Saldaña, « Poesía y poder en la España contemporánea », *Iberoamericana*, n° 24, 2006, p. 121-132 : « una posible vía de salida del escepticismo y la apatía reinantes en la posmodernidad quizás radique en el desarrollo de una nueva y necesaria sensibilidad crítica posmoderna, una sensibilidad inconformista y combativa [...]. Algunas obras poéticas de estos últimos años representan, en este sentido, propuestas adecuadas puesto que [...] denuncian la soledad del hombre y su desarraigo del mundo, la falta de solidaridad y la ausencia de todo sentimiento positivo compartido » (p. 129).

¹³ Cf. Wilfried Floeck, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra », *Anales de Literatura Española Contemporánea*, n° 24.3, 1999, p. 493-532.

¹⁴ Cf. Patxi Lanceros, *Verdades frágiles, mentiras útiles. Éticas, estéticas y políticas de la posmodernidad*, Alegia, Guipúzcoa, Hiria Liburuak, 2000. Cf. aussi José Rubio Carracedo, « La ética ante el reto de la posmodernidad », *Arbor*, n° 530, Tomo 135, 1990, p. 119-146.

¹⁵ Cf. Carole Talon-Hugon, *Morales de l'art*, Paris, PUF, 2009.

¹⁶ Gonzalo Navajas, « Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española », *Revista de Occidente*, n° 143, 1993, p. 105-130.

*comunidad humana viable. Podría llegarse al establecimiento de valores compartidos.*¹⁷

Cette citation de G. Navajas appelle plusieurs remarques, dont la première est que la littérature espagnole renoue aujourd'hui avec une certaine visée pragmatique, par la volonté de créer et de doter de cohésion une communauté. Or, l'exemplarité est une stratégie idoine pour servir cet objectif. En effet, l'exemplarité possède une double dimension : cognitive et pragmatique. Elle signifie, d'une part, l'illustration par des exemples — « exemplification » ou « exemplarité typique » selon la terminologie de Vincent Jouve¹⁸. Ici, l'exemple est pris dans son sens de cas particulier qui entre dans une catégorie et qui sert à illustrer un concept. Ce premier sens concerne le rapport du particulier au général, de la singularité à la norme. L'exemple, qui peut être bon ou mauvais, est toujours un « exemple de » quelque chose qui le précède (règle, loi générale, norme). C'est pourquoi ce premier type d'exemplarité a un rapport au savoir : c'est un facteur de connaissance, dans la mesure où il « informe par des types ou des modèles sur le monde »¹⁹. En revanche, le deuxième type d'exemplarité est fondé sur l'autre sens d'« exemple », qui concerne non plus le savoir mais l'action, dans la mesure où il réfère à un comportement considéré comme pouvant être imité. Ici, il s'agit du bon exemple, du paradigme, du « comble », selon l'expression de Marielle Macé²⁰. C'est non seulement « un exemple de » quelque chose, mais aussi un « exemple pour » quelqu'un. C'est pourquoi ce deuxième type d'exemplarité est pragmatique : le modèle est censé peser sur le comportement du récepteur, par la production de « règles pour l'action pratique »²¹. Cette exemplarité entre en relation avec l'axiologie, la question des valeurs. L'exemplarité est donc traversée par une double temporalité : elle est à la fois diachronique, dans la mesure où elle illustre quelque chose qui existe déjà, et synchronique, puisqu'elle propose une conduite, une action, un comportement qui pourra, voire devra, être imité par le récepteur. Le premier sens concerne l'être, le deuxième le « devoir-être » c'est-à-dire l'éthique.

Or, l'un des vecteurs privilégiés de l'exemplarité est le héros. Dans une perspective anthropologique, le culte des héros induit, selon l'expression de Jean-Pierre Albert, un « effet d'ancestralité », à savoir que « le culte commun d'un "grand ancêtre" »

¹⁷ *Ibid*, p. 118-119.

¹⁸ Vincent Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », in Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur, Marielle Macé (éds), *Littérature et exemplarité*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 239-248.

¹⁹ Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur, Marielle Macé, « Littérature et exemplarité depuis Cervantès », Avant-Propos, in *Littérature et exemplarité*, *op. cit.*, p. 19.

²⁰ Marielle Macé, « "Le comble" : de l'exemple au bon exemple », in Emmanuel Bouju *et al.*, *Littérature et exemplarité*, *op. cit.*, p. 25-38.

²¹ Vincent Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », *art. cit.*, p. 240.

suggère une sorte de parenté entre ceux qui se reconnaissent ses descendants »²². Le culte des morts, dans une visée diachronique, vise ainsi à construire des liens entre les vivants, dans une visée synchronique. Le héros possède donc une dimension pragmatique car, en tant que modèle transmetteur d'attitudes et de valeurs, il contribue à constituer une communauté solidaire unie par un sentiment d'appartenance collective à un socle de valeurs partagées.

Cette réflexion sur la nature du héros nous amène à la deuxième remarque inspirée de la citation de Gonzalo Navajas. Celui-ci expose que l'éthique du nouveau paradigme de pensée se fonde sur la reconnaissance d'une même nature humaine, sur une intersubjectivité et non plus sur l'imposition de systèmes globaux issus d'une norme sociale, politique ou religieuse. Dans le même sens, Jean-Pierre Albert affirme que l'exemplarité ne consiste plus, aujourd'hui, dans la présentation de héros parfaits et archétypaux, mais dans la « reconnaissance d'une identité commune au modèle et à ceux qui sont invités à le suivre »²³. Le héros n'aurait donc plus besoin d'être « supérieur », comme le suggérait María Ángeles Encinar, pour être exemplaire. Nous assistons conséquemment à la redéfinition du héros littéraire, comme le percevait déjà, en 1984, Miguel Delibes : « el héroe de novela no se define a estas alturas por su belleza, su integridad o su inteligencia, [...] sino sencillamente por las posibilidades de adhesión sentimental que ofrece al lector »²⁴. L'exemplarité de nos jours passe donc par une identification au héros facilitée par le fait qu'il soit descendu de son piédestal et qu'il nous ressemble, avec ses aspérités et ses failles. Cette nouvelle conception entre en résonance avec la révolution anthropologique dont fait l'objet l'individu contemporain. En effet, sociologues et philosophes s'accordent à postuler l'émergence d'une nouvelle *épistémé*, fondée sur la reconnaissance de la dépendance de l'individu. Suite à l'injonction à l'autonomie de l'individu prônée par le libéralisme pendant près de deux siècles, des sociologues comme Alain Erhenberg²⁵ et Richard Sennett²⁶ mettent à jour la fragilité et la vulnérabilité de l'individu contemporain, dont la société néolibérale exige qu'il soit toujours plus maître et entrepreneur de lui-même... Le héros romanesque, conformément à ce nouveau paradigme de l'individu, ne se présentera donc plus sous les traits d'un être exceptionnel, tout-puissant, mais plutôt sous les traits d'un homme qui ressemble au lecteur et qui, toutefois, défend une éthique fondée sur un certain nombre

²² Jean-Pierre Albert, « Sens et enjeux du martyr : de la religion à la politique », in Pierre Centlivres (éd.), *Saints, sainteté et martyr. La fabrication de l'exemplarité*, Neuchâtel / Paris, Éditions de l'Institut d'Ethnologie / Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 17-26.

²³ *Ibid.*

²⁴ Miguel Delibes, « El antihéroe », *La Vanguardia*, 24/04/1984.

²⁵ Cf. Alain Erhenberg, *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998. Cf. aussi du même auteur *La société du malaise*, Paris, Odile Jacob, 2010.

²⁶ Cf. Richard Sennett, *Respect : de la dignité de l'homme dans un monde d'inégalité*, Paris, Albin Michel, 2003. Cf. aussi du même auteur *La culture du nouveau capitalisme*, Paris, Albin Michel, 2006.

de valeurs. Peut-on alors encore parler de héros au sens classique du terme ? Et ne trouve-t-on pas, dans la littérature espagnole contemporaine, des personnages qui sont exemplaires parce qu'ils ne sont justement pas héroïques, facilitant ainsi l'identification du lecteur ?

Il convient maintenant d'examiner les espaces, au sein de la production romanesque espagnole contemporaine, où apparaît ce type de personnage exemplaire : est-il propre à un genre ou à un sous-genre littéraire déterminé ou bien traverse-t-il diverses formes génériques ? De plus, peut-on circonscrire chronologiquement la réapparition du héros ? Ne peut-on pas, au-delà, en établir une typologie ? Nous voici au seuil du problème délicat de la délimitation du corpus, que nous avons choisi d'établir à partir de trois critères : chronologique, générique et typologique, auxquels s'ajoute le souci de représentativité des romans sélectionnés au regard de la production littéraire espagnole contemporaine.

1. Le premier critère est d'ordre contextuel. Nous avons déjà signalé l'émergence d'un nouveau paradigme dans la pensée occidentale à partir des années 1990, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans un préambule qui s'attachera à étudier en détail le contexte socio-philosophique dans lequel s'insèrent les récits de notre étude. À ce contexte général s'ajoute une donnée politique spécifique à l'Espagne : le retour de la droite au pouvoir à l'issue de la victoire du *Partido Popular* aux élections générales de 1996. Cette rupture politique, après 14 ans de règne sans partage du *PSOE* sur le pays, a entraîné de profondes modifications au sein du champ littéraire voire une mutation de la conception-même de la littérature et de ses finalités.

Si l'on opère un bref retour sur les décennies précédentes, il s'avère que l'euphorie provoquée par la fin de la dictature a rapidement laissé place à la déception, au désenchantement face à la démocratie et au gouvernement socialiste. La littérature de la Transition est ainsi marquée, selon Santos Alonso²⁷, par une « désidéologisation », une « dépolitisation » ainsi que par la disparition de tout engagement social chez une partie des écrivains, dans la mesure où l'opposition en vigueur sous la dictature perdit sa raison d'être en 1975. C'est ce que suggère Vázquez Montalbán en pastichant un slogan bien connu : « Contra Franco luchábamos mejor »²⁸. Pour Santos Alonso, le passage d'une société dissidente à une société « satisfaite », entrée pleinement dans l'ère de la consommation, a modifié la nature de la littérature, désormais soumise aux impératifs économiques du marché éditorial : « hemos pasado de una narrativa de resistencia y

²⁷ Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.

²⁸ Cette citation figure dans l'ouvrage d'Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Tranvía, 2004.

subsistencia a una narrativa de abundancia »²⁹, affirme-t-il. Par ailleurs, la multiplication des affaires de corruption et la mise en cause de hauts responsables du *PSOE* dans le financement du terrorisme d'État des *GAL*, a fini de détruire les illusions politiques et idéologiques de la majorité d'une génération de jeunes écrivains qui commencent à publier dans les années 1980.

Cependant, le retour d'un discours politique conservateur en 1996 réveille la conscience collective et engendre un sursaut de mobilisation au sein de la société civile et, parallèlement, parmi les écrivains. Comme le souligne Ana Luengo³⁰, la victoire du *PP* réactive le souvenir de l'opposition au Franquisme et entraîne la remise en question du « pacte de l'oubli » établi par la Transition et entretenu tacitement par le gouvernement socialiste. À ce sujet, Francisco Sevillano Calero³¹ ajoute que si l'oubli officiel de la Guerre Civile et de la répression franquiste a été largement consenti dans les années 1980 afin de faciliter le changement de régime, le discours révisionniste du *PP* revendiquant la stricte équivalence entre les vainqueurs et les vaincus, sous la forme d'un « nouveau consensus » visant à renforcer les institutions démocratiques, a profondément heurté une partie de la société espagnole. Cette nouvelle mobilisation, militant pour la reconnaissance morale des vaincus, se concrétise dans des organisations civiles³² qui luttent pour obtenir l'ouverture des fosses communes et l'indemnisation financière des anciens prisonniers politiques. Elle est également relayée par la recherche historique³³ ainsi que par la littérature, à travers la multiplication de ce qu'il est d'usage d'appeler le « roman de la mémoire »³⁴.

Toutefois, l'émergence d'une attitude de mobilisation contre un discours officiel dépasse, en littérature, le cadre du « roman de la mémoire », comme nous le verrons par la suite. Soulignons pour l'instant qu'elle transparaît dans l'engagement des intellectuels, et notamment des écrivains, dans la presse. La tradition spécifiquement espagnole de l'*articulismo*, héritée du XIX^e siècle (Larra, Clarín), puis de la génération de 98 (Azorín, Pío Baroja, Unamuno) perdure aujourd'hui à travers la forme de la *columna*³⁵. En effet, de nombreux écrivains du XX^e siècle sont, ou ont été, des collaborateurs de grands quotidiens. Citons, par exemple, les contributions de Francisco Umbral, Raúl del

²⁹ Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, op. cit., p. 19.

³⁰ Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria...*, op. cit., p. 93-98.

³¹ Francisco Sevillano Calero, « La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática », *Ayer*, n°52, 2003, p. 297-320.

³² La première à avoir vu le jour est la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*, fondée en 2000 par le journaliste Emilio Silva.

³³ Cf. notamment les travaux de Santos Juliá et Julio Aróstegui en Espagne, mais aussi, à l'étranger, de François Godicheau et William Berckener.

³⁴ Nous reviendrons un peu plus loin sur la définition de cette dénomination.

³⁵ Cf. l'étude inédite du dossier d'Habilitation à Diriger des Recherches de Jean-François Carcelén : *Poétique d'une forme brève : la columna hebdomadaire de Juan José Millás dans El País*, Grenoble, Université Stendhal — Grenoble 3, 2002.

Pozo ou Antonio Gala dans *El Mundo*. Plus nombreux sont les auteurs à publier dans *El País* : hier, Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina ; aujourd'hui, Javier Cercas, Almudena Grandes, Rosa Montero, Javier Marías, Elvira Lindo, Manuel Rivas ou Juan José Millás. Toutefois, la participation aux débats publics via la presse n'est pas réservée aux écrivains ni aux journaux dits « progressistes ». Par exemple, Juan Manuel de Prada, réputé pour ses prises de position en faveur de l'Église notamment, écrit dans *ABC* et dans la revue hebdomadaire *XL Semanal* tout comme Arturo Pérez-Reverte qui a publié plusieurs recueils d'articles publiés dans cette dernière³⁶. Il en résulte que le rôle de l'écrivain comme « faiseur » d'opinion subsiste aujourd'hui dans la presse espagnole.

Si l'activité journalistique des écrivains est l'héritière d'une longue tradition, ce qui est nouveau, en revanche, est la réhabilitation du journalisme littéraire, qui a gagné en « respectabilité »³⁷, dans la mesure où les *columnas* sont désormais considérées comme partie prenante de l'œuvre d'un écrivain. Chez de nombreux auteurs, les activités journalistiques et littéraires ne sont plus séparées par une frontière étanche mais, au contraire, s'enrichissent mutuellement³⁸. De plus, à l'heure de la dissolution des frontières génériques, l'écriture des *columnas* possède une incidence formelle sur les œuvres romanesques de ces auteurs. C'est en ce sens que Jean-François Carcelén déclare à propos de Juan José Millás que « son écriture "journalistique" nourrit son écriture romanesque »³⁹, Fernando Valls qualifiant, quant à lui, les *articuentos* du même auteur de « campo de experimentación estética para sus últimas novelas »⁴⁰.

2. Le deuxième critère de délimitation du corpus est, précisément, générique. Nous avons fait le choix de la diversité pour mettre en relief la transgénéricité du personnage exemplaire.

Celui-ci apparaît tout d'abord au sein du « roman de la mémoire », qui explore le passé récent de l'Espagne, de la Guerre Civile à la Transition. Cette forme hybride⁴¹ se

³⁶ Cf. *Patente de Corso*, Madrid, Alfaguara, 1998 ; *Con ánimo de ofender*, Madrid, Alfaguara, 2001 ; *No me cogeréis vivo*, Madrid, Alfaguara, 2005 ; *Cuando éramos honrados mercenarios*, Madrid, Alfaguara, 2009.

³⁷ Cf. Jordi Gracia, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Barcelona, Edhasa, 2001, p. 133-174.

³⁸ Cf. Jean-Pierre Castellani, « Perspectivas del columnismo en la prensa española », *Olivar*, Año 9, n° 12, p. 67-75, disponible également sur : http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3707/pr.3707.pdf, [page consultée le 14/11/2010].

³⁹ Jean-François Carcelén, *Poétique d'une forme brève : la columna hebdomadaire de Juan José Millás dans El País*, op. cit., p. 56.

⁴⁰ Fernando Valls, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 27-36.

⁴¹ Cf. Thierry Nallet, *Jeux et enjeux génériques dans le roman espagnol actuel (Arturo Pérez-Reverte, Álvaro Pombo et Manuel Vázquez Montalbán)*, Thèse de doctorat de l'Université Stendhal — Grenoble 3, 2010 (inédit). Thierry Nallet met en lumière l'hybridité générique du roman de la mémoire, pour lequel le concept statique de « genre » s'avère insuffisant. Nous y reviendrons.

différencie du roman historique dans la mesure où l'Histoire n'y est pas considérée comme une simple toile de fond mais comme l'espace d'une réflexion critique, en particulier par la reconnaissance du besoin de combler les silences de la Transition démocratique. S'il y a bien eu quelques précurseurs dans les années 1980, comme Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Julio Llamazares et Antonio Muñoz Molina, c'est dans les années 1990 et 2000 que l'on assiste à la multiplication de romans de la mémoire. Or, les écrivains concernés n'ont pas connu la Guerre Civile ni les premiers temps — les plus durs — du franquisme. Cette « génération des petits-enfants »⁴², qui ne possède pas de « mémoire autobiographique »⁴³ de cette période, mais une mémoire transmise par les générations précédentes, joue ainsi un rôle fondamental dans la récupération d'un passé occulté par un consensus qui se fissure à l'orée du XXI^e siècle. Le roman de la mémoire revêt donc une exemplarité cognitive : dans l'articulation du particulier (personnage fictif) et du général (les vaincus en tant qu'entité historique), la fiction « exemplifie » l'Histoire en élevant le particulier au rang de symbole. L'une de ses finalités est donc la transmission d'un savoir pour combler les silences du discours officiel.

Devant la profusion de ce type de roman ces dernières années, due sans-doute à un phénomène de mode et, partant, à une pression éditoriale d'ordre économique, la recherche littéraire actuelle a tenté de préciser et de resserrer la définition du « roman de la mémoire » à partir d'un critère structurel. C'est ainsi que Juan Vila⁴⁴ réserve cette appellation aux romans qui mettent clairement en scène le processus de transmission de la mémoire, notamment par la mise en perspective du passé et du présent à travers une double structure diégétique. Ana Luengo, quant à elle, appelle ce type de romans « la novela de confrontación histórica »⁴⁵, où le récit premier, au présent, est subordonné à un récit second, narrant un pan d'histoire passée. La mise en miroir des deux niveaux temporels possède la vertu de montrer la chaîne de transmission entre le passé et le présent et de postuler ainsi une communauté d'héritiers mémoriels, comme le souligne Juan Vila dans une analyse du paratexte de ces récits :

⁴² Cf. Odette Martínez-Maler, « Passeur de mémoire et figure du présent : *el nieto de republicano* (le petit-fils de républicain) », in Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian, Cristina Marinas (éds.), *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Éditions de l'École Polytechnique, 2008, p. 43-52.

⁴³ Cette expression est d'Ana Luengo dans son ouvrage déjà cité, *La encrucijada de la memoria...* : elle oppose ainsi la « mémoire autobiographique » à la « mémoire sociologique », issue de la réception des souvenirs d'autrui.

⁴⁴ Juan Vila, « Le roman de la mémoire », in Francisco Campuzano Carvajal (éd.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, E.T.I.L.A.L., Université Montpellier 3, 2002, p. 329-345.

⁴⁵ Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria...*, *op. cit.*, p. 39-68.

Le récepteur, actuellement, reste encore un membre de cette chaîne. Ces fictions permettent ainsi à l'éventuel lecteur de se réinsérer dans cette continuité de la mémoire en lui donnant à entendre la voix des morts ou des survivants d'un passé qui tout à la fois est et n'est pas le sien. Les textes de quatrième de couverture présentent la lecture du roman comme la récupération d'une mémoire dont le lecteur espagnol est partie prenante puisque c'est sur elle que repose en partie son identité⁴⁶.

Cependant, l'enjeu de ces romans ne se limite pas à construire la mémoire collective des vaincus. Une grande part de l'entreprise consiste à transformer les perdants, sur le plan politique, en gagnants, sur le plan éthique, à savoir en héros porteurs d'une éthique de la résistance, la résistance étant vue « comme liée à la survie de ces combattants »⁴⁷. En montrant de quoi ont été capables les hommes et les femmes dans des conditions extrêmes (la guerre, la répression), ces romans proposent des modèles pour l'homme d'aujourd'hui, désenchanté et passif. Si, en ce qui concerne la littérature de la mémoire, l'aspect « dénonciation » (notamment du consensus autour du pacte de l'oubli) a largement été commenté, il importe également de mettre en lumière l'autre volet, c'est-à-dire l'exemplarité pragmatique mise en œuvre dans ces romans : la quête de modèles de comportements citoyens pour l'individu contemporain, qui ne va pas sans une idéalisation du passé dans la construction de figures héroïques.

Parmi cette abondante littérature de la mémoire, notre choix s'est porté sur trois romans, tous postérieurs à 1996, qui respectent la diégétisation du devoir de mémoire en même temps qu'ils en représentent trois modalités distinctes : *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas (1998)⁴⁸, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001)⁴⁹ et *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002)⁵⁰. *El lápiz del carpintero* et *Soldados de Salamina* se construisent autour d'une double structure diégétique et temporelle, où l'image qui est donnée de la société contemporaine est plus noire que celle de l'époque de la guerre. Ces deux romans adoptent la modalité structurelle de l'enquête, explicite dans *Soldados de Salamina*, implicite dans *El lápiz del carpintero*, qui prend la forme de recherches menées par un journaliste sur une figure héroïque et fictionnelle du passé : Daniel Da Barca dans *El lápiz del carpintero*, Antoni Miralles dans *Soldados de Salamina*. Nous comparerons l'écriture de l'Histoire que ces romans mettent en œuvre avec celle que présente *La voz dormida*, qui respecte les normes constitutives du genre roman mais qui, pour autant, procède à une mise en scène de la transmission de la mémoire familiale, ainsi qu'une mise en abyme de l'exemplarité pragmatique à partir de l'épisode des « Treize Roses »,

⁴⁶ Juan Vila, « Le roman de la mémoire », *art. cit.*, p. 333.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 336.

⁴⁸ Manuel Rivas, *O lapis do carpinteiro*, Vigo, Ediciones Xerais de Galicia, 1998, trad. du galicien à l'espagnol par Dolores Vilavedra, *El lápiz del carpintero* [1998], Madrid, Suma de Letras, 2001.

⁴⁹ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.

⁵⁰ Dulce Chacón, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2002.

ces treize jeunes filles ayant réellement existé, incarcérées dans la prison de Ventas, comme les personnages fictifs du roman, puis fusillées à la fin de la guerre. Par un jeu d'échos et de parallélismes, les Treize Roses sont le modèle de courage et de dignité auquel se réfèrent les personnages de la fiction et qu'elles reproduisent.

Par ailleurs, comme le souligne William M. Sherzer⁵¹, certains écrivains de la « Post-Transition » tentent timidement aujourd'hui de se libérer d'une espèce de nécessité « morale » consistant à se référer uniquement à la Guerre Civile et à ses conséquences, et sortent, pour cela, du cadre de la mémoire strictement espagnole. C'est le cas d'Antonio Muñoz Molina qui, après avoir écrit plusieurs romans sur la Guerre Civile, propose une réflexion plus large sur l'Histoire du XX^e siècle, notamment centrée sur la Seconde Guerre mondiale, dans *Sefarad* (2001)⁵². Pour Muñoz Molina, il s'agit, dans la perspective de l'ensemble de son œuvre, de replacer le cas espagnol au sein d'une série de catastrophes du XX^e, dont la Guerre Civile est une représentation particulière.

Le deuxième genre narratif où réapparaît en masse la figure du personnage exemplaire est le roman historique. Cette étude n'étant pas uniquement centrée sur le roman de la mémoire, nous examinerons la redéfinition contemporaine du héros et du rapport à l'Histoire dans des récits ancrés dans un passé plus lointain et respectant les normes constitutives du roman historique. Dans ce domaine, le cas le plus représentatif du retour du héros est la série *Las aventuras del capitán Alatriste* d'Arturo Pérez-Reverte, publiée à partir de 1996⁵³, dont nous avons retenu le cinquième volume, *El caballero del jubón amarillo* (2003)⁵⁴, pour plusieurs raisons. La première d'entre elles est un souci de cohérence chronologique par rapport aux autres œuvres du corpus, toutes publiées après 2001, à l'exception de *El lápiz del carpintero*. De plus, malgré les constantes de certaines caractéristiques de la série, apparaissent certaines évolutions concernant notamment le personnage-narrateur, Íñigo, qui, à mesure qu'il grandit, change de regard sur le monde et sur le capitaine Alatriste, ce dernier révélant alors une complexité plus profonde que dans les premières œuvres. Or, c'est à partir de la cinquième aventure — où Íñigo a 16 ans — que ces évolutions se font plus tangibles. Enfin, *El caballero del jubón amarillo* est consacré au monde du théâtre et de la culture du Siècle d'Or, domaine de prédilection de Pérez-Reverte, en tant qu'écrivain, mais aussi en tant que lecteur. Ce volume lui permet

⁵¹ William M. Sherzer, « Escribir fuera de la patria: Javier Marías y Antonio Muñoz Molina », *España contemporánea*, Tomo 17, n° 1, 2004, p. 81-90.

⁵² Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001.

⁵³ La série se compose pour l'instant de sept volumes : *El capitán Alatriste* (1996), *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998), *El oro del Rey* (2000), *El caballero del jubón amarillo* (2003), *Corsarios de Levante* (2006), *El puente de los asesinos* (2011).

⁵⁴ Arturo Pérez-Reverte, *El caballero del jubón amarillo* [2003], Madrid, Punto de Lectura, 2006.

donc de montrer toute sa connaissance en la matière et de la transmettre au lecteur au moyen d'un important réseau intertextuel.

Enfin, nous avons abordé des œuvres hybrides. À l'heure de la remise en question des pactes de lecture, se mettent en place de nouvelles formes d'expression qui correspondent à la conception du savoir et aux discours propres à notre époque. C'est ainsi qu'une tendance littéraire renoue, aujourd'hui, avec la préoccupation pour des questions socio-politiques d'actualité, notamment à partir de faits divers. Si la fictionnalisation d'un fait divers n'est pas un phénomène récent, les récits dont il est question dans cet ouvrage instaurent, souvent dès le paratexte, un pacte paradoxal ou « ambigu », selon l'expression de Manuel Alberca⁵⁵, à la fois fictionnel et factuel. Un nombre non négligeable de récits contemporains proposent ainsi de nouvelles stratégies d'écriture du réel et parallèlement, redéfinissent la place de la fiction dans un contexte où il n'y a plus de discours explicatif global et où chaque individu, *a fortiori* chaque écrivain, doit constituer son propre système d'appréhension du monde. C'est pourquoi ces récits mettent habituellement en scène un narrateur-personnage *écrivain*. La dimension autofictionnelle, suggérée entre autres par cette « identification professionnelle »⁵⁶, a l'avantage d'entraîner une réflexion sur la place de l'écrivain dans la société contemporaine et notamment sur sa responsabilité éthique.

Au sein de cette troisième forme transgénérique, notre choix s'est porté sur deux récits. Le premier, *Hay algo que no es como me dicen. El caso de Nevenka Fernández contra la realidad*, de Juan José Millás (2004)⁵⁷, consacré à un cas véridique de harcèlement sexuel à la mairie de Ponferrada, se présente sous la forme d'un reportage du narrateur-personnage écrivain qui, à la manipulation de la réalité par le discours politico-médiatique, substitue un discours d'ordre fictionnel, notamment dans la représentation de la trajectoire victorieuse de la victime. Le deuxième, *Ventanas de Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina (2004)⁵⁸, est un récit de séjour à New York lors des attentats du 11 septembre 2001. S'inscrivent également dans cette catégorie certains romans de la mémoire déjà évoqués, comme *Soldados de Salamina* et *Sefarad*, qui présentent un pacte de lecture hybride, à la fois factuel et fictionnel. Il s'agira dans tous ces textes de questionner les incidences de la visée exemplaire sur la forme du récit.

⁵⁵ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

⁵⁶ L'expression est de Philippe Gasparini dans *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 52.

⁵⁷ Juan José Millás, *Hay algo que no es como me dicen. El caso de Nevenka Fernández contra la realidad*, Madrid, Aguilar, 2004.

⁵⁸ Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

3. Enfin, le troisième critère de délimitation du corpus est fondé sur les différents types de personnages exemplaires que présente le roman espagnol contemporain. Si celui-ci produit encore de vrais héros au sens classique d'êtres supérieurs, tels Da Barca dans *El lápiz del carpintero* et le capitaine Alatrisme, il présente également un nouveau type de figure qui incarne des comportements susceptibles de faire naître chez le lecteur une nouvelle manière de considérer le monde, à travers un système de valeurs qui n'est plus proclamé mais mis en œuvre par un personnage conscient de sa vulnérabilité. Le personnage n'est, dans ce cas, pas un héros à proprement parler, mais reste malgré tout porteur d'une éthique crédible et acceptable par le lecteur.

De plus, l'exemplarité peut se manifester dans la narration elle-même, c'est-à-dire dans la relation qu'entretient l'instance d'énonciation avec l'univers représenté, notamment au moyen de la fonction de régie ou de la fonction évaluative qui fait d'un personnage le porte-parole du narrateur. Cela nous mènera à nous interroger sur l'image que le narrateur donne de lui-même dans le texte, son ethos, qui peut en faire l'instance exemplaire. Dans les cas où celle-ci est diégétisée, comme dans *Soldados de Salamina*, *Sefarad*, *Ventanas de Manhattan* et *Hay algo que no es como me dicen*, c'est la démarche du narrateur-personnage-écrivain qui devient explicitement porteuse de valeurs et révèle une prise de position morale de l'instance narratrice et, au-delà, de l'auteur.

L'établissement d'une typologie des personnages exemplaires permettra, enfin, d'apprécier la diversité des postures idéologiques que met en relief la création de telles figures. Tous les personnages du corpus défendent une éthique de la résistance, dans la mesure où ils s'opposent aux valeurs de la société dans laquelle ils vivent, voire à celles de la société actuelle. Cependant, les valeurs qui sous-tendent cette éthique varient d'un récit à l'autre, révélant ainsi une gamme de discours allant du plus réactionnaire au plus progressiste. En effet, si Alatrisme s'oppose à l'Espagne décadente de Philippe IV, il défend des valeurs aristocratiques qui renvoient à l'utopie essentialiste d'une Espagne éternelle. En revanche, pour ce qui est des romans de la mémoire, Da Barca (*El lápiz del carpintero*), Miralles (*Soldados de Salamina*) et les prisonnières de *La voz dormida* défendent des valeurs progressistes issues de la Seconde République espagnole, qui renouent, dans le cas du récit de Manuel Rivas, avec l'utopie humaniste de l'homme total. Par ailleurs, dans *Hay algo que no es como me dicen*, le personnage de Nevenka met à mal le système traditionnaliste dont elle a été victime, permettant ainsi au narrateur de livrer un véritable plaidoyer contre le machisme.

4. Le corpus se compose donc des sept œuvres suivantes :

El lápiz del carpintero de Manuel Rivas (1998).

Soldados de Salamina de Javier Cercas (2001).

Sefarad d'Antonio Muñoz Molina (2001).

La voz dormida de Dulce Chacón (2002).

El caballero del jubón amarillo d'Arturo Pérez-Reverte (2003).

Hay algo que no es como me dicen de Juan José Millás (2004).

Ventanas de Manhattan d'Antonio Muñoz Molina (2004).

Il s'agit d'œuvres qui, pour les cinq premières au moins, ont connu un succès éditorial indéniable, en Espagne et à l'étranger, certaines ayant même fait l'objet d'une adaptation cinématographique⁵⁹. Ce succès appelle plusieurs remarques. D'une part, l'impact important sur le public est toujours représentatif de l'ampleur d'un phénomène. Ces romans répondent ainsi manifestement à une demande du lectorat espagnol, particulièrement tangible en ce qui concerne les romans de la mémoire. Par ailleurs, l'engouement suscité par ces romans est une garantie, dans la perspective d'une réflexion sur l'exemplarité, de l'efficacité pragmatique de celle-ci : ces récits sont donc des exemples solides de l'existence d'une communauté de valeurs partagées au sein d'une partie de la société espagnole et, plus largement, occidentale.

Ce travail s'organisera autour de trois axes, qui constitueront les trois mouvements de la réflexion.

Le premier concerne le rapport au savoir que présentent les romans du corpus. Nous aborderons ainsi les formes structurelles de la littérature exemplaire contemporaine, en comparant les récits qui, dans une veine « traditionnelle », mettent l'accent sur la transmission du savoir au moyen d'un dispositif didactique, à ceux, plus en phase avec les paradigmes de pensée contemporains, qui insistent sur le processus de son acquisition, au moyen du schéma narratif de l'enquête. Nous nous interrogerons parallèlement sur la manière dont est traitée l'exemplarité de la fiction dans les romans respectant les normes constitutives du genre et sur les possibilités nouvelles qu'offre le questionnement des frontières génériques et l'ambiguïté du pacte de lecture.

Le deuxième s'articulera autour de la question des modèles et des valeurs, à travers l'étude des avatars contemporains du personnage exemplaire — héros ou non — et débouchera sur la proposition d'une typologie.

Le troisième examinera l'exemplarité relevant de l'instance narratrice, plus particulièrement lorsque celle-ci est diégétisée. Il s'agira d'analyser les stratégies d'écriture impliquant cette instance dans l'articulation du particulier, du général et de la norme, afin de séduire et de persuader le lecteur pour le conduire à adopter des valeurs ou un type de comportement donné. Nous analyserons également les modalités de la construction textuelle de la figure de l'auteur dans les textes qui mettent en fiction un

⁵⁹ C'est le cas de *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2002), *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003) et de la série *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006).

narrateur-écrivain. Cette analyse sera accompagnée d'une réflexion sur l'exemplarité que peut présenter l'acte d'écriture lui-même et, conséquemment, sur de nouvelles formes d'engagement littéraire au début du XXI^e siècle. En un temps où le roman est volontiers autoréférentiel, ne peut-il incarner en lui-même une proposition pour un humanisme d'aujourd'hui ?

D'un point de vue méthodologique, nos recherches ont été initialement guidées par deux questions très simples : pourquoi assiste-t-on à une résurgence de l'exemplarité dans le roman espagnol d'aujourd'hui? Et surtout, comment, c'est-à-dire sous quelles formes et selon quelles modalités ?

C'est une approche pluridisciplinaire qui nous a permis, tout d'abord, de mettre en évidence les conditions d'une nouvelle émergence de l'exemplarité au sein du paradigme de pensée contemporain, au moyen de la consultation de revues et d'ouvrages de sciences humaines, principalement philosophiques, sociologiques et historiographiques, mais aussi, parallèlement, de l'exploration du discours critique sur le roman espagnol contemporain. Par ailleurs, une étude diachronique de la notion, de ses formes et de son vecteur privilégié — le héros —, nous a permis de cerner, par comparaison, les contours d'une poétique contemporaine de l'exemplarité. Enfin, nos recherches ont reposé sur l'analyse textuelle, menée à l'aide d'outils théoriques empruntés à la narratologie ainsi qu'aux théories de la réception, concept fondamental pour la problématique de l'exemplarité. C'est sous cet angle méthodologique que nous commencerons notre propos, dans un préambule théorique qui permettra d'explicitier les notions-clés, de les insérer dans une perspective diachronique et, finalement, de cerner les enjeux de l'exemplarité aujourd'hui.

PRÉAMBULE

**L'EXEMPLARITÉ : DÉFINITION, ÉVOLUTION ET
ENJEUX D'UNE NOTION**

L'enjeu de ce préambule est de mettre en rapport l'évolution du concept d'exemplarité et de ses manifestations littéraires depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, avec celle du contexte de la pensée occidentale, à travers le prisme de l'évolution de la conception de l'individu. C'est pourquoi nous adopterons le découpage historique de Javier Gomá¹ en trois grandes périodes qui s'articulent autour de la Modernité, dans la mesure où celle-ci a introduit une conception radicalement nouvelle du sujet : l'époque « pré-moderne » (de l'Antiquité au XVII^e siècle), la Modernité (XVIII^e-première moitié du XX^e) et l'époque « post-moderne »² ou contemporaine (deuxième moitié du XX^e-XXI^e).

I. L'EXEMPLARITÉ « PRÉ-MODERNE »

Dans *Imitación y experiencia*, Javier Gomá retrace l'historique de la notion d'exemplarité à partir du concept de l'imitation, dont la structure est double : il y a d'une part le modèle (*exemplar*), c'est-à-dire le genre, l'espèce, le général, la norme ; d'autre part la copie (*exemplum*), à savoir le particulier, l'individu. Le philosophe expose que l'exemplarité « pré-moderne » est fondée sur l'imitation de modèles fixes, immuables et préexistants au sujet imitant, et qu'elle met ainsi en relation un objet (le modèle, déjà donné) et un sujet (la copie). Ces modèles sont au nombre de trois : les Idées dans la philosophie platonicienne, la Nature dans la philosophie aristotélicienne et les Anciens à la Renaissance. L'exemplarité s'appuie donc, à l'âge « pré-moderne », sur un système de valeurs partagées, sur la représentation d'un monde fixe et de modèles stables.

A—Exemple et exemplum antiques

Pour Platon, l'exemple est l'illustration d'un concept, c'est-à-dire d'une Idée, source prototypique et archétypique. Situé à l'articulation du particulier et du général, il démontre une règle. Avec Aristote, l'exemple acquiert, en outre, une dimension rhétorique et devient un argument logique dans la mesure où il relève de la catégorie de l'induction, qui consiste à « démontrer le particulier par le particulier en induisant la vérité d'une thèse générale matricielle »³. De par sa valeur métonymique, l'exemple possède une efficacité démonstrative, dans la mesure où il établit la vérité d'une thèse,

¹ Javier Gomá, *Imitación y experiencia* [2003], Barcelona, Crítica, 2005.

² Ici, le terme « post-moderne » est entendu uniquement sous l'angle d'une périodisation chronologique, et signifie littéralement l'« après-Modernité ». Il ne désigne pas le « postmodernisme », lequel se limite aux dernières décennies du XX^e siècle.

³ Christine Noille-Clauzade, « “Le crime en son char de triomphe” : à quoi servent les mauvais exemples ? », in Laurence Giavarini (éd.), *Construire l'exemplarité. Pratiques littéraires et discours historiens (XVI^e-XVII^e siècles)*, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, p. 101-114.

et persuasive, puisqu'il conforte une démonstration. Nous voyons donc déjà se dessiner les deux dimensions — cognitive et pragmatique — de l'exemple.

Dans la lignée aristotélicienne, les rhéteurs romains développent la dimension argumentative de l'exemple en créant le genre de l'*exemplum*, initialement utilisé dans le domaine judiciaire. Jean-Michel David définit l'*exemplum* antique comme le « moment où l'orateur insère un appel au passé dans une stratégie de la persuasion »⁴. Récit « destiné à servir de pièce justificative »⁵, l'*exemplum* antique tel qu'il figure dans les discours judiciaires de Cicéron, par exemple, fait uniquement appel à l'Histoire ; son exemplarité se fonde sur la qualité de héros empruntés à l'Histoire nationale, présentés comme modèles de comportement ou de vertu, et partant, comme exemples à suivre. L'*exemplum* énoncé par un magistrat romain vise donc un effet pragmatico-moral sur l'auditoire (les juges en tant que citoyens) : en évoquant des faits historiques illustres accomplis par des héros connus de tous, autrement dit, en mettant en scène, par la narration, des normes de comportement que tous partagent, l'*exemplum* antique pose l'Histoire comme *magister vitae*. C'est ainsi que l'orateur, à travers l'*exemplum*, cherche à obtenir un comportement qui soit conforme à l'ensemble du système éthique et moral dont la tradition est le garant.

B—L'exemplarité au Moyen Âge

Au Moyen Âge, le sens de l'*exemplum* s'élargit. Si sa fonction rhétorique se retrouve dans des œuvres comme les « Miroirs du Prince » sous la forme d'une citation d'un fait emprunté à l'Histoire antique, il devient également un type particulier de récit servant d'illustration à une doctrine théologique. Jacques Berlioz le définit comme « récit que les prédicateurs inséraient dans leur sermon pour convaincre leur auditoire d'une leçon salutaire »⁶.

1. L'exemplum homilétique

L'essor de l'*exemplum* homilétique est lié au renouvellement de la prédication à partir des XII^e et XIII^e siècles⁷. Diffusés par les ordres mendiants, ces *exempla* étaient initialement rassemblés dans des recueils destinés aux prédicateurs devant préparer un

⁴ Jean-Michel David, « Présentation », *Mélanges de l'École Française de Rome*, Vol. 92, n° 1, 1980, p. 9-14, citation p. 9.

⁵ Erns Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 70-75.

⁶ Jacques Berlioz, « Introduction à la recherche dans les *exempla* médiévaux », in Jacques Berlioz et Marie-Anne Polo de Beaulieu, *Les exempla médiévaux. Introduction à la recherche, suivie des tables critiques de l'Index exemplorum de Frederic C. Tubach*, Carcassonne, GARAE / Hésiode, 1992, p. 17-82.

⁷ *Ibid.*

sermon ainsi qu'aux moralistes médiévaux. Contrairement aux *exempla* antiques qui mettaient en scène « un personnage historique dont la vertu héroïque [était] érigée au rang de modèle et dont la célébrité authentifi[ait] à elle seule le récit »⁸, l'*exemplum* médiéval présente des personnages ordinaires, facilitant ainsi d'autant mieux l'identification des fidèles. C'est ainsi que l'*exemplum* devient une forme littéraire qui puise son efficacité dans le divertissement des auditeurs, dans le but de convaincre en amusant, en mettant en scène la trivialité du quotidien ou en empruntant au conte merveilleux et au folklore.

Les deux structures logico-formelles de l'*exemplum* médiéval sont l'induction et la comparaison⁹. Si, d'une part, par la synecdoque ou la métonymie généralisante, l'anecdote illustre la règle générale par une de ses manifestations particulières, elle peut, par la métaphore, l'illustrer par le recours à l'analogie et prendre ainsi la forme de fables animalières, de paraboles ou d'allégories. Il en résulte que l'*exemplum* homilétique reste un argument rhétorique, à l'image de l'*exemplum* antique. Cependant, il devient également, à partir du XII^e siècle, un instrument d'enseignement ou d'édification. Sa finalité première est, en effet, de délivrer une leçon visant le salut éternel de l'auditeur. Véritable « catéchisme en histoires »¹⁰, l'*exemplum* est fondé sur l'opposition du Bien et du Mal, des saints et des pécheurs, au moyen d'une rhétorique reposant sur la peur de la damnation et l'incitation à la bonne conduite chrétienne.

Au-delà, l'*exemplum* médiéval est un instrument au service d'un système idéologique, l'Église. Si, dans l'Antiquité, l'*exemplum* s'énonçait de particulier (un magistrat) à particulier (un juge), en revanche, au Moyen Âge, le prédicateur vise une catégorie tout entière : l'ensemble du peuple chrétien voire l'Humanité. En cherchant à obtenir la conformité du plus grand nombre à des conduites « idéales », l'*exemplum* se révèle être un moyen efficace de « moralisation des pratiques sociales »¹¹, voire un véritable « creuset et diffuseur d'une culture de masse »¹².

2. Les récits de fiction

Outre les *exempla* homilétiques, la littérature exemplaire peut prendre la forme de récits plus complexes à l'image de ce qu'il est d'usage d'appeler les « collections

⁸ Jean-Claude Schmitt, « Rhétorique et histoire. L'"exemplum" et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval », in *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge. Temps modernes*, n° 92, 1980, p. 7-179.

⁹ Cf. Jacques Le Goff, Claude Brémont, Jean-Claude Schmitt, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1996.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Jean-Michel David, « Présentation », *art. cit.*, p. 12.

¹² Jean-Claude Schmitt, « Rhétorique et histoire. L'"exemplum" et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval... », *art. cit.*

orientales », notamment le *Calila e Dimna*¹³ et le *Sendebār*¹⁴. Ces deux œuvres originaires de l'Inde, mais ayant transité par la Perse et le monde arabo-musulman, ont été traduites en castillan au milieu du XIII^e siècle. María Jesús Lacarra¹⁵ explique que si ces œuvres majeures de la littérature sapientiale relèvent du genre des « Miroirs du Prince », elles proposent des valeurs assez universelles pour servir de guide à l'ensemble des individus d'une société. En effet, le projet qui préside à ces deux œuvres est la transmission d'un savoir pratique, qui consiste dans l'adoption de normes de conduite telles que la prudence, la sagesse, la mesure et la justice. La critique ajoute que la conception du savoir qui y est proposée, à savoir un système complet et achevé qui ne doit pas être élargi mais conservé et transmis, correspond aux sociétés traditionnelles et « statiques » dont émanent les œuvres (islamique en l'occurrence), ce qui explique pourquoi elles ont rencontré un grand succès dans la Castille chrétienne du XIII^e siècle¹⁶. Ainsi la finalité du savoir ne consiste-t-elle pas à ouvrir de nouvelles voies pour la connaissance ; elle trouve son parachèvement dans la transmission didactique au moyen de stratégies permettant une assimilation rapide par l'auditeur ou le lecteur, parmi lesquelles on trouve les exemples, les fables et les sentences... autant de figures utilisées abondamment dans le *Calila e Dimna* et le *Sendebār*.

Ces deux œuvres proposent un modèle narratif nouveau sous la forme de l'enchâssement systématique de plusieurs niveaux de récits, ce qui les différencie des recueils d'*exempla* étudiés auparavant. Les *exempla* sont ici insérés dans un récit-cadre, ce qui dote le texte d'une cohésion structurale. Les récits exemplaires ont pour fonction d'illustrer une sentence (qui les précède ou les conclut) et se situent ainsi à la jonction du particulier et de l'universel, comme le montre bien Frédéric Bravo, à propos du *Calila e Dimna* : « à l'exemple qui fictionnalise la sentence et l'hypostasie en un cas singulier s'oppose le texte qui l'encadre, chargé de défictionnaliser le récit, d'en abstraire le contenu et de l'ériger en modèle paradigmatique [...]. Ce n'est qu'au terme de ce double parcours singularisant et généralisant qu'aura lieu la sémantisation complète du récit »¹⁷.

À la fin du Moyen Âge, apparaît un autre genre de littérature exemplaire sous la forme des romans de chevalerie ou *libros de caballerías*, qui ont rencontré un vif succès en Espagne, notamment avec la publication d'*Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo en 1508. Sans entrer dans des détails qui nous mèneraient trop loin, soulignons seulement que les chevaliers errants sont animés de ce que Michel Stanesco et Michel

¹³ Anonyme, *Calila e Dimna*, Ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca et María Jesús Lacarra, Madrid, Castalia, 1984.

¹⁴ Anonyme, *Sendebār*, Ed. de María Jesús Lacarra, Madrid, Cátedra, 1989.

¹⁵ María Jesús Lacarra, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Departamento de Literatura española de la Universidad de Zaragoza, 1979, p. 33-39.

¹⁶ *Ibid.*, p. 99-102.

¹⁷ Frédéric Bravo, « Poétique de l'exemple. Notes sur le livre de *Calila e Dimna* », *Langues néo-latines*, n° 296, 1996, p. 19-36, citation p. 27.

Zink¹⁸ appellent un « esprit monarchique », à une époque où la monarchie est la clé de voûte de l'édifice social de la grande puissance qu'est l'Espagne de Charles Quint. Le chevalier au service d'un monarque est ainsi présenté comme un stratège et un « champion de la chrétienté »¹⁹. Contrairement à l'*exemplum* où l'exemplarité est portée par l'histoire, elle est, dans le roman de chevalerie, davantage véhiculée par un personnage de héros.

L'exemplarité telle qu'elle apparaît dans l'Antiquité et au Moyen Âge s'appuie donc toujours sur un système de valeurs partagées, qu'elles soient religieuses, morales ou sociales.

C—La Renaissance

1. L'imitatio

Le concept d'*imitatio* est au fondement du mouvement culturel et philosophique de la Renaissance. En effet, le Moyen Âge étant considéré à cette époque comme une période obscure et « barbare » à dépasser, les Humanistes prônent une nouvelle naissance de la splendeur classique, surtout romaine, qui s'accomplit par l'imitation des Anciens mais aussi de la Nature.

a. L'imitation des Anciens ou l'exemplarité esthétique

Pour les Humanistes, la rhétorique et la littérature antiques constituent des modèles de perfection indépassables. L'imitation consiste donc dans la répétition de ces modèles déjà donnés, immuables. Il s'agit d'une exemplarité avant tout esthétique, dans la mesure où la « poésie » est alors considérée comme une création principalement technique et artisanale qui s'élabore à partir de règles et de « recettes »²⁰. L'imitation du modèle idéal que constituent les auteurs classiques, notamment Cicéron, se révèle être le principal moyen d'acquérir la *technè* poétique.

b. L'imitation de la Nature ou l'exemplarité morale

Javier Gomá²¹ indique que la Renaissance marque le passage du théocentrisme médiéval à un intérêt pour la réalité terrestre et sensible, qui donne naissance à un certain sens de l'observation de la nature à l'origine de l'expérimentation et des premiers

¹⁸ Michel Stanesco, Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval*, Paris, PUF, 1992.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cf. Javier Gomá, *Imitación y experiencia*, *op. cit.*, p. 186-187.

²¹ *Ibid.*, p. 174.

balbutiements des sciences naturelles. À ce propos, Pierre Darnis²² insiste sur la notion d'expérience, fondamentale chez les Humanistes, pour lesquels la connaissance n'est plus accessible par les autorités de l'enseignement scolastique, mais par la découverte du « réel ». Ainsi la « nature » doit-elle s'entendre dans un sens plus large que l'ensemble des phénomènes naturels, c'est-à-dire dans le sens de la réalité, qui se confond souvent avec la vérité.

La littérature se voit alors attribuer deux finalités — l'édification et le plaisir —, selon qu'elle imitera la Nature ou non, autrement dit, selon son degré de *mimesis*. La première finalité de la littérature — son utilité morale — est fondée sur la vraisemblance : en effet, comment une œuvre pourrait-elle inspirer la vertu et repousser le vice si le destinataire ne croit pas ce qu'il voit ou ce qu'il lit ? Il n'est donc pas étonnant que la littérature du merveilleux et de l'étrange, fondée sur l'invraisemblance, soit considérée à cette époque comme un genre pouvant servir non pas à l'instruction mais au simple divertissement du public.

Cependant, tout au long de la Renaissance, un débat opposera les partisans d'une imitation exacte, fidèle et littérale de la Nature, parmi lesquels on compte Léonard de Vinci, aux défenseurs d'un perfectionnement et de l'idéalisation de la Nature par l'art. À la fin de la période, le débat s'intensifie avec l'émergence de reproches de plus en plus fondés à l'égard d'une imitation qui finit par « singer » les Anciens et la Nature (*ars simia naturae*). Or, la critique de cette « dégénérescence » de l'Humanisme²³ trouve sa formulation la plus connue chez Cervantès.

2. L'exemplarité cervantine

À la Renaissance, la littérature exemplaire quitte le territoire exclusif de l'*exemplum* et s'aventure sur de nouveaux chemins, à savoir la nouvelle et le roman, deux genres explorés en Espagne par Cervantès.

Bien évidemment, le *Quichotte* s'insère dans le débat sur l'*imitatio* en mettant en fiction l'exemplarité littéraire dans sa dimension pragmatique, dans la mesure où, selon les termes d'Emmanuel Bouju, « le modèle livresque des romans de chevalerie définit un principe d'action qui régit le comportement du personnage et son axiologie »²⁴. Mais il s'agit ici d'une imitation littérale, d'une exemplarité prise au pied de la lettre, autrement dit, d'une simple reproduction où Don Quichotte incarne les risques et limites d'une

²² Pierre Darnis, *Lecture et initiation dans le récit bref cervantin*, Thèse de doctorat, Université Toulouse — Le Mirail, 2006 (inédit), p. 431.

²³ *Ibid.*, p. 108.

²⁴ Emmanuel Bouju, « Don Quichotte ou les exemplaires exemplarités de la littérature », in Emmanuel Bouju *et al.*, *Littérature et exemplarité*, *op. cit.*, p. 131-142.

« imitation qui a tous les traits d'une réécriture, gorgée, donc, de stéréotypes »²⁵. C'est pourquoi cette « exemplification » de l'exemplarité littéraire mène à une réflexion sur la lecture humaniste excessive et à une critique ironique de l'exemplarité du personnage comme illusion. Emmanuel Bouju ajoute que le *Don Quichotte* se constitue lui-même en « archi-modèle » de l'exemplarité littéraire, dans la mesure où cette œuvre est le lieu originel du glissement de l'exemplarité esthétique (*l'imitatio* traditionnelle) vers l'exemplarité éthique : « à travers la revendication d'un certain mode de lecture cervantine transparait l'ambition de conduire le lecteur à une pratique concrète [...], à une appréhension nouvelle de la réalité, susceptible de réformer la connaissance et l'action »²⁶. En effet, en peignant des personnages non comme ils sont ou comme ils auraient pu être mais comme ils doivent être selon l'idéal humain, Cervantès défend une poétique responsable où l'Humanité existe comme tension vers un dépassement de ses traits les plus nuisibles.

Les *Nouvelles exemplaires* prolongent la réflexion cervantine sur l'exemplarité éthique. En quoi consiste l'exemplarité de ces nouvelles, affichée dès le titre ? Dans le prologue, l'auteur suggère tout d'abord une exemplarité d'ordre esthétique qui réside dans la nouveauté de ce genre littéraire en espagnol : « yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas estranjerias, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas; mi genio las engendró, y las parió mi pluma »²⁷. En insistant sur la création d'un précédent générique dans la langue nationale, Cervantès établit une rupture avec les codes de l'imitation des Anciens en vigueur à son époque et renverse les catégories de l'exemplarité : est désormais exemplaire ce qui est nouveau, ce qui est engendré par l'esprit d'un individu, devançant de près de deux siècles le concept de génie créateur prôné par le Romantisme.

De plus, en faisant le choix de la nouvelle, Cervantès opte pour la vraisemblance. En effet, Louis Combet²⁸ explique que ce genre, contrairement à d'autres formes courtes héritées du Moyen Âge telles que les fables ou les contes, « veut coller à la vérité », à travers la peinture de « tranches de vie ». Si la morale de la fable est transparente et si le conte, bien que moins univoque que la fable, délivre un message « utile » voire pédagogique (pensons aux contes pour enfants), en revanche, la nouvelle exclut, *a priori*, tout projet explicite d'édification, toute centrée qu'elle est sur le quotidien et le

²⁵ Pierre Darnis, *Lecture et initiation dans le récit bref cervantin*, *op. cit.*, p. 104.

²⁶ Emmanuel Bouju, « Don Quichotte ou les exemplaires exemplarités de la littérature », *art. cit.*

²⁷ Miguel de Cervantes, « Prólogo al lector », *Novelas ejemplares I* [1613], Madrid, Cátedra, 1998, p. 52.

²⁸ Louis Combet, « Les nouvelles exemplaires de Cervantès, ou l'impossible exemplarité : un cas exemplaire de filiation textuelle », in Georges Martin (éd.), *Le texte familial : textes hispaniques*, Toulouse, Service des publications de l'Université Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 71-77.

banal. Or, dans le prologue des *Nouvelles exemplaires*, Cervantès insiste sur l'utilité morale de ses nouvelles : « Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí »²⁹. Cependant, dans ces nouvelles, la morale n'est pas explicite (« si bien lo miras ») et le message est brouillé, voire codé, comme le laisse entendre l'auteur lui-même : « no lo será para decir verdades, que, dichas por *señas*, suelen ser entendidas »³⁰. Pierre Darnis explique ce paradoxe par la superposition de plusieurs niveaux d'interprétation requise chez le lecteur : au-delà de la *mimésis* du quotidien et la vraisemblance apparente, Cervantès instille des éléments fabuleux ou merveilleux, qui sont, en réalité, des « signes » appelant une interprétation allégorique et morale (chrétienne)³¹. Il s'agit donc d'une conception radicalement différente du rôle du lecteur qui doit trouver par lui-même les « instructions cachées » du texte.

Enfin, les études cervantines actuelles tendent à dégager un troisième type d'exemplarité dans les *Nouvelles exemplaires*. Sous l'influence de la « critique éthique » incarnée par Martha Nussbaum ou Wayne Booth, qui envisage le récit fictionnel comme un agent d'expériences morales fictives, Nicolas Correard³², par exemple, reloge l'exemplarité dans l'identification affective aux personnages, au moyen de l'empathie. S'appuyant sur le cas de quelques personnages féminins du recueil, N. Correard montre que le récit aménage les conditions d'une empathie du lecteur avec les femmes séduites et déshonorées, qui mène celui-ci à partager leur expérience au moyen de l'immersion fictionnelle. Ainsi les *Nouvelles exemplaires* sont-elles le lieu d'une mutation de l'exemplarité, où le lien d'induction, tel qu'on le trouvait dans les *exempla*, est remplacé par un lien d'empathie, ainsi que l'exprime Nicolas Correard : « le récit ne met plus en jeu une relation intellectuelle du général au particulier représenté, mais implique le lecteur dans une compréhension "affectionnelle" du personnage »³³. Or, la sollicitation des émotions est un instrument efficace de la persuasion et participe de la dimension pragmatique de l'exemplarité littéraire, comme le souligne Pierre Darnis : « par l'intensité émotionnelle que les nouvelles favorisent, c'est une tentative de métamorphose des lecteurs qui, alors, sera en jeu »³⁴.

²⁹ Miguel de Cervantes, « Prólogo al lector », *Novelas ejemplares I*, *op. cit.*, p. 52.

³⁰ *Ibid.*, p. 51 (je souligne).

³¹ Pierre Darnis, *Lecture et initiation dans le récit bref cervantin*, *op. cit.*, p. 456-457.

³² Nicolas Correard, « De l'exemplarité à l'empathie : l'échange d'expérience comme finalité morale de la nouvelle cervantine », in Emmanuel Bouju *et al.*, *Littérature et exemplarité*, *op. cit.*, p. 183-196.

³³ *Ibid.*, p. 194.

³⁴ Pierre Darnis, *Lecture et initiation dans le récit bref cervantin*, *op. cit.*, p. 443.

D—La subversion de l'exemplarité à l'âge classique

Dans la France du XVII^e siècle, les libertins remettent en cause la soumission du libre-arbitre à une autorité extérieure et affirment leur volonté de s'affranchir des normes morales qui régissent les conduites individuelles. Par des récits écrits à la première personne³⁵, à une époque où l'utilisation du « je », suspecte d'être un signe d'amour propre, doit être justifiée « par la très morale intention de proposer un exemple au lecteur »³⁶, les libertins détournent l'exigence classique d'instruction au profit d'une autre forme d'exemplarité, fondée sur l'expérience du moi. À l'omniprésence de l'exemple (de Jésus-Christ) dans les discours de l'Église, qui ne conduit, selon eux, qu'à la culpabilisation et à l'oppression, ils opposent l'exemple du moi, qui, loin d'être un modèle, invite seulement le lecteur à reconnaître en lui un « cas » de distance critique et d'autonomie. Laurence Rauline résume ainsi la subversion de l'exemplarité par les libertins : « À la sacralisation de l'exemple par des pouvoirs soucieux de maintenir l'ordre établi, les libertins répondent par la valorisation de l'individu et de son autonomie, seule norme que l'on puisse considérer comme généralisable »³⁷. C'est ainsi que la déconstruction des normes morales et religieuses reconnues fonde l'émergence de l'individualisme moderne, le désir croissant d'autonomie des individus étant à la source, selon John D. Lyons³⁸, du déclin de l'exemplarité comme source de connaissance et moyen de persuasion à l'époque moderne.

II. UNE EXEMPLARITÉ EN CRISE À L'ÉPOQUE MODERNE ?

A—La révolution du sujet autonome

Dans la lignée des libertins du XVII^e siècle, les philosophes du XVIII^e prônent la remise en cause de toute autorité extérieure et donc des trois modèles opérants jusqu'alors : la Nature, les Anciens et les Idées. L'exemplarité fondée sur le binôme modèle / copie propre à l'imitation se voit ainsi remplacée par la nouvelle position centrale du sujet moderne, qui refuse de réitérer un modèle déjà donné et achevé, en créant sa propre normativité, au moyen de sa raison toute-puissante.

³⁵ Cf. *Première journée* de Théophile de Viau (1623), *Le Page disgrâcié* de Tristan L'Hermitte (1643) ou *Les Aventures burlesques de Dassoucy* de Charles Dassoucy (1677).

³⁶ Laurence Rauline, « L'individualisme libertin face à la norme : récits personnels et reprise subversive de la notion d'exemplarité », in Laurence Giavarini, *Construire l'exemplarité*, *op. cit.*, p. 199-212, citation p. 199.

³⁷ *Ibid.*, p. 210.

³⁸ John D. Lyons, *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton University Press, 1989.

La première autorité à être remise en cause est la Nature, entendue dans le sens de réalité. « Al absolutismo de la realidad le sucede el absolutismo del sujeto », synthétise Javier Gomá³⁹. En effet, l'émergence d'un sujet souverainement autonome et créateur dépasse la simple contemplation ou répétition de la réalité et plaide pour une capacité de l'individu à la transformer. C'est pourquoi l'imitation de la Nature est remplacée, au XVIII^e, par la notion de génie, qui fait du créateur (penseur, écrivain, artiste) l'égal de la Nature elle-même. Au XIX^e siècle, le Romantisme va encore plus loin en posant le génie comme le rival de Dieu lui-même, ce qui entraîne une modification profonde des règles régissant la création artistique, qui, comme l'expose Patrick Marot,

[...] ne procédaient plus de l'objet de la représentation, comme c'était le cas avec la prévalence de l'imitation, pas plus qu'elles ne relevaient des règles sociales du bon goût (liées, selon Voltaire, au progrès général des civilisations) ; elles naissaient, bien plutôt, du sujet lui-même.⁴⁰

Un même renversement des valeurs se produit quant à la référence aux Anciens, pilier de l'imitation à l'époque classique, qui se voit remplacée par l'idée de progrès. Les considérables avancées en matière de connaissances scientifiques légitiment l'idée selon laquelle ce n'est plus l'Antiquité qui fonde la vérité, mais le présent qui en est le détenteur. De plus, le progrès scientifique devient un moteur de l'émancipation de l'Homme, dans la mesure où le rationalisme est censé le délivrer du joug des autorités à la fois politiques et religieuses.

Quant à l'imitation des Idées, la Modernité lui substitue les catégories kantienne de l'entendement. La raison devient ainsi le concept central des Lumières. Seule voie pour accéder à la vérité, elle possède une fonction critique mais aussi constructive, en tant qu'elle est un moyen de changer le monde. De plus, la philosophie sensualiste, sous l'influence de Locke, se livre à une attaque en règle contre le concept des idées innées, prôné par Descartes au siècle précédent⁴¹. La radicalisation de la pensée sensualiste en un strict matérialisme pour lequel les idées n'ont pas d'autre source que la matière, met à mal les notions d'âme, de Dieu et de morale, et rejette par là tout principe de norme transcendante.

La Modernité entre donc naturellement en contradiction avec l'exemplarité imitative, puisqu'elle oppose l'autonomie d'un sujet ouvert au progrès à l'hétéronomie de la structure imitative. Cependant, est-ce à dire que toute exemplarité aurait disparu à partir du XVIII^e siècle ? S'il est certain qu'elle se détache de l'imitation stricte, elle semble se tourner vers d'autres formes, plus pragmatiques et dynamiques, nées de la rencontre entre la philosophie et la littérature.

³⁹ Javier Gomá, *Imitación y experiencia*, op. cit., p. 29.

⁴⁰ Patrick Marot, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 36.

⁴¹ Cf. Nicole Masson, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 44.

B—Philosophie et littérature

1. L'émergence d'une nouvelle figure : le philosophe

Le siècle des Lumières fait naître un nouveau modèle de comportement intellectuel en la personne du philosophe. « Héros des temps nouveaux »⁴², le philosophe s'inscrit en opposition aux pouvoirs, principalement celui de l'Église, en brandissant l'esprit critique, la raison, pour lutter contre toute forme d'obscurantisme et de préjugés. Loin d'être un penseur abstrait, il incarne une prise de position, une attitude de combat, comme le montre le titre d'un opuscule de Voltaire, *Il faut prendre un parti* (1772). Ainsi le philosophe est-il un homme d'action qui participe aux débats publics de son temps, comme en témoigne la publication par Voltaire du *Traité sur la tolérance* (1763) à la suite de l'affaire Calas. Doté d'une volonté d'être utile à la société et de participer à la vie collective, le philosophe défend une conception pragmatique du savoir qui doit servir à l'éducation et au progrès de l'Humanité. Même s'il serait erroné de voir en Diderot, Voltaire ou d'Alembert des démocrates, il est certain qu'une entreprise telle que *l'Encyclopédie*, écrite en « langue commune » pour intéresser un large public — et non pas seulement les spécialistes —, traduit bien le militantisme pédagogique des Lumières, où les philosophes se pensent comme guides de leur lectorat — en passe de devenir l'opinion publique. *L'Encyclopédie*, véritable somme des savoirs du XVIII^e siècle, contribue ainsi à faire émerger une nouvelle figure, celle de l'intellectuel, qui, pour Nicole Masson⁴³, incarne la transition entre l'honnête homme universel et humaniste et la figure de l'écrivain engagé au XX^e siècle.

Or, pour mieux agir sur l'opinion, le philosophe se fait écrivain, à travers l'invention de nouvelles formes qui, s'éloignant de l'aridité des traités savants et érudits, sont de véritables traductions littéraires des réflexions et débats philosophiques de l'époque.

2. La philosophie « mise en texte » ou l'invention de formes littéraires

Le XVIII^e voit naître trois formes littéraires qui mettent en scène les idées philosophiques des Lumières : le conte philosophique, le dialogue d'idées et le drame bourgeois.

Alliant le réel et l'in vraisemblable, le conte philosophique a pour but de critiquer et de dénoncer en divertissant. Sa démarche philosophique est perceptible tant dans la leçon donnée que dans la volonté pédagogique de conduire le lecteur à percevoir lui-

⁴² Jean-Marie Goulemot, *La littérature des Lumières*, Paris, Nathan, 2002, p. 48.

⁴³ Nicole Masson, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 63.

même la thèse de l'auteur. La stratégie la plus adéquate pour mener à bien cet objectif est l'ironie, dont Voltaire a été le plus grand virtuose. Stratégie du détournement et de l'implicite, l'ironie est fondamentalement fonctionnelle, dans la mesure où elle sert un projet de pédagogie philosophique qui consiste à « rallier le lecteur à la position critique des Lumières, lui apprendre à garder ses distances, à n'accepter comme vrais que les faits et les croyances soumis à la raison »⁴⁴. Requérant une véritable participation du lecteur, qui peut juger et choisir son camp, l'ironie démystificatrice devient l'arme favorite du militantisme philosophique, davantage encore que l'indignation ou la critique ouverte, en tant qu'elle est un apprentissage du regard dans la mise à distance et la complicité avec le lecteur.

Le dialogue d'idées, pratiqué par Diderot, relève de cette même pédagogie militante des Lumières. Il permet de mettre en scène la dynamique des idées, dans la mesure où la dialectique de la réflexion y est présentée dans son mouvement même. En rendant présent l'affrontement des idées, le dialogue fournit au lecteur l'illusion d'être un arbitre extérieur au texte. Des œuvres telles que le *Supplément au voyage de Bougainville*, *Le Rêve de d'Alembert* ou *Le Neveu de Rameau*, toutes marquées par une complexité structurelle, un brouillage formel et de constantes ruptures de ton, sont au service d'une pédagogie plus souple et plus convaincante, notamment au moyen de leur vivacité et de leur dimension ludique, qui évitent ainsi la lourdeur de la dissertation philosophique.

Enfin, la philosophie a également utilisé le théâtre pour servir son combat. Ainsi que l'affirme Diderot dans les *Entretiens*, la « composition dramatique » possède une finalité morale consistant à « inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice »⁴⁵. S'inscrivant dans la réflexion des Lumières sur la vérité, le drame bourgeois naît des interrogations de l'époque sur la représentation de la réalité⁴⁶. Tendant à créer un « réalisme » scénique, le drame fonde son effet moral sur l'émotion du spectateur, ainsi que le souligne Jean-Marie Goulemot : « Par une transposition approximative du sensualisme philosophique [...], le drame fonde sa portée morale sur la sensibilité du spectateur et sa capacité à l'attendrir »⁴⁷. Le théâtre du XVIII^e est alors tourné vers la réception : l'émotion est au service de la transmission immédiate et sensible du message.

⁴⁴ Jean-Marie Goulemot, *La littérature des Lumières*, op. cit., p. 94.

⁴⁵ Denis Diderot, *Entretiens sur « Le fils naturel »* [1757], Paris, Flammarion, 2005.

⁴⁶ Cf. *Le paradoxe sur le comédien* où Diderot s'interroge sur l'interprétation et le jeu d'acteur au théâtre.

⁴⁷ Jean-Marie Goulemot, *La littérature des Lumières*, op. cit., p. 118.

3. Les balbutiements du roman

Parallèlement à l'invention de nouvelles formes littéraires, les philosophes écrivains investissent un nouveau genre en prose, malléable car non encore véritablement codifié : le roman. Revendiquant rarement le statut de fiction pour leurs romans, ils en masquent le caractère inventé pour tenter de les faire passer pour « vrais », conformément à l'esthétique du « naturel » ou du « vraisemblable » de l'époque. En réaction aux romans héroïques d'Honoré d'Urfé ou de Mlle de Scudéry, le roman du XVIII^e propose au lecteur des histoires et des héros qui, en rupture avec l'idéalisation en vigueur au siècle précédent, reflètent un certain nombre de réalités sociales ou psychologiques qui lui sont proches. C'est pourquoi le roman avance déguisé sous la forme de « mémoires », comme *Le Paysan parvenu* de Marivaux (1734-1735), ou de « correspondances », phénomène tangible dans la vogue du roman épistolaire dont *Les lettres persanes* (1721) ou *Les liaisons dangereuses* (1782) sont les exemples les plus connus. Cependant, le roman est, là encore, un prétexte à des digressions philosophiques et ses héros sont érigés en porte-parole du discours des Lumières. Utilisant la stratégie de l'extériorité narrative, fondée sur la différenciation sociale⁴⁸ ou géographique⁴⁹ comme équivalent d'une altérité philosophique⁵⁰, le roman se propose de faire participer le lecteur à la révélation d'une vérité occultée par les habitudes de pensée, en lui inculquant une méthode, à savoir celle de l'apprentissage du doute systématique par distanciation à soi et aux habitudes sociales. Cependant, la volonté d'instruire par le roman ne parvient pas, au XVIII^e, à trouver un équilibre entre le projet éducatif et l'autonomie de la narration, les personnages étant rapidement réduits à l'énonciation du message philosophique.

C'est Rousseau qui, le premier, donne ses lettres de noblesse au roman, avec *La Nouvelle Héloïse*, en déclenchant une vogue du romanesque doué d'une nouvelle sensibilité à la fin du XVIII^e et dans la première moitié du XIX^e siècle. Néanmoins, la véritable révolution romanesque est constituée par la publication des *Confessions*, premier roman autobiographique, qui signe là les débuts de la littérature du moi, prépondérante aux siècles suivants. Conformément aux principes esthétiques de l'époque, Rousseau fait preuve d'une volonté de « faire vrai » en choisissant le son d'une voix propre, le « je » devenant un garant de vérité. Les *Confessions* dénotent une finalité pédagogique, fondée sur l'exemplarité du « je », à l'articulation du singulier et de l'universel. Par son destin propre, le narrateur-auteur s'érige en témoin de la nature

⁴⁸ Cf. le paysan Jacob dans *Le paysan parvenu* de Marivaux.

⁴⁹ Cf. le voyage de deux Persans en France dans *Les lettres persanes* de Montesquieu, qui inspirera *Las cartas marruecas* de Cadalso, œuvre qui relate le voyage de deux Marocains en Espagne.

⁵⁰ Cf. Jean-Marie Goulemot, *La littérature des Lumières, op. cit.*, p. 124.

humaine, dans laquelle pourra se reconnaître le lecteur, et livre ainsi la première expérience littéraire d'une intersubjectivité promise à un long avenir.

C—La littérature du XIX^e siècle : de l'affirmation de l'individu à sa dissolution

Le XIX^e siècle exacerbe l'exaltation de l'individu intronisée au siècle précédent. Plongé dans une société post-révolutionnaire marquée par de profondes secousses historiques, le moi apparaît comme unique certitude et devient la seule valeur stable. Synthétisant cette affirmation radicale de la subjectivité, Jean-Yves Tadié affirme : « Le XIX^e siècle tout entier parle à la première personne »⁵¹.

Ainsi le drame romantique et le roman accordent-ils, dans la première moitié du siècle, une large place aux individualités puissantes, triomphantes ou vaincues, tels Hernani, Ruy Blas, Chatterton ou Jean Valjean. Ces héros tirent leur grandeur de leur résistance, de leur lutte contre le destin et la société : en s'affranchissant de l'ordre établi, ils incarnent une marginalité où ils ne relèvent que de leur propre légalité. À mesure qu'avance le siècle, cette contradiction entre l'individu et le corps social s'intensifie et conduit à une vision du héros « comme celui qui échoue et ne saurait voir son destin généralisé et répété »⁵², dans la mesure où il n'incarne plus une norme sociale, mais l'exception à cette norme⁵³. Ainsi que le souligne Javier Gomá, la Modernité marque le passage du héros extraordinaire — figure ordinaire respectant la norme collective, mais que ses mérites élèvent à un degré supérieur d'excellence— au héros exceptionnel — figure d'exception à la norme, dont la conduite n'est ni généralisable, ni imitable.

Par ailleurs, le réalisme et le naturalisme font glisser l'exemplarité morale vers l'exemplification, purement cognitive⁵⁴. En effet, à une époque qui s'inscrit sur l'horizon de la révolution industrielle et du progrès des sciences, la littérature prétend adopter une démarche scientifique, à travers l'observation et la recherche des lois du comportement psychologique et social : Balzac pose ainsi l'existence d'« espèces sociales » à l'image des espèces animales et Zola affirme que son « roman expérimental » est l'adaptation à la littérature de la méthode de Claude Bernard... Les personnages sont alors conçus

⁵¹ Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Dunod, 1998, p. 5.

⁵² Cf. Alexandre Gefen, « L'adieu aux exemples : serendipité et inexemplarité de la littérature moderne », in Emmanuel Bouju *et al.*, *Littérature et exemplarité*, *op. cit.*, p. 249-262, citation p. 258.

⁵³ Cf. les grands personnages de ce siècle : Faust (qui noue un pacte avec le Diable), Werther (qui se suicide), Madame Bovary (exemple de femme adultère)...

⁵⁴ Cf. Émilie Piton-Foucalt, « Être exemplaire / être un exemplaire. De l'exemplarité à l'époque de sa reproductibilité technique : *Le Rêve*, d'Émile Zola », in Emmanuel Bouju *et al.*, *Littérature et exemplarité*, *op. cit.*, p. 285-300.

comme des « cas » qui illustrent la loi du déterminisme des phénomènes humains. Ils sont donc exemplaires en tant qu'exemples illustrant une vérité générale et non en tant que modèles de comportement. Au-delà, l'apparition du héros collectif chez Zola réduit le personnage à un type, à une incarnation du groupe social dont il dépend et qu'il représente, à l'instar d'Étienne Lantier, symbole de la lutte ouvrière dans *Germinal*.

La fin du siècle consacre alors la destitution de l'individu tant par sa dissolution dans un personnage collectif que par sa triste existence, comme chez Flaubert ou Clarín. Comme l'indique Patrick Marot, cette nouvelle position de l'individu abolit le schéma de la formation par l'expérience, hérité du XVIII^e siècle, et rend impossible toute éducation. C'est ainsi qu'il voit en *L'Éducation sentimentale* une désécriture du roman d'apprentissage, et une désécriture de *l'Encyclopédie* dans *Bouvard et Pécuchet*. Nous concluons avec ces mots de Jean-Yves Tadié : « la fin du XIX^e siècle laisse le héros de roman [...] au bord de la mort : le XX^e siècle consacra sa dissolution »⁵⁵.

III. L'EXEMPLARITÉ « POST-MODERNE »

L'adjectif « postmoderne » possède plusieurs sens. Il revêt tout d'abord une dimension chronologique et renvoie à la période qui succède à la Modernité, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, tout le problème étant de savoir si elle s'inscrit en continuité ou en rupture par rapport à l'époque moderne. Il faut également veiller à ne pas confondre les concepts de « postmodernité », contexte socioculturel pour Marc Gontard⁵⁶ voire véritable idéologie s'inscrivant contre le discours du progrès hérité des Lumières pour Georges Tyras⁵⁷, et le « postmodernisme », défini comme une esthétique, un mouvement artistique qui s'oppose au modernisme du début du XX^e siècle. Dans ce préambule, consacré à l'étude de l'évolution des contextes de pensée, nous entendrons la « postmodernité » comme une nouvelle *épistémé* qui s'appuie sur la remise en question d'un certain nombre de postulats de la Modernité, car, ainsi que l'affirme Georges Tyras, « nous sommes tous postmodernes. Cela ne veut pas dire que nous soyons postmodernistes, ce qui signifierait une adhésion à ce système »⁵⁸.

⁵⁵ Jean-Yves Tadié, Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle, op. cit., p. 31.

⁵⁶ Marc Gontard, *Le roman français postmoderne*, disponible sur : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf, [page consultée le 06/03/2011].

⁵⁷ Georges Tyras, « La postmodernité, et après ? », in Georges Tyras (éd.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, CERHIUS, 1996, p. 7-12, citation p. 8.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

A—La modernité en crise

Nous considérerons la postmodernité comme une crise de la Modernité. Aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, l'association, établie par les Lumières, entre le progrès des connaissances et l'émancipation de l'Homme, se dissout devant le constat que la rationalité technique peut être mise au service de la destruction de l'Humanité (Auschwitz, la bombe nucléaire...). Cette faillite de la foi dans le progrès entraîne ainsi une méfiance, voire une incrédulité, à l'égard de ce que Jean-François Lyotard⁵⁹ appelle les « méta-récits », ces formes narrativisées du savoir qui assuraient jusque-là la cohérence idéologique du monde, à savoir la raison, le progrès, le sens de l'Histoire... À cela s'ajoute l'ébranlement des grandes idéologies : le communisme avec la chute du mur de Berlin en 1989 et l'effondrement du bloc soviétique, mais aussi le capitalisme, avec la fin des Trente Glorieuses, prémisses d'une crise du système libéral dont nous ne sommes toujours pas sortis aujourd'hui. Les dernières décennies du XX^e siècle sont donc marquées par la désintégration d'une Modernité humaniste, où la rationalisation extrême, l'hyper-consommation et les diverses stratégies entrepreneuriales de management, visant à une promotion individuelle, s'imposent à un sujet fragmenté et fragilisé.

B—Le sujet postmoderne

1. Du sujet à l'individu

La postmodernité établit le passage du sujet, rationnel et universel, à l'individu, narcissique et replié sur lui-même, ainsi que l'explique Marc Gontard :

Le sujet moderne idéal, issu de la pensée des Lumières est un sujet *holiste* qui accède à l'identité par l'exercice de la raison et dont les valeurs fondamentales sont la *liberté*, envisagée dans le cadre d'un droit collectif et *l'universalité*. [...] La dissociation entre la raison et la rationalité instrumentale prépare l'avènement de la consommation et l'affaiblissement du lien social qui renvoie le sujet à son contraire, l'individu. La consommation de masse précipite en effet l'évolution d'une société *holiste* vers une société *individualiste* qui se caractérise par le repliement du sujet sur la sphère narcissique du soi et la perte du sens collectif. Ce procès d'individuation qu'on peut analyser comme une crise du sujet s'opère à partir d'une mutation d'un mode de liberté contractuelle qui caractérisait le sujet vers une liberté de jouissance où se réalise l'individu.⁶⁰

Ce passage du « moi » au « soi » entraînant la perte du sentiment collectif, on assiste à la disparition de la morale, en tant que système globalisant normatif, au profit d'une multiplicité d'éthiques qui relèvent d'un individu ou de groupes spécifiques, que

⁵⁹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, *op. cit.*

⁶⁰ Marc Gontard, *Le roman français postmoderne*, *op. cit.*, p. 48.

Michel Maffesoli appelle les « tribus »⁶¹. Devant cette fragmentation de la morale, le sentiment postmoderne est celui de la désillusion, d'autant que cette période a tendance à être considérée comme l'ère des fins : fin du progrès, fin de l'Histoire, fin des idéologies, mais aussi, en sciences humaines, mort de l'homme proclamée par Foucault, du signifié par Derrida, de l'auteur par Barthes... Cependant, face à cette pensée crépusculaire qui marque la fin du XX^e siècle, émerge aujourd'hui une autre vision, plus positive, de l'individu, fondée sur le passage de son autonomie à la reconnaissance de son hétéronomie.

2. De l'autonomie à la reconnaissance de l'hétéronomie

La naissance de nouvelles sciences humaines au XX^e siècle comme la sociologie, l'anthropologie, la psychologie mettent à jour l'influence des autres sur le sujet (la société, l'histoire, la culture). Cette nouvelle exposition à l'influence des autres remet en cause le principe d'autonomie du sujet et suppose son hétéronomie. « Ce n'est plus l'autonomie : je suis ma propre loi, qui prévaut, mais bien l'hétéronomie : ma loi c'est l'Autre », écrit Michel Maffesoli⁶². Or, Javier Gomá voit ici une nouvelle condition d'émergence de l'imitation : l'homme se construit par rapport aux modèles qui lui sont présentés au cours de sa vie et qu'il appelle, en s'inspirant d'Ortega y Gasset, « l'expérience de la vie », à savoir : « el saber pragmático que proporciona la experiencia de los ejemplos reconocidos, conocidos y comprendidos como *prototipos* por un sujeto en el transcurso de las sucesivas etapas de su vida »⁶³. Le « prototype » étant la version contemporaine du « modèle », l'expérience de la vie est ainsi une sorte de réservoir de bons exemples de référence. On est alors en droit de se poser la question suivante : si le concept d'imitation ressurgit au XX^e siècle, que faire de l'héritage des Lumières et de la découverte du sujet autonome ? Bien évidemment, il ne s'agit pas d'un retour à l'imitation telle qu'elle était pratiquée à l'époque « pré-moderne », mais de l'émergence d'une nouvelle forme d'imitation, qui prend en compte une idée revisitée du sujet moderne, qui se fonde sur l'éthique. En effet, il s'agit d'une imitation intersubjective, de sujet à sujet, qui ne consiste plus à reproduire des « objets » fixes et immuables (Nature, Anciens, Idées) mais le comportement et les actions d'un autre sujet. C'est en ceci que l'imitation « pré-moderne », essentialiste et technique, laisse la place à une imitation « post-moderne », pragmatique et morale. Devant la désertion des normes morales totalisantes, la seule éthique possible aujourd'hui est une éthique « non-

⁶¹ Michel Maffesoli, *Le temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens-Klinscksieck, 1988.

⁶² Michel Maffesoli, « Sur la Post-modernité », disponible sur : http://www.miviludes.gouv.fr/IMG/pdf/Michel_Maffesoli.pdf, [page consultée le 06/03/2011].

⁶³ Javier Gomá, *Imitación y experiencia, op. cit.*, p. 528.

prédicative », non imposée, fondée sur la mimésis de modèles de conduite⁶⁴, qui trouve sa modalité la plus achevée dans la fiction.

C—Les nouvelles modalités de l'exemplarité littéraire au XXI^e siècle

La littérature espagnole de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e laisse apparaître les conditions d'un renouveau de l'exemplarité. Tous les éléments qui, pour Alexandre Gefen⁶⁵, sabordent toute visée exemplaire au sein du roman français actuel, à savoir : le « dynamitage des processus d'identification », le « repliement sur l'intime ou le banal » à travers la narration de vies fragmentaires et sans gloire, ainsi que le « désengagement axiologique », ne sont pas valides pour le roman espagnol d'aujourd'hui. En effet, la résurgence du héros, et donc d'êtres extraordinaires ou de personnages amenés à vivre des situations extrêmes, rend possible l'adhésion du lecteur à une communauté, à travers un processus d'identification. De même, la dimension axiologique des œuvres, voire l'engagement d'un certain nombre d'auteurs en faveur, par exemple, d'une réhabilitation, politique et / ou symbolique, des vaincus de la Guerre Civile, est un trait caractéristique des romans de cette période. Les vecteurs traditionnels de l'exemplarité, tels que nous les avons vus dans ce préambule, sont donc réactivés.

Cependant, il est vrai que l'exemplarité contemporaine ne peut plus opérer de la même manière que sous les formes de *l'exemplum* médiéval, des *Nouvelles Exemplaires* ou du conte voltairien. Nous la qualifierons, avec A. Gefen, d'« associative et subjective »⁶⁶, dans la mesure où l'auteur donne les outils au lecteur pour construire l'exemplarité — structure, personnages, stratégies narratives —, mais ne donne plus l'exemple tel quel, qui se voit proposé, et non plus imposé, comme l'illustration d'une norme possible. L'esthétique postmoderne ayant remis en question le pouvoir coercitif du narrateur et, au-delà, de l'auteur, on assiste désormais à un déplacement de la centralité auctoriale vers l'instance de réception. En effet, le procédé, récurrent aujourd'hui, de l'imbrication des sources énonciatives entraîne un brouillage de la hiérarchie des voix, complexifiant ainsi la lisibilité et l'identification immédiates de l'autorité responsable de l'ensemble du discours⁶⁷. Il en résulte que l'exemplarité est, aujourd'hui, grandement déléguée au lecteur puisque l'œuvre littéraire a cessé d'être perçue comme un guide péremptoire ou une forme de communication edificatrice.

⁶⁴ Cf. Rafael Ángel Herra, « Globalización y ética no-predicativa », *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. 23, n° 3, 1999, p. 399-406.

⁶⁵ Alexandre Gefen, « L'adieu aux exemples : serendipité et inexemplarité de la littérature moderne », *art. cit.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Cf. Vincent Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », *art. cit.*

À l'ère d'une subjectivité exacerbée, voire d'un individualisme forcené, l'exemplarité ne peut donc plus être que subjective. Néanmoins, nous avons souligné que son efficacité est d'ordre pragmatique, par la production de règles d'action *pour* quelqu'un, et que sa spécificité consiste à articuler le singulier et l'universel, l'individuel et le collectif. Loin de tout repliement solipsiste, l'exemplarité contemporaine devient alors intersubjective. Dans la mesure où les valeurs ne peuvent plus être imposées par une instance supérieure et totalisante, celles-ci sont incarnées par des comportements émanant de personnages, faits de chair et sensibles. C'est pourquoi la stratégie privilégiée de l'exemplarité littéraire contemporaine est la sollicitation des émotions qui, tout en appartenant à la sphère la plus subjective, la plus intime d'un individu, sont vouées à être partagées par le lecteur, la « communion affective » étant le vecteur idoine d'une « communion idéologique »⁶⁸. Au-delà, Martha Nussbaum⁶⁹ accorde une dimension morale aux émotions, en tant qu'elles sont l'expression d'un jugement de valeur et, partant, le « révélateur » de nos conceptions du Bien et du Mal. Mode d'accès privilégié à la reconnaissance d'autrui, les émotions peuvent se manifester vis-à-vis des personnages, par l'identification ou le rejet, ou vis-à-vis de l'auteur impliqué, à travers la sympathie, l'empathie ou la critique. La philosophe américaine définit ainsi l'exemplarité littéraire comme la capacité de la littérature à nous ouvrir à l'existence d'autrui et à adopter certains comportements moraux, grâce à la sollicitation de nos émotions. Aujourd'hui, le lecteur ne reçoit plus l'exemple, il le « ressent ».

⁶⁸ Cf. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

⁶⁹ Cf. Jean-Baptiste Mathieu, « “Not erudition, empathy”. L'exemplarité morale de la littérature selon Martha Nussbaum », in Emmanuel Bouju *et al.*, *Littérature et exemplarité*, *op. cit.*, p. 93-104.

PREMIÈRE PARTIE

LES FORMES STRUCTURELLES DE LA

LITTÉRATURE EXEMPLAIRE

CONTEMPORAINE

Dans *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*¹, Susan Rubin Suleiman se livre à une étude diachronique des formes du récit exemplaire, depuis l'âge « pré-moderne » (*l'exemplum*, la fable, la parabole et l'allégorie) jusqu'à la fin de l'ère « moderne », à travers l'étude du roman à thèse, né dans la première moitié du XX^e siècle. Elle définit les formes primitives du récit exemplaire par l'articulation de trois niveaux : le niveau narratif, c'est-à-dire l'histoire, la trame, le niveau interprétatif qui vise à dégager le sens de l'histoire, et le niveau pragmatique, sous la forme d'un impératif adressé au lecteur. Ces trois niveaux sont hiérarchisés car c'est de l'histoire que découle l'exemplarité mise en œuvre par les deux autres niveaux : une exemplarité cognitive puisque l'histoire est porteuse d'un enseignement et vise à transmettre un savoir voire une « leçon » au lecteur ; une exemplarité pragmatique puisque l'histoire doit déboucher sur une règle d'action et cherche à influencer le comportement du destinataire du texte.

Son étude du roman à thèse du XX^e siècle souligne la nécessité de remplacer une approche rhétorique du récit exemplaire — par l'étude des procédés d'induction et d'analogie — par une analyse structurale, car « ce n'est pas l'histoire qui fait d'un roman donné un roman à thèse mais la *prise en charge* d'une histoire par un système de signification (ou mode de discours spécifique) »². C'est pourquoi S. R. Suleiman appréhende ce type de romans en termes de « modèles structuraux narratifs »³ dans la mesure où la structure reflète le mode de transmission du message et, partant, le rapport au savoir induit par l'œuvre littéraire. Dans le roman à thèse, il s'agit d'un rapport autoritaire puisque ce dernier affirme des vérités et des valeurs absolues et se sert de la structure narrative comme véhicule d'un sens univoque qui facilite la communication du message. S. R. Suleiman indique que le principe structurel organisateur du roman à thèse est la « polarisation idéologique » qui entraîne une « binarisation du réel »⁴, au moyen de l'établissement de dichotomies qui n'admettent aucun moyen terme. Le récit exemplaire en général, et le roman à thèse en particulier, instaurent alors un rapport spécifique entre le narrateur et le lecteur : face à un narrateur qui fait figure d'autorité, puisqu'il est la source de l'histoire et l'interprète ultime du sens de l'œuvre — c'est ce qu'elle nomme « l'autorité fictive » —, le lecteur se voit infantilisé en tant qu'on lui assène des certitudes par le biais d'une structure enfermée dans une clôture absolue, le privant ainsi de toute liberté d'interprétation. Les vérités imposées par le récit exemplaire sont toujours indexées sur une doctrine : religieuse pour *l'exemplum* homilétique, philosophique pour la fable, idéologique et politique pour le roman à thèse. Dans ce cas, l'exemplarité de la fiction réside dans

¹ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 164.

l'exemplification d'une doctrine qui précède et dépasse l'œuvre littéraire, et qui vise à structurer la société par un projet collectif.

Dans la période « post-moderne », qui prend place à la fin de la Seconde Guerre mondiale et qui constitue le socle épistémologique de notre époque, la perte des illusions idéologiques ou utopiques ainsi que le rejet de toute forme de totalité transcendante mettent à mal le monologisme du récit à thèse. La saisie du réel ne s'opère plus depuis un point de vue surplombant mais à partir d'un individu, qui se trouve « affaibli par un manque de certitudes philosophiques, religieuses et idéologiques »⁵. Se mettent alors en place des formes littéraires plus ouvertes, plus incertaines, qui font entrevoir les reflets multiples et relatifs du savoir, qui n'est plus réduit à être la simple illustration d'une doctrine. Ce qui est mis en avant est alors la démarche d'un individu, son parcours sur la voie de l'appréhension d'une réalité partielle et fragmentée, au sein de récits qui adoptent une structure d'enquête et mettent ainsi en scène l'histoire de la quête d'un savoir. L'exemplarité de ces récits découle de la relation constructiviste au savoir qu'ils instaurent et qu'ils proposent comme modèle au lecteur : dans une société opaque dont le fonctionnement lui échappe, le narrateur, armé du « soupçon » constitutif de notre époque, tente de reconstruire un sens qui n'est pas donné d'emblée. Il invite ainsi le lecteur à faire preuve de la même méfiance envers tout discours sur le réel qui serait trop monolithique.

Toutefois, il serait inexact d'affirmer que tous les romans espagnols contemporains relèvent de cette forme « postmoderne ». Au sein de notre corpus, deux œuvres sont axées sur la transmission autoritaire du savoir telle qu'elle est à l'œuvre dans les formes traditionnelles du récit exemplaire : il s'agit de *La voz dormida* et de *El caballero del jubón amarillo*. En revanche, trois autres récits se font davantage l'écho du paradigme contemporain et adoptent la structure d'enquête : *Soldados de Salamina*, *Hay algo que no es como me dicen* et *El lápiz del carpintero*.

⁵ Ana Maria Binet, « Postmodernité et engagement », communication prononcée à l'Université de Bordeaux 3, dans le cadre du séminaire de préparation au colloque « Savoir et Pouvoir à l'ère de la "modernité liquide" : transformations et enjeux des formes de l'engagement littéraire de la fin du XX^e au XXI^e », le 21/03/2011.

CHAPITRE 1

LE RÉCIT « ANTAGONIQUE »

Susan R. Suleiman⁶ distingue principalement deux critères permettant de cerner la généralité du roman à thèse : l'un, d'ordre cognitif, l'autre, d'ordre pragmatique. Le roman à thèse est ainsi fondé sur la programmation d'une interprétation univoque, de sorte que l'histoire se prête au minimum de lectures possibles. C'est pourquoi le recours à la redondance, moyen efficace pour lever toute ambiguïté potentielle du message, est fondamental dans ce type de roman. Ce premier critère renvoie à une transmission autoritaire du savoir, tandis que le deuxième concerne l'axiologie : le roman à thèse présente un système de valeurs dualiste et dépourvu de toute ambiguïté, car « ce n'est que dans un univers où l'on sait distinguer le bien du mal et le vrai du faux que l'on peut affirmer la nécessité de suivre une voie et d'en éviter une autre »⁷. Il en découle que l'une des deux structures privilégiées du roman à thèse est ce qu'elle appelle « le modèle antagonique »⁸, qui met en scène l'affrontement manichéen entre deux adversaires, le conflit entre deux forces, identifiées au Bien et au Mal, qui aboutit à une « binarisation » du réel.

Dans notre corpus, deux romans, bien qu'espagnols et postérieurs à la période du corpus de Suleiman, s'inscrivent dans la lignée du roman à thèse, à la fois par leur rapport didactique au savoir, leur dualisme et leur manichéisme. Il s'agit de *La voz dormida* de Dulce Chacón et de *El caballero del jubón amarillo*, cinquième volume de la série *Las aventuras del capitán Alatriste* d'Arturo Pérez-Reverte. Cependant, ils s'en détachent par le contenu du message qui, dissocié d'une dimension strictement partisane, glisse du politique vers l'éthique. Au-delà du roman à thèse, ces deux romans sont les héritiers de formes romanesques antérieures : le réalisme social pour *La voz dormida* et le roman populaire dans sa version feuilletonesque pour *El caballero del jubón amarillo*.

⁶ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit.

⁷ *Ibid.*, p. 69-78.

⁸ L'autre structure possible du roman à thèse est celle d'apprentissage, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus avant.

I. L'HÉRITAGE DU ROMAN SOCIAL

Publié en 2002, le roman *La voz dormida* a connu un immense succès de librairie dès sa parution. Ce roman situe sa diégèse dans l'Espagne de l'après-Guerre Civile jusqu'au début des années 1960, en focalisant le récit sur un groupe de femmes communistes incarcérées dans la prison madrilène de Ventas. Ce groupe est notamment constitué d'Hortensia, enceinte et condamnée à mort — sentence qui sera exécutée après la naissance de l'enfant —, d'Elvira, une jeune fille de 16 ans dont le frère, « El Chaqueta Negra », est un des chefs de la guérilla, de Reme, condamnée pour avoir célébré la prise de Teruel par les Républicains pendant la guerre, et de Tomasa, dont toute la famille a été tuée par les phalangistes, et qui entoure son histoire d'un silence mystérieux... Bien qu'étant majoritairement centré sur la vie de ces femmes, et sur leur condition d'emprisonnement, le récit relate également, au second plan, la lutte armée dans le maquis, à travers les personnages de Felipe, le mari d'Hortensia, et de Paulino, ainsi que l'activité des réseaux de résistance communistes à Madrid. Le récit comporte donc trois espaces : la prison de Ventas, le maquis, ainsi que l'espace urbain de la capitale, où évolue le personnage central de Pepita, sœur d'Hortensia et future épouse de Paulino, qui sert de relais entre les trois espaces.

Les personnages fictifs de *La voz dormida* font écho aux personnages historiques des « Trece Rosas », ces treize jeunes filles, mineures pour la moitié d'entre elles, incarcérées à Ventas puis fusillées le 5 août 1939, peu après la fin de la Guerre Civile, en raison de leur appartenance, réelle ou supposée, aux JSU (*Juventudes Socialistas Unificadas*). En effet, *La voz dormida* s'inspire librement de cet épisode. Ainsi les personnages évoquent-ils à de nombreuses reprises les « Trece Rosas », faisant de cet épisode réel de la Guerre Civile un « leitmotiv événementiel qui se fond totalement avec la diégèse »⁹, dans la mesure où, dans l'univers fictionnel de *La voz dormida*, les « Treize Roses » ont été des compagnes de cellules des héroïnes fictives. Par ailleurs, l'histoire d'Hortensia rejoint l'existence réelle de Julia Conesa, l'une de ces « Treize Roses », dans la mesure où, comme cette dernière, Hortensia a été arrêtée, condamnée à mort et exécutée pour son appartenance aux JSU. Les « Treize Roses » étant érigées en modèles dont l'attitude courageuse sera reproduite par les personnages fictifs, il se met en place dans le roman une lignée de personnages, une chaîne de l'exemplarité dont le dernier maillon postulé est le lecteur.

⁹ Anne Paoli, « Dulce Chacón, *La voz dormida* : contre l'oubli, le legs de la parole », in Danielle Corrado et Vivane Alary (éds.), *La Guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 476-496.

Le roman s'insère donc dans le contexte actuel de récupération de cet épisode jusqu'alors peu connu¹⁰, récupération sous la forme de documentaires¹¹, de chorégraphies¹² et de récits¹³. En effet, l'emprisonnement et l'exécution des « Trece Rosas » ont inspiré plusieurs récits : un roman, *Las trece rosas*¹⁴ de Jesús Ferrero, un récit historique, *Trece rosas rojas*¹⁵ du journaliste Carlos Fonseca, et un récit à mi-chemin entre la fiction et l'enquête journalistique, *Martina, la rosa número trece*¹⁶, de la journaliste Ángeles López, membre de la famille de Martina Barroso, l'une des « Trece rosas ». Le livre de Carlos Fonseca a même fait l'objet d'une adaptation cinématographique, avec le film *Las trece rosas*, d'Emilio Martínez Pisón (2007), qui a remporté quatre Goyas en Espagne. L'épisode est également évoqué brièvement dans *Veinte años y un día*¹⁷ de Jorge Semprún, qui a d'ailleurs lui-même signé la préface de l'édition française du roman de Jesús Ferrero¹⁸. Au-delà, Dulce Chacón participe à l'entreprise de récupération de la mémoire des vaincus en cours en ce moment en Espagne, initiée au départ par de simples citoyens réunis dans des associations comme l'ARMH (« Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica ») qui, depuis 2000, travaille en collaboration avec les familles de victimes de la guerre pour ouvrir les fosses communes, ou encore par des intellectuels — historiens et romanciers — dont les livres, comme l'explique Walther L. Bernecker, « pueden contribuir a equilibrar la desmemoria en que durante tanto tiempo han estado sumidas las víctimas de la Guerra Civil »¹⁹. Pour la prose narrative, nous pouvons citer deux autres œuvres de notre corpus adoptant le même projet, *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas (1998), et *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001), qui, se plaçant du point de vue des vaincus (l'admirable docteur Da Barca dans *El lápiz del carpintero* ou le vieux républicain exilé dans *Soldados de Salamina*), leur donnent la parole tout en faisant d'eux des figures héroïques. Or, ce projet de « récupération de la mémoire » a été relayé « par le haut », au moyen de la loi dite « de mémoire historique », approuvée le 31 octobre 2007, et qui inclut la reconnaissance des victimes de la Guerre Civile des deux camps, de celles de la dictature, l'ouverture des fosses communes ainsi que le retrait de tous les symboles franquistes (statues, insignes, noms de rues) de la voie publique.

¹⁰ Lola Huete Machado, « La corta vida de trece rosas », *El País*, 11/12/2005.

¹¹ *Que mi nombre no se borre de la historia*, Verónica Vigil y José María Almela, Delta Films, 2004.

¹² Spectacle *13 Rosas* par la compagnie de flamenco Arrieritos, première le 17 novembre 2005.

¹³ Carmen Sigüenza, « 65 aniversario del fusilamiento: Los escritores recuerdan a las “trece rosas” de la Guerra Civil », *El Mundo*, 6/08/2004.

¹⁴ Jesús Ferrero, *Las trece rosas*, Madrid, Siruela, 2003.

¹⁵ Carlos Fonseca, *Trece rosas rojas*, Madrid, Temas de hoy, 2004.

¹⁶ Ángeles López, *Martina, la rosa número trece*, Barcelona, Seix Barral, 2006.

¹⁷ Jorge Semprún, *Veinte años y un día*, Barcelona, Tusquets, 2003.

¹⁸ Jesús Ferrero, *Les Treize roses*, Paris, Climats, 2005.

¹⁹ Walther L. Bernecker, « Entre la historia y la memoria: Segunda República, Guerra Civil española y primer franquismo », *Iberoamericana*, n°11, 2003, p. 227-238.

Dans *La voz dormida*, presque tous les personnages sont des communistes et fonctionnent comme des figures emblématiques, comme des exemples « typiques » : cas particuliers fictionnels, ils incarnent en eux tous les traits du groupe des vaincus de la Guerre Civile. La fiction joue un rôle doublement exemplaire ici : d'une part, dans l'articulation du particulier (personnage fictif) et du général (les communistes en tant qu'entité historique), la fiction « exemplifie » l'Histoire en élevant le particulier au rang de symbole. De plus, par l'existence-même du texte, la fiction érige un monument à ces combattants anonymes, leur donnant une place, dans la littérature, inversement proportionnelle à celle que leur a accordée l'Histoire officielle. Cette récupération fictionnelle de la mémoire des vaincus ne va pas sans une certaine idéalisation du passé, qui passe par la construction de figures exemplaires au sein des camps des vaincus et par la dévaluation de celui des vainqueurs. Le dualisme du système des personnages rappelle ainsi la structure antagonique du roman à thèse et du réalisme social.

A—Un réalisme « documentaire »

Dans une thèse intitulée *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*, Juan Carlos Martín Galván fait le constat suivant : « En los primeros años del siglo XXI se registra en el panorama literario nacional un corpus de novela de corte realista documental cuya temática aborda la recuperación del pasado histórico »²⁰, corpus dans lequel il inclut *La voz dormida*. Selon lui, la caractéristique essentielle de ces romans « réalistes documentaires » est l'utilisation combinée du témoignage et de la documentation par la fiction.

Dulce Chacón revendique, en effet, l'ancrage de *La voz dormida* dans la réalité historique de l'après-Guerre Civile, notamment au moyen d'une documentation fournie et de la collecte de témoignages préalables à l'écriture, comme elle l'explique elle-même : « Estuve cuatro años y medio documentándome. Hablé con historiadores, visité bibliotecas y hemerotecas, pero lo más importante fueron los innumerables testimonios que recogí en pueblos y ciudades. Estos testimonios son la base fundamental de la estructura narrativa »²¹. Ce travail s'inscrit dans la lignée des auteurs réalistes du XIX^e qui procédaient à des recherches, des lectures et des enquêtes préalables à la genèse de

²⁰ Juan Carlos Martín Galván, *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*, Thèse de doctorat sous la direction de Pablo Gil Casado, Chapel Hill, 2006 (inédit), disponible sur : <https://cdr.lib.unc.edu/record?id=uuid%3a1ca323ef-6a58-4b9c-9386-9abdf132ddff>, [page consultée le 10/04/2008], p. 2-3.

²¹ Antonio José Domínguez, « Entrevista a Dulce Chacón », disponible sur : <http://rebelion.org/cultura/dulce230303.htm>, [page consultée le 10/04/2008].

leurs romans²². D'ailleurs, dans un article intitulé « La historia silenciada »²³, l'auteur retrace sa démarche pendant ces quatre années et demi d'enquête, en donnant la véritable histoire de certaines personnes interrogées, qu'elle cite dans les remerciements à la fin de son livre. Cependant, même si l'histoire de *La voz dormida* est basée sur des faits réels, la trame ainsi que les personnages sont fictifs, comme l'auteur le revendique elle-même : « la historia es pura ficción, y los personajes son ficticios, pero están basados en historias reales y en personas que me inspiraron la mayoría de los personajes. [...] hay mucha verdad en la novela. Pero, insisto, una verdad pasada por el tamiz de la ficción »²⁴.

Tout l'enjeu est alors de savoir en quoi consiste ce « tamiz de la ficción », c'est-à-dire comment l'auteur, dans une volonté de retranscrire un pan occulté du passé de l'Espagne, articule le document et l'élaboration fictionnelle dans un roman qui se revendique comme un « lieu de mémoire »²⁵, selon l'expression de Pierre Nora, c'est-à-dire comme un espace de commémoration où la fiction érige un monument aux morts, en l'occurrence aux victimes de la Guerre Civile. L'examen du paratexte et des modalités d'insertion des documents dans le texte viseront à mettre à jour ce processus, ainsi qu'à justifier l'étiquette de « réalisme documentaire » du roman.

1. Le paratexte

L'enquête de l'auteur n'est pas mise en scène et n'apparaît explicitement qu'à la fin du livre, à travers une liste de remerciements (p. 381-387) introduite par une déclaration en italique à la première personne, alors que le reste du récit est pris en charge par un narrateur omniscient à la troisième personne : « *Mi gratitud a todas las personas que me han regalado su historia* » (p. 381). La liste commence à la page suivante avec le nom de Pepita (la sœur d'Hortensia dans le roman), dont l'existence est authentifiable par la consultation des articles de presse publiés à l'occasion de la parution du roman²⁶. Suivent ensuite trois pages qui mêlent les sources écrites et orales. En ce qui concerne les sources écrites, l'auteur cite pêle-mêle des historiens reconnus (comme

²² Cf. Philippe Dufour, *Le réalisme*, Paris, PUF, 1998.

²³ Dulce Chacón, « La historia silenciada », disponible sur : <http://www.archivovirtual.org/seminario/lamemoria/ponencias/p2.htm>, [page consultée le 10/04/2008].

²⁴ Luis García, « Guerra Civil Española. Dulce Chacón », disponible sur : <http://www.literaturas.com/05EspecialMaxAubDulceChaconAbril2003.htm>, [page consultée le 10/04/2008].

²⁵ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. Tome 1 : La République* [1984], Paris, Gallimard, 1997. Rappelons que pour P. Nora, les lieux de mémoire « ne sont pas ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille : non la tradition elle-même, mais son laboratoire » (p. 17-18). Ces lieux peuvent être matériels (les monuments aux morts, les Archives nationales...) mais aussi abstraits (la notion de lignage, par exemple).

²⁶ En effet, lors de la remise du prix des libraires à *La Voz dormida*, l'auteur était accompagnée de Pepita, qui lui a inspiré l'histoire de son livre. Cf. Rosa Mora, « El premio de los libreros a Dulce Chacón llena de emoción al ecuador de la feria », *El País*, 08/06/2003 ; « Dulce Chacón, premio Libro del Año por *La Voz dormida* », *El Mundo*, 08/06/2003.

Secundino Serrano, Hugh Thomas, Giuliana di Febo et Paul Preston). À ces cautions scientifiques, s'ajoute la mention des témoignages écrits — sans citer leurs titres — de trois ex-détenues réelles des prisons franquistes, Tomasa Cuevas²⁷, Soledad Real²⁸ et Juana Doña²⁹. C'est ainsi que l'approche historique, donc scientifique, et l'approche testimoniale, en lien avec l'expérience vécue, se complètent. Quant aux sources orales, elles constituent la majeure partie de la base documentaire, car l'auteur se présente comme le dépositaire de nombreux récits³⁰.

Dans la liste, les noms de certains personnages du roman apparaissent, ce qui, comme le souligne Pablo Gil Casado, qui livre une analyse critique détaillée de ces remerciements dans son article « Dulce Chacón y la continuación de la novela criticosocial »³¹, tend à prouver au lecteur l'« authenticité » de la fiction, voire son caractère « vrai », « réel », qui dépasserait la simple vraisemblance propre au roman. Cependant, si l'on regarde en détail la mention des noms, surgissent plusieurs incohérences qui donnent « la clave de cómo la autora ha transformado lo auténtico en ficción »³². Par exemple, la première ligne cite Felipe, « el amor de Hortensia, que salió de casa con 21 años y regresó con 47 ». Or, Felipe, effectivement le mari d'Hortensia dans le roman, se suicide dans le maquis à l'arrivée des gardes civils (p. 302), ce qui le met dans l'impossibilité de revenir. De même, l'auteur mentionne « Enrique, hijo de una mujer fusilada después del parto ». La femme en question renvoie évidemment à Hortensia, qui, toujours dans le roman, a accouché non d'un garçon, mais d'une fille, Tensi. Transparaît également l'histoire d'amour née dans le maquis entre Elvira (surnommée Celia dans la guérilla) et « El Peque », qui s'exilent à Prague à la fin du roman, à travers le remerciement à « Reme y Florián, Celia y El Grande, que se conocieron el uno al otro en la guerrilla ; y al amor, en Praga », Reme étant le prénom d'un autre personnage du roman, mariée à Benjamín, tous deux de Murcia, alors que l'auteur remercie « Benjamín, de Alicante ». Par conséquent, à travers le brouillage des référents extradiégétiques qui entrent en écho partiel avec le personnel du roman, Dulce Chacón met en place une « référentialité ambiguë »³³, en manipulant la réalité jusqu'à un certain degré, dans le but de renforcer la crédibilité des faits narrés dans le roman, comme le souligne Pablo Gil Casado :

²⁷ Cf. Tomasa Cuevas, *Mujeres de las cárceles franquistas, 1939-1945* (1983) ; *Mujeres de la resistencia* (1986).

²⁸ Cf. Consuelo García, *Las cárceles de Soledad Real* (1982).

²⁹ Cf. Juana Doña, *Desde la noche y la niebla* (1978).

³⁰ Cf. par exemple : « Y a Rafaela, que nunca había contado su historia y *habló conmigo* en Cádiz », « A Gerardo Antón, Pinto, que *me contó* su lucha... », « A Benjamín, de Alicante, que *me contó* su historia » (je souligne).

³¹ Pablo Gil Casado, « Dulce Chacón y la continuación de la novela criticosocial », *Ojáncano*, n° 28, oct. 2005, p. 81-97.

³² *Ibid.*, p. 90.

³³ *Ibid.*, p. 95.

*La táctica de Chacón parece ser la mención de informantes de dudosa veracidad, que de alguna manera se parecen (pero no son idénticos) a ciertos personajes que aparecen en el texto, simplemente para reforzar la credibilidad de los hechos [...]. La lista en cuestión requiere un cuidadoso cotejo, si se quiere llegar a la certeza de cómo Chacón manipuló sus fuentes de información y cómo el testimonio se convirtió en ficción.*³⁴

Par ailleurs, la mise en écho entre la photo de couverture et le récit participe également de cette « référentialité ambiguë ». Cette photo, qui montre une jeune milicienne, le fusil en bandoulière et portant un enfant dans les bras, correspond en tout point au portrait d'Hortensia que son mari, Felipe, porte toujours sur lui : « Tensi, con su uniforme de miliciana, con su fusil en bandolera y la estrella roja de cinco puntas cosida en el costado, sonrío para él, con un niño que no es suyo en los brazos » (p. 75). La photo, extraite des Archives d'Alcalá de Henares et intitulée *Miliciana de la « Columna Uribarry » con un niño en brazos*, est un document authentique que l'auteur utilise pour caractériser un personnage totalement fictif. Or, le récit dote cette photo d'une histoire, en prétendant que son auteur est Paulino : « [Paulino] no dirá que Hortensia, cuando recibió aquellos pendientes, alzó en brazos a un niño que no era suyo y gritó que ella tendría uno como ése. [...] Y él le hizo un retrato » (p. 371). Tout se passe donc comme si la photo de la couverture était l'œuvre de Paulino. Ici, le mélange des matériaux réels et fictionnels, et plus précisément, l'« explication » du document réel par une histoire inventée aboutit non seulement à l'illusion d'un ancrage du personnage d'Hortensia dans la réalité historique, mais aussi — et surtout — à la narrativisation, à la fictionnalisation du document. En créant un tissu narratif où matériaux historiques et fictionnels s'entremêlent et se répondent, les éléments factuels se fictionnalisent. En outre, le texte opère également le processus inverse, à savoir que les éléments fictionnels prennent une dimension « pseudo-historique », comme le révèle l'analyse des modalités d'insertion des documents dans le texte.

2. Les modalités d'insertion des documents

Le roman comporte plusieurs documents insérés dans le texte, qui possèdent des statuts différents. Chacune des trois parties du livre se termine sur la reproduction d'un document dactylographié : la première s'achève sur la déclaration de victoire de Franco en 1939 ; la deuxième sur le document écrit de la condamnation à mort d'Hortensia, qui date de 1941 ; la troisième sur un document faisant part des instructions conditionnant la libération de Paulino, datant de 1963. Figurent en outre la lettre d'adieu de Julia Conesa (p. 199), l'acte de création du groupe de guérilleros de Cerro Umbría (p. 288-

³⁴*Ibid.*, p. 91-92.

289), le bulletin de la Police faisant état des activités clandestines de Paulino (p. 322), ainsi que le décret de remise de peines aux prisonniers, signé par Franco et Carrero Blanco (p. 367-368). Cependant, tous ces documents n'ont pas le même statut d'authenticité et ne sont pas non plus présentés sous la même forme : la lettre d'adieu de Julia Conesa et le décret de remise de peines, qui sont deux textes historiquement authentiques, sont insérés en italique, alors que tous les autres documents sont dactylographiés. L'italique pourrait donc être un indice de véracité de ces documents, dans la mesure où l'existence de ces documents est vérifiable. En revanche, *a contrario*, cela ne signifie pas que tous les documents dactylographiés soient fictionnels. En effet, même si la plupart de ces documents ne sont pas vérifiables dans la mesure où ils concernent les personnages fictifs du roman (Hortensia pour la condamnation à mort, Paulino pour les autres), le premier d'entre eux — le bulletin officiel de la victoire de Franco — est un document historique. Or, par analogie avec ce document authentique qui, rappelons-le, est le premier à apparaître sous la forme dactylographiée dans le récit, les documents fictifs qui viennent à la suite donnent l'illusion d'être eux-mêmes également véridiques. Parce qu'ils sont présentés sous la même forme, le lecteur a tendance à mettre sur le même plan le bulletin de victoire franquiste et l'acte de condamnation de Hortensia ou celui de la création du groupe de Cerro Umbría. Nous assistons donc à une espèce de « contagion » du statut d'authenticité du document factuel sur les documents fictionnels. Ce phénomène apparaît également dans l'allusion à l'épisode des « Trece Rosas ». En effet, dans l'univers fictionnel de *La voz dormida*, ces jeunes filles ont été des compagnes de cellules des personnages fictifs du roman, ce qui aboutit à la confusion entre personnages (fictifs) et personnes (réelles). Par conséquent, cet épisode réel de la Guerre Civile dote les prisonnières de *La voz dormida* d'un fort ancrage dans une réalité historique.

Cependant, le texte peut opérer un processus inverse en fictionnalisant les documents historiques, comme nous l'avons vu à travers l'utilisation de la photo de couverture. De même, la déclaration de victoire n'est pas insérée dans le texte telle qu'elle a été rédigée par Franco — sous une forme manuscrite —, mais a subi une transformation par le biais de la dactylographie, dénotant par là la médiation de l'instance narratrice qui en gomme, dans une certaine mesure, la nature historique brute. D'ailleurs, si l'on compare l'insertion des documents historiques dans *La voz dormida* et dans d'autres romans contemporains, on constate que ces derniers privilégient l'insertion du document sous sa forme originale : photocopie du carnet de Sánchez Mazas dans *Soldados de Salamina* (p. 58), photographies de Martina Barroso et des membres de sa famille ainsi que de nombreux documents officiels dans *Martina, la rosa número 13* (déposition à la police de Martina, p. 175 ; sa condamnation à mort, p. 228 ; son acte de décès, p. 246). En revanche, dans *La voz dormida*, le filtre du narrateur est très présent.

En tant que seule source du savoir et de la vérité, il narrativise les témoignages et les documents historiques, pour les fondre dans un tissu fictionnel cohérent. Nulle place n'est laissée au doute sur les savoirs établis, au questionnement de la vérité, à l'enquête, puisque l'histoire est donnée d'emblée, finie qui plus est, dans la mesure où la mort de l'héroïne est annoncée dès la première ligne.

Nous avons donc affaire à un narrateur sûr de lui, qui se pose en source unique du savoir. Il s'agit d'un narrateur omniscient, qui se caractérise notamment par l'emploi récurrent du futur. Ces multiples prolepses renforcent la position dominante du narrateur, qui en sait plus que ses personnages comme le montre le décalage, dès la première page du livre, entre la première phrase, qui dénote le savoir du narrateur (« La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia », p. 13) et la dernière, qui montre l'ignorance du personnage sur son propre sort (« La mujer que iba a morir no sabía que iba a morir »). De même, au moyen de l'utilisation du futur, le narrateur joue de l'ignorance des personnages sur leur avenir pour accentuer la tonalité dramatique d'un passage, comme lors des adieux entre Sole et les maquisards :

—*Volveremos a vernos. [...]*
Pero no volverán a verse. Sole y Amalia no volverán a ver a Jaime, ni a Elvira, ni a Mateo. [...] El entusiasmo les hará creer muchas veces que es posible el regreso. Pero Sole y Amalia no regresarán. [...] Nunca regresarán. (p. 269)

Par conséquent, l'absence de trace explicite de la démarche investigatrice dans le roman rapproche *La voz dormida* des romans réalistes classiques ainsi que des romans du « realismo social » des années 1950-1960. En ceci, *La voz dormida* va à contre-courant des tendances narratives actuelles en Espagne qui privilégient la structure de l'enquête dans la construction romanesque, conformément aux paradigmes de pensée contemporains selon lesquels la vérité n'est pas donnée d'emblée mais doit être construite. D'ailleurs, de nombreux romans espagnols contemporains traitant de la même période adoptent ce modèle narratif, à l'instar de *Soldados de Salamina*, qui retrace l'enquête d'un narrateur-écrivain sur les traces d'un vieux républicain exilé en France, comme nous le verrons. En outre, même les romans traitant de l'épisode des « Treize Roses » cités en introduction mettent en scène le processus de reconstruction d'une mémoire collective, de façon plus ou moins explicite. En effet, le roman *Las Trece Rosas*, de Jesús Ferrero, bien que n'étant pas littéralement construit sur le modèle narratif de l'enquête, fait allusion à un processus d'investigation, à travers des expressions modalisatrices du type « cuentan que » (p. 217), ou « una de las trece, que nadie ha querido identificar... » (p. 179, je souligne). De façon plus explicite, le roman *Martina, la rosa número 13*, est entièrement construit sur le modèle narratif de l'enquête dans la mesure où il fait alterner deux niveaux diégétiques. L'enquête, menée en 2004 par Paloma, la petite-nièce de Martina Barroso — l'une des Treize Roses — se superpose à la

reconstruction de l'histoire de Martina, en 1939, depuis son arrestation jusqu'à sa mort. Le premier niveau est pris en charge par un narrateur à la première personne, tandis que le deuxième est un récit à la troisième personne. Contrairement à ces romans, *La voz dormida* livre directement au lecteur le résultat de l'enquête (de l'auteur), ne laissant aucune place au questionnement, au doute. La vérité est déjà établie. Comme dans le roman réaliste du XIX^e, l'enjeu du récit est de la transmettre et d'y faire adhérer le lecteur, au moyen de la programmation d'une réception totalement inambiguë.

B—Filiation et transmission

La voz dormida est axé sur la transmission autoritaire du savoir du narrateur au lecteur. La fiction, véhicule d'un sens univoque, met en place un ensemble de stratégies qui visent la réduction des lectures possibles à une seule, tant sur le plan intertextuel, dans les épigraphes, que sur le plan intratextuel, au moyen, notamment, des redondances. Or, le roman problématise la notion de transmission à travers l'image de la filiation : filiation biologique d'abord, à travers le couple formé par Hortensia et sa fille Tensi, mais également filiation axiologique, dans la mesure où le roman met en place une lignée de modèles, à travers l'évocation, au sein de la diégèse, des « Treize Roses », ainsi qu'une lignée d'écrivains dans la filiation desquels s'inscrit Dulce Chacón, au sein de l'espace intertextuel des épigraphes.

1. La dimension métanarrative des épigraphes

Contrairement à un certain nombre de romans contemporains qui affichent clairement une dimension métanarrative³⁵, *La voz dormida* n'élabore aucune mise en scène explicite du processus d'écriture. C'est à l'intertextualité induite par les épigraphes qu'est attribuée la fonction de dévoilement du programme narratif de l'œuvre. Le roman en comporte quatre : les trois premières introduisent chacune des parties tandis que la quatrième ferme le livre. Il s'agit de quatre extraits de poèmes composés par des poètes du XX^e siècle aux multiples nationalités : le premier est de Paul Celan, poète juif allemand (1920-1970), le deuxième de Martín Romero Moreno (1966-2000), poète espagnol d'Estrémadure, le troisième du péruvien César Vallejo (1892-1938), et le quatrième de l'asturien Luis Álvarez Piñer (1910-1999).

Le choix de ces poètes est révélateur. En effet, à l'exception de Martín Romero Moreno, tous ont vu leur existence marquée par un conflit historique. Celan est un

³⁵ C'est le cas, notamment, des récits qui procèdent à une mise en scène de l'enquête, comme nous l'analyserons à propos de *Hay algo que no es como me dicen* et *Soldados de Salamina*.

survivant de la Shoah, expérience qui a imprégné sa poésie, entièrement consacrée à la problématique de la mémoire et du témoignage³⁶. De même, c'est la Guerre Civile espagnole qui a inspiré à César Vallejo le recueil *España, aparta de mí este cáliz* (1937)³⁷, dont est extrait le poème qui figure en épigraphe de la troisième partie de *La voz dormida*. Jean Vayssière³⁸ affirme que l'image de la guerre proposée par ce recueil est celle, « douloureuse et sensible du drame vécu par ses "frères humains" », sous la forme d'un chant de révolte et d'un éloge de la fraternité des républicains espagnols³⁹. Enfin, Luis Álvarez Piñer, bien que moins connu que Celan et Vallejo, fait lui aussi partie du camp des « vaincus ». Poète de la Génération de 27, disciple de Gerardo Diego, il a passé plusieurs années en prison après la Guerre Civile avant de disparaître de la scène littéraire. Juan Manuel Díaz de Guereñu, dans le prologue de l'anthologie du poète, interprète ce silence comme un moyen, certes modeste, d'opposition au franquisme : « en él [el silencio] se cristalizan las posturas del hombre y del poeta : rehúsa toda componenda con el régimen de los vencedores en la guerra civil y preserva la nitidez de su canto de la falacia de los empeños ajenos »⁴⁰. Par le choix de ces auteurs dans la filiation desquels s'inscrit Dulce Chacón, celle-ci affirme l'intentionnalité de son roman : rendre hommage aux opprimés, transmettre le souvenir des vaincu(e)s de la Guerre Civile espagnole et affirmer un univers axiologique partagé avec ces poètes engagés.

L'étude du texte des épigraphes révèle que la situation d'énonciation des trois premières est identique : la voix poétique s'adresse à un « tú » ou à un « vosotros », établissant par là un rapport direct entre destinataire et destinataire. Or, dans le texte de *La voz dormida*, le narrateur omniscient à la troisième personne n'intervient jamais directement dans le récit : il ne fait pas de commentaire explicite sur les personnages ou sur l'action ni ne s'adresse directement au lecteur. En choisissant des poèmes qui établissent un dialogue fictif entre destinataire et destinataire, l'instance narratrice de *La voz dormida* fait des épigraphes le seul espace de dialogisme direct avec le lecteur.

Par ailleurs, les épigraphes sont à la fois signifiantes en elles-mêmes, puisqu'elles éclairent le sens de la partie qu'elles introduisent, mais doivent être également lues comme constituant un tout, dans la mesure où elles contiennent un programme narratif,

³⁶ Cf. Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005. Cf. aussi Alexis Nouss, « Mémoire et survie : une lecture de Paul Celan », *Études françaises*, vol. 34, n° 1, 1998, p. 86-104, disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/036093ar>, [page consultée le 15/04/2008].

³⁷ César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz*, Edición comentada por Juan Larrea, Madrid, Ediciones de la Torre, 1992.

³⁸ Jean Vayssière, « Symbolique chrétienne dans *Poemas humanos* et *España, aparta de mí este cáliz* », in Olver Gilberto de León, Milagros Esquerro, Daniel Pageaux, Maryse Vich-Campos et Thomas Oliu, *Les poètes latino-américains devant la Guerre Civile d'Espagne (Nicolás Guillén, Pablo Neruda et César Vallejo)*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 112-127.

³⁹ Le premier poème du recueil s'intitule « Himno a los voluntarios de la república », le neuvième « Pequeño responso a un héroe de la república ».

⁴⁰ Luis Álvarez Piñer, *Poesía*, prologue de Juan Manuel Díaz de Guereñu, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 7-21.

dévoilant ainsi la dimension métanarrative du roman. La première épigraphe est extraite du poème « Ein lied in der wüste » (« Une chanson dans le désert ») du recueil *Mohn und Gedächtnis (Pavot et mémoire)* de Paul Celan (1952)⁴¹ et métaphorise la situation des prisonnières de *La voz dormida* :

*En vano dibujas corazones en la ventana:
el caudillo del silencio
abajo, en el patio del castillo, alista soldados. (p. 11)*

Ces vers opposent l'insouciance, la légèreté du dessin des cœurs — souvent associé aux jeunes filles et donc ici aux prisonnières — à la barbarie et à la guerre menée par le « caudillo ». Or, la première partie, introduite par cette épigraphe, se ferme sur la déclaration de victoire de Franco, le terme « caudillo » étant ainsi remotivé dans le contexte du roman. Dans ces trois vers, la dichotomie entre l'amour et la guerre, entre la vie et la mort, se conjugue à l'opposition entre la trace sur la vitre (« dibujas corazones ») et la voix, dont sont privées les prisonnières (« caudillo del silencio »). La trace devient donc un substitut de la voix en tant que mode détourné d'expression par lequel s'affirment les valeurs du cœur, de l'affectivité, de l'intime, face à la voix de la guerre et de la mort qui déshumanise, dans la mesure où les soldats et, par association, les prisonnières, sont réduits à un nom sur une liste (c'est le sens étymologique de « alistar »). Ces quelques vers, lus en regard du récit, suggèrent que l'humanité est donc du côté des prisonnières. Le premier vers possède une dimension métanarrative : le roman *La voz dormida*, écrit à partir de témoignages, c'est-à-dire des traces du passé dans le présent, permet de substituer la voix des vaincus au silence imposé par la mémoire officielle.

La deuxième épigraphe est la reproduction entière d'un poème sans titre de Martín Romero Moreno, extrait du recueil posthume *Claroscuro*⁴². Ce titre, contraction oxymorique de *claro* et *oscuro*, place le recueil sous le signe du contraste et du paradoxe, que l'on retrouve dans les quelques vers qui servent d'épigraphe à la deuxième partie du roman. Dans le prologue du recueil, Luciano Fera indique que le poète a écrit ces poèmes dans la souffrance et la maladie : « Muchos de sus versos parecen escritos al dictado de oscuras premoniciones. Hay mucho dolor en estos brevísimos pero intensos y lúcidos versos. Mucho coraje también delante de ese destino de padecimiento con que el

⁴¹ Pour la traduction française : *Pavot et mémoire*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

⁴² Martín Romero Moreno, *Claroscuro*, Zafra, Seminario Humanístico de Zafra, Asociación de Escritores Extremeños, 2001, p. 21.

propio poeta se miraba marcado a sí mismo »⁴³. Or, cette épigraphe est à lire par rapport au personnage de Tomasa :

*Quieres llorar. Y es tiempo / de sequía.
Quieres llorar. Y son tus ojos / girasoles marchitos.* (p. 145)

Cette évocation des larmes et, surtout, de l'impuissance à pleurer métaphorise le personnage de Tomasa, qui, dans la première partie du livre, n'arrive pas à extérioriser sa douleur provoquée par la perte des siens. Or, c'est dans cette deuxième partie, au chapitre 17, que Tomasa se laisse aller aux larmes, en racontant son histoire tragique : « Llora. Y cuenta a gritos su historia, para no morir » (p. 213). Outre cette correspondance entre épigraphe et personnage, ces quelques vers insistent sur la dimension pathétique des personnages de *La voz dormida*, que le narrateur utilise comme une véritable stratégie d'écriture, comme nous le verrons. De plus, la deuxième partie de chaque vers de ce court poème introduit une généralisation, en associant par asyndète, puis par métaphore, l'état du personnage (« quieres », « tus ojos ») à un état de la nature désolée (« tiempo de sequía », « girasoles marchitos »).

La troisième épigraphe est extraite du recueil *España, aparta de mí este cáliz* (1937)⁴⁴. Cette épigraphe est une apostrophe à des enfants, orphelins de leur Mère Patrie qu'est l'Espagne :

*... si no veis a nadie, si os asustan
Los lápices sin punta, si la madre
España cae -digo, es un decir-
Salid, niños del mundo, id a buscarla!...* (p. 225)

Ces vers sont un appel à l'action, au moyen du passage du présent de l'indicatif à l'impératif, et à la résistance, en l'occurrence face au franquisme récemment installé en Espagne. Le motif de la relation Mère Patrie / enfants est récurrent dans la poésie militante : on le retrouve chez Miguel Hernández⁴⁵, Rafael Alberti⁴⁶ ou même Luis Cernuda⁴⁷. De plus, dans le cadre de *La voz dormida* le couple mère / enfant fait écho au couple Hortensia / Tensi. En effet, de même que la voix poétique incite les « enfants » à

⁴³ Luciano Fera, « Una tristeza abierta », prologue du recueil *Claroscuro* de Martín Romero Moreno, *op.cit.*, p. 5-8.

⁴⁴ César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz*, Edición comentada por Juan Larrea, Madrid, Ediciones de la Torre, 1992.

⁴⁵ Cf. le poème « Madre España », in Miguel Hernández, *El hombre acecha*, Madrid, Cátedra, 2003 [1939], p. 158-159.

⁴⁶ Cf. le poème « Defensa de Madrid. Defensa de Cataluña » in Rafael Alberti, *Capital de la Gloria (1936-1938)*, recueilli dans *Poesías Completas*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 404-406 : « ¡Catalanes! Cataluña, / vuestra hermosa madre tierra, [...] / sus hijos manda a la guerra ».

⁴⁷ Cf. le poème « Elegía española [I] » in Luis Cernuda, *Las Nubes [1937-1940]*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 70-72, dans lequel la voix poétique s'adresse ainsi à l'Espagne : « Háblame, madre » (v. 20).

lutter contre les forces qui ont anéanti leur « mère », de même, dans la troisième partie, Tensi s'inscrit au Parti Communiste et continue de résister au pouvoir en place qui a assassiné sa mère, comme celle-ci le lui avait demandé : « Lucha, hija mía, lucha siempre, como lucha tu madre, como lucha tu padre, que es nuestro deber, aunque nos cueste la vida » (p. 357). Par ailleurs, l'expression « si os asustan los lápices sin punta » est une métaphore de la censure et du silence. Dans cette épigraphe, la voix poétique, et au-delà, l'instance narratrice de *La voz dormida*, lance un appel à la résistance par l'écriture, et en l'occurrence, par la littérature.

Par conséquent, ces trois épigraphes lues comme un tout constituent un véritable programme narratif. À l'enfermement, au silence et à l'expression indirecte du désir, suggérés par le premier poème succède l'impuissance induite par le deuxième, finalement suivie par l'exhortation à l'action contenue dans le poème de Vallejo.

Enfin, la dernière épigraphe est la dernière strophe d'un poème de Luis Álvarez Piñer, intitulé « Cuando anclaron los ángeles había ya partido el reloj », extrait du livre *Especie de Esperanza (1927-1936)*, édité dans le recueil *En resumen (1927-1988)*⁴⁸ :

*Y a lo lejos
La empalizada temporal improvisaba
El horizonte imprescindible. (p. 379)*

Elle fait référence aux pages précédentes du récit. En effet, dans le chapitre 30 de la dernière partie, un autre poème de Luis Álvarez Piñer est déjà cité, dans une lettre de Paulino / Jaime adressée à Pepita : « Antes de guardar la carta en la caja, [Pepita] se detiene en el poema de Luis Álvarez Piñer que Jaime utiliza para despedirse de ella,

*Procura no herir tu corazón en su escarcha.
No dejes que se enrede en el reloj
el azul de tus ojos. (p. 361)*

Il s'agit de la deuxième strophe du poème « Hermano » de Luis Álvarez Piñer, extrait du même recueil⁴⁹. Le narrateur établit donc une symétrie : de même que Paulino achève sa lettre sur un poème de Luis Álvarez Piñer, le narrateur termine son récit sur quelques vers du même poète. Cette épigraphe propose également une image d'ouverture, d'une vaste étendue spatiale (« a lo lejos », « el horizonte ») et temporelle (« temporal »). Or, cette notion d'ouverture fait écho aux derniers mots ambigus du récit : « Lluve. Fue larga, aquella tormenta de verano » (p. 374). À ce propos, Félix Torres écrit :

⁴⁸ Luis Álvarez Piñer, *En resumen (1927-1988)*, édition et préface de Juan Manuel Díaz de Guereñu, Valencia, Pre-Textos, 1990, p. 25.

⁴⁹ Luis Álvarez Piñer, *En resumen (1927-1988)*, *op. cit.*, p. 24.

Ces phrases et leur temps contradictoire, du présent au passé composé signifient que l'orage déclenché en 1936 n'est pas achevé à la fin du récit, mais qu'il pleuvra encore longtemps sur l'Espagne. [...] Comment la « palissade du temps » (expression du poème de Luis Álvarez Piñer cité en fin d'ouvrage) jugera-t-elle et se souviendra-t-elle de tous ceux qui ont lutté et sont tombés du côté républicain [...] ?⁵⁰

Cette fin ouverte signifie, en effet, que ni l'histoire ni la lutte ne sont finies. Cependant, la lutte va changer de nature, et à la résistance contre le franquisme va se substituer, après l'avènement de la démocratie, la résistance contre l'oubli.

Par conséquent, la dimension métanarrative de *La voz dormida*, absente au niveau intratextuel, se loge dans l'espace intertextuel des épigraphes, qui consistent en une explicitation du programme poétique et axiologique du roman. Elles prônent ainsi la résistance contre l'oubli, la transmission du souvenir des vaincus de la Guerre Civile par l'écrit, par la littérature, dont l'auteur utilise tout le potentiel émotionnel, notamment les larmes et le pathos qui occupent une place très importante dans la construction des personnages, comme nous le verrons

2. Les redondances

Outre la dimension métanarrative contenue dans les épigraphes, la programmation d'une réception la moins ambiguë possible passe par l'utilisation récurrente des redondances, comme dans les romans réalistes. En effet, Philippe Hamon⁵¹ souligne que le texte réaliste se caractérise par sa « lisibilité », à partir de stratégies visant à la « désambiguïsation » maximale du message et à la réduction de la pluralité des significations, stratégies parmi lesquelles la redondance et les procédés anaphoriques occupent le premier rang. Dans *La voz dormida*, les redondances sont de plusieurs types : si elles relèvent parfois de la construction générale du récit, elles se situent également sur le plan de la micro-organisation textuelle et prennent alors la forme d'une « rhétorique réitérative »⁵² selon l'expression de Gil Casado.

a. Des épisodes en miroir : parallélismes et mises en abyme de l'exemplarité

La référence constante à l'épisode historique des « Treize Roses » est une forme de redondance, dans la mesure où le destin des prisonnières de *La voz dormida*

⁵⁰ Félix Torres, « Les Soldats de Salamine, La voix endormie, deux romans au miroir de la mémoire espagnole contemporaine de la Guerre Civile », in Danielle Corrado et Viviane Alary, *La Guerre d'Espagne en héritage*, op. cit., p. 512.

⁵¹ Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Roland Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-182.

⁵² Pablo Gil Casado, « Dulce Chacón y la continuación de la novela criticosocial », art.cit., p. 93.

entretient de nombreux échos avec cet événement. Au moyen de l'allusion à ces personnages historiques, la fiction leur érige un monument, tout d'abord en citant leurs noms⁵³, comme on grave dans le marbre ceux des morts pour la patrie. En outre, par un jeu de parallélismes, les « Treize Roses » sont le modèle de courage et de dignité auquel se réfèrent les personnages de la fiction et qu'elles reproduisent. La scène d'exécution des « Treize Roses », donnée au lecteur à travers le souvenir de l'une des prisonnières, Elvira, insiste ainsi sur la dignité de ces jeunes filles qui vont vers la mort la tête haute : « [Elvira] recuerda la madrugada de aquel cinco de agosto. La recuerda bien. Desde la ventana, vio a las Trece Rosas atravesar el patio. Salieron de la capilla de dos en dos, sin humillar la cabeza. [...] Todas continuaron con la cabeza alta. Algunas cantaban. Julita Conesa siempre cantaba » (p. 198). On retrouve ce même courage chez Hortensia devant le peloton d'exécution : « Hortensia miró de frente al piquete, como todos. — ¡Viva la República! » (p. 220). De même, la lettre que, la veille de sa mort, Hortensia écrit à sa sœur en lui demandant de perpétuer son souvenir, trouve un écho dans la lettre d'adieu de Julia Conesa, l'une des Treize Roses, qui se termine sur ces mots : « Que mi nombre no se borre en la historia » (p. 199). L'exemplarité est donc mise en œuvre dans la fiction et agit à l'intérieur même de la diégèse. Or, à son tour, Hortensia devient un modèle pour sa fille, Tensi, qui finira par s'affilier au Parti Communiste. Se met ainsi en place dans le roman une lignée de modèles par la mise en scène de la transmission de la mémoire familiale, matérialisée par le cahier d'Hortensia.

En effet, la principale activité de Hortensia en prison est de tenir un journal qu'elle consigne dans un cahier bleu (« Se pasaba gran parte del día escribiendo en un cuaderno azul », p. 13), dans lequel elle narre la vie quotidienne de la prison. À sa mort, elle laisse deux cahiers — un pour son mari, Felipe, et un autre, inachevé, pour sa fille, Tensi (III, 1) — qui sont remis à sa sœur Pepita. Le récit ne livre le contenu de ce journal qu'au discours indirect⁵⁴ et, s'il insiste sur les conditions de sa création — au moyen de la description de la matérialité des objets liés à l'écriture (le cahier, le crayon⁵⁵) —, il met également en lumière la réception de ces cahiers par la sœur d'Hortensia, puis par sa fille, Tensi, dans la troisième partie. C'est ainsi que le journal d'Hortensia, témoin direct des événements, devient, dans les mains de sa fille, un « instrument testimonial »⁵⁶, en tant qu'objet matérialisant la trace du passé dans le présent. À la jonction entre le passé (des événements), le présent (des traces visibles des événements) et le futur (quelle

⁵³ Le récit en cite sept sur les treize (p. 192, 195, 196).

⁵⁴ Par exemple : « Hortensia escribe en su cuaderno azul. Escribe a Felipe. Le escribe que siente las patadas de la criatura en el vientre », p. 21 ; « Escribe que Elvira se ha puesto buena y que la galería entera está castigada », p. 53 ; « Escribe que sufriría menos si pudiera hablar con Felipe », p. 191.

⁵⁵ Par exemple : « Hortensia escribe en su nuevo cuaderno azul. Estrena la primera hoja con un lápiz gastado [...] Hortensia aprieta contra el papel la punta de su lápiz mordisqueado », p. 191

⁵⁶ Anne Paoli, « Dulce Chacón, *La voz dormida* : contre l'oubli, le legs de la parole », *art. cit.*, p. 490.

mémoire transmettre à la postérité ?)⁵⁷, le témoignage est une figure de la continuité temporelle, du lien, renforcé dans le texte par la filiation biologique entre la mère et la fille. C'est ainsi que les réflexions de Pepita illustrent le processus de « passage de témoin », à savoir du témoin direct, ayant une « mémoire autobiographique » des événements, au témoin indirect, récepteur des souvenirs d'autrui : « Sentía que la madre acompañaba a la hija. Que las dos se unían a través de las palabras que Hortensia escribió para Tensi » (p. 355). La mise en scène de la transmission d'une mémoire familiale, au moyen du journal d'Hortensia met donc en abyme l'intentionnalité du roman, à savoir l'élaboration d'une mémoire collective. Cependant, comme le souligne Marie-Claire Lavabre⁵⁸, la mémoire collective, fondée, certes, sur la transmission intergénérationnelle, orale ou écrite, de récits et témoignages, ne peut relever que de porte-paroles autorisés, autrement dit, d'acteurs dotés d'une capacité de communication issue de leur position dans la sphère publique, dont les écrivains font partie. Dans le roman *La voz dormida*, le rôle du troisième agent nécessaire à l'élaboration de la mémoire collective est dévolu à l'instance narratrice et, derrière elle, à l'auteur, maillons indispensables à la transmission de la mémoire pour des générations qui n'ont vécu ni la guerre ni l'après-guerre, comme le souligne l'auteur elle-même : « Es preciso que los que no han podido contar su historia tengan la posibilidad de hacerlo, y también que los que no la conocen tengan la oportunidad de acercarse a ella. Son historias necesarias, sin las cuales la memoria colectiva está incompleta »⁵⁹.

b. Une « rhétorique réitérative »

Les redondances sont également présentes au niveau de l'écriture même, à travers l'utilisation de la répétition, que Pablo Gil Casado qualifie de « rhétorique réitérative »⁶⁰. Le récit met en œuvre une stratégie récurrente de reprise des propos des personnages par le narrateur, ce dernier reformulant souvent, au discours indirect, des phrases énoncées d'abord en style direct par les personnages. Il peut les reprendre tels quels (« —Y me rogó que no hiciera preguntas. Que no hiciera preguntas, le rogó », p. 238) ou y ajouter des éléments explicatifs, comme un complément de manière dont la fonction est proche de celle d'une didascalie au théâtre (« —Si es de tu gusto... Si es de tu gusto, contestó ella ruborizada mirándole a los ojos », p. 153). Le narrateur peut également compléter une phrase du personnage, énoncée au style direct, par d'autres

⁵⁷ Cf. Marie Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 55.

⁵⁸ Marie-Claire Lavabre, « Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos », in Julio Aróstegui et François Godicheau (eds), *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons / Casa de Velázquez, 2006, p. 31-56.

⁵⁹ Luis García, « Guerra Civil Española. Dulce Chacón », *art. cit.*

⁶⁰ Pablo Gil Casado, « Dulce Chacón y la continuación de la novela criticosocial », *art. cit.*, p. 93.

propos du même personnage rapportés uniquement en style indirect, en une sorte de « raccourci » narratif, comme dans l'exemple suivant : « —Lo siento. Lo siento, le diré [Elvira] a El Chaqueta Negra, y añadirá que lamenta no haberse metido ella misma el pañuelo » (p. 271). Dans tous ces exemples, la phrase est d'abord prononcée par le personnage, puis reprise par le narrateur, la voix du second prolongeant donc celle du premier. Cette stratégie s'explique tout d'abord par l'omniscience du narrateur, qui surplombe l'histoire et la met en scène, en donnant des détails sur les personnages-énonciateurs, par des sortes de didascalies, ou en choisissant l'ellipse du dialogue par l'emploi du discours indirect. Cependant, au-delà de cette fonction de régie, la superposition des discours direct et indirect révèle la forte médiatisation des voix des personnages par le narrateur. En effet, au discours indirect, le narrateur reprend à son compte les propos des personnages en y mêlant sa voix, réduisant par là la distance entre sa propre voix et celles des personnages. Ce phénomène est encore plus visible à travers le jeu de questions-réponses où, à une question formulée au style direct par un personnage, c'est le narrateur qui répond, en rapportant non plus le discours des personnages mais leurs pensées à travers le monologue intérieur, comme dans les exemples suivants : « —Pues anda, vamos a dormir, ¿no tienes sueño? No, Reme no tenía sueño » (p. 281) ; ou encore « —Si no te pido más, tampoco te daré nada. Nunca. ¿ Lo entiendes? Sí, lo entiende » (p. 343). Grâce à ce procédé de questions-réponses, le narrateur joint sa voix à celles des personnages en une espèce de dialogue fictif, établissant par là une chaîne des voix dont l'instance narratrice devient un maillon indispensable dans l'entreprise d'élaboration d'une mémoire collective.

La « rhétorique réitérative » de *La voz dormida* peut également prendre la forme d'anaphores, notamment dans des paragraphes en focalisation interne où le narrateur donne à voir les pensées d'un personnage à partir de mots-clés qui, par association, déclenchent une chaîne verbale. Par exemple, tout le chapitre 17 de la deuxième partie, est consacré à Tomasa, qui, après avoir longtemps tu son histoire tragique —l'assassinat de sa famille sous ses yeux—, livre le récit de sa douleur, sous la forme d'un monologue cathartique. Nous reproduisons ici le premier paragraphe du chapitre, où nous avons souligné les mots-clés (« dolor », « silencio », « locura », « sobrevivir », « historia ») :

Tomasa no pudo despedirse de Hortensia. Acurrucada en su dolor a oscuras, en su celda y en silencio, se niega a dejarse vencer. Nuestra única obligación es sobrevivir, había dicho Hortensia en la última asamblea a la que ella asistió. Sobrevivir. Tomasa no permitirá que el dolor la aplaste contra el suelo. Sobrevivir. Locuras, las precisas, había dicho Hortensia. Locura. Ronda el silencio. El silencio hace su ronda y ronda la locura. Sobrevivir. Y ronda y ronda. No se lo vamos a poner tan fácil. No. Tomasa no pudo despedirse de Hortensia. Se acurruca en su dolor. Sobrevivir. Y contar la historia, para que la locura no acompañe al silencio. Se levanta del suelo. Contar la historia. Se levanta y grita. Sobrevivir. Grita con todas sus fuerzas para ahuyentar el dolor. Resistir es vencer. Grita para llenar el silencio con la historia, con su historia, la suya. La historia de un dolor antiguo que ahoga el llanto de no haber podido despedirse de Hortensia. (p. 213)

Ce passage, en focalisation interne, oscille entre le style indirect libre, visible à travers la syntaxe hachée, et le style direct (« no se lo vamos a poner tan fácil »). L'instance narratrice y rapporte, au plus près du personnage, un moment de douleur intense qui peut la faire basculer vers la folie, le renoncement, comme le montre la dialectique établie par les termes « locura » et « sobrevivir ». La syntaxe hachée et les anaphores rendent ainsi sensible le bouleversement de la pensée et des affects. Outre leur dimension lyrique, voire pathétique, qui miment le rythme syncopé de la plainte, les anaphores sont également orchestrées par l'instance narratrice de façon à dessiner un parcours exemplaire, en trois étapes, qui fait écho au programme narratif évoqué dans l'analyse des épigraphes, c'est-à-dire un parcours du silence à la parole. En effet, à la prostration de Tomasa dans la douleur et le silence succède la double tension entre la folie et la survie, tension qui se résout grâce au récit salvateur qui parvient à exorciser la douleur. Les anaphores soulignent ainsi la nécessité cathartique du travail de mémoire et participent à la mise en abyme de l'intentionnalité du livre, dans la mesure où l'exemple de Tomasa réalise sur le plan individuel ce que le roman prétend établir sur le plan de l'histoire collective.

Par ailleurs, la « rhétorique réitérative » dote le récit d'une tonalité « épico-lyrique » qui, selon Pablo Gil Casado, rapproche *La voz dormida* du premier réalisme social espagnol, le « nouveau romantisme » (*nuevo romanticismo*), né dans les années 1930 en réaction à la tendance de l'art pour l'art — la « deshumanización del arte » — prônée par Ortega y Gasset. Face au concept aristocratique de l'art défendu par ce dernier, des écrivains comme César M. Arconada⁶¹ ou José Díaz Fernández⁶² promeuvent l'idée d'un art populaire, pour les masses, qui puisse répondre à des préoccupations collectives et transformer une situation sociale indésirable. Influencés par la littérature russe et plus particulièrement par le réalisme socialiste soviétique — défini pour la première fois par Kirpotine en 1932 comme « l'expression véridique et juste de la vie riche et complexe dans ses côtés positifs et négatifs avec les éléments socialistes triomphants »⁶³ — les auteurs du « nouveau romantisme » des années 1930 sont clairement « pro-prolétariens » et « antibourgeois »⁶⁴. C'est pourquoi les thèmes de prédilection de ces auteurs sont la révolution prolétarienne et paysanne, la confrontation entre les masses et le pouvoir en place ainsi que la lutte des classes. Il s'ensuit un manichéisme très poussé, dans la mesure où le roman du « nouveau romantisme » des

⁶¹ Cf. César M. Arconada, *La turbina*, Madrid, Imp. Helénica, 1930.

⁶² Cf. José Díaz Fernández, *El bloqueo* [1928], Madrid, Turner, 1976.

⁶³ Cité par René Garguilo dans « Du réalisme socialiste au réalisme sans rivage », in Jean Bessière, *Roman, réalités, réalismes*, Centre d'Etudes du roman et du romanesque — Université de Picardie, Paris, PUF, 1989, p. 151-162.

⁶⁴ Pablo Gil Casado, *La novela social española*, op. cit., p. 91-106.

années 1930 reflète la lutte des classes entre le prolétaire (ouvrier, paysan) et les exploités (le patron d'usine, le propriétaire terrien), entre l'opprimé et l'opresseur. Des titres aussi évocateurs que *Los pobres contra los ricos* (1933) ou *Reparto de tierras* (1934) de César M. Arconada, où la lutte des classes est évoquée d'un point de vue clairement solidaire du paysan, sont largement représentatifs.

Au-delà des convergences de style, soulignées par Pablo Gil Casado, entre *La voz dormida* et le « nouveau romantisme », le roman — dont la diégèse se situe des années 1930 à 1960 — présente des parallèles avec la façon d'écrire de l'époque qu'il retrace, à savoir le « nouveau romantisme » dans les années 1930 et le « réalisme social » dans les années 1950-1960. Cependant, au début du XXI^e siècle, la lutte des classes est en partie éclipsée au profit de l'affrontement des catégories historico-politiques de vainqueurs et de vaincus de la Guerre Civile. Le ton « épico-lyrique » mis en relief par Gil Casado est ainsi mis au service d'une épopée des vaincus, qui ne peut aller sans une certaine idéalisation du passé, facilitée par l'opposition manichéenne entre les vainqueurs et les vaincus.

C—Un roman manichéen ?

1. Un personnage collectif

Dans *La voz dormida*, il n'y a pas de protagoniste, de personnage principal individuel, mais un personnage collectif, constitué d'un groupe de détenues de la prison pour femmes de Ventas. Le personnage collectif est, selon Michel Erman, constitué d'« individus confondus en une unité collective »⁶⁵, à l'instar du peuple chez Zola, ou par exemple des grévistes dans *Germinal*. Dans le contexte spécifique de la littérature espagnole, le personnage collectif est indissociablement lié à la « novela social » qui voit l'irruption de ce que Santos Sanz Villanueva appelle « el hombre masa »⁶⁶, provoquée par la dissolution du héros du XIX^e dans l'anonymat. De plus, comme l'a remarqué avant lui Pablo Gil Casado⁶⁷, le roman du réalisme social espagnol tend à dénoncer les injustices et les inégalités de la société. Pour ce faire, il possède toujours un caractère collectif, qui passe par la « collectivisation » non seulement des thèmes, car comme le dit Gil Casado, « no es "social" una novela que se ocupe de un caso individual, excepcional, o sea que trate un asunto privado », mais aussi par la dimension collective des personnages. Ainsi le roman social se réfère-t-il à tout un secteur de la population,

⁶⁵ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.

⁶⁶ Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española*, Madrid, Alhambra, 1986, p. 198.

⁶⁷ Pablo Gil Casado, *La novela social española* [1968], Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 19-24.

tendant à réduire au maximum les caractérisations individuelles et particulières. Le personnage collectif peut alors correspondre à un groupe social, comme dans *Central Eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco, où le personnage collectif englobe *tous* les ouvriers qui travaillent à la construction d'une centrale et *tous* les paysans expulsés de la vallée inondable. Le protagoniste n'est plus un individu, mais un groupe humain qui assume le rôle de « héroë múltiple, "epopéyico" »⁶⁸. Cependant, un personnage de roman doit recevoir une caractérisation minimale pour être crédible. Ce doit donc être un « personnage représentatif » (Gil Casado) ou « typique » (Sanz Villanueva), qui synthétise les caractéristiques essentielles du groupe social qu'il incarne.

Si, tout comme dans le roman social, les prisonnières de *La voz dormida* partagent une caractéristique de classe sociale, puisqu'elles appartiennent toutes aux couches populaires, elles sont également représentatives d'un groupe qui se définit par un statut lié à une situation politique. En outre, elles partagent une condition, un sort commun, l'emprisonnement et tout ce qui l'accompagne : la peur, la faim, la souffrance, l'oppression, etc. Le personnage collectif permet de mettre en scène la solidarité entre ces femmes, dont peut dépendre la survie dans une situation extrême.

Le personnage typique du réalisme social espagnol entraîne inéluctablement un certain manichéisme, vivement critiqué par Sanz Villanueva, selon lequel l'erreur la plus grave de ce courant littéraire a été un « acusado maniqueísmo » conduisant à un « dualismo que no admite más alternativa que la de buenos frente a malos »⁶⁹. S'il est certain que les catégories historico-politiques ont éclipsé la lutte des classes en ce début du XXI^e siècle, tout manichéisme issu du personnage collectif aurait-il disparu pour autant?

2. Idéalisatión du camp des vaincus

Dans *La voz dormida*, nous sommes bien en présence de deux camps : le camp des vaincus, majoritairement représenté par les communistes, contre le camp des vainqueurs, phalangistes et franquistes. Cependant, tout au long du roman, nous relevons une écrasante omniprésence du premier, face à une faible représentativité du second. En effet, la majorité des personnages du roman sont des communistes comme l'affirme Pepita, la sœur d'Hortensia : « Felipe es comunista, mi hermana es comunista, y don Fernando [...] también es comunista. Hasta la señora Celia es comunista » (p. 155). C'est ainsi que, parmi les prisonnières de Ventas, Hortensia a été arrêtée et condamnée à mort pour appartenance aux JSU, les « Juventudes Socialistas Unificadas », organisation

⁶⁸ *Ibid.*, p. 46-57.

⁶⁹ Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española, op. cit.*, p. 199-200.

qui, en dépit de son nom, était contrôlée par le Parti Communiste Espagnol⁷⁰. De même, Sole, la sage-femme qui rejoint le groupe à la fin de la première partie, est une dirigeante du Parti Communiste de Salamanque (« pertenecía a la dirección del Partido Comunista en Salamanca », p. 126) ; Reme, au lendemain de sa sortie de prison, rejoint le Parti Communiste (« Reme se puso a disposición del Partido al día siguiente de salir de la prisión », p. 286). Au sein-même de la prison se tiennent des réunions clandestines du Parti : « Esa misma noche, en la reunión de Partido en la habitación de los lavabos, Tomasa y Reme debían incorporarse a una nueva familia » (p. 254) et les prisonnières elles-mêmes s'affirment en tant que communistes, s'appelant « camaradas » (p. 122), « roj[a]s » (« claro que éramos rojos », p. 214), ou même « comunistas » (« y ahora se cargarán de razón cuando digan que las comunistas nos comemos a los niños », p. 125). Enfin, les « héros » des prisonnières sont les grandes personnalités communistes de la Guerre Civile, qu'elles évoquent avec admiration : la Pasionaria (« ¿ De verdad que tu hijo vio a la Pasionaria? », p. 18) ou Líster (« Si hubiera habido más gente de la catadura de Líster, otro gallo nos hubiera cantado. [...] Líster sí que tuvo lo que había de tener, y los méritos bien ganados, [...] siempre el primerito en darse en la pelea... », p. 50). Il en est de même pour les maquisards, à l'instar de Paulino, connu également dans les réseaux de résistance sous le surnom de « El Chaqueta Negra », chef d'une guérilla et qui annonce très solennellement à Pepita qu'il est communiste (« Soy comunista. [...] nadie podrá cambiar mis ideas », p. 154-155). De par leur forte représentation parmi le personnel du roman, les communistes sont présentés comme le pivot du camp républicain, puisque c'est à eux que sont liées les valeurs militantes⁷¹ et qu'est attribué le rôle de principal adversaire du franquisme.

Cependant, les dissensions idéologiques entre les principaux partis de la gauche républicaine ne sont pas passées sous silence, le récit faisant état notamment du conflit entre les communistes et les socialistes. C'est ainsi que Felipe, le mari d'Hortensia, éprouve une haine viscérale envers les socialistes, qui transparait notamment lors de la rencontre entre les maquisards et une socialiste chargée de les faire passer clandestinement en France, à propos de laquelle il déclare : « Será de fiar pero es socialista, y antipática como ella sola » (p. 158). La qualification du personnage de la socialiste résulte d'un amalgame entre une qualification idéologico-politique (socialiste) et une qualité morale (antipathique). Le procédé de l'amalgame, caractéristique du

⁷⁰ François Godicheau évoque les JSU : « Vivant un processus de radicalisation depuis la répression de l'insurrection asturienne de 1934, [le PSOE] avait vu fusionner ses jeunesses avec celles du PCE, ce dernier prenant très vite le contrôle de l'organisation unifiée », in F. Godicheau, *Les mots de la Guerre d'Espagne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 113.

⁷¹ C'est ainsi que Felipe, le mari d'Hortensia, affirme : « La verdadera guerrilla, bien organizada, ha sido del PC » (p. 169).

roman à thèse⁷², tend ainsi à établir une correspondance entre des qualités morales culturellement reconnues et des traits dont la pertinence est spécifiquement idéologique. La socialiste est ainsi transformée en stéréotype et investie d'une qualification négative.

Néanmoins, si le récit met en scène, à travers le personnage collectif, la ligne de conduite du militant communiste « typique », il met également en avant la défense de la « République ». En effet, les prisonnières sont avant tout présentées comme appartenant au camp des vaincus, sans distinction politique, à travers le mot « derrota », qui se situe au milieu de la première page, comme s'il occupait la place centrale du premier chapitre : « [Hortensia] había aprendido a no hacerse preguntas, a aceptar que la derrota se cuela en lo hondo » (p. 13). Au-delà des prisonnières, c'est en général leurs familles respectives qui appartiennent au camp des « Républicains ». C'est le cas du père de Pepa et Hortensia (« se vinieron de Córdoba al acabar la guerra, porque su padre estaba con la República », p. 25) ainsi que du père d'Elvira et de son frère, Paulino, volontairement parti au front à 19 ans (p. 37). L'exclamation « ¡Viva la República! » devient, d'ailleurs, une sorte de *leitmotiv* dans le roman, que ce soit en en-tête des lettres du père d'Elvira (« el batallón de su padre se llamaba Alicante Rojo. Así lo escribía su padre en la cartas, Batallón Alicante Rojo, delante de la fecha y detrás de ¡Viva la República! », p. 36), ou dans les derniers mots d'Hortensia devant le peloton d'exécution : « Cuentan que aquella madrugada, Hortensia miró de frente al piquete, como todos. —¡Viva la República! » (p. 220). En mettant en avant la défense de la République, le récit met l'accent sur ce qui unit le camp républicain, la « République » étant alors entendue comme l'incarnation de la nation espagnole qui partage un socle de valeurs⁷³. À ce propos, Odette Martinez-Maler souligne les limites de l'usage du terme générique de « Républicain » aujourd'hui, dans la mesure où il simplifie la réalité historique : « "Républicain" devient ainsi un signifiant flottant qui permet, dans la langue politique et médiatique, de relativiser la divergence des valeurs défendues par les acteurs du camp antifranquiste et finalement d'esquiver la conflictualité de ce débat mémoriel »⁷⁴. Ana Luengo, quant à elle, dénonce l'opposition communément admise entre les catégories trop générales de franquistes et républicains, de vainqueurs et vaincus, dans la mesure où elle renvoie au mythe des deux Espagne, initialement imposé par le franquisme comme forme de légitimation du régime autoritaire en tant que justification rétrospective de la Guerre Civile⁷⁵. À travers l'affrontement entre les vaincus, majoritairement communistes, et les vainqueurs, *La voz dormida* procède donc à une stylisation de la réalité historique où le camp républicain semble unifié autour

⁷² Cf. Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 227-234.

⁷³ Nous examinerons ces valeurs à propos des personnages exemplaires.

⁷⁴ Odette Martinez-Maler, « Passeur de mémoire et figure du présent. *El nieto de republicano* (le petit-fils de républicain) », art. cit., citation p. 49.

⁷⁵ Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria*, op. cit., p. 72-79.

du Parti Communiste Espagnol, qui devient un agent exemplaire, en raison du rôle d'opposant privilégié à l'insurrection franquiste et de son efficacité dans le combat.

3. Dévaluation du camp des vainqueurs

Face à l'omniprésence des personnages de vaincus, se dresse le camp des vainqueurs, plus faiblement représenté dans la diégèse. Selon Pablo Gil Casado⁷⁶, le manichéisme inévitable issu du traitement collectif des personnages entraîne un déséquilibre entre les deux groupes. En effet, le narrateur, enclin à adopter le point de vue de la classe travailleuse, privilégie nettement le traitement de celle-ci au détriment des personnages issus du groupe adverse, caractérisés sommairement comme des exploités et peu individualisés, alors que les personnages appartenant aux classes exploitées sont mieux individualisés. En effet, dans *La voz dormida*, outre l'omniprésence du camp des vaincus et la très faible représentation des vainqueurs, nous observons une hypertrophie du traitement des premiers, face à une faible caractérisation des personnages des seconds, qui ne servent que de faire-valoir des antifascistes.

a. L'espace de la prison

Dans l'espace de la prison, les forces répressives sont représentées par les gardiennes de Ventas, qui ne sont que très faiblement individualisées par rapport aux prisonnières, ne serait-ce que par la façon dont elles sont nommées par le narrateur. En effet, si, d'une part, les prisonnières sont majoritairement désignées par leurs prénoms ou par des dérivés hypocoristiques comme Reme, Tensi, Elvirita ou Sole, qui dénotent une proximité affective de la part du narrateur, les gardiennes de prison sont appelées uniquement par des surnoms explicites peu flatteurs comme « La Veneno », « La Zapatones », voire « La Tumba » ou « La Drácula ». Selon Michel Erman⁷⁷, ce type de surnom, le sobriquet, insiste sur une particularité physique ou morale, souvent avec humour et ironie. Une seule gardienne fait exception, c'est Mercedes, que le narrateur appelle par son prénom et non par un sobriquet, puisque c'est le seul personnage qui témoigne une relative compassion envers les prisonnières. Les surnoms des gardiennes n'apparaissent pour la première fois qu'au chapitre 14 : « Ya aprenderá, como las otras. *La Veneno* no le hubiera dejado llevárselos, claro que no. Ni *La Zapatones* tampoco, que es más mala que la quina, o igual » (p. 51, je souligne). Avant cette première occurrence des surnoms, les gardiennes sont désignées par des termes génériques (« una funcionaria », « la guardiana », « la guardia civila ») qui confinent les personnages à

⁷⁶ Pablo Gil Casado, *La novela social española*, op. cit., p. 218.

⁷⁷ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, op. cit., p. 43-44.

l'anonymat du nom commun. De plus, le lecteur ne sait pas à quels personnages précis correspondent ces sobriquets avant le chapitre 17 de la première partie, où l'on apprend que « La Veneno » est le surnom de la Soeur « María de los Serafines », la supérieure hiérarchique des gardiennes de la prison. Cette révélation tardive de l'identité des gardiennes de la prison contraste avec la première phrase du livre, qui consiste justement à nommer, c'est-à-dire à identifier et à caractériser le personnage de Hortensia : « La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia ». Les différentes modalités de nomination des personnages révèlent ainsi que les deux groupes bénéficient d'un traitement déséquilibré.

b. L'espace de la ville

Dans l'espace de la ville, le groupe des vainqueurs n'apparaît jamais au moyen de personnages individualisés. Il est représenté par les sbires de la Police, uniquement désignés comme « los hombres » lorsqu'ils viennent arrêter Pepita à la pension où elle travaille : « Pepita abrirá la puerta. *Dos hombres*. Dirán Buenos días y mostrarán sus placas. [...] *Los hombres* que se la llevan no detienen su marcha. [...] Doña Celia la ve alejarse entre *los hombres* que se la llevan » (p. 170-171, je souligne). Il n'y a donc aucune individualisation des « bourreaux » de Pepita. De plus, le camp adverse apparaît également dans la « vox populi », à travers, par exemple, la buraliste qui a dénoncé Reme, parce que celle-ci célébrait la prise de Teruel par les Républicains : « Y de enseñarle [Reme] la foto del soldado a su consuegra delante del estanco. [...] la estanquera empezó a gritar que aquellas dos eran rojas, y que estaban celebrando la toma de Teruel » (p. 49). De même, lorsque les filles de Reme sont obligées de nettoyer le sol de l'église à la vue de tout le village, la « vox populi » favorable au nouveau régime se fait entendre : « Durante el tiempo en que Reme estuvo encarcelada en su pueblo, sus hijas atravesaron la plaza a diario cargadas con sus propios cubos y sus propias bayetas ante la mirada acusatoria de las vecinas que se paraban a contemplar y alzaban la voz : [...] Éstas escarmientan, te lo digo yo » (p. 55-56). Enfin, Pepita en est elle-même victime, lorsqu'elle apprend qu'une de ses clientes habituelles ne lui donnera plus de travail de couture à cause de sa fréquentation des communistes : « No te va a dar más ajuares. —¿ Por qué ? —Le han dicho que tu padre y tu hermana eran rojos, y que tú estuviste detenida en Gobernación » (p. 310). Par conséquent, le groupe des vainqueurs apparaît de façon diffuse, anonyme et insaisissable, et n'est caractérisé que par sa haine du « rojo ».

c. L'espace du maquis

L'identité des maquisards est mouvante et multiple. En effet, au cours du roman, les personnages de Felipe et de Paulino changent de nom, donc d'identité, lorsqu'ils

fuiert en France (II, 5, p. 163) : ils deviennent ainsi Mateo Bejarano (Felipe) et Jaime Alcántara (Paulino). De plus, ils ont des surnoms : Felipe est « El Cordobés » et Paulino « El Chaqueta Negra ». Face à cette hypertrophie des désignateurs, le groupe « adverse » n'est pas individualisé et apparaît uniquement à travers la métonymie du tricornie de la Garde Civile dans la scène de la mort de Felipe / Mateo :

En ese instante, la luz del sol reverberó en el charol de un tricornio. Y luego en otro.

Y en otro.

Y en otro.

Los números de la Benemérita se acercaban al río, donde Mateo salpicaba agua hacia atrás.

Celia vio cómo los civiles cercaban a Mateo. (p. 302)

Outre la métonymie du tricornie, le narrateur a recours à la polysémie de l'expression « números de la Benemérita », signifiant à la fois « membres » et « nombres » : les gardes civils ne sont qu'une unité interchangeable dans le corps de la Garde Civile, avant d'être totalement identifiés à ce corps par la transformation de l'adjectif en substantif (« los civiles »). De plus, l'ennemi peut apparaître dans une abstraction symbolique, lorsque, juste avant de traverser la frontière pour se rendre en France, Felipe et Paulino accomplissent un dernier geste : uriner contre un mur (« — Chiquillo, lo último que hemos hecho en España ha sido mear. — Contra una tapia », p. 166). Ici, le groupe adverse est désigné sous l'entité de « España ». Il ne s'agit pas de l'Espagne en tant que territoire, mais d'une Espagne bien précise, celle de Franco après la Guerre Civile, et qui représente le fascisme, l'injustice, la violence... Uriner contre un mur avant de passer la frontière devient alors le symbole du mépris et de la lutte contre cette Espagne-là. L'ennemi n'est donc pas présent dans le texte au travers de personnages individualisés mais à travers une abstraction.

À ce sujet, il convient de souligner que, davantage que par des figures ou des représentations, l'ennemi est surtout présent dans le texte à travers son discours. En effet, comme nous l'avons vu, les trois parties du récit se terminent sur des reproductions de documents signés par le camp de vainqueurs. Qu'il soit fictif ou non, le discours de l'ennemi est inséré à travers la reproduction de documents officiels — ou considérés comme tels — à la typographie différente de celle du reste du récit. Contrairement au discours des vaincus, qui est porté par des personnages ayant une histoire et une certaine consistance, le discours des vainqueurs n'est jamais incarné : il passe soit par l'insertion de documents sur lesquels le narrateur ne fait aucun commentaire, soit par des figures de gardiennes à peine individualisées, par la « vox populi », par la métonymie ou par l'abstraction d'un symbole.

Par conséquent, dans *La voz dormida*, il y a deux camps en présence, les vainqueurs contre les vaincus, en grande majorité communistes, les vaincus étant bien

plus largement représentés que les vainqueurs dans le roman. Le manichéisme du texte tend alors à identifier les « bons » du texte aux vaincus alors que les « méchants » sont assimilables aux vainqueurs. Cependant, certains éléments permettent de nuancer ce manichéisme, comme l'allusion au massacre perpétré par les républicains à Paracuellos del Jarama ou la présence de personnages secondaires ambigus, comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail.

La spécificité de *La voz dormida* réside dans son caractère « syncrétique »⁷⁸. Si la mise en scène du processus de transmission de la mémoire, notamment familiale, rapproche ce roman du « roman de la mémoire », en revanche, sa structure linéaire est dépourvue de l'aspect rétrospectif qui caractérise pourtant les récits sur l'Histoire, comme le soulignent Dominique Viart et Bruno Vercier à propos de la littérature française actuelle : « Tout récit sur l'Histoire est rétrospectif. Les romans contemporains affichent cette rétrospection (à l'exception des plus convenus) »⁷⁹. Le caractère « convenu » de *La voz dormida* provient des modalités de récupération du passé qu'il met en œuvre, à savoir la réactivation de modèles romanesques antérieurs à contre-courant des tendances narratives contemporaines. Reposant sur une structure manichéenne et redondante, ce roman ne présente aucun questionnement sur les conditions d'acquisition du savoir ou sur sa propre pratique d'écriture. De même, si par l'élaboration d'une mémoire collective, il est en phase avec les problématiques historiennes et littéraires actuelles, il procède néanmoins à « l'homogénéisation des représentations du passé »⁸⁰ au moyen de l'idéalisation du camp des vaincus et de la « binarisation du réel », qui rappelle le roman à thèse.

⁷⁸ Pablo Gil Casado, « Dulce Chacón y la continuación de la novela criticosocial », *art. cit.*, p. 95.

⁷⁹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent* [2005], Paris, Bordas, 2008, p. 163 (je souligne).

⁸⁰ Cf. Marie-Claire Lavabre, « Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos », *art. cit.*, p. 49.

II. LA RÉACTIVATION DU ROMAN POPULAIRE

Arturo Pérez-Reverte est un auteur de *best-sellers*. Auteur de romans⁸¹, de nouvelles⁸², mais aussi d'articles hebdomadaires publiés dans *El Semanal* et recueillis en quatre volumes⁸³, Pérez-Reverte a d'abord été journaliste et reporter de guerre pendant 21 ans, expérience qu'il relate dans son récit *Territorio Comanche* (1994). Bénéficiant d'un très large succès auprès des lecteurs du monde entier⁸⁴, mais longtemps délaissé par la critique, c'est sans doute la série *Las aventuras del capitán Alatriste*, dont les six premiers volumes se sont vendus à six millions d'exemplaires jusqu'à présent⁸⁵, qui lui a apporté la reconnaissance de la critique⁸⁶, ainsi que celle de ses pairs, comme en témoigne son élection à la Real Academia Española en 2003⁸⁷. Cette série retrace, de 1623 (premier épisode) à 1627 (septième épisode), une partie de la vie d'infortune du capitaine Alatriste, personnage fictif, vétéran des *tercios*⁸⁸ des Flandres, à travers la voix de son page, l'adolescent Íñigo Balboa, à la fois narrateur et personnage. Initialement, cette série devait comporter cinq volumes, chacun d'entre eux mettant en lumière un aspect de l'Espagne du Siècle d'Or, comme l'indique l'auteur, à la sortie du cinquième opus, *El caballero del jubón amarillo*, en 2003 : « El plan que tracé originalmente era el de dedicar cada libro a un aspecto de la España del siglo XVII. Uno a la política interior y a la diplomacia [*El capitán Alatriste*, 1996]⁸⁹, otro a la guerra de Flandes [*El sol de Breda*, 1998], otro a la Inquisición y a la Iglesia [*Limpieza de sangre*, 1997], otro a la economía y al oro de América [*El oro del Rey*, 2000]. [...] Ahora le toca a la cultura y al teatro [*El*

⁸¹ *El maestro de esgrima* (1988), *La tabla de Flandes* (1990), *El club Dumas* (1992), *La piel del tambor* (1995), *La carta esférica* (2000), *La Reina del Sur* (2002), *El pintor de batallas* (2006), *Un día de cólera* (2007).

⁸² Recueillis dans *Obra breve / I* (1995).

⁸³ *Patente de Corso* (1998), *Con ánimo de ofender* (2001), *No me cogeréis vivo* (2005), *Cuando éramos honrados mercenarios* (2009).

⁸⁴ « Editado en más de treinta países, traducido a más de una veintena de lenguas, Pérez-Reverte [...] ha alcanzado la categoría editorial de *best-seller* en la comunidad hispanohablante, en la mayor parte de los países europeos y en mercados tradicionalmente cerrados a la producción española, como es el de los Estados Unidos », in Pura Fernández, « El pacto de Ulises. Pérez-Reverte circunda de nuevo el Mare Nostrum », *Quimera*, n° 273, 2006, p. 41-47, citation p. 42.

⁸⁵ EFE, « El Capitán Alatriste definitivo », *El País*, 28/04/2009.

⁸⁶ Cf. l'organisation de deux colloques scientifiques en Espagne, qui ont donné lieu à deux publications : José Manuel López de Abiada, Augusta López Bernasocchi (ed.), *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000 ; ainsi que José Belmonte Serrano, José Manuel López de Abiada (ed.), *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausicaä, 2003.

⁸⁷ Pérez-Reverte affirme : « Si estoy en la Real Academia Española es por Alatriste. Él me llevó allí » in Aurora Intxausti, « Pérez-Reverte: "Alatriste me llevó a la Academia" », *El País*, 08/05/2009.

⁸⁸ Les « tercios de Flandes » étaient les célèbres régiments d'infanterie espagnole des XVI^e et XVII^e siècles.

⁸⁹ J'indique les titres correspondants.

caballero del jubón amarillo] »⁹⁰. Il faut aujourd’hui ajouter à cette liste le sixième volume, *Corsarios de Levante*, paru en 2006, qui aborde le monde des galères, des pirates et des batailles navales en Méditerranée, ainsi que le septième, *El puente de los asesinos*, paru en 2011, consacré aux liens entre la Couronne espagnole et les États italiens. Outre le nombre très important de lecteurs, ce succès se traduit par l’ampleur de « produits dérivés » de la série, de la création de jeux à l’édition d’un timbre et de figurines miniatures à l’effigie du protagoniste, en passant par l’adaptation des romans en bande-dessinée mais aussi au cinéma⁹¹. Le succès éditorial et commercial de la série est donc indéniable, et ce, dès le premier épisode dont Pérez-Reverte affirme qu’il n’était pourtant qu’un « divertissement »⁹². De plus, le destinataire privilégié de *El capitán Alatriste* était le jeune public, comme l’a maintes fois clamé l’auteur : « con Alatriste ha sido la primera vez que hice una novela pensando en otros, pues mi propósito era que los jóvenes como mi hija, que tenía entonces 12 años, pudieran comprender la España actual a partir del conocimiento del Siglo de Oro español »⁹³. Or, *Alatriste* a entraîné l’engouement d’un public beaucoup plus large que celui auquel il était initialement destiné.

Quelles sont les raisons d’un tel succès ? Si l’on ne peut nier l’importance de la publicité qui a promu la série *Alatriste* au rang de *best-seller*, des arguments *littéraires* expliquent également l’enthousiasme du lectorat. Le premier d’entre eux est que Pérez-Reverte renoue avec l’art de la narration, de raconter des histoires. Très critique envers le roman expérimentaliste et formaliste des années 1960-1970⁹⁴, il s’inscrit plutôt — dans le cadre espagnol — dans la filiation de Manuel Vázquez Montalbán, Juan Marsé et Eduardo Mendoza, comme il l’explique lui-même : « Al lector lo había hecho desertar la panda de gilipollas que tenía secuestrada la literatura, y tan sólo héroes como Juan Marsé o Eduardo Mendoza habían mantenido ese hilo sutil pero todavía firme con la

⁹⁰ Juan Cruz, « Alatriste es un personaje del siglo XXI », disponible sur le site officiel d’Arturo Pérez-Reverte : http://www.capitanalatriste.com/escritor.html?s=noticias/not_juan_cruz, [page consultée le 28/07/2009].

⁹¹ *Alatriste*, film d’Agustín Díaz Yanes, 2006. On pourrait également ajouter les visites touristiques organisées par la Mairie de Madrid sur les lieux fréquentés par les personnages de la série (2002), l’exposition à la Casa de la Panadería intitulée *El Madrid de Alatriste, el Madrid del Siglo de Oro* (2006), ainsi que le restaurant du quartier *La Latina* à Madrid, nommé « La taberna del capitán Alatriste », qui renvoie à la « taberna del Turco », auberge favorite du capitaine.

⁹² « *El capitán Alatriste* empezó siendo un divertimento » déclare Pérez-Reverte, in Miguel Mora, « Arturo Pérez-Reverte bucea en el Siglo de Oro para novelar sobre la “memoria que se nos niega” », *El País*, 04/12/1996.

⁹³ EFE, « Pérez-Reverte: “Alatriste es una lucha contra la desmemoria” », *El Mundo*, 28/11/2001.

⁹⁴ Dans un entretien avec le journaliste Guillermo Altares, Pérez-Reverte s’exprime ainsi : « A la gente que tiene en esos momentos el control académico de la literatura no le importa la literatura clásica, no la ha leído. Los nombres son Cortázar, Faulkner, Benet, Ferlosio... Me encuentro con enormes lagunas. Estamos hablando de finales de los setenta y ochenta... [...] Respalda a una generación de narradores a los que les falta un elemento esencial de la novela. [...] Y la literatura española acaba en una especie de callejón estrecho, aburrido, del que el lector deserta », in Guillermo Altares, « Entrevista a Arturo Pérez-Reverte: “El libro que no te lleva a otro es estéril, fallido” », *El País*, 06/12/2008.

literatura que te contaba cosas »⁹⁵. Cependant, le modèle de Pérez-Reverte n'est pas la littérature espagnole, mais la littérature française, et plus particulièrement le roman-feuilleton du XIX^e dans sa version de cape et d'épée, dont le maître incontesté est Alexandre Dumas, auteur littéralement vénéré de Pérez-Reverte⁹⁶. À ce propos, la publication des aventures d'Alatriste en plusieurs tomes rappelle la parution périodique des romans-feuilletons du XIX^e et permet de tenir en haleine les lecteurs. C'est donc l'ancrage de ses romans dans la littérature populaire, qui, selon lui, a attiré en masse les lecteurs : « Cuando los lectores encuentran a un novelista que está contando las historias de siempre pero adaptadas a un mundo actual, se vuelcan »⁹⁷.

Le deuxième élément ayant contribué au succès de la série *Alatriste* est le retour à la figure du héros, à travers le personnage du capitaine Alatriste, héros exemplaire en deux sens : s'il est représentatif de l'Espagne du XVII^e (c'est un authentique « héros espagnol [...] qui incarne [...] la fierté de l'Empire », selon l'expression d'Isabelle Touton⁹⁸), il est aussi proposé comme modèle pour une société de laquelle l'héroïsme a disparu, à tort, selon l'auteur : « Sigo pensando en el héroe, a pesar de que, durante un tiempo, ha estado mal visto. Creo que el héroe todavía funciona [...] Creo que el valor es necesario »⁹⁹. Cependant, comment un vétéran des Flandres, évoluant dans la société du Siècle d'Or et *a priori* porteur de valeurs vieilles de plus de trois siècles, peut-il être donné en exemple au lecteur du début du XXI^e ? Pour qu'il ait une résonance aujourd'hui, Pérez-Reverte en a donc fait un héros « actuel » : « Alatriste es un retrato de la España de hoy a través de la España del pasado. [...] En realidad, Alatriste es un falso personaje en el sentido de que Alatriste no es un personaje del Siglo de Oro, es un personaje del siglo XXI, de la España del XXI »¹⁰⁰. De cette actualité du personnage dépend, selon l'auteur, l'identification en masse des lecteurs à Alatriste :

*Yo creo que gusta porque Alatriste somos todos. [...] Muchos lectores comprenden que son Alatriste y notan que coinciden con él no ya como el espadachín o el aventurero, sino en esa dolorida lucidez, porque no hay nadie inteligente que no se sienta a veces un héroe cansado ni que haya sufrido muchas veces la humillación de comprobar que la virtud tiene mal precio en este país.*¹⁰¹

⁹⁵ EFE, « Pérez-Reverte: "El Club Dumas es un pedazo de mi vida; no cambiaría ni una línea" », *El País*, 28/11/2008.

⁹⁶ « Mi punto de referencia, mi patria, [...] es, sin lugar a dudas, *Los tres mosqueteros* », in Guillermo Altares, « Entrevista a Arturo Pérez-Reverte: "El libro que no te lleva a otro es estéril, fallido" », *art.cit.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Touton, Isabelle, *L'image du Siècle d'Or dans le roman historique espagnol du dernier quart du XX^e siècle*, Thèse de doctorat de l'Université de Toulouse — Le Mirail, 2003 (inédit), p. 597.

⁹⁹ S. B., « Pérez-Reverte defiende a los héroes ante cientos de estudiantes de Sevilla », *El País*, 23/10/2007.

¹⁰⁰ Juan Cruz, « Alatriste es un personaje del siglo XXI », *art. cit.*

¹⁰¹ Jesús Ruiz Mantilla, « Alatriste surca los desconocidos Egeo y Mediterráneo del XVII », *El País*, 13/12/2006.

Notre analyse s'attachera à comprendre comment Pérez-Reverte prétend faire d'Alatriste un héros de notre temps ainsi qu'à s'interroger sur la pertinence, et la validité pragmatique, d'une telle entreprise.

Auparavant, dans la mesure où l'exemplarité du roman n'est pas uniquement portée par la figure du héros, mais également par le regard du narrateur sur celui-ci et sur la société qui l'entoure, nous nous demanderons à quels niveaux du récit et de quelle manière elle se dégage. Quelles sont les techniques d'écriture et les stratégies de séduction du lecteur qui l'amènent à accepter les valeurs véhiculées par le texte ?

Enfin, *El caballero del jubón amarillo* est consacré au monde du théâtre, de la littérature et de la culture du Siècle d'Or, domaine de prédilection de Pérez-Reverte, en tant qu'écrivain, mais aussi en tant que lecteur. Lui-même se définit d'ailleurs davantage comme lecteur que comme auteur¹⁰², et souligne l'importance fondamentale qu'a eu le théâtre dans sa formation culturelle¹⁰³. *El caballero...* lui permet donc de montrer l'ampleur de sa connaissance en la matière et de la transmettre au lecteur au moyen d'un important réseau intertextuel. La série *Alatriste* possède indéniablement une dimension didactique, dans la mesure où le but premier de son auteur était de transmettre un savoir historique et culturel sur l'Espagne du XVII^e dont il déplore la disparition dans les manuels d'enseignement¹⁰⁴. C'est ainsi que le fameux « *deleitar aprovechando* » du Siècle d'Or est adopté, et revendiqué¹⁰⁵, en tant que modèle poétique du roman. L'exemplarité morale du héros se double ici d'une exemplarité littéraire, dans la mesure où l'auteur affiche clairement sa volonté de mêler les dimensions ludique et didactique dans ses romans, à l'instar de ses auteurs favoris que sont Lope, Quevedo ou Cervantès.

Par ailleurs, la transmission d'un savoir dans la série *Alatriste* vise à forger la « reconstruction d'une identité collective », selon Jaime Siles¹⁰⁶. Or, le théâtre, et la littérature en général, est sans doute l'aspect le plus « proche » du lecteur contemporain, qui peut encore avoir un rapport direct aux œuvres mentionnées dans le texte : les noms de Lope ou Tirso lui seront plus familiers que la visite du Prince de Galles à Madrid en 1623 (*Las aventuras del capitán Alatriste*) ou la contrebande d'or dans le port de Cádiz

¹⁰² « [Pérez-Reverte] se define como lector fundamentalmente, y escritor accidentalmente », in Rocío Ocón Garrido, « Conversación con Pérez-Reverte », *España contemporánea*, n° 11, 2003, p. 99.

¹⁰³ « Al teatro me llevaba mi padre de pequeño y descubrí los clásicos antes de leerlos en el teatro con mi padre. Lope, Calderón, Tirso, Vélez de Guevara, Zorrilla, me crié con ellos. [...] Yo me enamoré de la lengua española yendo al teatro [...]. Todo arranca de ahí », in Juan Cruz, « Alatriste es un personaje del siglo XXI », *art. cit.*

¹⁰⁴ Pérez-Reverte affirme qu'il a écrit *Alatriste* « para contar a la generación de mi hija aquello que los libros de historia habían dejado de contar », in EFE, « Pérez-Reverte escribió *Alatriste* “para contar lo que libros de historia no contaron” », *El Mundo*, 09/04/2002.

¹⁰⁵ Notamment dans l'Approbation finale dont nous citons ici le passage-clé : « resulta de él [el libro] no menos provecho que deleite ».

¹⁰⁶ Jaime Siles, « *El sol de Breda*: situaciones épicas y contenido moral de la novela histórica », in José Manuel López de Abiada, Augusta López Bernasocchi, *Territorio Reverte...*, *op. cit.*, p. 436.

(*El oro del Rey*). Le choix de la littérature du Siècle d'Or comme toile de fond de *El caballero...* permet donc d'établir un pont avec le lecteur du XXI^e siècle, à travers la reconnaissance et la revendication d'un patrimoine culturel commun.

A—Revisiter le roman-feuilleton...

La série *Las aventuras del capitán Alatriste* appartient à la littérature dite « populaire », notion consacrée à partir de la naissance du roman-feuilleton du XIX^e et souvent assimilée à lui, habituellement discréditée, en opposition à une littérature « noble », à savoir une littérature « légitimée »¹⁰⁷, aux qualités esthétiques reconnues. Si le roman populaire est difficile à cerner, c'est, en partie, à cause de la polysémie de l'adjectif « populaire », ainsi que l'expose Jean-Paul Galibert¹⁰⁸. En effet, s'agit-il d'une littérature qui parle du « peuple », entendu comme l'ensemble des couches défavorisées ? C'est en ce sens que l'entend Jean-Yves Tadié¹⁰⁹ qui souligne l'intérêt de ce type de littérature pour la peinture des classes pauvres et laborieuses opprimées. S'agit-il plutôt d'une littérature adressée au « peuple », dans le sens de public de masse ? C'est le sens que lui attribuent Pilar Aparici et Isabel Gimeno — la littérature populaire est une littérature « pour tous »¹¹⁰ —, ainsi que Lise Dumasy¹¹¹. Selon cette dernière, spécialiste du roman-feuilleton français au XIX^e, cette forme littéraire est consubstantielle à la Modernité en tant qu'elle est « industrielle » —on dirait aujourd'hui « commerciale »— au niveau de sa production, « démocratique », au niveau de sa réception, ainsi que « de masse » puisqu'elle s'adresse à « tout le monde », même aux « lecteurs les plus illettrés », ajoute la critique.

La définition la plus claire et synthétique de la littérature populaire est sans doute celle qui est donnée par Umberto Eco dans son ouvrage *De Superman au Surhomme* : « le roman dit "populaire" [...] est tel non parce que le peuple le comprend mais parce que [...] en dernière instance, le constructeur d'intrigues doit connaître les attentes de son public »¹¹². Il oppose ainsi le roman populaire, qui fonctionne sur le mode de la « consolation » (le Bien triomphe toujours du Mal)¹¹³ au roman « problématique », placé

¹⁰⁷ Lise Dumasy, « Introduction », in Lise Dumasy (éd.), *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1999, p. 5-22.

¹⁰⁸ Jean-Paul Galibert, « Le jeu du mot "populaire" », in Jacques Migozzi (éd.), *Le roman populaire en question(s)*, Limoges, PULIM, 1997, p. 537-552.

¹⁰⁹ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures* [1982], Paris, Quadriga / PUF, 1996, p. 12-18.

¹¹⁰ Pilar Aparici, Isabel Gimeno, *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín (1840-1870). Tomo I: Ideas literarias, temas recurrentes*, Barcelona, Anthropos, 1996, p. XIV-XXII.

¹¹¹ Lise Dumasy (éd.), *La querelle du roman-feuilleton, op. cit.*

¹¹² Umberto Eco, *De Superman au Surhomme* [1978], Paris, Grasset, 1993, p. 17.

¹¹³ « L'histoire, en résolvant ses propres nœuds, se console et nous console. La fin est point pour point celle que l'on attendait », écrit-il p. 17.

sous le signe de l'ambiguïté, du questionnement, et des fins non résolues forcément en faveur du Bien. Parce qu'il flatte les attentes du lecteur, le roman populaire est, selon U. Eco, « "populiste" car "démagogique" »¹¹⁴. Fondé principalement sur le plaisir du « déjà connu », induit par la modalité de la consolation (redondances, clichés, personnages archétypaux), est-ce à dire pour autant que le roman populaire a pour unique finalité le divertissement ainsi que l'affirme Fernando Martínez de la Hidalga¹¹⁵ ? Lise Dumasy¹¹⁶ nuance cette idée en soulignant le rôle capital du roman-feuilleton dans « l'acheminement du peuple à la connaissance » grâce à la simplicité et au plaisir qu'il procure. Le divertissement, la « facilité » de la littérature populaire, ne constitueraient donc qu'une stratégie au service du didactisme. C'est en ce sens que Pilar Aparici et Isabel Gimeno qualifient le roman-feuilleton espagnol du XIX^e de « medio de propaganda política »¹¹⁷.

C'est sans doute en raison de la double dimension consolatrice et didactique du roman-feuilleton que le choix de Pérez-Reverte s'est porté sur cette forme littéraire afin de transmettre un savoir sur le Siècle d'Or qui, selon lui, fait défaut au sein de la population espagnole, et notamment parmi les générations les plus jeunes. Ainsi que l'expose Isabelle Touton¹¹⁸, la série *Alatriste* consiste en une imitation du roman de cape et d'épée, genre qui renvoie, comme l'explique Thierry Nallet, « selon des critères formels au roman-feuilleton et selon des critères plus thématiques au roman d'aventures »¹¹⁹. Les techniques du roman populaire y sont donc exploitées, tels que la redondance ou le manichéisme des personnages

1. Récurrence et redondance

a. Rappels

La redondance peut tout d'abord prendre la forme de rappels, de références constantes aux épisodes antérieurs afin de réactiver la mémoire du lecteur assidu ou d'informer celui qui n'aurait pas lu les premières aventures. Ce procédé concerne les personnages secondaires récurrents, dont le personnage-narrateur, Íñigo, retrace l'histoire des apparitions successives au fil de la série. C'est le cas pour Angélica de

¹¹⁴ Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, op. cit., p. 18.

¹¹⁵ Fernando Martínez de la Hidalga, *La novela popular en España*, Madrid, Ediciones Robel, 2000.

¹¹⁶ Lise Dumasy (éd.), *La querelle du roman-feuilleton*, op. cit.

¹¹⁷ Pilar Aparici, Isabel Gimeno, *Literatura menor del siglo XIX...*, op. cit.

¹¹⁸ Isabelle Touton, *L'image du Siècle d'Or dans le roman historique espagnol...*, op. cit., p. 612.

¹¹⁹ Thierry Nallet, *Jeux et enjeux génériques dans le roman espagnol actuel*, op. cit., p. 31.

Alquézar, sa jeune maîtresse diabolique¹²⁰, ou pour le comte de Guadalmedina, ami du capitaine Alatrisme et « grand » d'Espagne¹²¹. De même, pour les personnages qui prennent une nouvelle importance dans *El caballero...*, Íñigo rappelle les circonstances de leur première apparition, dans un épisode antérieur. Cela concerne María de Castro¹²², actrice dont Alatrisme et le roi se disputent les faveurs, ou Lope de Vega¹²³. Par ailleurs, les rappels concernent également les personnages historiques, notamment le roi Philippe IV. En effet, l'auteur ayant explicitement assumé une volonté de transmettre un savoir historique sur un pan du passé lointain de l'Espagne, notamment au jeune public, le narrateur restitue, de façon quasiment systématique, la généalogie royale à l'aide de périphrases qui situent Philippe IV dans la lignée des Habsbourg : fils de Philippe III (« el difunto Felipe III, padre de nuestro monarca », p. 134 ; « su difunto padre, el tercer Felipe », p. 180), petit-fils de Philippe II (« Eso dijo el nieto de Felipe II », p. 319), et arrière-petit-fils de Charles Quint (« Felipe IV no era ni de lejos su abuelo Carlos », p. 83). Outre l'intention clairement didactique de ces répétitions, le narrateur rétablit la généalogie des Habsbourg pour mettre en relief la décadence inexorable de l'Espagne, comme il l'indique clairement : « el pueblo, que no había hecho sino oír, admirar y temer con el gran Felipe II, y murmurar o lamentarse con prudencia con Felipe III, diezmado al fin, exhausto, harto de bancarrotas y desastres, empezó a mostrar más desesperación que respeto con Felipe IV » (p. 78-79)¹²⁴. Enfin, le narrateur fait également des rappels à des faits ou des idées énoncés dans le présent tome sous forme d'incises du type « como ya mencionado » (p. 23), « como dije » (p. 52, p. 55, p. 122), « como ya apunté » (p. 71) ou « como apunté antes » (p. 152). Ainsi que le soulignent Pilar Aparici et Isabel Gimeno¹²⁵, le narrateur est omniprésent dans le roman populaire ; il prend le lecteur par

¹²⁰ Lorsque Íñigo retrouve Angélica, à la nuit tombée, il énumère leurs rencontres successives. J'indique entre parenthèses le tome correspondant : « hablé de la primera vez que la vi, casi una niña, en la calle de Toledo [Tome 1]. De la fuente del Acero, de las mazmorras de la Inquisición, de la vergüenza del auto de fe [Tome 2]. De su carta escrita a Flandes [Tome 3]. [...] Del encuentro que tuvimos en el alcázar de Sevilla y de la emboscada a la que me condujo junto a las columnas de Hércules. De nuestro primer beso en el estribo de su coche, momentos antes de que yo me batiera a vida o muerte con Gualterio Malatesta [Tome 4] », p. 103-104.

¹²¹ Lorsque le capitaine Alatrisme se rend au palais de Guadalmedina afin de lui demander son aide, le narrateur (en focalisation interne) retrace les liens entre les deux personnages : « Amén de habérselas visto juntos frente a terceros en algún lance de espada, el capitán le había salvado la vida cuando el desastre de los Querquenes, y luego recurrió a él cuando la aventura de los dos ingleses (Tome 1). También durante el incidente con el Santo Oficio (Tome 2) la benevolencia del conde quedó probada, sin contar el asunto del oro de Cádiz (Tome 4) o las advertencias transmitidas a don Francisco de Quevedo sobre María de Castro desde que el capricho real había entrado en escena. Todo aquello creaba vínculos... », p. 130.

¹²² « También fascinado hasta la médula, en lo que a mí se refiere, reavivándose la impresión que ya me había producido la Castro tres o cuatro años atrás, la primera vez que presencié una comedia, *El arenal de Sevilla*, interpretada por ella en el corral del Príncipe », p. 25. Cela fait référence au premier tome.

¹²³ « Lope de Vega, que una vez me había puesto la mano en la cabeza, a modo de confirmación, hallándome mozalbete y recién llegado a Madrid, en las gradas de San Felipe », p. 51. Cela fait également référence au premier tome.

¹²⁴ Nous y reviendrons.

¹²⁵ Pilar Aparici, Isabel Gimeno, *Literatura menor del siglo XIX...*, op. cit.

la main, l'accompagne, le guide au travers de l'œuvre, le prédisposant d'autant mieux à lui faire accepter ses propos, voire ses valeurs.

b. Caractérisation des personnages

Par ailleurs, la redondance est également à l'œuvre dans la caractérisation des personnages, au premier rang desquels figure Alatrisme. Dès le seuil du texte, celui-ci s'insère dans une longue tradition de héros « capitaines ». Le titre de la série, *Las aventuras del capitán Alatrisme*, fait évidemment écho aux héros des romans d'aventures du XIX^e, comme le capitaine Nemo de *Vingt mille lieues sous les mers* (1873) de Jules Verne, le capitaine Achab de *Moby Dick* (1851) d'Herman Melville, le capitaine Flint de *L'île au trésor* (1883) de Robert Louis Stevenson ou *Le capitaine Fracasse* (1863) de Théophile Gautier. Pérez-Reverte, grand lecteur du genre, revendique ainsi ses modèles et nous ouvre sa bibliothèque, dans la mesure où, selon les mots de Milagros Ezquerro, « un texte se construit d'abord par imitation des textes lus, remémorés ou oubliés »¹²⁶. On peut également penser à d'autres formes artistiques plus contemporaines dont le protagoniste est un capitaine : la bande-dessinée avec *Capitán Trueno* (1956) de Víctor Mora Pujadas et Ambrós, ou même le Capitaine Haddock de *Tintin*, le dessin animé de science-fiction avec le *Capitaine Flam* (1978) des studios Toei d'après les œuvres de Edmond Moore Hamilton, ou le cinéma (*Capitaine Blood*, film de Michael Curtiz de 1935). S'il n'est pas certain que Pérez-Reverte compte le dessin d'animation japonais parmi ses références, le lecteur, lui, abordera le personnage d'Alatrisme selon sa propre culture, son « déjà-lu »¹²⁷ ou « déjà-vu », et l'identifiera — inconsciemment sans doute — aux héros populaires de son enfance.

De plus, Alatrisme n'est décrit que par quelques traits physiques (ses yeux, sa moustache, son profil) ou attributs (chapeau, cape, épée). Si elles ne sont pas nombreuses, ses caractéristiques sont en revanche récurrentes et exprimées peu ou prou avec les mêmes mots. Par exemple, ses yeux sont toujours associés à l'adjectif « glauco », c'est-à-dire vert-gris (« ojos glaucos », p. 162, p. 121 ; « los dos círculos de escarcha glauca de sus pupilas », p. 18) ; son profil est toujours aquilin (« el perfil aguileño », p. 22 ; « su perfil inquilino », p. 86 ; « la nariz aguileña », p. 119, p. 162). De même, certaines attitudes récurrentes du capitaine fonctionnent comme des « marqueurs » qui permettent au lecteur d'identifier les sentiments du personnage et d'anticiper sa réaction, comme c'est le cas lorsqu'Alatrisme passe ses doigts dans sa moustache, geste toujours directement associé à la réflexion ou à la contrariété (p. 11, p. 86, p. 110, p. 222). Selon Umberto Eco, l'une des principales caractéristiques du

¹²⁶ Milagros Ezquerro, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 61-63.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 48.

roman populaire est précisément la récurrence, qu'il appelle « le schéma itératif », qui consiste en un « schématisme stable des sentiments et des attitudes psychologiques mêmes »¹²⁸. Prenant l'exemple du roman policier, il écrit :

L'auteur du polar introduit [...] une série de connotations (par exemple, les caractéristiques du policier et de son entourage immédiat), telles que leur récurrence à chaque histoire soit la condition essentielle de l'attrait du texte. Ainsi, on connaît les "tics" désormais historiques de Sherlock Holmes, [...] la pipe et les ennuis familiaux de Maigret [...]. Autant de vices, attitudes et habitudes qui nous amènent à retrouver dans le personnage un vieil ami, et sont la condition essentielle nous permettant d'"entrer" dans l'histoire.¹²⁹

Si cette récurrence, dont Eco dit plus loin qu'elle est une « invitation à ce qui est évident, acquis, familier, prévisible », participe du plaisir du lecteur, elle permet également la reconnaissance du personnage par le narrateur et le lecteur, en favorisant ainsi la mémorisation et l'identification. Dans le chapitre IV, par exemple, intitulé « La calle de los Peligros », Íñigo, caché, observe une silhouette dans l'obscurité : « Miré en esa dirección y vislumbré la silueta de alguien que se acercaba : sombrero, capa larga, espada. [...] Algo en la forma de moverse del recién llegado me era familiar. [...] Y a la luz de la luna reconcí, estupefacto, al capitán Alatríste » (p. 109). D'ailleurs, la technique de la reconnaissance, associée aux motifs du travestissement et du clair-obscur, est un des ingrédients classiques du roman populaire.

Outre la récurrence des caractéristiques d'Alatríste, on remarque une correspondance assez schématique entre ses traits physiques et son caractère, procédé que Susan Rubin Suleiman appelle la « redondance »¹³⁰. Par exemple, ses yeux verts-gris connotent sa froideur (« ojos helados », p. 18 ; « la claridad de sus ojos me perforaba como el acero, p. 117), son impassibilité et le contrôle de lui-même (« El capitán contemplaba el discurrir de gente por el mentidero, *impasible*. No dijo nada. El sol acentuaba *la claridad verdosa de sus ojos*. [...] El capitán seguía vuelto hacia la calle, *inexpresivo* », p. 42, je souligne). Il en va de même avec le motif du chapeau, qu'il faut mettre en relation avec son nom. En effet, si Pérez-Reverte a choisi le nom d'Alatríste en hommage à son éditeur mexicain Sealtiel Alatríste, celui-ci se décompose en *ala triste*, *ala* faisant référence aux allusions récurrentes au bord de son chapeau (« la mirada sombría bajo el ala del chapeo », p. 85 ; « bajo el ala ancha del chapeo », p. 117). *Triste*, quant à lui, confère au capitaine une dose de mélancolie, voire de nostalgie, qui procèdent de son statut de vieux soldat.

¹²⁸ Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, op. cit., p. 132.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit.

À cette caractérisation schématique et redondante s'ajoute le dualisme manichéen du système des personnages, qui rappelle également le roman populaire et le roman à thèse.

2. Le dualisme du système des personnages

Le personnage d'Alatriste est construit en opposition à d'autres personnages. Dans *El caballero del jubón amarillo*, il possède principalement trois « ennemis », dont deux sont des « vieilles connaissances » (Emilio Bocanegra, le président du tribunal de l'Inquisition et Gualterio Malatesta, tueur mercenaire comme Alatriste), le troisième étant un rival en amour (Moscatel). L'opposition du capitaine à ces trois personnages transparaît tout d'abord à travers leurs noms, qui, comme dans tout roman populaire, possèdent une fonction symbolique¹³¹. Par exemple, « Malatesta » — par le jeu de mot *mala / testa*— signifie littéralement « mauvaise tête » en italien, langue d'origine du sicaire¹³². Outre la présence sonore du « mal » dans son nom, le personnage est signalé, de façon récurrente, par les marques de vérole sur son visage (« el rostro picado de viruela », p. 160, 203, 262, 288, 306), ce qui explique sa « mauvaise tête ». Un lecteur espagnol pourra également associer « testa » à « testarudo », aidé en cela par l'obstination du tueur italien à poursuivre Alatriste à chaque aventure. De même, « Bocanegra » évoque le noir, la couleur symbolique du mal, mais aussi un orifice (« boca »), un trou, qui rappelle le creux de ses joues ou de ses orbites, dû à son extrême maigreur (« [las] oquedades en sus mejillas afeitadas y hundidas »¹³³, « al fondo de sus cuencas siniestras »¹³⁴), ce qui lui donne l'air d'un cadavre, donc de la mort (« Las manos [...] eran secas y descarnadas, igual que las de un cadáver. Tenían aspecto de ser heladas como la muerte »¹³⁵). Enfin, si le nom du troisième « ennemi » d'Alatriste dans *El caballero...*, n'évoque ni la mort ni le mal, il est en revanche ridicule. En effet, Gonzalo Moscatel, qui se dispute les faveurs de la comédienne María de Castro à Alatriste, renvoie au « moscatel », vin de piètre qualité souvent consommé en vin de messe. Le ridicule de son nom est confirmé par la présentation caricaturale et non dénuée d'humour, qu'en fait le narrateur : « El señor Moscatel parecía salido de una comedia de capa y espada: era corpulento, terrible, con mostacho feroz de guías muy altas, desafortunadas, y su indumentaria era una mezcla de galanura y valentía, mitad y mitad, con algo cómico y fiero a la vez » (p. 28).

¹³¹ Cf. Leonardo Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March / Editorial Ariel, 1976, p. 124-130.

¹³² Le nom de ce personnage peut également renvoyer à la figure historique du leader anarchiste italien.

¹³³ *El capitán Alatriste*, p. 41.

¹³⁴ *Limpieza de sangre*, p. 120.

¹³⁵ *El capitán Alatriste*, p. 42.

Cependant, le véritable antagoniste d'Alatriste est Malatesta, que l'on peut qualifier, en suivant Philippe Merlo Morat, de « double noir », « héros du Mal »¹³⁶. Outre la récurrence de certains traits descriptifs qui permettent la reconnaissance du personnage (son sifflement « *tirurí-ta-ta* », son expression favorite « que me place »), Malatesta est associé à tous les symboles du Mal, à travers des énoncés redondants qui émaillent le récit de façon à lever toute ambiguïté. En effet, tout est noir chez lui : sa silhouette (« *una figura negra* », p. 262), ses habits (« *negro de la cabeza a los pies* », p. 158, « *negro en sus ropas* », p. 203). Quant à ses yeux, leur couleur apparaît à travers des comparaisons éculées (« *pupilas [...] como piedras de azabache* », p. 158) ou associée à des adjectifs connotant schématiquement la noirceur de son âme (« *pupilas duras y relucientes* », p. 158 ; « *cruelles las pupilas oscuras* », p. 203 ; « *los ojos negros y duros del italiano* », p. 263). La couleur noire assimile Malatesta à la nuit (« *Se había materializado en la noche como un fragmento de ésta* », p. 158) et à la mort (« *con los ojos negros de Malatesta encarnando la mirada misma de la Muerte* », p. 306). Le tueur italien est donc un personnage sombre, menaçant et effrayant, toutes ces « qualités » renvoyant au sens fort de l'adjectif *siniestro*, fréquemment utilisé à son égard (p. 160, 203, 305). Au-delà, Malatesta est clairement identifié au Diable, à travers les adjectifs qui, traditionnellement, s'y rapportent (« *máscara sarcástica* », p. 160 ; « *sonrisa maligna* », p. 205), et surtout grâce à la comparaison au serpent (p. 195, 204, 306). Si Malatesta est comparé à l'animal maléfique par excellence, Alatriste lui, est comparé à un loup par Íñigo (« *no era lo mismo acosar a una liebre que a un lobo* », p. 181) et à un tigre par Malatesta lui-même (« *A nadie sorprenderá que os defendáis como un tigre hasta la muerte* », p. 290). Or, ces deux animaux connotent la puissance, le loup pouvant être « symbole de lumière, solaire, héros guerrier, ancêtre mythique »¹³⁷ et le tigre étant « un animal chasseur, et en cela un symbole de la caste guerrière »¹³⁸. Ces comparaisons animales donnent donc une supériorité à Alatriste.

Le manichéisme induit par la caractérisation redondante des personnages oppose ainsi sans ambiguïté valeurs et antivaleurs de façon à ce que le lecteur n'ait aucun doute sur l'identité du personnage porteur des valeurs de référence pour l'instance narratrice. Le dualisme du système des personnages rappelle en tout point celui du roman populaire ainsi que la structure antagonique du roman à thèse.

¹³⁶ Philippe Merlo Morat, « El folletín moderno. El regreso de un género decimonónico », *RILCE*, n°16.3, 2000, p. 610.

¹³⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* [1969], Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1982, p. 582.

¹³⁸ *Idem*, p. 949.

B—... à l'aune de la postmodernité

Dans sa thèse qui porte sur les enjeux génériques du roman espagnol contemporain, Thierry Nallet souligne l'alliance entre tradition et modernité mise en œuvre dans la prose romanesque de Pérez-Reverte :

Les caractéristiques de base du roman populaire, comme la répétition ou la redondance et l'art de ménager le suspense, permettent une lecture agréable de l'intrigue qui place le lecteur en position à la fois d'herméneute et de spectateur. Ce premier niveau de lecture est cependant dépassé par des aspects littéraires modernes, voire postmodernes, qui sont l'art du collage, l'intrusion de l'ironie ou de la parodie féroce, la distanciation quichottesque des personnages et la vision lucide de leur propre condition, les jeux sur les contrastes et la non-linéarité temporelle. Autant de clins d'œil qui font de ces romans le lieu d'un détournement, de la subversion d'éléments traditionnels pour le plus grand plaisir d'un lecteur contemporain.¹³⁹

Si la série *Alatriste* occupe une place à part dans l'œuvre romanesque de Pérez-Reverte¹⁴⁰, le fonctionnement y est le même dans la mesure où l'auteur adapte au XXI^e siècle une forme romanesque issue du XIX^e siècle, à l'aide de stratégies qui relèvent d'une esthétique postmoderne telles que les a relevées Georges Tyras¹⁴¹, à savoir, entre autres, « la dissolution des frontières institutionnelles entre culture élitaire et culture de masse » ainsi que « l'ironie, l'humour distancié, voire la parodie ou le pastiche »¹⁴².

1. La dimension ludique

Pérez-Reverte accorde une importance toute particulière à la dimension ludique¹⁴³ de la série (et de ses romans en général), qui crée un lien de complicité avec le lecteur, tangible notamment à travers la présence de personnages à clé qui, sous un masque fictionnel, renvoient à un référent réel. Si « el gallego Manuel Rivas » apparaît sous les traits d'un soldat dans *El sol de Breda*, et « Saramago el Portugés » sous ceux d'un homme de lettres dans *El oro del rey*, dans *El caballero...* Pérez-Reverte fait des clins d'œil à certains de ses amis, moins connus que les précédents, que l'article de José Luis

¹³⁹ Thierry Nallet, *Jeux et enjeux génériques dans le roman espagnol actuel*, op. cit., p. 25.

¹⁴⁰ Dans la mesure où c'est une série initialement adressée à un public « jeunesse », contrairement à ses autres romans.

¹⁴¹ Cf. Georges Tyras, « La postmodernité, et après ? », in Georges Tyras (éd.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, CERHIUS, 1996, p. 7-12.

¹⁴² *Ibid.*, p. 9.

¹⁴³ Cf. les propos de l'auteur dans l'interview réalisée par María Luisa Blanco pour l'*ABC cultural* du 21/08/2000, « Arturo Pérez-Reverte: "La literatura me ayuda a estar en paz" » : « *Alatriste* empezó como un divertimento, como un capricho personal. [...] El éxito que ha tenido me ha obligado a replantearmelo, pero lo que no quiero es volverlo serio. Quiero mantener su tono lúdico ».

Martín Nogales aide à « démasquer »¹⁴⁴. C'est le cas, par exemple, de Rafael de Cózar, comédien pittoresque et époux cocu de María de Castro dans le roman, qui renvoie à Rafael de Cózar Sievert, professeur à l'Université de Séville, ou de Luis Alberto de Prado y Cuenca, rédacteur de l'autorisation préalable à l'impression du livre. Présenté comme « Secretario del Consejo de Castilla », ce personnage fait écho à Luis Alberto de Cuenca, écrivain, chercheur au CSIC et ancien secrétaire d'État à la culture sous le gouvernement d'Aznar. Il en est de même pour Ginés Garciamillán, la doublure du roi qui trouve la mort au chapitre VI dans le roman (p. 167-168), dans lequel le lecteur espagnol pourra reconnaître l'acteur de théâtre et de télévision Ginés García Millán. Ce procédé est également un moyen de régler des comptes avec ses ennemis, ainsi que l'affirme l'auteur lui-même : « Con frecuencia hago guiños y bromas a los amigos en mis novelas y, a veces, a los no amigos »¹⁴⁵. C'est principalement le professeur de l'Université de Murcie, Victorino Polo, qui en fait les frais dans ce volume. Il y apparaît, en effet, sous le masque de « Saturnino Apolo », « viscoso leguyelo » (p. 29), dont le narrateur fait un portrait peu flatteur (« hombre mediocre y vil donde los hubiera, que [...] frecuentaba el mundillo literario y se las daba de poeta... », p. 88). Pérez-Reverte répond ici aux différends qui l'ont réellement opposé à Victorino Polo¹⁴⁶ par la satire féroce, qui rend le personnage de Saturnino Apolo ridicule (cf. « la cara porcina del procurador Apolo », p. 145). Il n'est donc pas étonnant que le poème extrait des « Flores de poesía de varios ingenios de esta corte » qui lui est adressé (« Al procurador Saturnino Apolo, amigo de malos versos y de bolsas ajenas »), soit un apocryphe de Quevedo, grand maître de la satire. Par conséquent, l'auteur cherche la complicité du lecteur dans le déchiffrement de ces personnages à clé, ce qui confère une dimension ludique à la lecture.

2. Une hybridité linguistique

La langue employée dans la série est un pastiche de celle du Siècle d'Or. Le narrateur emploie de nombreux archaïsmes (« parla » et « hablar », « sandeces », « jaque », « mostacho », « batirse » dans le sens de « se battre en duel »), particulièrement nombreux dans les descriptions vestimentaires (« chapeo », « jubón », « borceguí », « calzas », « saboyana »). Au niveau de la syntaxe, on relève également l'emploi quasiment systématique de l'enclise à la troisième personne du singulier du

¹⁴⁴ José Luis Martín Nogales, « Personajes singulares de *El capitán Alatriste* » in José Belmonte Serrano, José Manuel López de Abiada, *Alatriste, la sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 193-207.

¹⁴⁵ Javier Rioyo, « Alatriste es un hombre sin fe pero con dignidad », 04/10/2002. Interview d'Arturo Pérez-Reverte disponible sur : <http://www.perezreverte.com/articulo/noticias-entrevistas/431/alatriste-es-un-hombre-sin-fe-pero-con-dignidad/>, [page consultée le 01/09/2011].

¹⁴⁶ Cf. à ce propos l'article de Pérez-Reverte sur Victorino Polo : « La incontinencia del profesor », 31/07/2001, disponible sur le site officiel d'Arturo Pérez-Reverte : <http://www.perezreverte.com/articulo/perez-reverte/283/la-incontinencia-del-profesor/>, [page consultée le 01/09/2011].

passé simple (« despidióse », « carcajeóse », « rióse »...) ou à la première personne de l'imparfait (« habíamelas »). Le traitement de politesse du Siècle d'Or (« Vuestra Merced », « vos », « tú ») est également bien retranscrit. C'est d'ailleurs un manquement à ce code qui provoque le duel entre Lopito, le fils de Lope de Vega, et Alatríste, dans la scène inaugurale de *El caballero...* : « a ver si mira vuestra merced por dónde va. Miradlo vos, si no sois ciego. [...] Y aquel inoportuno voseo del otro [...] haciendo inevitable el lance » (p. 11). Si l'imitation de la langue classique est, bien évidemment, une stratégie visant à créer un effet de réel, l'exotisme qu'elle introduit est tempéré par l'utilisation d'une langue proche du lecteur, notamment au moyen de l'emploi des onomatopées, largement exploitées au XX^e siècle dans la bande-dessinée, censées ici retranscrire les bruits des duels et des rixes (« cling, clang », « cloc », « clac », « zas »). De même, l'emploi de proverbes attestés (« uno para el gusto, decía el refrán ; otro para el gasto », p. 24 ; « al que madruga Dios le ayuda », p. 63) ou d'un ton proverbial (« lo enamorado no quita lo discreto », p. 151) ; « lo que sana camina, y lo que mata, vuela », p. 239) dénote une langue renvoyant au « déjà-connu » du lecteur car, ainsi que le souligne Umberto Eco à propos des techniques narratives de Ian Fleming, l'auteur des *James Bond*, « le plaisir de la lecture n'est pas donné par l'incroyable et l'inouï, mais par l'évident et l'habituel [...]. La jouissance ne doit pas naître de l'excitation mais du repos »¹⁴⁷.

Par ailleurs, le pastiche de la langue du Siècle d'Or induit un niveau de langue soutenu, renforcé par un langage imagé. Se met ainsi en place un réseau de métaphores filées, notamment en ce qui concerne l'amour, qui est associé à des images clichés : la guerre et la chasse. La première, employée à deux reprises par Guadalmedina, compare María de Castro à une place forte assiégée par Philippe IV : « —Decidle a Alatríste que cambie de montura [...] Que pique menos alto. Que el Austria ocupa la plaza » (p. 80) ; « La plaza está ocupada » (p. 113). La deuxième l'associe à un terrain de chasse gardée du roi : « Ésa es caza peligrosa » (p. 86), « caza en coto real » (p. 90), « calaste la nariz en coto real » (p. 126). Cependant, ce langage imagé, qui utilise la métaphore comme stratégie d'atténuation du sens¹⁴⁸, est contrebalancé par l'utilisation d'une langue directe, familière, voire vulgaire, où fument les grossièretés, notamment dans la bouche du Capitaine (« era feo como la madre que lo parió », p. 72 ; « con la señora puta que lo parió », p. 146 ; « Voto a los mismísimos huevos de Lucifer », p. 271 ; « Era bueno, el hideputa », p. 309). Participe également de cette familiarité l'emploi d'une syntaxe disloquée qui imite le discours oral (« Cosa importante, la de la aprobación

¹⁴⁷ Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, op. cit., p. 198-199.

¹⁴⁸ C'est pourquoi Íñigo, âgé de 16 ans dans ce volume, met du temps à comprendre la portée de ces images :

« —Decidle a Alatríste que cambie de montura.

Tardé en comprender aquellas palabras. Don Francisco, no » (p. 79-80).

mosqueteril », p. 17 ; « negocio ese por cierto, el del vino, al que aquella noche Rafael de Cózar no parecía ajeno », p. 251).

La langue d'écriture de *El caballero...* consiste en une alliance des contraires tant au niveau temporel (pastiche du XVII^e siècle / tournures des XX^e et XXI^e siècles) qu'en ce qui concerne le niveau de langue (soutenu et imagé / familier). Cette hétérogénéité, ou plus précisément, cette « hybridité » qui, selon Thierry Nallet, est « l'association de deux éléments contradictoires intimement liés par la fiction »¹⁴⁹, participe donc bien d'une esthétique postmoderne dans la mesure où elle abolit tout type de frontières, notamment, comme le signale Georges Tyras, celle qui sépare la culture élitaires de la culture de masse. Cette porosité entre littérature canonique et littérature de masse a été soulignée par de nombreux critiques à propos des romans de Pérez-Reverte, certains qualifiant sa prose de « novela popular culta »¹⁵⁰ ou de « *best seller* de calidad »¹⁵¹, à savoir une prose où « la linde entre lo que se considera literatura canónica o consagrada y literatura popular ha desaparecido para dar lugar a un modelo cultural mixtificado en el que ambas parcelas se entremezclan en un juego de hibridación que ha obtenido el éxito internacional de la mano de Pérez-Reverte »¹⁵².

Cependant, l'hétérogénéité de la série *Alatriste*, et plus particulièrement de *El caballero...*, dépasse la sphère linguistique. Si Pérez-Reverte réactualise une forme du XIX^e siècle au moyen de techniques narratives contemporaines pour toucher le lecteur d'aujourd'hui, il emprunte également une poétique issue du Siècle d'Or, période sur laquelle porte la série, à savoir le « deleitar aprovechando », ainsi que l'indique Santos Sanz Villanueva¹⁵³. Ce principe poétique est clairement revendiqué dans l'autorisation préalable à l'impression qui figure à la fin du livre : « resulta de él no menos provecho que deleite ». Si nous avons, jusqu'à présent, souligné principalement le plaisir du texte et les stratégies du « deleitar », il convient maintenant d'analyser l'autre volet. En effet, dans le court texte de l'autorisation, l'auteur insiste sur le caractère didactique du texte à travers l'édification du lecteur (« su lectura edificará a la juventud ») et l'exemplarité pragmatique du récit (« en el cierto amargor de sus ejemplos y enseñanzas hay mucha saludable instrucción »). C'est ainsi que le cinquième volume étant centré sur l'aspect culturel du Siècle d'Or, il vise la transmission d'un savoir historique et littéraire, dimension didactique qui est elle-même mise en scène dans le roman.

¹⁴⁹ Thierry Nallet, *Jeux et enjeux génériques dans le roman espagnol actuel*, op. cit., p. 11.

¹⁵⁰ Cf. Geneviève Champeau, « En busca del tiempo perdido. La recepción de la novela española contemporánea en Francia », *Quimera*, n° 273, 2006, p. 26-31.

¹⁵¹ Pura Fernández, « El pacto de Ulises. Pérez-Reverte circunda de nuevo el Mare Nostrum », art. cit.

¹⁵² *Ibid.* p. 47.

¹⁵³ Santos Sanz Villanueva, « El revertismo y sus alrededores », in José Belmonte Serrano, José Manuel López de Abiada (eds.), *Sobre héroes y libros...*, op. cit., p. 401-424.

C—La visée axiologique

Les travaux consacrés à l'œuvre de Pérez-Reverte s'accordent à souligner l'autorité de sa voix auctoriale qui institue une relation au lecteur de l'ordre du rapport maître / élève. Thierry Nallet déclare ainsi :

« Finalement, il y a bien peu d'espace pour le lecteur, bien peu de marges pour sa propre fabulation. Celui-ci est impuissant face à l'implacable logique textuelle. Lire Arturo Pérez-Reverte, c'est lire comme un enfant qui se laisse porter par l'aventure. Le roman populaire laisse bien peu de liberté au lecteur dans sa clôture typique de la paralittérature¹⁵⁴. »

De même, en s'inspirant de la typologie de Jorge Larrosa¹⁵⁵, José Belmonte Serrano qualifie la série *Alatriste* de « roman communicatif » (*novela comunicativa*), qu'il entend comme un récit principalement axé sur la transmission du savoir, ce qui le distingue des récits d'enquête qui, comme nous le verrons, visent son acquisition :

[...] la relación entre el autor y el lector sería similar a la que existe entre un profesor y un alumno, un predicador y su audiencia o un orador y su público. El emisor tendría un proyecto explícito sobre el destinatario e intentaría asegurarse de la eficacia de la transmisión, es decir, de la realización sin desviaciones de su proyecto¹⁵⁶.

Quel est donc le « projet » de Pérez-Reverte dans la série *Alatriste* ? Quelles sont les stratégies mises en œuvre pour en assurer l'efficacité de la transmission ?

1. Une double instance narratrice

Le narrateur de la série *Alatriste*, Íñigo (le page du capitaine), est un narrateur homodiégétique qui, à l'instar des héros de romans picaresques, fait le récit rétrospectif de sa vie. Deux niveaux temporels se superposent donc : le moment de la diégèse, qui correspond au règne de Philippe IV (*El caballero del jubón amarillo* se situe exactement en 1626 ; Íñigo a seize ans), et le moment de l'énonciation, qui est relativement flou et que l'on peut situer, en suivant Isabelle Touton, à la fin du règne de Philippe IV, où Íñigo, âgé, lucide et fatigué se tourne vers son passé : « Hoy, desde esta vejez interminable en la que parezco suspendido mientras escribo mis recuerdos, miro atrás » (p. 61). Le décalage temporel entre ces deux niveaux est clairement signifié à travers la mise en scène du procédé énonciatif rétrospectif, portée par des expressions du genre « cuando

¹⁵⁴ Thierry Nallet, *Jeux et enjeux génériques dans le roman espagnol actuel*, op. cit., p. 189.

¹⁵⁵ Jorge Larrosa, *La experiencia de la lectura. Estudios sobre la literatura y formación*, Barcelona, Laertes, 1996.

¹⁵⁶ José Belmonte Serrano, « Un paseo didáctico por la Historia y la Literatura del Siglo de Oro: el ciclo del Capitán Alatriste », in José Belmonte Serrano, *Arturo Pérez-Reverte: La sonrisa del cazador. La novela y su didáctica*, Murcia, Nausícaä, 2002, p. 109-122.

ocurrió lo que ahora cuento » (p. 21), « por el tiempo que narro » (p. 51) ou « nueve años después de las fechas que nos ocupan » (p. 52). Deux visions se superposent alors : celle du « je » personnage inexpérimenté, qui présente les actions comme si elles étaient en train de se dérouler, et celle du « je » narrateur expérimenté, qui porte un regard critique et lucide, à la fois sur lui-même et sur la situation historique et politique de l'Espagne. Une telle configuration narrative permet une transposition diégétique de la visée didactique du roman.

a. Le rapport maître-élève

Íñigo est à la fois un acteur et un témoin qui porte un regard émerveillé sur le monde qui l'entoure. Dans le roman, l'isotopie du regard est ainsi associée à celle de l'admiration et de la fascination, comme par exemple lorsqu'il est présenté à la Cour (p. 69-73) ou lorsqu'il décrit la vue de Madrid depuis la Casa de Campo (p. 132-135). La série acquiert certains traits du roman d'apprentissage, dans la mesure où le parcours de Íñigo est de découvrir le monde, chaque volume lui faisant traverser plusieurs étapes vers l'âge adulte. Dans *El caballero del jubón amarillo*, outre qu'il est introduit à la Cour pour la première fois, il l'est également auprès du comte-duc d'Olivares à l'Escorial (« Era la primera vez que entraba en la galería de las batallas », p. 234) et voit sa bien-aimée de toujours, Angélica de Alquézar, se donner à lui charnellement (p. 265). Cependant, le centre de l'attention du narrateur est, bien entendu, le capitaine Alatrisme, qui incarne le modèle dont Íñigo a tout à apprendre et qu'il veut imiter en tout point. Si cette imitation peut revêtir des aspects comiques, lorsque, par exemple, il reproduit de façon maladroite les gestes d'Alatrisme (« me pasé dos dedos, al estilo de mi amo, por el bigote que aún no tenía », p. 140), Íñigo finira, à l'instar de son maître, par embrasser la carrière militaire¹⁵⁷, adopter les mêmes valeurs de respect et de loyauté envers le roi¹⁵⁸ ainsi que la même résignation de « héros fatigué » : « ahora sé, tras pagar el precio que la vida exige, lo que encerraban los silencios y la mirada ausente del capitán Alatrisme » (p. 61). C'est donc la vision rétrospective du narrateur âgé qui permet de mettre en perspective l'efficacité de cette exemplarité pragmatique à travers la confrontation entre le « je » inexpérimenté et le « je » expérimenté.

¹⁵⁷ « [...] a fin de cuentas, a los dieciséis años era ya veterano de Flandes y de otras campañas más turbias, tenía cicatrices propias y manejaba la espada con razonable soltura. Eso me afianzaba en la intención de abrazar la milicia en cuanto fuera posible, y ganar laureles a fin de que un día, narrando mis hazañas en torno a la mesa de una taberna, alguien recitara también, en mi honor, unos versos como aquéllos », p. 60.

¹⁵⁸ « Pero, como en cierta ocasión me dijo el capitán Alatrisme durante un motín cerca de Breda —“tu rey es tu rey”—, Felipe IV fue el monarca que el destino me dio y no tuve otro. Lo que él encarnaba era lo único que conocimos los hombres de mi casta y de mi siglo. Nadie nos permitió escoger. Por eso me seguí batiendo por él y le fui leal hasta su muerte, lo mismo en la inocencia de mi mocedad, en el desprecio de mi posterior lucidez y advertimiento, o en la piedad de mi madurez, mucho después », p. 246.

b. La confrontation du « je » personnage inexpérimenté au « je » narrateur expérimenté

Comme dans le roman picaresque, le récit d'un narrateur âgé permet de réaliser une critique de la société espagnole, qui ne peut logiquement pas être attribuée à un adolescent, dont la naïveté et l'inconscience, à l'époque des faits, sont maintes fois soulignées (« Así de ingenua era, pese a todo, mi hidalga mocedad », p. 239 ; « el verdadero rostro de la guerra —que había conocido en Flandes *con la inconsciencia del boquirrubio para quien la milicia supone un magnífico espectáculo*— llega a ensombrecer el corazón y la memoria », p. 61, je souligne). En effet, le narrateur dénonce, entre autres, la corruption en vigueur sous le règne de Philippe IV, la flagornerie et la paresse de ses concitoyens, le système des grâces et des disgrâces, l'omniprésence de la violence, l'hypocrisie d'une société fondée sur les apparences... De même, la vision rétrospective permet de mettre en relief la décadence inexorable de l'Espagne au fil de la seconde moitié du XVII^e siècle, notamment au moyen du procédé des anticipations qui s'appuient justement sur l'ingénuité du narrateur adolescent :

A mis años, deslumbrado por cuanto me rodeaba, no podía imaginar que aquello, la magnificencia de la Corte, el enseñoreamiento del orbe en que nos hallábamos los españoles, el imperio que [...] llegaba hasta las Indias occidentales, el Brasil, Flandes, Italia, las posesiones de África, las islas Filipinas y otros enclaves de las lejanas Indias orientales, todo terminaría desmoronándose.
(p. 133)

Si, ainsi que nous l'avons évoqué, le narrateur indique clairement le décalage temporel en faisant référence au processus rétrospectif, en revanche, le présent de la narration est beaucoup plus difficile à cerner. En effet, Íñigo utilise des déictiques temporels flous qui renvoient à un « aujourd'hui » diffus : (« hoy », p. 39 ; « ahora », p. 51). Ainsi que le déclare Isabelle Touton,

[...] l'expérience de lecture est [...] sans équivoque : quand le narrateur évoque "notre présent", "maintenant" (celui de la diégèse), le lecteur oublie que le narrateur est censé lui parler depuis la fin du XVII^e siècle et comprend qu'il lui parle de son "présent" (fin XX^e siècle) et de celui de l'auteur, de celui qui correspond au moment de la lecture ou tout au moins de l'écriture du roman.¹⁵⁹

Ce constat est validé par la présence d'anachronismes, comme, par exemple, lorsque le narrateur parle de l'« immortalité » de Cervantès et du *Quichotte* (« el pobre don Miguel [...], ignorante de la inmortalidad que ya cabalgaba a lomos de Rocinante », p. 56), expression qui ne peut raisonnablement être utilisée qu'après plusieurs siècles après la parution d'une œuvre, et non pas une ou deux décennies plus tard comme c'est

¹⁵⁹ Isabelle Touton, *L'image du Siècle d'Or dans le roman historique espagnol...*, op. cit., p. 590-591

le cas ici. De même, Alicia López Guntín¹⁶⁰ souligne qu'Íñigo utilise le concept de Siècle d'Or, créé, en réalité, deux siècles plus tard... Dans le même sens, le narrateur est homodiégétique et non pas omniscient. Or, de nombreux critiques ont reproché à Pérez-Reverte une incohérence du point de vue narratif, dans la mesure où Íñigo rapporte les pensées du capitaine, à travers des passages en monologue intérieur narrativisé (« Reflexionó Alatraste. Si aquello era cierto, el teniente de alguaciles había tenido tiempo de sobra... », p. 221). Parmi eux, Santos Sanz Villanueva écrit :

El narrador común a todo el ciclo, Íñigo Balboa, cuenta en primera persona y, por tanto, su perspectiva ha de ceñirse a lo que él sabe o a lo que haya llegado a su conocimiento por otros caminos acerca de las aventuras de su señor [...]. Sin embargo, su mirada desborda la que le sería propia¹⁶¹.

L'un de ces « débordements » est précisément son intrusion dans la subjectivité du capitaine, comme le critique l'indique plus loin : « Se mete en la cabeza del personaje [...] y ofrece observaciones que proceden de una perspectiva superior, más amplia, la de un narrador omnisciente ». Pour tenter d'expliquer cette incohérence, d'autres critiques ont tenté de catégoriser le type de narrateur de la série *Alatraste* : « narrateur-témoin-omniscient » pour Alberto Montaner Frutos¹⁶², pur « instrument narratif » pour Anne L. Walsh¹⁶³ ou « pseudo-auteur » pour Alicia López-Guntín¹⁶⁴. Avançons plutôt qu'il s'agit d'un auteur masqué qui, en comparant l'Espagne actuelle à l'Espagne du Siècle d'Or, vise à constituer une identité collective fondée sur un patrimoine historico-culturel que doit revendiquer le lecteur contemporain.

2. La construction d'une identité collective

a. Stratégies d'inclusion du lecteur

Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, le narrateur omniprésent guide le lecteur au travers du roman. Il s'adresse directement à lui au moyen du traitement de politesse « vuestras mercedes », tantôt pour faire appel à sa mémoire (« recordaré a vuestras mercedes que el infeliz don Miguel de Cervantes », p. 39 ; « como recordarán vuestras

¹⁶⁰ Alicia López Guntín, « Narrador y temporalización en las tres primeras entregas del *Capitán Alatraste* », in José Manuel López de Abiada, Augusta López Bernasocchi (ed.), *Territorio Reverte...*, op. cit., p. 187-201.

¹⁶¹ Santos Sanz Villanueva, « Lectura de Arturo Pérez-Reverte », disponible sur le site officiel d'Arturo Pérez-Reverte : http://www.capitanalatraste.com/escritor.html?s=revertianos/rev_lectura_apr_30/10/2003, [page consultée le 24/07/2009].

¹⁶² Alberto Montaner Frutos, « Íñigo Balboa o la voz del narrador (con algunas consideraciones metacríticas) », in José Belmonte Serrano, José Manuel López de Abiada, *Sobre héroes y libros...*, op. cit., p. 287-316.

¹⁶³ Anne L. Walsh, « El Capitán Alatraste: un enigma narrativo », in José Belmonte, José Manuel López de Abiada, *Alatraste. La sombra del héroe*, op. cit., p. 480-497.

¹⁶⁴ Alicia López Guntín, « Narrador y temporalización en las tres primeras entregas del *Capitán Alatraste* », art. cit.

mercedes », p. 47...), tantôt pour solliciter son imagination voire sa compassion (« imaginen vuestras mercedes el salero de un enano gabacho contando chistes », p. 72 ; « como pueden suponer vuestras mercedes, aquello me atormentaba », p. 259 ; « Yo estaba como pueden imaginar vuestras mercedes », p. 107), tantôt pour l'instituer juge et témoin de son histoire (« reconozco ante vuestras mercedes que don Luis de Góngora fue un extraordinario poeta », p. 45 ; « juro a vuestras mercedes », p. 109 et 117). En établissant un rapport direct avec le lecteur, le narrateur mime la situation d'énonciation de l'oral et met en place l'illusion d'une réciprocité en feignant de demander la participation du lecteur au récit, de façon à mieux le gagner à ses vues.

En outre, le narrateur utilise le tutoiement à valeur générale, particulièrement au sein de réflexions ou commentaires inspirés de ses propres aventures, notamment lors de son face-à-face avec Olivares (« No era tranquilizador conocer que tu biografía andaba en papeles », p. 235), de sa rencontre avec Rafael de Cózar (« nunca terminas de sondar el corazón de los hombres », p. 258) ou lorsqu'il intercepte une conversation secrète qui lui permettra de sauver Alatríste (« A veces Dios, o el demonio, guían tus pasos en la dirección adecuada », p. 275). Ce procédé de généralisation du cas particulier d'Íñigo, souvent associé à l'emploi du présent gnomique, permet ainsi de décontextualiser les faits et d'en extraire une espèce de vérité générale, voire de morale — « ejemplos y enseñanzas » comme l'indique l'autorisation — susceptible de concerner le lecteur du XXI^e siècle.

Au-delà, le lecteur est inclus dans un « nous » qui renvoie clairement à la communauté nationale espagnole, au moyen de l'adjectif possessif souvent accolé au mot *España* (« en aquella pintoresca España nuestra », p. 17 ; « nuestra ruin España », p. 180 ; « nuestra desdichada España », p. 103). Le narrateur établit ainsi une identité commune entre l'Espagne du Siècle d'Or et celle du lecteur à travers une vision essentialiste. Le narrateur procède ainsi à des généralisations outrancières, lorsqu'il parle de « todo español » (p. 82), de « cada español » (p. 74) ou, pire, de « el español » (p. 74). Le narrateur définit ainsi un « type », voire un archétype espagnol, aux multiples travers (paresseux¹⁶⁵, envieux¹⁶⁶, obsédé par le paraître¹⁶⁷) ainsi qu'un concept, une essence — qu'il désigne comme « lo español » (p. 39) — atemporelle, voire éternelle (« aquella eterna España », p. 55), comme le montre la récurrence de l'adverbe

¹⁶⁵ « [...] se ganaban el pan con las manos: honrada actividad de la que, ya dije, renegó siempre todo español », p. 82.

¹⁶⁶ « Para el español, la merced no fue nunca privilegio sino derecho inalienable; hasta el punto de que no conseguir lo que su vecino alcanzaba ennegreció siempre su bilis y su alma », p. 74-75.

¹⁶⁷ « El sueño que acarició siempre cada español: vivir sin dar golpe, no pagar impuestos y pavonearse con espada al cinto y una cruz bordada al pecho », p. 74.

« siempre »¹⁶⁸. Cependant, la vision que donne Pérez-Reverte de l'Espagne — « aquella pintoresca España nuestra, tan extrema en lo bueno como en lo malo » (p. 17) — est ambivalente, voire paradoxale.

b. Une vision ambivalente voire paradoxale de l'Espagne

La série *Alatriste* revendique le Siècle d'Or comme une époque de splendeur, tant sur le plan politique, économique et colonial — c'est à ce titre qu'apparaît l'expression rebattue de « el imperio donde no se ponía el sol » — que sur le plan culturel, exploré par *El caballero del jubón amarillo*. En effet, le narrateur fait de nombreuses digressions didactiques sur la littérature du Siècle d'Or. Par exemple, la visite du quartier général des comédiens (« el mentidero de representantes ») lui donne l'occasion de citer les grands noms de la littérature de cette époque, auteurs qui ont tous, à un moment donné, fréquenté ces lieux : Lope de Vega, Góngora, Tirso de Molina, Cervantès, Guillén de Castro... (p. 38-40). De même, le narrateur fait allusion aux rivalités entre Lope et Cervantès (p. 55-57) ainsi qu'entre Góngora et Quevedo (p. 45-46). S'il reconnaît le talent immense de ces deux derniers poètes, il affiche sa préférence pour le premier — ami de son maître, qui plus est — comme le prouve le portrait satirique qu'il fait de Góngora (« Arrogante y de talante aristocrático por la certeza de su genio [...] nunca me fue simpático ni gusté de sus jerigongóricos triclinios y espeluncas », p. 45-46) ou la description de María de Castro, pour laquelle Íñigo parodie le style du poète maniériste (« Sonreía mucho [...], mostrando sus dientes blanquísimos y el óvalo perfecto de la cara, que sin duda Luis de Góngora [...] habría trocado en nácar y aljófares menudos », p. 33). De plus, lorsque le narrateur présente Lope de Vega comme un auteur populaire, dans le sens où l'entend Umberto Eco, c'est-à-dire un auteur qui se sert de certaines techniques sûres et efficaces pour plaire au public, le lecteur peut y voir une allusion à l'auteur Pérez-Reverte : « [Lope no se] acomoda[ba] al gusto de los doctos academicistas neor aristotélicos, que censuraban sus triunfales comedias pero hubieran dado un brazo por firmarlas y, sobre todo, por cobrarlas » (p. 21).

De plus, le texte est parsemé d'extraits de poèmes ou de pièces de théâtre. Bien que ceux-ci constituent souvent des redondances, dans la mesure où ils servent d'illustration poétique à diverses situations contées dans le récit¹⁶⁹, ils n'en sont pas moins des apports culturels « gratuits », qui démontrent la visée didactique du récit. Au-delà, l'exploration de la littérature du Siècle d'Or permet au narrateur-auteur implicite de prôner la revendication d'un patrimoine exceptionnel qui, bien qu'appartenant au passé,

¹⁶⁸ Cf. citations des trois notes précédentes.

¹⁶⁹ Cf. par exemple, à propos du mari cocu Rafael de Cózar : « en pocos como el despejado Cózar se cumplía el guiño lopesco de / *La honra del casado es fortaleza / Donde está por alcaide el enemigo* » (p. 24).

est toujours vivant : « Por fortuna, todos [los autores] siguen vivos en los plúteos de las bibliotecas, en las páginas de los libros » (p. 57). Il renvoie ainsi le lecteur à sa propre encyclopédie (« mucho se ha escrito sobre ello, y a esas obras remito al lector », p. 52), en incitant les plus jeunes à lire les classiques espagnols. La richesse de ce patrimoine doit donc être un motif de fierté nationale, et le narrateur, à l'occasion d'une visite chez Lope de Vega, se livre à un véritable manifeste de nationalisme littéraire, en établissant la supériorité de l'auteur espagnol sur Shakespeare, notamment : « Y hasta en lo que se refiere a los personajes, tampoco estoy seguro de que el inglés [Shakespeare] fuera siempre capaz de pintar las dudas y desazones de los enamorados [...] con tan ingeniosos trazos como lo hizo el Fénix en sus obras » (p. 52).

Cependant, cette vision triomphante du Siècle d'Or est tempérée par l'allusion constante à la décadence et à la nostalgie d'un âge d'or mythique. Ainsi que le souligne Isabelle Touton¹⁷⁰, la série *Alatriste* distingue quatre époques hiérarchisées, dans un mouvement de décadence permanente : un « avant », qui semble correspondre au règne de Philippe II, le moment de la diégèse (le règne de Philippe IV), le moment de l'énonciation (peut-être la fin du règne de Philippe IV) et un « aujourd'hui » flou, qui renvoie au présent de la lecture. Or, elle ajoute à juste titre que « s'il y a décadence permanente, c'est qu'il y a un moment originel où les choses allaient mieux »¹⁷¹, moment désigné par des expressions vagues et non datées du style « en otra época » (p. 75) ou « aquellos tiempos » (*idem*). Ce moment originel renvoie ainsi à une « antériorité ahistorique, imaginaire », qui est à mettre en lien avec la forme même du roman populaire. En effet, selon Jean-Paul Galibert, celui-ci est sous-tendu par la « nostalgie d'une communauté traditionnelle "naturelle" »¹⁷², seule utopie qui permet de fédérer le public :

[...] la perspective d'une unanimité de jugement quant au bien social, qui se manifeste dès à présent, dès la lecture, comme un sentiment évident d'appartenir à une communauté unie dans son plaisir à voir un personnage d'une grande puissance, analogue au peuple entier, faire les efforts les plus valeureux, et enfin réussir à établir le juste. À ce niveau d'idéal, les communautés traditionnelles, la justice sociale, la république et l'unanimité se rejoignent en âge d'or [...] Finalement, le roman populaire serait le plaisir pris à l'utopie¹⁷³.

Par conséquent, le choix du roman populaire, que nous avons analysé au début de ce chapitre, entre en adéquation avec le projet axiologique de l'auteur : établir une identité collective incluant le plus grand nombre et fondée à la fois sur la reconnaissance d'un patrimoine culturel commun et sur la mythification d'un passé utopique.

¹⁷⁰ Isabelle Touton, *L'image du Siècle d'Or dans le roman historique espagnol...*, *op. cit.*, p. 626-627.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 627.

¹⁷² Jean-Paul Galibert, « Le jeu du mot "populaire" », *art. cit.*, p. 544.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 550-552.

El caballero del jubón amarillo « enrobe » la transmission d'un savoir historique et culturel d'un ensemble de stratégies empruntées au roman populaire, qui visent le plaisir du lecteur. Ce procédé n'est pas nouveau et déjà Lucrèce, dans son *De natura rerum*, justifiait son projet — mettre en poésie la physique épicurienne — par la métaphore du remède amer que les enfants refusent d'avaler si l'on n'imprègne pas la coupe de miel¹⁷⁴. Cependant, Isabelle Touton met en lumière, à juste titre, le glissement, opéré par Pérez-Reverte, du populaire au populisme. Si, au XXI^e siècle, l'exploitation des mécanismes du « deleitar » est « légitime quand il s'agit de divertir, de consoler », elle l'est beaucoup moins « quand il s'agit de transmettre des connaissances que ne parvient plus à transmettre l'institution scolaire »¹⁷⁵. Par l'utilisation de procédés qui parlent davantage aux affects qu'à la raison, Pérez-Reverte évacue la dimension réflexive et analytique propre à l'Histoire pour revendiquer une mémoire collective qui est en partie fondée sur l'utopie d'une Espagne éternelle et, partant, anhistorique.

¹⁷⁴ Cf. Lucrèce, *De natura rerum*, Livre IV : « comme notre doctrine semble trop amère à qui ne l'a point pratiquée [...], j'ai voulu te l'exposer dans l'harmonieuse langue des Muses, et pour ainsi dire, la parer du doux miel poétique, essayant de tenir ton esprit sous le charme de mes vers », *De la nature*, traduction d'Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 262-263.

¹⁷⁵ Isabelle Touton, *L'image du Siècle d'Or dans le roman historique espagnol...*, *op. cit.*, p. 614.

CHAPITRE 2

LE RÉCIT D'ENQUÊTE

Ainsi que l'exposent Dominique Viart et Bruno Vercier à propos de la littérature française contemporaine, « l'écriture du réel [est un] élément majeur d'une littérature redevenue transitive »¹⁷⁶. En Espagne, à côté des romans précédemment étudiés, qui réactivent deux modèles romanesques passés en respectant les codes génériques (le roman social pour *La voz dormida*, le roman-feuilleton pour *El caballero del jubón amarillo*), se développe aujourd'hui une tendance où de nombreux romans affichent leurs hésitations, leurs inquiétudes, leurs « soupçons » quant à cette nouvelle écriture du réel, participant ainsi d'une littérature « interrogative »¹⁷⁷ et non plus assertive. Cette interrogation possède deux versants. Tout d'abord, ces récits questionnent le réel lui-même, qu'il s'agisse de l'Histoire (pour *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas, *Sefarad* d'Antonio Muñoz Molina) ou de l'actualité, par le biais du fait divers (pour *Hay algo que no es como me dicen* de Juan José Millás). Ils manifestent ainsi un besoin de combler les lacunes d'un savoir incomplet et d'une transmission imparfaite tout en mettant en évidence la nécessité de réinterpréter le réel, nécessité issue d'une méfiance envers les discours dominants et totalisants en vigueur jusqu'à aujourd'hui, qu'il s'agisse de l'Histoire officielle ou des discours médiatiques. C'est pourquoi, motivés par le désir de combler un manque initial ou de rectifier certaines versions officielles, ces récits se déploient sur le mode de l'énigme et adoptent la structure narrative de l'enquête, issue du roman policier. Ainsi revisitent-ils le passé, proche ou lointain, à partir de ses traces, à l'aide d'archives, de documents, de récits de témoins... Selon Joan Oleza, la vigueur du modèle de l'enquête dans le roman espagnol de la fin du XX^e siècle s'explique par son adéquation parfaite avec les postulats de la postmodernité, à savoir la remise en cause des utopies et des systèmes explicatifs imposés :

Tal vez el efecto más productivo de [...] la estructura de indagación, de desvelación de un sentido o de una clave secreta, de investigación en torno a la vida de alguien que ha desaparecido dejando tras sí los signos en clave de su misterio, sea el de alegorizar una exigencia constitutiva de la postmodernidad: si la postmodernidad nace de la moción de censura contra los grandes programas explicativos de la modernidad, sus utopías y credos sistemáticos, entonces lo

¹⁷⁶ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 211.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 138.

*propio de la postmodernidad es ese estado en el que es más necesaria [...] la indagación y la pregunta que las respuestas. La indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre postmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas.*¹⁷⁸

Par ricochet, ces romans s'interrogent sur leur propre capacité à figurer le réel. Ils mettent alors en œuvre un discours réflexif, voire autoréflexif, qui pose la question de la représentation et de l'appropriation du réel par la fiction. Souvent, mais non exclusivement, pris en charge par un narrateur-personnage à la première personne, de nombreux romans espagnols contemporains dévoilent les doutes et le malaise de ce dernier qui en vient à s'interroger sur l'exercice de sa propre narration, sur les conditions d'élaboration de son récit, voire sur la légitimité de son discours. Ces vacillements sont alors exhibés dans le texte au moyen d'une importante dimension métatextuelle qui se trouve, bien souvent, au fondement même de ces récits.

C'est donc, plus largement, sur les conditions de la possibilité même du savoir qu'ils s'interrogent. Nous appliquerons à la littérature espagnole contemporaine les réflexions de Dominique Viart et Bruno Vercier à propos du domaine français, selon lesquelles un certain nombre de récits, qu'ils qualifient de « fictions critiques », renoncent à la fiction narrative *stricto sensu*, à savoir aux formes génériques traditionnelles, au profit de « textes beaucoup plus indécidables qui interrogent le sens même de la fiction et se confrontent aux autres formes de pensée »¹⁷⁹. Problématisation des rapports entre la réalité et la fiction, mais aussi intégration à la littérature des sciences humaines (histoire, sociologie, psychanalyse), voilà ce qui fonde « l'hybridité », notion parfois galvaudée, de ce type de récit. Cependant, l'hybridité dont il est question dans les récits de notre étude ne relève pas d'une simple décision esthétique, voire d'un phénomène de mode, mais d'un véritable « choix de nature épistémologique »¹⁸⁰. Les catégories génériques traditionnelles étant difficiles à délimiter aujourd'hui, la fiction interroge les conditions de possibilité du savoir au moyen de formes et de discours empruntés à d'autres domaines de la réflexion, envahissant ainsi de nouveaux espaces tels que l'essai, la biographie, l'histoire, le journalisme, mais aussi les sciences exactes¹⁸¹. Nouveaux espaces, mais également nouvelle fonction de la fiction, dans la mesure où celle-ci cesse d'être toute entière dévolue au récit, en accordant une large place à la réflexion critique, ainsi que l'affirment D. Viart et B. Vercier : « *Descriptions*

¹⁷⁸ Joan Oleza, « Un realismo postmoderno », *Ínsula*, n° 589-590, 1996, p. 39-42, citation p. 42 (je souligne).

¹⁷⁹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 279.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 280.

¹⁸¹ Cf. à ce sujet l'article de Geneviève Champeau portant notamment sur Agustín Fernández Mallo, « Narratividad y relato reticular en la novela española actual », in Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valls (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 69-85.

plutôt que *discours*, *hypothèses* plutôt que *thèses*, *enquêtes* plutôt qu'*illustrations*, les "fictions critiques" demeurent ainsi, dans un temps où le savoir est devenu sujet à discussion, plus interrogatives que pédantes »¹⁸².

Nous avons classé en deux catégories les trois textes de notre corpus répondant à la structure narrative de l'enquête. Si *Soldados de Salamina* et *Hay algo que no es como me dicen* affichent explicitement le processus d'investigation, en mettant en scène l'enquête d'un personnage-narrateur à la première personne, *El lápiz del carpintero* en propose une version « escamotée », c'est-à-dire cachée, implicite, dissimulée, la démarche de l'enquêteur devant alors être reconstituée par le lecteur.

¹⁸² Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 284. Il faut entendre par « pédantes » les fictions assertives où le narrateur, sûr de lui-même, imprime son discours de sa maîtrise et de son savoir.

I. LA MISE EN SCÈNE DE L'ENQUÊTE

Soldados de Salamina et *Hay algo que no es como me dicen* mettent en scène une enquête, c'est-à-dire le processus d'acquisition d'un savoir sur des faits réels. Le premier restitue un épisode peu connu de la Guerre Civile, l'exécution manquée de Rafael Sánchez Mazas, l'un des principaux idéologues de la Phalange, en 1939 ; le deuxième porte sur une affaire de harcèlement sexuel à la mairie de Ponferrada en 2001. L'enquête y est menée, dans les deux cas, par un personnage-narrateur à la première personne, qui porte le même nom que l'auteur : un journaliste dans le livre de Cercas, un écrivain dans celui de Millás. Outre qu'ils présentent une dimension autofictionnelle, que nous analyserons dans la troisième partie de notre étude, ces deux textes se caractérisent par leur métatextualité, dans la mesure où le récit se construit à mesure qu'est reconstituée l'histoire sur laquelle porte l'enquête. Or, selon Joan Oleza, enquête et métatextualité sont deux éléments qui, conjugués, définissent ce qu'il appelle le « réalisme postmoderne » :

La indagación se constituye en un correlato de la creación literaria. No es que estas novelas [Galíndez, Beatus Ille, El jinete polaco, Corazón tan blanco...] expliciten su condición de constructo literario, los problemas de la ficción y de la lectura [...], sino que integran la dimensión metanarrativa bajo la forma de una metáfora trazada en el mismo argumento. Los personajes-narradores [...], al escenificar su esfuerzo por conocer y contar cómo han ocurrido las cosas [...] metaforizan el trabajo del novelista, su creación artística.¹⁸³

Cependant, si en 1996 — date de la publication de cet article — la métatextualité n'apparaissait que sous la forme d'une « métaphore », elle est aujourd'hui, quinze ans plus tard, clairement affichée et devient un élément structurant du texte.

Néanmoins, il convient auparavant de s'interroger sur la notion de « réalisme postmoderne » telle qu'elle est avancée par Joan Oleza. En quel sens ce critique entend-il tout d'abord ce « réalisme » ? Si l'on reconsidère l'histoire littéraire espagnole du XX^e siècle sous cet angle, il est certain qu'à la suite de la méfiance des formalismes des années 1960-1970 envers toute prétention, selon eux illusoire, à représenter la réalité¹⁸⁴, les années 1980 marquent le passage d'une littérature « régulière » — enfermée dans la

¹⁸³ Joan Oleza, « Un realismo postmoderno », *art. cit.*

¹⁸⁴ Joan Oleza résume ainsi cette méfiance : « todo lo real era susceptible de sospecha [...] El concepto mismo de realismo quedó maldito ». Signalons tout de même l'exception constituée par Vázquez Montalbán qui entame la saga Carvalho avant même la fin du franquisme (cf. *Yo maté a Kennedy* en 1972, et surtout *Tatuaje* en 1974), ainsi que par l'œuvre de Juan Marsé (cf. *Últimas Tardes con Teresa* en 1966, *Si te dicen que caí* en 1973).

clôture du langage et de la théorie — à une littérature « séculière »¹⁸⁵, c'est-à-dire en prise avec son temps et son monde. Le réel redevient accessible au texte et renvoie au programme réaliste du XIX^e siècle selon lequel, d'après Philippe Hamon, « le monde est descriptible, accessible à la dénomination »¹⁸⁶. Néanmoins, cette nouvelle exploration de la réalité par la fiction contemporaine ne signifie nullement un retour au réalisme du XIX^e siècle ou au réalisme social des années 1950. En quoi ce réalisme est-il donc « postmoderne » ? Contre les conceptions « pessimistes » de la postmodernité (Lyotard, Derrida, Vattimo ou Lacan), Oleza entend celle-ci comme un mouvement d'ouverture et de décloisonnement qui pousse le sujet et, *a fortiori*, les écrivains, à entrer en dialogue avec le présent du monde qui l'entoure, mais aussi avec le passé. Il insiste ainsi sur la nouvelle conscience de l'héritage, consubstantielle à l'individu de la fin d'un XX^e siècle marqué par l'horreur de nombreux conflits et génocides, qu'aucun système d'explication globale ne permet à présent de rendre intelligible. « La postmodernidad nos ha dejado en una situación de naufragos de [la] historia », constate Oleza qui fait écho à l'aphorisme de René Char dans ses *Feuillets d'Hypnos* : « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament »¹⁸⁷. Cette conscience de l'héritage entraîne alors le besoin d'interroger le passé, de réexaminer la réalité, au moyen de l'élaboration de formes inédites en rupture avec les schémas habituels de pensée, d'écriture, mais aussi de réception. Quelles sont donc ces nouvelles formes de réalisme qu'Oleza qualifie de « postmodernes » ?

De ce point de vue, les arguments du critique sont décevants, dans la mesure où il se cantonne à cerner dans la prose contemporaine certains traits de la poétique réaliste « classique », tels que l'ancrage diégétique des fictions dans une réalité identifiable par le lecteur, le retour du récit (qu'il appelle la « pasión fabuladora »), la mission pédagogique de l'art, à savoir la restitution de la fonction d'information au récit de fiction¹⁸⁸. S'il est incontestable que ces éléments resurgissent aujourd'hui, Oleza énonce trois autres traits qu'il convient de discuter, à savoir la réapparition d'une temporalité linéaire, du document et de l'omniscience du narrateur. En effet, les récits de notre étude (postérieurs à la publication de l'article d'Oleza) rompent avec toute chronologie linéaire et affichent clairement un caractère rétrospectif, tangible dans une double structure diégétique qui manifeste un constant va-et-vient entre le présent et le passé. Dans la mesure où ils revisitent le passé à partir du présent, ils s'efforcent d'en mettre à jour les traces à travers la modalité de l'enquête et la mise en œuvre d'un ensemble de

¹⁸⁵ J'emprunte cette heureuse formule à Dominique Viart et Bruno Vercier dans *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸⁶ Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-182, citation p. 162.

¹⁸⁷ René Char, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1962, p. 102.

¹⁸⁸ Cf. à ce propos le petit livre de José Carlos Mainer, *Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la novela a noticia*, Cuenca, Cuadernos de Mangana 16, Centro de profesores y recursos de Cuenca, 2002.

documents. Or, l'utilisation du document diffère grandement de celle qui était pratiquée par le romancier réaliste du XIX^e. Si celui-ci, selon Philippe Dufour, est bel et bien « l'homme du document »¹⁸⁹, procédant à des recherches, des lectures et des enquêtes préalables à la genèse du roman, le document en lui-même « se dissout dans l'écriture »¹⁹⁰, qui gomme ainsi toute référence à la « brutalité du référent » et en vient à le « textualiser »¹⁹¹. Autrement dit, la fiction digère le document car celui-ci ne donne lieu à aucune référence explicite ni à aucune transcription littérale au sein du texte. En revanche, de nombreux romans espagnols contemporains exhibent le document, à travers la citation, la copie, la reproduction, l'insertion en *fac simile*... Ainsi que le font remarquer D. Viart et B. Vercier, ces textes, « loin d'exacerber la fiction narrative, [...] maintiennent la dimension factuelle aussi explicite que possible »¹⁹². Cette nouvelle pratique entraîne alors des incidences sur le pacte de lecture, qui devient ambigu, inclassifiable, à mi-chemin entre le factuel et le fictionnel. Enfin, quant à la posture du narrateur, dont Oleza affirme qu'il redevient omniscient, il semble que les stratégies narratives soient, aujourd'hui, un peu plus complexes. Ainsi Philippe Hamon expose-t-il que le roman réaliste, axé sur la seule transmission de l'information, tend vers ce qu'il appelle une « écriture transparente »¹⁹³ au moyen du gommage de toute référence au procédé de l'énonciation. Si donc le discours réaliste est « démodalisé et assertif »¹⁹⁴, au contraire, les récits de notre étude proposent un discours totalement modalisé, qui a recours aux marqueurs discursifs de l'hésitation et de la distanciation, le narrateur affichant ses doutes ainsi que les vicissitudes du cheminement du savoir et du dévoilement de la vérité. Il en vient même parfois à ne plus savoir comment écrire son récit¹⁹⁵. Plutôt que d'omniscience, il s'agit davantage d'un croisement des instances de récits, opéré par un narrateur qui dévoile plus ou moins clairement sa « fonction de régie »¹⁹⁶ à travers un dispositif métatextuel. Par l'entrelacement entre son expérience personnelle, les archives, les discours officiels et les témoignages (réels ou fictifs), le narrateur-personnage devient un chef d'orchestre qui, « en même temps qu'il [...] offre [...] une représentation du réel, [...] interroge [...] ainsi [sa] propre pratique et les formes qu'elle pousse à inventer »¹⁹⁷.

¹⁸⁹ Philippe Dufour, *Le réalisme*, Paris, PUF, 1998, p. 121.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁹² Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 237.

¹⁹³ Philippe Hamon, « Un discours contraint », *art. cit.*, p. 150.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Cela est très net, comme nous le verrons, dans *Soldados de Salamina*, où le narrateur définit son texte par l'oxymore « relato real ». De même, dans *Hay algo que no es como me dicen*, le narrateur fait part de ses hésitations quant à la forme générique qu'adoptera son texte, entre le reportage journalistique et le roman.

¹⁹⁶ Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 262.

¹⁹⁷ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 243.

Par conséquent, si les récits de notre étude qui procèdent à une mise en scène de l'enquête peuvent être qualifiés de « réalistes » de par leur dessein d'écrire le réel, néanmoins ils mettent en œuvre de nouvelles pratiques structurelles et narratives. Il en résulte que, d'un point de vue théorique, les catégories traditionnelles d'analyse textuelle — le genre, l'instance narratrice omnisciente, la dichotomie entre les pactes de lecture factuel et fictionnel, entre autres — ont peut-être aujourd'hui atteint leurs limites, laissant apparaître la nécessité de recourir à d'autres concepts plus pertinents, telles que la fonction de régie ou l'indécidabilité du pacte de lecture, parfois défini comme un « troisième pacte », qui « demanderait au destinataire de lire sans pouvoir décider, voire sans se soucier de savoir si ce qu'il lit est ou non une fiction, est ou non un texte référentiel »¹⁹⁸.

A—L'enquête contre l'oubli

Dans *Soldados de Salamina*, un journaliste qui porte le nom de l'auteur, Javier Cercas, et qui se sent une vocation manquée d'écrivain, apprend presque par hasard un épisode singulier de la Guerre Civile : en 1939, Rafael Sánchez Mazas, un des principaux idéologues de la Phalange, échappe à une exécution en masse. Il s'enfuit dans un bois près de Cornellà de Terri où le milicien républicain qui le retrouve lui laisse la vie sauve. Le personnage de Sánchez Mazas éveille alors la curiosité de Cercas et déclenche l'écriture d'une biographie, qu'il définit lui-même comme un « relato real », notion paradoxale et problématique. Pour cela, le narrateur mène une enquête auprès des survivants sur cet épisode mais, progressivement, il s'intéresse non plus à Sánchez Mazas mais au républicain qui l'a épargné. Cette recherche le conduit sur les traces d'un vieux républicain exilé à Dijon, Miralles, en qui il croit reconnaître celui qui a laissé la vie sauve à Sánchez Mazas.

Le roman comporte trois parties : la première, intitulée « Los amigos del bosque » et fortement autoréférentielle, raconte la genèse du récit ; la seconde, « Soldados de Salamina », est la biographie romancée de Sánchez Mazas ; la troisième enfin, « Cita en Stockton », est centrée sur le personnage du soldat républicain, Miralles. Le texte entier est pris en charge par un seul et même narrateur, qui s'inscrit dans la lignée des personnages-enquêteurs, ainsi que le souligne Jean-François Carcelén : « lancé dans une quête d'essence heuristique : le Javier Cercas de *Soldados* fait partie de cette lignée de personnages dont la fonction première est de chercher la vérité des faits : détectives des

¹⁹⁸ Cf. Sophie Rabau, « Le troisième pacte : ambiguïtés référentielles du cadre pragmatique, de la sphraggis antique à *Vidas escritas* de Javier Marías », in Emmanuel Bouju (éd.), *Littératures sous contrat*, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 227-240, citation p. 227.

romans policiers, chercheurs comme Muriel Colbert dans *Galíndez*, ou étudiant comme Minaya dans *Beatus Ille*. Le regard y est toujours rétrospectif et l'entreprise, une dialectique entre écriture et objet de l'écriture »¹⁹⁹.

La structure de *Soldados de Salamina* est un diptyque, une construction en miroir. L'histoire se déroule sur deux niveaux : d'une part, l'histoire de l'enquête du narrateur et du roman en train de se faire ; d'autre part, l'histoire des personnages sur lesquels porte l'enquête. La tension écriture / objet de l'écriture évoquée par Jean-François Carcelén introduit une dimension métanarrative dans la mesure où l'on est en présence d'un récit dans le récit : dans le récit de l'enquête menée par le narrateur — récit premier ou « récit » — est inséré le récit de la vie de Sánchez Mazas — récit second ou « métarécit » — qui constitue la seconde partie²⁰⁰. Cependant, au sein même de la troisième partie, cette dimension métanarrative est bien présente puisque le récit de la vie de Miralles — autre récit second — est enchâssé dans le récit premier de l'enquête. Nous avons donc affaire à deux diégèses différentes : la diégèse du récit premier (cadre spatio-temporel lié au personnage-narrateur : Gérone en 2000) ; et une métadiégèse, celle qui correspond au récit second (époque de la Guerre Civile, de l'après-guerre et de la Transition en Espagne).

Le premier niveau (l'écriture) est surtout représenté dans la première partie ainsi que dans la troisième. L'énonciation y est assumée par un narrateur à la première personne, qui est ainsi mis en scène, la sphère d'énonciation étant diégétisée. Dans ce récit premier, le narrateur, au moyen d'un discours métanarratif, commente la genèse de son texte ainsi que les ressorts de son organisation interne, dévoilant ainsi sa fonction de régie. Le temps de l'écriture est annoncé dès les premières lignes du texte : « Fue en el verano de 1994, *hace ahora más de seis años*, cuando oí hablar por vez primera del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas » (p. 17). Le narrateur écrit donc en 2000.

Le deuxième niveau consiste en l'histoire des héros sur lesquels porte l'enquête. Ce récit second relève d'un narrateur hétérodiégétique qui n'est donc plus un personnage de l'histoire, mais seulement une voix proposant un récit sur l'Histoire. Sa fonction est ici « testimoniale » au sens genettien²⁰¹, dans la mesure où il indique toujours la source où il puise son information et tend par là vers un maximum d'objectivité.

¹⁹⁹ Jean-François Carcelén, « Axiologie de la mémoire : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas » in Francisco Campuzano Carvajal (éd.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, E.T.I.L.A.L., Université Montpellier 3, 2002, p. 369-380.

²⁰⁰ Cependant, G. Genette fait remarquer que le terme de métarécit « fonctionne à l'inverse de son modèle logico-linguistique : le métalangage est un langage dans lequel on parle d'un autre langage, le métarécit devrait donc être le récit premier, à l'intérieur duquel on en raconte un second. Mais il m'a semblé qu'il valait mieux réserver au premier degré la désignation la plus simple et la plus courante, et donc renverser la perspective d'emboîtement ». Cf. Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 239.

²⁰¹ *Ibid.*

Ce deuxième niveau présente également une construction en diptyque car le texte fonctionne sur la mise en parallèle antithétique de deux personnages : Sánchez Mazas, le phalangiste, qui occupe les deux premières parties du livre, et Miralles, le républicain, qui occupe la dernière partie. Précisément, ce dernier se construit à partir de l'effacement progressif de Sánchez Mazas. Le roman met ainsi à jour un renversement de rôles où « l'absent trouve dans la troisième partie une présence inversement proportionnelle à celle qu'il occupe dans la première partie »²⁰².

Cependant, les deux récits sont totalement interdépendants, le personnage du narrateur faisant le lien entre eux, comme l'affirme le réalisateur du film *Soldados de Salamina*, David Trueba :

*Sánchez Mazas es sólo una metáfora de esta historia. Una historia que tiene un protagonista absoluto que es Cercas, el personaje Cercas, y ese encuentro del personaje Cercas con el personaje Miralles. Es decir, tampoco Miralles es el protagonista de este libro. Es la mirada de Cercas y cómo Cercas renace tras ese encuentro*²⁰³.

Face à la multiplicité des personnages et à la polyphonie qui en découle, le narrateur, doté du même nom que l'auteur, est tout à la fois un collecteur de témoignages et un médiateur au moyen de sa fonction narrative, tout en bénéficiant d'une mise en scène de sa propre figure, sur laquelle nous reviendrons dans notre troisième partie.

1. Le pacte ambigu du « relato real »

À travers l'étiquette oxymorique du « relato real », *Soldados de Salamina* brouille les pistes, concilie l'inconciliable et propose une réflexion sur la référentialité et sa mise en récit. Comme l'affirme l'auteur Javier Cercas, « si desmontamos el mecanismo del libro veremos que todo es verdad y todo es mentira »²⁰⁴. La problématique réalité / fiction traverse tout le récit et concerne tout d'abord la figure du narrateur-personnage, au moyen de ce que Manuel Alberca nomme le « pacte ambigu » de l'autofiction²⁰⁵, qu'il définit comme la combinaison de l'autobiographie (pacte factuel, fondé sur la vérité) et le roman (pacte fictionnel, fondé sur la vraisemblance). Dans *Soldados de Salamina*, quelques biographèmes évidents, comme la profession de journaliste et de professeur d'Université, renforcent l'identité auteur-narrateur-personnage établie par la coïncidence

²⁰² Jean-François Carcelén, « Axiologie de la mémoire : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », *art. cit.*, p. 178.

²⁰³ Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina, un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona / Madrid, Tusquets / PLOT, 2003, p. 44.

²⁰⁴ Enrique Bueres, « Javier Cercas, con los ojos fijos ante el precipicio », *Clarín*, n° 34, 2002, p. 29-36.

²⁰⁵ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*, *op. cit.*

nominale. Cependant, il ne s'agit pas d'une autobiographie classique, telle qu'elle a été définie par Philippe Lejeune²⁰⁶, dans la mesure où le récit n'est pas centré sur l'histoire du narrateur, mais sur celle des personnages sur lesquels porte son enquête. De plus, le personnage du narrateur apparaît sous les traits d'un écrivain raté, soumis ainsi à l'élaboration autoparodique d'une personnalité hyperboliquement dérisoire. C'est pourquoi Manuel Alberca range *Soldados de Salamina* dans la catégorie des « autofictions », qui se caractérisent par leur position à équidistance des pactes autobiographique et romanesque, établissant par là un pacte de lecture totalement indécidable : « la autoficción propone un tipo de lectura y reclama un tipo de lector que se deleite en el juego intelectual de posiciones cambiantes y ambivalentes y que soporte ese doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total »²⁰⁷. Nous y reviendrons.

En outre, le récit présente de nombreux éléments caractéristiques d'un pacte référentiel traditionnel. Le paratexte, tout d'abord, composé de la photographie de couverture, *Despedida a los voluntarios de las Brigadas Internacionales* de Robert Capa, et de la « nota del autor » où l'auteur mentionne ses sources²⁰⁸, laissant ainsi supposer une base documentaire importante, instaure d'emblée une visée factuelle. De plus, le texte présente un triple ancrage référentiel, toponymique, chrononymique et anthroponymique où, comme l'explique Catherine Orsini, « tout a l'air vrai [...] puisque le narrateur, qui semble se confondre avec l'auteur réel, rencontre des personnages réels, dans des lieux réels et une série de détails purement anecdotiques ne sont là que pour accentuer "l'effet de réel" »²⁰⁹. En effet, les deux niveaux de références spatiales comportent une multitude de données vérifiables, en ce qui concerne les lieux de l'enquête (Gérone, Barcelone, Madrid, Dijon) tout comme les espaces de la fuite de Sánchez Mazas dans la campagne catalane ou les nombreux pays traversés par Miralles. Il en va de même pour le cadre temporel ainsi que pour les personnages, parmi lesquels on retrouve des personnages historiques (au premier rang desquels figure Sánchez-Mazas) mais aussi de grands écrivains hispanophones contemporains (Rafael Sánchez Ferlosio, Andrés Trapiello, Roberto Bolaño).

Cependant, le récit introduit également des données invérifiables, remettant ainsi en question un pacte de lecture totalement factuel, notamment en ce qui concerne les personnages. En effet, l'existence de l'historien Miquel Aguirre ou celle de « los amigos

²⁰⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* [1976], Paris, Seuil, 1995.

²⁰⁷ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*, op. cit., p. 203.

²⁰⁸ Il mentionne notamment des universitaires de renom (Jordi Gracia et José-Carlos Mainer) ainsi qu'une thèse sur l'œuvre littéraire de Sánchez Mazas (Mónica Carbajosa, *La prosa del 27: Rafael Sánchez Mazas*).

²⁰⁹ Catherine Orsini-Saillet, « Du pacte référentiel à la fiction : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », in Jacques Soubeyroux (éd.), *Le Moi et l'Espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 247-260, citation p. 249.

del bosque » étaient invérifiables au moment de la publication du livre. Néanmoins, la sortie de l'adaptation filmique de *Soldados de Salamina* ainsi que la parution d'un livre d'entretiens entre l'auteur, Javier Cercas, et le réalisateur du film, David Trueba²¹⁰, ont livré certaines clés. Par exemple, dans le film, « los amigos del bosque » interprètent leur propre rôle et authentifient par là même leur existence, en apportant un témoignage « direct » face à la caméra. De même, *Diálogos de Salamina* révèle que Miquel Aguirre existe extratextuellement, mais qu'il est journaliste, et non historien²¹¹. Cercas commente alors : « lo que aparece en la novela tiene mucho que ver con lo que sucedió en la realidad. Lo que ocurre es que, [...] en la novela hay una manipulación de muchos elementos reales »²¹². La « manipulation » des faits réels passe également par un ensemble de stratégies de fictionnalisation des personnages, que nous analyserons en détail dans la deuxième partie de ce travail. Relevons seulement pour l'instant que la focalisation interne servant à donner une certaine épaisseur au personnage de Sánchez Mazas, la transformation des écrivains (Trapiello, Bolaño) en adjuvants du personnage-narrateur dans sa quête et son écriture, ainsi que la création du personnage fictif de Miralles sont autant de marques d'un degré incontestable de fiction dans le récit. Néanmoins, Catherine Orsini souligne l'effet de « contamination » du statut de référent réel aux créations fictionnelles²¹³, induit par la prépondérance de données vérifiables et par la revendication récurrente, par le narrateur-personnage, de la classification de son texte comme « relato real ».

Qu'est-ce donc qu'un « relato real » ? Dans le prologue de son recueil *Relatos Reales*, Cercas le définit ainsi :

*Los relatos reales [...] se ciñen a la realidad. [...] Todo relato [...] comporta un grado variable de invención ; o dicho de otro modo : es imposible transcribir la realidad sin traicionarla. [...] Todo relato parte de la realidad, pero establece una relación distinta entre lo real y lo inventado : en el relato ficticio domina esto último ; en el real, lo primero. Para crear la suya propia, el relato ficticio anhela emanciparse de la realidad ; el real, permanecer cosido a ella. Lo cierto es que ninguno de los dos puede satisfacer su ambición: el relato ficticio siempre mantendrá un vínculo cierto con la realidad, porque de ella nace; el relato real, puesto que está hecho con palabras, inevitablemente se independiza en parte de la realidad*²¹⁴.

Le « relato real » est donc un récit à dominante factuelle, fondé sur un ancrage référentiel, mais qui admet une certaine part de fictionnalisation. Cette définition fait écho à l'annonce du projet d'écriture par le narrateur : « Decidí también que el libro que iba a

²¹⁰ Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina, un paseo por el cine y la literatura*, op. cit.

²¹¹ *Ibid.*, p. 18.

²¹² *Ibid.*

²¹³ Catherine Orsini-Saillet, « Du pacte référentiel à la fiction : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », art. cit., p. 250.

²¹⁴ Javier Cercas, *Relatos reales*, Barcelona, El Acantilado, 2000, p. 16-17.

escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en la circunstancias que lo precedieron y lo siguieron » (p. 52). Il s'agit donc d'une question de dosage, d'accent. Le « relato real » met l'accent sur la référentialité alors que le roman met l'accent sur la fiction. C'est bien une nouvelle forme de réalisme que prône Cercas.

En termes d'expressions contemporaines du réalisme, *Soldados de Salamina* se rapproche donc de *La voz dormida* ; c'est pourquoi Juan Carlos Martín Galván inclut le récit de Cercas dans le corpus de sa thèse sur le *Realismo documental*²¹⁵. Cependant, là où le roman de Dulce Chacón insistait sur son caractère fictionnel — les indices de factualité n'apparaissant qu'aux marges du texte—, le récit de Cercas met l'emphase sur son caractère factuel — le « relato real » étant un leitmotiv du récit. Le pacte instauré par *Soldados de Salamina* est un « troisième pacte », un pacte indécidable qui doit laisser le lecteur dans le doute, conformément au paradigme contemporain selon lequel les questions sont plus importantes que les réponses. De plus, la dimension métanarrative est essentielle dans le récit de Cercas car le narrateur-écrivain s'interroge sans cesse sur sa propre pratique d'écriture, alors qu'elle était totalement absente dans *La voz dormida*.

2. L'enquête journalistique comme substitut de l'enquête policière

a. La démarche

La dimension journalistique est clairement revendiquée par le narrateur, tout d'abord dans sa démarche. En effet, le narrateur est journaliste et introduit dans le récit un de ses articles, « Un Secreto Esencial » (p. 24-26), réellement publié par l'auteur Javier Cercas²¹⁶. La forme journalistique s'insère donc en tant que telle dans le récit et renforce la coïncidence référentielle entre le narrateur et l'auteur. De plus, le narrateur prend connaissance de l'exécution manquée de Sánchez Mazas au cours d'une interview (p. 19-21) que lui donne le fils de Sánchez Mazas — Rafael Sánchez Ferlosio — interview qui éveille la curiosité du narrateur et qui marque le début d'une enquête qui aboutira à la rédaction d'une biographie de Sánchez Mazas. Ainsi la forme de l'interview est-elle déterminante. La première partie se présente comme une suite d'entretiens avec des personnages qui ont tous un rapport avec le phalangiste, que ce soit un rapport familial (son fils Sánchez Ferlosio, p. 19-21), un rapport amical (Jaume Figueras, fils de l'un des « amigos del bosque », p. 52-56) ou un rapport « scientifique », c'est-à-dire de connaissance historique (Miquel Aguirre, historien spécialiste de la Guerre Civile dans la

²¹⁵ Juan Carlos Martín Galván, *Realismo documental en la narrativa española del siglo XXI*, op cit.

²¹⁶ Javier Cercas, « Un secreto esencial », *El País*, 11/03/1999.

région de Banyoles, p. 29-37). De même, la troisième partie nous présente deux interviews essentielles : l'une de Bolaño (p. 145-164), dont l'intérêt est d'introduire le personnage du soldat républicain Miralles puis celle de Miralles lui-même : un entretien téléphonique d'abord (p. 172-177), puis une interview à la maison de retraite (p. 183-204).

Par ailleurs, dans ce roman, l'enquête journalistique se substitue à l'enquête policière, forme narrative très en vogue au cours des trois dernières décennies du XX^e siècle en Espagne. À ce propos, Georges Tyras²¹⁷ indique que la structure d'enquête est reprise en masse par les romans de la mémoire à partir des années 2000 où elle remplace le modèle narratif du narrateur d'outre-tombe tel qu'il était à l'œuvre dans *Beatus Ille* ou *Luna de Lobos* dans les décennies antérieures²¹⁸. À la différence du roman policier, fondé sur la révélation de la vérité sur un crime et sur le dévoilement de l'identité de l'assassin, la première partie de *Soldados de Salamina* a pour objectif de prouver l'authenticité de l'épisode du Collell. Ainsi les personnages ne sont-ils plus interrogés mais interviewés ; le narrateur-journaliste-enquêteur collectionne des « preuves » sur Sánchez Mazas sous la forme de photos, notamment à l'ambassade du Chili (« Ese mismo día consigue Sánchez Mazas entrar en la embajada de Chile, donde pasará casi año y medio. De esta temporada se conserva una foto... », p. 92) ; de films (où Sánchez Mazas témoigne lui-même de ses aventures : « vagamente recordaba aún [...] la zamarra de piel con la que días más tarde relataría ante una cámara de Franco su aventura inverosímil... », p. 191) ou de notes écrites de la main du phalangiste (cf. le carnet qui lui est remis par Jaume Figueras, p. 57-60). Il utilise également un discours logique et déductif, à la manière d'un détective : « Me puse a seguir las *pistas* que me había facilitado. Así *descubrí* que... » (p. 40-41, je souligne) ; « según *averigüé* por azar », « pude *comprobar*... » (p. 42, je souligne). L'enquête est constituée de multiples rebondissements, chaque personnage devenant un maillon qui la fait progresser. C'est ainsi que Miquel Aguirre donne au narrateur le numéro de téléphone de Jaume Figueras (« si quieres, puedo darte su número de teléfono », p. 36), qui est le fils de Pere Figueras, l'un des « amigos del bosque », et qui, à son tour, donne des pistes au narrateur. En effet, ce dernier mentionne des noms que l'on retrouvera plus tard (Maria Ferré et Daniel Angelats) sans en dire plus (« ya se lo contaré otro rato », dit-il p. 56), ce qui provoque un effet de suspense. De plus, il donne au narrateur le carnet de notes de

²¹⁷ Georges Tyras, « Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado », in Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valls, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, op. cit., p. 343-364.

²¹⁸ Georges Tyras, « Mémoire d'outre-tombe. Narration posthume et témoignage dans le roman espagnol contemporain », in Emmanuel Bouju (éd.), *L'engagement littéraire*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 293-308.

Sánchez Mazas qui déclenche toute une série de questions et de déductions de la part du narrateur : « Hasta aquí el texto de la libreta. Lo releí varias veces, tratando de dotar de un sentido coherente a aquellas anotaciones dispersas, y de ensamblarlas con los hechos que yo conocía » (p. 60). Enfin, il lui propose de le mettre en contact avec son oncle Joaquim Figueras, autre compagnon d'errance de Sánchez Mazas : « si es de verdad que quiere escribir sobre mi padre y Sánchez Mazas, con quien tiene que hablar es con mi tío » (p. 56). La dernière étape de l'enquête sur Sánchez Mazas réside donc dans la rencontre avec deux hommes et une femme qui ont passé les derniers mois de la guerre avec Sánchez Mazas : Joaquim Figueras, Maria Ferré et Daniel Angelats (p. 71-74). Pour cela, tel le policier qui essaie de trouver des preuves sur les lieux du crime, il se rend sur les lieux de l'exécution puis de la fuite du phalangiste, visite qui se révèle cependant vaine : « como si aguardara una revelación por ósmosis, me quedé allí un rato; *no sentí nada* » (p. 70). Ce que le récit met en scène, c'est donc d'abord l'histoire d'une démarche, de la quête d'un savoir, d'une vérité, qui, n'étant pas donnée, doit être reconstituée.

Cependant, l'enquête journalistique sur Sánchez Mazas débouche sur la rédaction d'une biographie, qui constitue la deuxième partie du récit, mais que son propre auteur juge insuffisante, « como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función por la que ha sido ideado porque le falta una pieza » (p. 144). C'est pourquoi l'enquête change d'objet d'étude puisque le narrateur avoue son erreur de perspective : « Lo que no tengo es ninguna versión republicana de lo que ocurrió allí y sin ella el libro se me queda cojo » (p. 176). La pièce manquante est donc le soldat républicain incarné par Miralles, qui est un personnage fictif, inventé de toutes pièces par l'auteur. Il convient de préciser que le statut du personnage de Miralles est essentiel mais problématique. Ce personnage a soulevé une grande interrogation et un grand enthousiasme parmi les lecteurs de *Soldados de Salamina*, comme le remarque l'auteur lui-même : « he recibido una cantidad tremenda de *e-mails* [...] en los que me rogaban que les dijera si Miralles existía de verdad porque necesitaban hablar con él, necesitaban ir a visitarlo »²¹⁹. De même, la résidence du troisième âge de Dijon a reçu du courrier pour Miralles : « el director me ha dicho que está recibiendo llamadas telefónicas preguntando por un señor que se llama Miralles y también cartas dirigidas a ese Miralles »²²⁰. En réalité, Miralles a vraiment existé, Bolaño l'a rencontré dans un camping, mais l'auteur Javier Cercas ne l'a jamais rencontré lui-même, comme il l'affirme : « hay que dejar claro que el Miralles de Bolaño existe, es de verdad. No es verdad, en cambio, que yo lo encontrase en Dijon »²²¹. En

²¹⁹ Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, *op. cit.*, p. 125.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*, p. 117.

d'autres termes, l'auteur s'est inspiré du récit de la vie de ce soldat inconnu pour inventer son propre Miralles. Il y a donc ici une « manipulation de la réalité » que Cercas justifie en opposant la vérité factuelle à la vérité de la fiction, d'ordre moral :

*El oficio del escritor (o por lo menos del novelista) consiste en mentir. Pero no se miente porque sí, sino para, a través de la mentira, llegar a una verdad superior, a una verdad que no es la verdad de los hechos, la verdad histórica o periodística, sino una verdad universal, una verdad moral o poética. [...] Ésa es la aspiración de toda la literatura: llegar a la verdad esencial mediante la manipulación de las verdades accidentales, mediante la mentira.*²²²

Le personnage réel de Miralles se transforme donc en la solution littéraire de *Soldados de Salamina*²²³.

Dans la troisième partie, l'enquête change donc de direction mais a toujours recours à l'interview. Le premier entretien s'effectue avec Bolaño, qui introduit le personnage de Miralles. Pour entrer en contact avec ce dernier, le narrateur entreprend un vrai parcours du combattant, une « peregrinación telefónica » (p. 171) qui prend plusieurs mois. De même qu'il s'était rendu au sanctuaire du Collell et à Cornellà de Terri dans la première partie, il se rend à Dijon pour rencontrer Miralles. Cependant, alors qu'il n'avait rien ressenti sur les lieux de l'exécution de Sánchez Mazas, le narrateur a une révélation à Dijon et comprend enfin que la pièce qui manquait à son livre était Miralles. Grâce à l'entretien avec ce vieux soldat oublié, il voit enfin son livre dans toute sa complétude : « Vi mi libro entero y verdadero, mi relato completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo » (p. 209). Ainsi, comme le souligne Juan Carlos Martín Galván²²⁴, le narrateur-personnage passe de la figure du détective de roman policier classique à celle du détective du roman noir, qui s'implique personnellement dans l'enquête. À ce propos, dans son étude sur le roman policier espagnol, José F. Colmeiro²²⁵ distingue le roman policier classique (dans la veine de Conan Doyle et Agatha Christie) et le roman noir (né dans les années 1930 aux Etats-Unis), selon deux critères : la fonction du détective et l'articulation des dimensions éthique et esthétique. Dans le premier cas, le détective défend le maintien du *statu quo* social dans la mesure où, dans une lutte symbolique du Bien contre le Mal, il est chargé de défendre les normes sociales transgressées par le criminel. Le critique ajoute que la dimension éthique y est toujours subordonnée à l'esthétique, qui consiste dans le jeu, le suspense, le mystère... Pour le détective « classique », la résolution d'une énigme est associée à une forme de divertissement, un

²²² *Ibid.*, p. 18.

²²³ Nous analyserons cet aspect dans la deuxième partie, à propos de la construction de la figure de Miralles en héros.

²²⁴ Juan Carlos Martín Galván, *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*, op. cit., p. 80-81.

²²⁵ José F. Colmeiro, *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.

moyen de faire preuve de son intelligence rusée, qui n'a d'égale que celle du criminel qu'il poursuit. En revanche, le roman noir opère un renversement de ces principes et, comme l'explique Colmeiro, « el método de la investigación ya no se basa exclusivamente en el juego deductivo o inductivo (racional) desde una perspectiva alejada, sino en la involucración activa y personal del detective en los mismos hechos a investigar »²²⁶. L'enquête n'est plus un simple motif ludique, mais recouvre un enjeu éthique fondé sur la remise en cause de l'ordre établi et affecte personnellement le personnage du détective. Par conséquent, au fur et à mesure qu'avance l'enquête dans *Soldados de Salamina*, le personnage-narrateur, que Juan Carlos Martín Galván appelle « l'intra-auteur », se rapproche de la figure du détective de roman noir : « quizás un paralelismo evidente entre la novela negra de detectives y *Soldados* sea la postura moral explícita y la implicación activa que exhibe el intra-autor durante algunos momentos del proceso de indagación »²²⁷. C'est ainsi que les implications personnelles de la quête du passé sur la figure du narrateur, sur lesquelles nous reviendrons dans la troisième partie de cette étude, sont synthétisées par Emmanuel Bouju :

L'interrogation s'est ainsi déplacée de l'histoire passée aux motifs présents de l'action et de l'écriture [...]. Car la quête du passé contribue à une véritable reconfiguration identitaire de l'écrivain, au lendemain d'une crise personnelle : elle engendre de nouveaux liens d'affection, éveille de nouveaux registres intellectuels et moraux, suscite de nouvelles pratiques d'écriture²²⁸.

b. Le discours

José F. Colmeiro reprend la distinction entre récit et discours en l'appliquant au roman policier²²⁹. Selon lui, « l'histoire » de l'enquête, c'est-à-dire le récit de la démarche menée par le détective, se double de son « discours », à savoir l'ensemble des stratégies visant à solliciter une enquête de la part du lecteur : « la historia de la investigación (del detective) está dirigida por el investigador mismo, es su propia narrativa, mientras que el « discurso » de la investigación (del lector) está señalado por el narrador del texto y reordenado por el lector »²³⁰. Le discours de l'enquête est donc fondé sur ce que Colmeiro appelle la « restriction communicative », ou « auto-restriction communicative » dans le cas de narrateurs homodiégétiques ou autodiégétiques, qui consiste en une « calculada manipulación informativa por parte del narrador »²³¹. Or, *Soldados de*

²²⁶ *Ibid.*, p. 61.

²²⁷ Juan Carlos Martín Galván, *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*, *op. cit.*, p. 75.

²²⁸ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 149.

²²⁹ José F. Colmeiro, *La novela policiaca española*, *op. cit.*, p. 75-84.

²³⁰ *Ibid.*, p. 76.

²³¹ *Ibid.*, p. 79.

Salamina utilise certains des mécanismes caractéristiques de la « restriction communicative », telles que la « retardation », ou stratégie dilatoire, et la « fragmentation ».

À titre d'exemple de la stratégie dilatoire, la date de l'exécution manquée de Sánchez Mazas, le 30 janvier 1939, n'est pas donnée d'emblée. Le narrateur veut ainsi mettre le lecteur dans la même situation d'ignorance que celle où lui-même était au début, comme il l'avoue : « la fecha exacta del fusilamiento sólo la conocí más tarde » (p. 26). Le lecteur est donc amené à découvrir la date au fur et à mesure de la progression de l'enquête, au moyen de calculs simples mais qui témoignent d'une certaine démarche : la vérité n'est pas donnée toute faite, il faut la reconstruire soi-même. Ainsi en témoignent les phrases suivantes : « la noche del 3 al 4 de febrero del 39 (o sea: tres días después del fusilamiento del Collell) » (p. 33) ; « lo retrató el 14 de febrero de 1939, justo dos semanas después de los hechos del Collell » (p. 41). La date du 30 janvier 1939 n'apparaît qu'à la page 58, sous la plume de Sánchez Mazas dans son carnet de bord : « el día 30 de enero de 1939 fui fusilado en la prisión del Collell... » — la date s'inscrit ainsi dans l'Histoire. Elle est ensuite répétée à plusieurs reprises dans la suite du texte (« Sánchez Mazas sabía que la fecha de su fusilamiento había sido el 30 de enero del 39 », p. 61 ; « El fusilamiento fue el treinta », p. 191). Si l'on doit se souvenir d'une seule date après avoir lu *Soldados de Salamina*, ce sera celle-là. Or, cette date relève non du savoir collectif mais est issue de longues recherches de la part du narrateur, qui nous donne à voir le processus d'investigation, et donc le savoir de l'auteur par-delà le narrateur.

Par ailleurs, la fragmentation, la dissémination d'indices sont autant d'éléments supplémentaires qui visent à créer du suspense et qui sollicitent un processus d'investigation chez le lecteur. Par exemple, le paso-doble *Suspiros de España* fonctionne comme un motif récurrent qui établit une interaction entre les deux niveaux de récit. Présent dans les trois parties, il fait le lien entre les trois personnages principaux : le narrateur, Sánchez Mazas et Miralles. Il surgit dans le récit au cours de la première partie, à un moment où le narrateur, assis à une table du « Núria », attend Jaume Figueras : « fue la primera vez en mi vida que oí la letra de *Suspiros de España*, un pasodoble famosísimo del que yo ni siquiera sabía que tenía una letra » (p. 49). Le narrateur en retranscrit textuellement les paroles à l'aide de la typographie propre à la poésie ou à la chanson :

*Quiso Dios con su poder,
fundir cuatro rayitos de sol
y hacer con ellos una mujer,
y al cumplir su voluntad
en un jardín de España nació
como la flor en el rosal... (p. 49)*

Le contexte est important puisqu'il s'agit du premier rendez-vous avec Jaume Figueras, un personnage en relation avec « los amigos del bosque », qui représentent la première version « personnelle », vécue, du passé, à partir de laquelle, en partie, Cercas va reconstruire l'aventure de Sánchez Mazas. Cette première occurrence du paso doble est donc ancrée dans le récit premier (l'histoire de l'enquête du narrateur dans la Gérone des années 2000) mais est indirectement liée au passé de par le contexte de son insertion dans le récit (l'attente de Jaume Figueras à une terrasse). Ensuite, le paso doble réapparaît dans la seconde partie ; il appartient donc au deuxième niveau de récit (la biographie de Sánchez Mazas). Cependant, il est inséré dans le discours de Sánchez Mazas, au cours d'une conversation avec Pere Figueras où le phalangiste raconte que le milicien qui lui a sauvé la vie dansait sur *Suspiros de España* : « mientras nosotros paseábamos por el jardín él siempre estaba sentado en un banco y tarareando algo, canciones de moda y cosas así, y una tarde se levantó del banco y se puso a cantar *Suspiros de España* » (p. 121). Par la suite, Sánchez Mazas lui-même se met à chanter et les paroles sont reproduites dans le texte pour la deuxième fois mais sous une autre forme typographique :

Quiso Dios, con su poder, / fundir cuatro rayitos de sol / y hacer con ellos una mujer, / y al cumplir su voluntad / en un jardín de España nació / como la flor en el rosal. (p. 121)

Cette forme, moins conventionnelle, permet de mettre en relief que ces paroles sont insérées dans un discours (le discours direct de Sánchez Mazas) et a également pour but de donner plus de vraisemblance à l'improvisation de Sánchez Mazas. Ce paso doble est donc ici associé à la figure du milicien inconnu. Enfin, il apparaît dans la troisième partie, par l'intermédiaire de Bolaño qui se souvient avoir vu Miralles danser « un pasodoble muy triste y muy antiguo [...] que muchas veces le había oído tararear entre dientes a Miralles » (p. 162). Cette occurrence apparaît donc dans le discours indirect de Bolaño et fonctionne comme un indice d'enquête policière puisqu'il vise à identifier Miralles avec le milicien qui a sauvé la vie à Sánchez Mazas. Cette piste est explicitement formulée au discours direct par le narrateur au moment de dire adieu à Miralles :

*—Una noche le vio bailando Suspiros de España con una amiga suya, junto a su rulot.[...] No le he contado una cosa —le dije a Miralles—. Sánchez Mazas conocía al soldado que le salvó. Una vez le vio bailando un pasodoble en el jardín del Collell. Solo. El pasodoble era Suspiros de España. [...] Era usted, ¿no? [...] Su respuesta fue:
—No. (p. 204-205)*

La fin est donc ouverte et l'on ne saura jamais si la piste était bonne, si Miralles est effectivement le soldat anonyme qui a laissé la vie sauve au phalangiste. Cette dernière mention de *Suspiros de España* permet de faire le pont entre les deux niveaux

de récit, entre la diégèse et la métadiégèse. Le *paso doble* est donc un élément de mise en intrigue policière de l'histoire et il y parvient grâce au procédé de l'écho, de la symétrie entre les différents niveaux du récit, qui, selon l'auteur lui-même sont la marque, sinon de la fiction, du moins, de la fonction de régie du narrateur : « Estas simetrías son fruto de la manipulación de la realidad, de la mentira »²³².

À l'issue de cette analyse, il apparaît que l'enquête, dans sa dimension journalistique, reflète les ambiguïtés du « relato real ». En même temps qu'elle se présente comme « objective », documentée, dans une visée référentielle, elle adopte certaines stratégies du roman policier, établissant un jeu avec le lecteur qui doit devenir à son tour un enquêteur. Cependant, l'enjeu du récit dépasse la simple enquête journalistique et se dote d'une dimension plus transitive, dans la mesure où il s'agit de retrouver le pan d'une histoire dont les derniers témoins sont sur le point de disparaître, comme le suggère Emmanuel Bouju : « l'histoire lacunaire suscite un mécanisme d'enquête qui va bien au-delà de la curiosité journalistique : dans la mise en doute et la vérification de l'authenticité des témoignages et des documents retrouvés »²³³. L'intérêt testimonial prend ainsi le relais d'une enquête purement journalistique.

3. Un récit testimonial

a. La collecte de témoignages

Conformément à ce que nous exposons à propos du « réalisme postmoderne », *Soldados de Salamina* exhibe ses sources au moyen, notamment, de la mise en scène de la collecte des témoignages par le narrateur. Celle-ci est orchestrée de façon à dessiner un double parcours, à la fois idéologique et épistémologique.

L'enquête réalise un parcours d'ordre idéologique dans la mesure où, dans la première partie, le narrateur présente d'abord la version de Sánchez Ferlosio, donc de la famille du phalangiste, pour finir sur la version des « amigos del bosque », donc du côté républicain. Terminer avec les républicains est, évidemment, significatif du positionnement idéologique du narrateur. Au-delà, à l'échelle du texte en entier, la biographie de Sánchez Mazas, qui occupe l'ensemble des deux premières parties, laisse place, dans la troisième, au surgissement du personnage de Miralles. Cette trajectoire vise ainsi à compenser l'énorme déséquilibre entre les deux personnages, du point de vue de la trace qu'ils ont pu laisser dans l'Histoire. Si Sánchez Mazas est un personnage historique, dont le narrateur peut retracer la vie grâce à des témoignages réels, Miralles est un personnage fictif. Du côté de Sánchez Mazas, le narrateur accomplit alors un

²³² Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, *op. cit.*, p. 21.

²³³ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'Histoire...*, *op. cit.*, p. 147.

travail de « dévoilement épigraphique »²³⁴, à travers le visionnage du témoignage oral du phalangiste mis en scène par la propagande franquiste (p. 42 et p. 191)²³⁵, la transcription de son carnet, mais aussi la consultation des mémoires de trois phalangistes (Eugenio Montes, Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo), auxquels s'ajoutent les témoignages des « amigos del bosque ». Sánchez Mazas a donc des traces dans le passé et jouit d'une certaine historicité. En revanche, du côté de Miralles, il n'y a aucune trace, ni écrite, ni orale. Cette absence est dans un premier temps dénoncée par Mateu Recasens, un vieux combattant républicain et lecteur révolté de l'article de Cercas sur le parallèle entre la mort de Machado et l'exécution manquée de Sánchez Mazas : « En todos los pueblos hay monumentos que conmemoran a los muertos de la guerra. ¿En cuántos de ellos ha visto usted que por lo menos figuren los nombres de los dos bandos? » (p. 27). L'antithèse est alors bien soulignée et permet de prendre la mesure du déséquilibre qui existe entre les deux camps. Cependant, si Miralles, et, avec lui, tous les soldats républicains anonymes, n'ont laissé aucune trace dans l'Histoire, le récit fait peu à peu tomber dans l'oubli la figure de Sánchez Mazas tandis que se dresse la figure héroïque du soldat républicain, le faisant ainsi sortir de l'anonymat et de l'oubli.

La collecte de témoignages est, en outre, orchestrée de façon à dessiner un parcours épistémologique. Ainsi part-elle de l'approche historique du passé, c'est-à-dire de « l'élaboration intellectuelle qui vise à l'intelligibilité du passé et requiert son exposé systématique »²³⁶ représentée par le personnage de l'historien Miquel Aguirre, pour se diriger progressivement vers la mémoire, c'est-à-dire l'histoire vécue, empirique, sensible, incarnée par les anciens combattants encore en vie — « los amigos del bosque » (dans la première partie) — et Miralles (dans la troisième). En effet, le témoin, défini par Maurice Halbwachs comme un « individu présent sous une forme matérielle et sensible »²³⁷, est une incarnation sensible du passé dans le présent. Dans le récit, les témoignages oraux sont principalement retranscrits au discours direct, que ce soit sous la forme du dialogue (majoritaire dans les première et troisième parties) ou de la citation (majoritaire dans la deuxième partie). L'emploi du discours direct permet de mimer l'oralité, voie par laquelle s'est transmis, de génération en génération, le récit de l'aventure de Sánchez Mazas et des « amigos del bosque ». Il en est de même pour le témoignage de Miralles, beaucoup plus extensif puisque le dialogue entre le narrateur et le vieux républicain occupe près du tiers de la troisième partie. Le récit de *Soldados de Salamina*, constitué de l'entrelacement d'une grande diversité de voix, progresse donc

²³⁴ *Ibid.*, p. 148.

²³⁵ Un court extrait de cette vidéo est consultable en ligne sur : <http://www.youtube.com/user/falangetv#p/u/10/4jhbhu73wmlY>, [page consultée le 27/04/2012].

²³⁶ Marie-Claire Lavabre, « Sociología de la memoria », *art. cit.*, p. 44.

²³⁷ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* [1950], Paris, Albin Michel, 1997, p. 53.

vers celle du témoin « direct », qui est en même temps le symbole du soldat inconnu, faisant ainsi « passer du côté du sujet le dit de l'Histoire »²³⁸. Ainsi que le souligne Renaud Dulong à propos des récits de témoins de la Première Guerre mondiale, de la Shoah et des camps staliniens, « les témoignages vécus viennent combler une défection de l'historiographie. L'histoire d'épisodes de cette nature ne peut être exclusivement racontée dans un point de vue de surplomb, la vérité historique se situe au moins autant du côté de l'expérience des individus engagés dans ces drames »²³⁹. Les témoignages sont ainsi au fondement de l'élaboration de la mémoire — par opposition à l'Histoire —, comme le signifie Maurice Halbwachs lorsqu'il affirme que « ce n'est pas sur l'histoire apprise mais sur l'histoire vécue que se fonde notre mémoire »²⁴⁰. Or, le témoin est caractérisé par la singularité de son expérience, que le destinataire du témoignage n'a, en revanche, pas vécue ni ressentie. Bien que fondé sur un « contrat de vérité »²⁴¹, le témoignage, dans son acception historique et non judiciaire, n'a pas le statut de preuve et s'établit sur un pacte de confiance entre le témoin et le destinataire du témoignage, comme l'explique Jacques Derrida :

Témoigner n'est pas prouver. [...] Témoigner en appelle à l'acte de foi à l'égard d'une parole assermentée, donc produite elle-même dans l'espace de la foi jurée ("je jure de dire la vérité") [...]. Qu'est-ce que je veux dire quand je dis "je témoigne" [...] ? Je veux dire non pas "je prouve" mais "je jure que j'ai vu, j'ai entendu, j'ai touché, j'ai senti, j'ai été présent". Telle est la dimension irréductiblement sensible de la présence et de la présence passée. [...] "Je témoigne" cela veut dire : "j'affirme (à tort ou à raison, mais en toute bonne foi, sincèrement) que cela m'a été ou m'est présent, dans l'espace et dans le temps (sensible, donc), et bien que vous n'y ayez pas accès vous-mêmes, mes destinataires, vous devez me croire, parce que je m'engage à vous dire la vérité [...]"²⁴².

Par conséquent, le témoignage, comme le suggère Paul Ricœur, « repose sur la confiance dans la parole d'autrui »²⁴³ et constitue, en cela, un « principe du lien social », dans la mesure où le crédit accordé à la parole de l'Autre « fait du monde social un monde intersubjectivement partagé »²⁴⁴. En fondant son récit sur la collecte de témoignages, le narrateur de *Soldados de Salamina* instaure une éthique du lien, de la relation et de la communauté avec les « sans voix » de l'Histoire. Ainsi que le soulignent D. Viart et B. Vercier à propos des romans français contemporains sur la Grande Guerre,

²³⁸ Cf. Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 142.

²³⁹ Renaud Dulong, « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? », *Vox Poetica*, 20/01/2009, disponible sur : <http://vox-poetica.org/t/dulong.html>, [page consultée le 11/01/2010].

²⁴⁰ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., cité par Marie-Claire Lavabre in « Sociología de la memoria », art. cit., p. 50.

²⁴¹ Cf. Marie Bornand, *Témoignage et fiction*, op. cit., p. 63-69.

²⁴² Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005, p. 30-32.

²⁴³ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 207.

²⁴⁴ *Ibid.*

le recours à la mémoire et au récit individuel opère un renversement où le soupçon, constitutif de la postmodernité, est remplacé par la confiance, dans la mesure où « ces romans poussent aussi loin que possible la *relation* : redonner la parole à ceux qui ne l'ont pas eue ou en restituer le souvenir [...]. Ces romans ne restituent pas seulement l'Histoire en elle-même, ils tentent de rétablir le lien avec ceux qui l'ont vécue »²⁴⁵.

La problématique de la confiance en la parole de l'Autre mène à réfléchir sur le statut et la fonction du destinataire du témoignage. Comme l'avance Philippe Forest à propos de l'œuvre de Primo Levi, « c'est toujours pour le compte d'un tiers que l'on témoigne »²⁴⁶, faisant écho aux propos de Jacques Derrida selon lesquels on témoigne toujours « pour » quelqu'un « au sens de "devant" quelqu'un. On témoignerait alors *pour* quelqu'un qui devient le *destinataire* du témoignage, quelqu'un aux yeux ou aux oreilles de qui on témoigne »²⁴⁷. Le destinataire devient ainsi un « témoin indirect » selon la terminologie de Marie Bornand, par opposition au « témoin direct », acteur et / ou spectateur de l'événement. La dialectique « témoin direct » / « témoin indirect » s'est ainsi substituée, à partir des années 1980, à l'opposition témoin / non témoin, pour répondre à « la nécessité de *passer le témoin* aux générations »²⁴⁸. Dans *Soldados de Salamina*, les destinataires des témoignages sont, d'une part, les descendants des « témoins directs » des deux camps : Sánchez Ferlosio (p. 19-21) ainsi que Jaume Figueras, fils de Pere Figueras, un des « amigos del bosque » (p. 52-56). Le narrateur-personnage est également un « témoin indirect », en tant que récepteur des récits des « amigos del bosque » encore en vie : Joaquim Figueras, Maria Ferré et Daniel Angelats (p. 71-74), de celui de Miralles, mais aussi en tant que destinataire des « témoignages indirects » évoqués précédemment, à savoir ceux des enfants des « protagonistas del pasado » (p.72). Le récit met ainsi en scène le « passage de témoin » évoqué par Marie Bornand à propos des témoignages des déportés de la Seconde Guerre mondiale, à savoir « le passage d'une première génération d'accueil, non réceptive à la parole des témoins directs de la déportation et des camps à une seconde génération réceptive »²⁴⁹, passage qui est, selon elle, « révélateur d'une transmission possible de la mémoire du témoin *de visu* au témoin qui écoute, "auditif" »²⁵⁰.

²⁴⁵ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 145.

²⁴⁶ Philippe Forest, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », in Emmanuel Bouju (éd.), *Littératures sous contrat*, *op. cit.*, p. 213-226, citation p. 223.

²⁴⁷ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, p. 62.

²⁴⁸ Marie Bornand, *Témoignage et fiction...*, *op. cit.*, p. 69.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁵⁰ *Ibid.*

Cependant, dans *Soldados de Salamina*, les récits des descendants des témoins sont décevants : celui de Jaume Figueras l'est par ses imprécisions²⁵¹ et sa concision²⁵²; celui de Sánchez Ferlosio par les doutes qu'il inspire au narrateur sur sa fiabilité, comme il l'affiche clairement au début du livre : « Hace unos años, su hijo, Rafael Sánchez Ferlosio, me contó su versión. Ignoro si se ajusta a la verdad de los hechos ; yo la cuento como él me la contó » (p. 25). Le récit problématise ainsi les failles de la mémoire familiale, les récits de témoignages étant pris en charge et appris par cœur par les générations successives, comme le souligne le narrateur : « de tanto contar la historia Sánchez Mazas en su casa, ésta había adquirido para la familia un carácter casi formulario » (p. 38). Le témoignage, transmis au sein de la sphère familiale, comporte ainsi une part non négligeable de création imaginaire, ainsi que le relève Marie Bornand : « Le témoignage n'existe pas sans une part d'invention, d'imagination, de fiction [...]. Le témoignage, comme tout discours, est soumis aux critères de la rhétorique », à savoir « une part nécessaire de mise en forme discursive et d'invention »²⁵³. La tâche du narrateur de *Soldados de Salamina* consiste alors à évaluer les discours des témoins, directs et indirects, et leur degré probable de véracité. S'instituant à son tour comme un témoin indirect, sa fonction dépasse celle d'un simple collecteur de témoignages : il s'érige en médiateur entre les mémoires individuelles, ou familiales, dont l'objectif est de mettre à jour une mémoire collective.

b. La fonction testimoniale de l'instance narratrice

Le terme « testimonial » signifie à la fois « ce qui repose sur des témoignages », mais aussi « ce qui fait témoignage ». Dans *Soldados de Salamina*, l'instance narratrice endosse ces deux fonctions : en tant que son récit repose sur une collecte de témoignages, il vise l'élaboration d'une mémoire collective. Par ailleurs, le narrateur s'institue en témoin indirect et revendique, à l'instar du témoin direct, un *ethos* de crédibilité.

Nous avons souligné que les récits fondés sur les témoignages réinstauraient la confiance en la parole de l'Autre. Cependant, ainsi que le nuance Paul Ricoeur, le témoignage se fonde sur la dialectique confiance / soupçon : « d'abord faire confiance dans la parole d'autrui, ensuite douter si de fortes raisons y inclinent »²⁵⁴. Pour cela, un argumentaire du doute peut être mobilisé de la part du récepteur du témoignage, à

²⁵¹ Les expressions du doute et de l'incertitude parsèment ainsi le récit de Jaume Figueras : « no sé si será verdad » ; « supongo que sí, pero no lo recuerdo », « me suena que sí, pero no estoy seguro » (p. 54).

²⁵² « Pero, la verdad, creí que usted me contaría más cosas », dit le narrateur à Jaume Figueras (p. 55).

²⁵³ Marie Bornand, *Témoignage et fiction...*, *op. cit.*, p. 87.

²⁵⁴ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 207.

l'image du narrateur de *Soldados de Salamina*. En effet, celui-ci repère les multiples distorsions de la réalité présentes dans les témoignages des « amigos del bosque » :

Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si, de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto y para sus protagonistas quizá legendario, de manera que lo que acaso me contarían que ocurrió no sería lo que de verdad ocurrió y ni siquiera lo que recordaban que ocurrió, sino sólo lo que recordaran haber contado otras veces. (p. 62)

La tâche du narrateur, tout comme celle de l'expérimentateur en psychologie judiciaire étudié par Paul Ricœur²⁵⁵, consiste alors à prendre en considération et à mesurer les écarts par rapport à la réalité avérée (« la realidad de los hechos »). Pour ce faire, le narrateur recourt à la documentation historique — en l'occurrence la consultation des Archives (p. 63) —, afin d'attester le témoignage de Jaume Figueras : « le pregunté [a Aguirre] si era posible cerciorarse documentalmente de que Pere Figueras, el padre de Jaume, había estado en efecto en la cárcel al terminar la guerra » (p. 63). Le vocabulaire de la vérification (« cerciorarse », « en efecto ») renvoie à la « certification » du témoignage, nécessaire à son « accréditation » par le destinataire²⁵⁶. La confrontation de plusieurs témoignages est également un moyen de s'assurer de leur fiabilité, ainsi que l'affirme le philosophe français : « La possibilité de soupçonner ouvre à son tour un espace de controverse dans lequel plusieurs témoignages et plusieurs témoins se voient confrontés »²⁵⁷. Or, c'est exactement ce qui se passe dans *Soldados de Salamina*, lorsque le narrateur confronte les témoignages des trois « amigos del bosque » :

Las versiones de los tres diferían, pero no eran tan contradictorias, y en más de un punto se complementaban, así que no resultaba difícil recomponer, a partir de sus testimonios y rellenando a base de lógica y de un poco de imaginación las lagunas que dejaban, el rompecabezas de la aventura de Sánchez Mazas. (p. 71)

Par conséquent, le narrateur fait la synthèse des témoignages épars en utilisant une démarche logico-déductive, comme le montre le vocabulaire de la déduction, particulièrement concentré aux pages 60-62 (« a juzgar por », « deduje », « no podía ser otra que », « sólo podía ser », « parecía evidente »). Il ordonne les faits, les unifie et les évalue, afin de créer un réseau commun d'histoires individuelles. À travers l'uniformisation des récits de témoignages, il vise l'élaboration d'une mémoire collective, qui consiste justement en une « reconstruction sélective » et une « homogénéisation des

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 203.

²⁵⁶ Cf. *ibid.*, p. 205 : « La certification du témoignage n'est alors complète que par la réponse en écho de celui qui reçoit le témoignage et l'accepte ; le témoignage dès lors n'est pas seulement certifié, il est accrédité ».

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 205-206.

représentations du passé »²⁵⁸. Cependant, si la mémoire collective est la « mémoire d'un groupe en tant que groupe »²⁵⁹, il se trouve que ni le narrateur, ni même l'auteur, n'appartiennent à ce groupe, le camp des vaincus. En effet, au début du récit, le journaliste Javier Cercas fait part de sa méconnaissance et d'une certaine condescendance envers l'épisode de la Guerre Civile espagnole²⁶⁰. De même, l'auteur, de son propre aveu, est issu d'une famille de phalangistes²⁶¹. En s'érigeant comme porte-parole d'un groupe duquel il n'est pas issu, le narrateur a donc besoin de construire un *ethos* de crédibilité.

Ainsi que nous l'avons déjà souligné, le narrateur est lui-même un témoin indirect, en tant que destinataire d'une multiplicité de récits. En agençant et en soupesant les différentes voix des témoins, l'instance narratrice établit une continuité entre celles-ci et la sienne, à travers l'écriture du récit que le lecteur a sous les yeux. La fonction testimoniale doit donc être entendue ici au sens où elle « fait témoignage », dans la mesure où elle parle au nom du silence des témoins directs. C'est ce que dénonce Philippe Forest à propos des œuvres de témoignage écrites par des auteurs qui n'ont pas été les témoins directs des événements qu'ils relatent :

[...] partout l'écrivain légitime son œuvre de témoin en prétendant parler au nom d'un peuple muet auquel il rend sa parole. [...] C'est toujours en usurpateur, en imposteur, de façon coupable et inquiète qu'un écrivain se sait contraint de se constituer en témoin d'un impossible à laquelle un autre que lui s'est trouvé insupportablement livré²⁶².

Le narrateur de *Soldados de Salamina* ne serait-il alors qu'un « usurpateur » puisqu'il lui manque l'expérience sensible du passé ? Peut-on réellement dire qu'il serait un « imposteur » dans la mesure où il se sert de la fiction pour reconstituer un épisode historique ? Marie Bornand, dans une réflexion sur les récits de témoignages fictifs, nous aide à trouver la réponse :

La position de témoin indirect n'est pas usurpatrice, ni l'élément de la fiction, dans la mesure où l'auteur s'interroge [...] sur sa position de parole, sur son degré de proximité avec l'expérience de l'Histoire, sur la manière de représenter ce rapport à la réalité vécue ou observée, sur les moyens rhétoriques de solliciter

²⁵⁸ Marie-Claire Lavabre, « Sociología de la memoria », *art. cit.*, p. 49.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ « empecé a sentir curiosidad por [...] la guerra civil, de la que hasta aquel momento no sabía mucho más que de la batalla de Salamina [...], y por las historias tremendas que engendró, que siempre me habían parecido excusas para la nostalgia de los viejos y carburante para la imaginación de los novelistas sin imaginación », p. 21.

²⁶¹ Il s'en explique dans plusieurs interviews, notamment dans l'émission « Affinités électives » sur France Culture du 30/10/2010. Cf. aussi la vidéo « Javier Cercas i *Soldados de Salamina* »-2, disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=-pDxaMZrZSo>, [page consultée le 01/11/2010].

²⁶² Philippe Forest, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », *art. cit.*, p. 221.

la participation sensible et cognitive du lecteur, en bref sur sa pratique d'écriture²⁶³.

Par conséquent, de même que le témoin direct est lié à son destinataire par un engagement²⁶⁴, le témoin indirect qu'est le narrateur se doit de respecter un engagement éthique s'il veut transposer en littérature l'expérience des « sans voix », celle des « amigos del bosque » d'abord, puis, plus encore, celle de Miralles. C'est donc sur cet engagement éthique que repose son *ethos* de crédibilité, qui transparaît dans l'interrogation constante sur sa pratique d'écriture et dans l'évolution générique du récit, qui glisse du *relato real* au roman²⁶⁵.

Parallèlement à l'évolution générique du récit, l'engagement éthique du narrateur, loin d'être préalable à l'écriture, s'élabore progressivement au cours du roman, comme le montre la comparaison entre l'incipit et l'excipit du récit. Si, dans l'incipit, le narrateur s'inscrit dans un certain solipsisme dépressif, où il ne parle que de lui à travers une écriture autofictionnelle, l'excipit procède à un dédoublement de soi au cours du voyage qui le ramène en Espagne après sa visite à Dijon pour voir Miralles (« Me duplicaba », p. 205). Dans la vitre du train, le narrateur voit « la imagen ajena de un hombre entristecido que no podía ser yo pero era yo... » (p. 208). L'individualité s'efface alors et le narrateur parle de lui à la troisième personne : « un viejo periodista fracasado y feliz fuma y bebe whisky en un vagón restaurante de un tren nocturno... » (p. 209). En outre, le narrateur s'efface pour laisser la place au soldat anonyme, dont la figure se dresse sur la dissolution de celui-ci, tout comme la figure de Miralles s'était dessinée à partir de l'évanouissement de celle du phalangiste :

[...] el periodista mira su reflejo entristecido y viejo en el ventanal que lame la noche hasta que lentamente el reflejo se disuelve y en el ventanal aparece un desierto interminable y ardiente y un soldado solo, llevando la bandera de un país que no es su país, de un país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desharapado, polvoriento y anónimo... (p. 209)

Le discours du narrateur apparaît alors comme « désubjectivé », dans la mesure où l'instance narratrice parle, non plus en son nom propre, mais seulement au nom des morts : « mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también [...] los hermanos García Segué —Joan y Lela— y Miquel Cardos y Gabi Baldrich [...], seguirían viviendo aunque llevaran muchos años muertos,

²⁶³ Marie Bornand, *Témoignage et fiction*, op. cit., p. 69.

²⁶⁴ Cf. les propos de Jacques Derrida dans *Poétique et politique du témoignage*, op. cit., p. 36 : « Le témoin marque ou déclare que quelque chose lui est ou lui a été présent, qui ne l'est pas aux destinataires auxquels le témoin est lié par un contrat, un serment, une promesse, par une foi jurée dont la *performativité est constitutive du témoignage et fait de celui-ci un gage, un engagement* » (je souligne).

²⁶⁵ Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie.

muertos, muertos, muertos » (p. 208). Le narrateur s'inscrit ainsi dans la lignée des témoins directs, dont la parole est « désubjectivée », comme l'explique Marie Bornand : « dans le *je* du locuteur il y a un *nous*, plusieurs *je*, la grande collectivité humaine qui n'existe plus mais qui s'oppose au silence que le langage de l'idéologie lui impose »²⁶⁶. C'est en ceci que consiste l'engagement éthique du narrateur-témoin, à la jonction du particulier et de l'universel, du passé et du présent comme figure de lien entre les vivants et les morts, à travers l'écriture d'un récit « capable de porter le souvenir de ceux qui sont "morts, morts, morts", et dont personne ne se souvient plus »²⁶⁷.

Par le mécanisme de l'enquête et la fonction testimoniale du narrateur, *Soldados de Salamina* cherche à produire un savoir à partir de l'exploitation des archives et des récits des témoins, savoir qui n'est pas transmis autoritairement au lecteur puisque sont mises en scène les difficultés et les vicissitudes de son acquisition. L'exemplarité cognitive consiste dans l'élaboration d'une mémoire collective au sein de l'œuvre mais également au-delà, car le roman cherche à s'instituer lui-même en archive. En effet, ainsi que l'affirme Alexandre Prstojevic à propos de la littérature sur la Shoah²⁶⁸, tout un pan de la littérature testimoniale contemporaine fait part de son désir de remplacer l'archive historique : tout en puisant dans l'archive, à travers la démarche investigatrice, ce nouveau type de récits « fait archive ». Il ajoute que ce phénomène aboutit à la création d'une forme littéraire qui se veut « au-delà du roman », dans une optique de dépassement des frontières génériques. C'est bien dans cette perspective que le narrateur Javier Cercas revendique le statut de *relato real* pour son récit. Le lecteur, dans une visée pragmatique, doit alors adopter le modèle de relation au savoir incarné par le narrateur-personnage, qui repose sur le « soupçon » et la confrontation des multiples discours sur le réel et sur l'Histoire. Cette démarche peut toutefois aller au-delà des intentions premières de l'auteur car si le lecteur s'institue à son tour en enquêteur, il découvre que l'épisode de la fuite de Sánchez Mazas n'est pas historiquement avéré²⁶⁹. L'exemplarité pragmatique risque ainsi de miner la portée cognitive et mémorielle de *Soldados de Salamina*.

²⁶⁶ Marie Bornand, *Témoignage et fiction*, op. cit., p. 54.

²⁶⁷ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'Histoire...*, op. cit., p. 152.

²⁶⁸ Alexandre Prstojevic, « David Albahari, *Goetz et Meyer* », communication prononcée dans le cadre du séminaire de la Casa de Velázquez intitulé *Le récit à l'épreuve du passé. Entre fiction et réalité*, le 20/04/2012.

²⁶⁹ C'est ce qu'a suggéré Jean-François Carcelén à la suite de la communication de Georges Tyras (« Rafael Sánchez Mazas ou la sale mine du "récit réel" »), prononcée dans le cadre du séminaire de la Casa de Velázquez intitulé *Le récit à l'épreuve du passé. Entre fiction et réalité*, le 20/04/2012.

B—L'enquête contre la manipulation de la réalité

Hay algo que no es como me dicen. El caso de Nevenka Fernández contra la realidad raconte l'histoire vraie de Nevenka Fernández, une jeune conseillère municipale de Ponferrada (dans la province de León) qui, en 2001, porte plainte contre le maire de la ville, Ismael Álvarez, pour harcèlement moral et sexuel. Première femme espagnole à avoir fait démissionner un homme politique pour harcèlement, elle crée un précédent. Ce récit relate l'enquête d'un narrateur-personnage sur cette affaire : un certain *Juanjo*, narrateur à la première personne, apprend les événements de Ponferrada à travers les médias, ce qui suscite en lui un intérêt pour cette histoire et pour la protagoniste, qu'il décide de rencontrer. Cette rencontre donne lieu à un an d'entretiens entre le narrateur et Nevenka, au cours desquels la jeune femme raconte son histoire au premier et à partir desquels le narrateur élabore le récit. Le récit se situe ainsi sur deux niveaux. Le premier est constitué par l'histoire de l'enquête du narrateur ; le deuxième par l'histoire du personnage principal sur lequel porte l'enquête. Nous avons donc affaire à deux diégèses différentes : la diégèse du récit premier (l'enquête qui se déroule après les événements de la mairie de Ponferrada, c'est-à-dire en 2001-2003) et la diégèse du récit second (les événements eux-mêmes, c'est-à-dire en 1999-2001). Il convient de souligner que le narrateur est homodiégétique dans le récit premier, mais hétérodiégétique dans le récit second. Ces deux diégèses ne sont pas séparées dans le texte, mais sont au contraire constamment superposées et interdépendantes. Le narrateur, doté du même prénom que l'auteur, est tout à la fois collecteur de témoignages et médiateur au moyen de sa fonction narrative, mais il est aussi un personnage mis en scène qui cumule au moins deux rôles : celui de journaliste et celui d'écrivain²⁷⁰.

L'enquête elle-même se divise en deux étapes essentielles. Le narrateur commence par relater, dans les trois premiers chapitres, sa collecte d'informations sur l'« affaire Nevenka Fernández » dans les médias (la presse, la télévision, la radio, Internet). Cette première étape débouche, comme dans *Soldados de Salamina*, sur la publication d'une colonne de presse, intitulée « Nevenka », que l'écrivain Juan José Millás a réellement publiée dans *El País*²⁷¹. Le narrateur rencontre ensuite Nevenka Fernández, ce qui constitue la deuxième étape de l'enquête, qui dure plus d'un an. Le témoignage de la protagoniste, recueilli par le narrateur au cours de ces entretiens, donne lieu à la réélaboration de l'expérience de Nevenka par le narrateur, dans le récit que le lecteur a sous les yeux. L'enquête y est mise en scène de façon moins claire que dans *Soldados de*

²⁷⁰ Nous analyserons la dimension autofictionnelle en troisième partie.

²⁷¹ Juan José Millás, « Nevenka », *El País*, 07/06/2002.

Salamina : si dans le récit de J. Cercas, les deux niveaux diégétiques sont bien délimités, dans le récit de J. J. Millás, ils sont imbriqués dans tout le texte, sauf dans les trois premiers chapitres.

1. Une enquête journalistique (récit de niveau 1)

Après avoir relaté dans les trois premiers chapitres sa collecte d'informations sur « l'affaire Nevenka Fernández », dans les médias principalement (radio et télévision²⁷² ; journaux²⁷³; revues²⁷⁴ mais aussi Internet²⁷⁵), le narrateur dévoile les insuffisances et les déviances du discours journalistique²⁷⁶. Il propose alors une autre modalité de rapport au savoir, plus spéculative, sous la forme d'une enquête qui, à la transmission d'un savoir préalable, substitue la mise en scène de son acquisition.

a. La démarche investigatrice

L'enquête passe rapidement de la collecte d'informations « médiatisées » et vérifiables par le lecteur, relatée dans les trois premiers chapitres, à la recherche de renseignements « immédiats », qui prennent la forme du témoignage de la victime et de son entourage. Le narrateur se fonde alors sur une importante base de sources orales et écrites. Cependant, si certaines d'entre elles sont effectivement vérifiables, d'autres, bien qu'étant invérifiables, sont présentées comme véridiques, à travers la construction de l'*ethos* d'un narrateur digne de confiance.

La rencontre des « témoins » : sources orales

Le narrateur fait tout d'abord la connaissance de Nevenka Fernández grâce à la médiation d'un personnage surnommé « el señor Invisible », journaliste qui a voulu garder l'anonymat. Cette rencontre avec la protagoniste de l'histoire, objet principal des deuxième et troisième chapitres, donne lieu à un an d'entretiens (« Estuvo enviando [...] [currículos] un año, el mismo durante el que me contó su historia y yo la escribí », p. 202), au cours desquels le narrateur enregistre la version de Nevenka à l'aide d'un magnétophone : « Le propuse un método de trabajo concreto: [...] Nevenka y yo nos sentábamos a una mesa [...], yo encendía el magnetofón, sacaba los cuadernos de notas

²⁷² « Ismael Álvarez [...] realizó manifestaciones en la Cadena SER, Radio Nacional de España y Antena 3 Televisión », p. 24 ; « Un día, en el transcurso del programa *Día a Día*, de María Teresa Campos, en Tele 5, llamó por teléfono una mujer que aseguró ser compañera de estudios de Nevenka », p. 24.

²⁷³ « Los periódicos también se ocuparon de Ismael Álvarez [...]. Supimos que era viudo y que tenía dos hijos », p. 25.

²⁷⁴ « Pero más inquietante era aún el relato que hacía de él la revista *Interviú* », p. 25.

²⁷⁵ « De vez en cuando entraba en Internet y leía cosas sobre ella, sobre todo de la prensa local de León », p. 38.

²⁷⁶ Nous reviendrons sur la remise en cause des discours médiatiques sur cette affaire à propos de l'engagement.

y comenzábamos a hablar. Como es lógico, hablaba fundamentalmente ella » (p. 42, je souligne). Le magnétophone, outil de base du journalisme et du reportage, est également un instrument essentiel en sciences humaines, comme l'indique Philippe Lejeune²⁷⁷. Le magnétophone permet une transcription de l'oral, où l'impression de « vécu » est d'autant plus forte que cet outil permet de dissimuler les médiations qui donnent au texte son efficacité et son sens. La fin du troisième chapitre introduit alors la transcription des paroles de Nevenka (« Esto es lo que me contó », p. 43), que le narrateur livre au lecteur dans les chapitres suivants

De plus, le narrateur se rend sur le « terrain », voire sur le « lieu du crime » à l'instar d'un détective, c'est-à-dire à Ponferrada (p. 46). Il s'y entretient avec l'entourage de Nevenka, à savoir Lucas, son fiancé (p. 97) et ses parents : la mère, Paquita (p. 80 et 114) ainsi que le père, Juvencio (p. 139). Il rencontre également des personnages ayant joué un rôle important dans l'affaire : Charo Velasco, la porte-parole du PSOE à la mairie de Ponferrada qui a su écouter et aider Nevenka (p. 88 et 132) ainsi que l'avocat de la plaignante, Adolfo Barreda (p. 102).

Le narrateur fait donc preuve d'une démarche d'enquêteur en s'entretenant avec les « témoins » de l'affaire. Cependant, il ne s'entretient qu'avec les témoins de la partie de la victime, comme le montre l'absence dans le texte de la version de l'accusé, Ismael Álvarez. Le narrateur sait « de quel côté » il doit être comme le dit Nuria Labari dans un article de *El Mundo* : « el escritor no se entrevistó con el alcalde para elaborar este libro ya que "sabía desde el principio de qué lado debía estar" »²⁷⁸. Le narrateur mène donc une enquête partielle et engagée²⁷⁹.

L'insertion de documents - « pièces à conviction » : sources écrites.

Le narrateur se fonde également sur des sources écrites, dont les retranscriptions émaillent le récit et corroborent ainsi la prétention à la véracité du propos. La première catégorie de documents insérés est constituée par les rapports des psychiatres et psychologues qui ont aidé Nevenka. Le premier est celui de la psychiatre de Madrid, « la doctora Mollá » (p. 57-58), les deuxième et troisième sont ceux du psychiatre de Ponferrada, Alfonso Hurtado (p. 61-62 et 99-100) et le quatrième est celui du psychanalyste de Madrid, José Antonio Bustos (p. 133-134). Les quatre rapports sont retranscrits au style direct, du moins en partie, dans une volonté d'objectivité maximale, à l'aide de formules d'introduction : « la doctora hizo a mano el siguiente informe: ... » (p. 57); « En el informe del psiquiatra [...] se lee:... » (p. 61) ; « continúa el informe »

²⁷⁷ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 221-223.

²⁷⁸ Nuria Labari, « Millás viaja al fondo de Nevenka », *El Mundo*, 19/02/2004.

²⁷⁹ Nous reviendrons sur la question de l'engagement dans la troisième partie de notre travail.

(p. 62), « Según el informe del psiquiatra » (p. 100), « escribe José Antonio Bustos: ... » (p. 133). Le narrateur utilise de façon récurrente l'expression « que obra en diligencias judiciales » lorsqu'il cite les rapports qui ont servi de pièces à conviction au cours du procès, ce qui confirme leur qualité de preuves objectives. Cependant, compte tenu de l'extension de certains rapports, le narrateur est parfois obligé d'avoir recours au style indirect. C'est le cas du deuxième rapport où le style direct laisse place au style indirect : « El informe de Alfonso Hurtado *añade*, con la economía narrativa característica de la literatura forense, *que Nevenka no dijo nada a sus padres por vergüenza* » (p. 61-62, je souligne). Le narrateur fait alors office de relais entre le document et le lecteur, se posant lui-même comme témoin, tout en indiquant qu'il procède à une sélection, en manifestant clairement les « coupes » qu'il effectue. L'*ethos* du narrateur se fonde ainsi en partie sur sa « fonction testimoniale »²⁸⁰, qui transparaît dans la citation récurrente et explicite des sources.

Le cahier de notes de Nevenka, dont la retranscription occupe les chapitres 14 à 19 (p. 137 à 186), constitue le deuxième type de source écrite. Ces notes consistent en une reconstruction analeptique des événements survenus entre le 4 avril 1999, jour où Nevenka se voit proposer un poste à la mairie de Ponferrada et le 22 septembre 2000, jour où elle s'enfuit à Madrid, après avoir subi pendant des mois le harcèlement de la part du maire. Si les documents précédents sont vérifiables par un lecteur-citoyen ayant suivi le procès de Nevenka, l'existence du cahier de notes de la victime est totalement invérifiable. Cependant, le narrateur a recours à des stratégies qui visent son acceptation par le lecteur. Par exemple, le chapitre 14, « Un ejercicio de contabilidad real », commence par la description et la finalité de ce cahier :

Además de recordar su historia verbalmente en la consulta del psicoanalista, Nevenka la escribió para sí misma y para el abogado, parte en cuartillas, parte en un cuaderno con las tapas de color marrón y el lomo de tela. Las cuartillas están escritas a bolígrafo; el cuaderno, a lápiz, para borrar y rectificar los datos equivocados. (p. 137)

Une description aussi précise de l'objet dans sa matérialité (couleur, matière, outils d'écriture...) persuade le lecteur que le narrateur a eu ce cahier entre les mains. De même, avant d'accepter le poste de conseillère municipale, Nevenka a pesé le pour et le contre et l'a matérialisé sur le papier ; le narrateur en livre alors la retranscription au lecteur :

²⁸⁰ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 262. G. Genette définit la fonction testimoniale comme « celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte [...] : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information ».

La hoja reproducía la de un libro de contabilidad en la que la columna del "haber" ha sido sustituida por los "pros" y la del "debe" por los "contra". [...] La página quedó de este modo:

*CONTRAS
Entrar en política
[...]*

*PROS
Oportunidad de
trabajo [...]. (p. 143)*

La retranscription précise de la disposition scripturale en deux colonnes finit de convaincre le lecteur que le narrateur a lu cette page et qu'il en fait une reproduction fidèle. De plus, le narrateur, comme pour les rapports des médecins, explicite à de nombreuses reprises le fait qu'il cite les notes de Nevenka : « De acuerdo con estas anotaciones » (p.137), « "Una de tantas noches de copas", escribe Nevenka Fernández en su cuaderno de tapas marrones... » (p. 153, je souligne), « "Tras la crisis del mes de marzo en el Ayuntamiento", dice Nevenka a su psicoanalista y a su cuaderno... » (p. 162, je souligne) ; « "Fue tan sutil al principio como directo al final", escribiría en su cuaderno » (p. 164, je souligne) ; « Por lo que Nevenka cuenta... » (p. 168) ; « *Las últimas líneas del cuaderno marrón [...] dicen así:* "Todavía recuerdo que lo primero que le dije al psiquiatra fue: "Necesito saber si estoy loca [...] [...] " » (p. 186, je souligne). Cette fidélité pointilleuse et ce rappel constant des sources cherchent à renforcer la crédibilité du narrateur et à faciliter l'acceptation par le lecteur de preuves scientifiques « objectives » (les rapports médicaux) mais surtout du récit intime de la victime.

Si le narrateur adopte une démarche investigatrice, à l'instar de l'enquête policière ou journalistique, néanmoins, sa finalité n'est pas seulement de transcrire la réalité, mais de l'expliquer et de lui donner un sens. C'est ainsi qu'après avoir mené l'enquête, le narrateur propose une reconstruction organisée de l'histoire, révélant ainsi sa « fonction de régie ».

b. La reconstruction de la vérité : fonction de régie

Contrairement aux articles de presse écrits simultanément au déroulement de « l'affaire Nevenka », le récit *Hay algo que no es como me dicen* est publié en 2004, soit trois ans après la conférence de presse de la victime (2001). Le narrateur est donc doté d'un regard rétrospectif, propre à tout récit, qui permet de proposer une reconstruction organisée de l'histoire. En ceci, il s'éloigne de la démarche du journaliste et se rapproche de celle de l'historien, dont la tâche, selon Paul Veyne²⁸¹, est d'offrir une organisation intelligente des données au moyen d'une narration. Cette démarche est visible à travers ce que G. Genette appelle la « fonction de régie » du narrateur, à savoir la présence d'un discours métanarratif dévoilant l'organisation interne du texte. Le narrateur apparaît

²⁸¹ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

comme celui qui donne le « sens » à l'histoire, à la fois en tant que direction, au moyen de la mise en perspective des faits, et en tant que signification, grâce à leur mise en intrigue.

La perspective

Le mot « perspectiva » apparaît dans le chapitre « Fechas que no cuadran » : « *Vistos con perspectiva*, en fin, todos los años pasados constituyeron un ejercicio de disimulo inconsciente para ser aceptada por una familia a la que llegó sin ser deseada » (p. 119, je souligne). Facilitée par la postériorité de l'écriture du texte par rapport aux événements, la perspective donne une vue d'ensemble de l'histoire et de son déroulement chronologique, en permettant de situer les événements les uns par rapport aux autres. Elle apparaît fréquemment sous la forme de prolepses qui anticipent des dates et événements-clés, comme le dépôt de plainte par Nevenka (« Estamos en octubre de 2000 y la denuncia *no se interpondría* hasta marzo del siguiente año », p. 78, je souligne), le procès (« Más tarde, en el juicio, *se demostraría* que el teniente de alcalde, Carlos López Riesco, en una situación de baja laboral [...] había cobrado el sueldo íntegro », p. 82, je souligne), ou encore le rôle important du psychanalyste José Antonio Bustos (« José Antonio Bustos, cuya intervención *sería* esencial en el proceso de verbalización del problema... », p. 121, je souligne). Les prolepses peuvent également prendre la forme de commentaires entre parenthèses où la postériorité vient valider ce qui, au moment des faits, n'était qu'une hypothèse ou une intuition (« [La doctora Mollá] le recetó [...] Trankimazín [...] por si no pudiera dormir (y no podría) », p. 58 ; « [Los padres de Nevenka] intentaban poner calma, porque no comprendían la gravedad del asunto (y tardarían mucho en comprenderla) », p. 68).

Par ailleurs, la perspective permet au narrateur d'opérer un raisonnement logique après-coup, perceptible au sein de commentaires au présent, par opposition au récit de l'histoire de Nevenka qui s'effectue majoritairement au passé²⁸². Ces commentaires au présent font part d'une appréciation *a posteriori* du narrateur sur le déroulement, sur l'enchaînement des faits²⁸³, auxquels la perspective permet d'attribuer un ordre, un sens, une direction : « Durante esos días *sucedan* varias cosas que *ponen* el rumbo de los acontecimientos en la misma dirección » (p. 93, je souligne). Les événements, ainsi extraits du regard rétrospectif du narrateur, sont rendus contemporains de l'acte de

²⁸² Cf. Harald Weinrich, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973. Weinrich distribue les temps verbaux en deux groupes : les temps du commentaire (présent, passé composé et futur) et les temps du récit (passé simple, imparfait, plus-que-parfait, conditionnel).

²⁸³ Par exemple : « No es raro, pues, que Nevenka Fernández se aferrara al libro de Marie-France Hirigoyen como un náufrago a una tabla », p. 108 ; « Quizá el acontecimiento más importante de esta época es el inicio de su terapia analítica », p. 132.

narration par lequel ils sont examinés, comme s'ils étaient placés sous le microscope de l'analyste. Le présent produit également un effet d'actualisation dans la mesure où le narrateur occupe simultanément deux positions temporelles différentes. Dans sa *Grammaire temporelle des récits*²⁸⁴, Marcel Vuillaume indique que lorsqu'un narrateur s'introduit explicitement dans un récit, ce qui est le cas de *Hay algo que no es como me dicen*, le système du discours construit autour du présent se superpose au système temporel du récit. On peut donc alors distinguer une trame principale et une trame secondaire. Cette distinction est reprise par Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, pour qui « l[a] première [trame] correspond à l'histoire représentée par le récit, l[a] seconde à la situation narrative. Lorsqu'un narrateur est explicitement présent dans un récit, il met en œuvre une temporalité distincte de celle des événements de l'histoire »²⁸⁵. Ainsi deux systèmes temporels coexistent-ils : les temps du monde raconté (pour le récit de l'histoire de Nevenka) et les temps du monde commenté (pour les appréciations et réflexions du narrateur). Harald Weinrich continue son analyse en soulignant que l'Histoire est caractérisée par cette dualité dans la mesure où elle doit à la fois raconter et commenter. En Histoire, « la structure fondamentale de la représentation consiste à enchâsser du récit dans du commentaire. [...] Un cadre commentatif "contient" le récit »²⁸⁶. De même que l'historien, le narrateur de *Hay algo que no es como me dicen* raconte l'histoire de Nevenka (au passé) et la commente (au présent). Cependant, il lui arrive de raconter l'histoire au présent, ce qui provoque un effet d'actualisation en rendant l'histoire racontée simultanée à l'acte de narration.

Au-delà, le narrateur choisit, organise et hiérarchise les faits en cherchant les événements déclencheurs de la crise, au moyen d'expressions qui dénotent un processus, une causalité :

Las horas previas a la toma de esa decisión, que es central en todo el conflicto, [Nevenka] deambuló por el Ayuntamiento [...] (p. 49, je souligne),

En aquella fecha había surgido, en efecto, el primer chispazo que presagiaba el cortocircuito que se estaba produciendo ahora (p. 66, je souligne),

Pero el encuentro más conmovedor, y quizá el más decisivo de cara a los acontecimientos futuros, fue el que tuvo con Charo Velasco (p. 86, je souligne),

José Antonio Bustos, cuya intervención sería esencial [...] (p. 121, je souligne),

Ya en la recta final del juicio intervinieron los psicólogos, cuya opinión — seguramente decisiva en el resultado final— fue prácticamente unánime (p. 200, je souligne).

²⁸⁴ Marcel Vuillaume, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

²⁸⁵ Jean Molino et Raphaël Lafhail Molino, *Homo fabulator, op. cit.*, p. 262.

²⁸⁶ Harald Weinrich, *Le Temps, op. cit.*, p. 79.

Pour reconstruire l'histoire de Nevenka, le narrateur doit reconstruire son passé, en recherchant les causes, en faisant des inférences... de même que l'historien, le scientifique ou le détective²⁸⁷.

La mise en intrigue

La fonction de régie est également perceptible dans le discours métanarratif du narrateur qui révèle une mise en intrigue de l'histoire de Nevenka, et ce, dès le début du récit, à travers l'isotopie du noeud : « Con los datos que disponía, y que hasta aquella noche habían flotado *desorganizados* en la periferia de mi conciencia, pensé, una vez que comenzaron a *anudarse*, en la *historia* de esta mujer como en la de un extrañamiento » (p. 27, je souligne). Si le mot « historia » signifie d'abord le déroulement chronologique des événements, le lexique du nœud dote ce mot du sens d'intrigue et de trame.

La mise en intrigue est symbolisée par l'image du puzzle, déclinée sous trois motifs : la syntaxe, le moteur et le vase cassé. La comparaison avec la syntaxe apparaît dans le chapitre « Comprendió que estaba sola », qui retrace les événements immédiatement postérieurs à la fuite de Nevenka à Madrid (le 22 septembre 2000) :

El detonador había sido la fiesta en la que el equipo de gobierno municipal celebraba la victoria por mayoría absoluta del PP en las elecciones generales, pero la carga explosiva se había ido acumulando por la adición de pequeños sucesos de acoso, cada uno de los cuales, aisladamente considerados, eran como las letras desprovistas de significado de un alfabeto. Había que colocar esos acontecimientos uno al lado del otro para advertir que había una sintaxis y un mensaje de terror en el conjunto. (p. 66)

L'image du moteur intervient, quant à elle, lorsque le narrateur évoque la conformité de Nevenka à son entourage :

A medida que me internaba en las intimidades de una familia [...] "normal" [...], iba estableciendo conexiones que demostraban que cada una de las piezas de una vida, si uno era capaz de colocarlas en su lugar, eran como las piezas de un motor: todas tenían una función. (p. 116)

Ces deux premiers motifs métaphorisent la tâche du narrateur : en établissant des rapports logiques entre des éléments épars et, *a priori*, indépendants, celui-ci donne une cohérence à l'ensemble. Il montre ainsi que si les événements isolés n'ont pas de signification propre, c'est l'intervention de la fonction narratrice qui les dote d'un sens, en les insérant dans une série, dans une totalité, à l'image d'une phrase ou d'un moteur. En ceci, le narrateur se rapproche une fois de plus de la figure de l'historien, car, comme

²⁸⁷ Cf. Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit. : « Certes l'historien doit d'abord reconstruire le passé ; la logique ou la psychologie de cette reconstruction ne diffère en rien de celle des sciences [...]. Dans sa reconstruction de la vérité, l'historien se plie aux mêmes normes que les savants ; dans ses inférences, dans la recherche des causes, il obéit aux mêmes lois générales de la pensée qu'un physicien ou un détective » (p. 147).

l'expose Paul Veyne à propos du travail historiographique : « le fait n'est rien sans son intrigue ; il devient quelque chose si l'on en fait le héros ou le figurant d'un drame »²⁸⁸.

L'image du puzzle sert également à métaphoriser le travail de Nevenka. À partir de sa rencontre avec le psychanalyste José Antonio Bustos, la jeune femme commence à tenir un journal dans lequel elle tente, elle aussi, d'organiser, de hiérarchiser les faits afin de reconstruire son drame. Ainsi un parallèle s'établit-il entre le travail d'« écrivante » de Nevenka et la fonction du narrateur. C'est ici qu'apparaît l'image du puzzle en tant que telle : « va rehaciendo el puzzle de los últimos quince meses de su vida » (p. 131). Quelques pages plus loin, apparaît la dernière déclinaison de l'image du puzzle, sous la forme du vase cassé : « Escribía con el espíritu con el que se juntan las piezas de un jarrón roto. El jarrón roto era su vida » (p. 137). C'est donc grâce à l'écriture, par l'acte même de narrer, que les événements s'organisent, prennent leur place et leur importance dans tout leur enchaînement. C'est quand Nevenka devient « écrivante » qu'elle recompose son histoire et en comprend le sens. L'alternative qui s'est offerte à Nevenka est celle de l'« écriture ou la vie », à l'image du roman de Semprún²⁸⁹. De même que l'auteur espagnol articule une exigence historique (raconter l'entreprise nazie d'extermination massive) à une exigence personnelle (écrire afin de maîtriser le tiraillement douloureux de la mémoire involontaire), Nevenka doit, elle aussi, raconter l'histoire de son harcèlement pour le procès (exigence informative), mais l'écriture lui permet également de se réapproprier son drame, de le comprendre, afin de l'exorciser (exigence personnelle). Nevenka n'est, toutefois, qu'« écrivante », elle n'est pas écrivain. C'est pourquoi c'est le narrateur qui, à partir des carnets de Nevenka, prend en charge le récit de son histoire.

Si la fonction narratrice établit des connexions entre des faits qui n'existent pas isolément, le rôle du narrateur est de donner un sens à l'histoire, de l'expliquer. La notion d'explication apparaît dans le récit : « Durante aquellas dos semanas, Nevenka sólo salió a la calle dos veces, una con su hermana Laura, para comprar regalos, y otra para hacerse un tatuaje en la muñeca de la mano derecha. [...] Lo de los regalos, pues, *no necesita explicación*, pero lo del tatuaje [...] es, cuanto menos, sorprendente » (p. 126, je souligne). Le fait que Nevenka se fasse tatouer, en soi, n'a aucune signification particulière. Cependant, si cet événement est replacé dans son contexte, c'est-à-dire le « proceso de extrañamiento » de Nevenka, qui est le leitmotiv du récit²⁹⁰, il prend tout son sens comme elle l'affirme elle-même : « —Era una de las primeras veces de mi vida en que hacía lo que quería » (*idem*).

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 52.

²⁸⁹ Jorge Semprún, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

²⁹⁰ Nous y reviendrons à propos de l'analyse du personnage.

La structure d'enquête du récit de niveau 1 révèle un rapport au savoir exemplaire de la part du narrateur. En effet, le « je » qui apparaît dans le titre, « Hay algo que no es como *me dicen* », désigne le narrateur, dans la mesure où, à partir de l'insuffisance du discours médiatique sur « l'affaire Nevenka », il mène une enquête pour expliquer l'histoire de la jeune femme. Parallèlement, si la vérité se doit d'être reconstruite par le narrateur dans le récit de niveau 1, elle doit être découverte progressivement par le lecteur dans le récit de niveau 2, qui adopte, pour cela, une structure de roman policier à énigme.

2. Une structure de roman policier (récit de niveau 2)

a. Une construction temporelle non-linéaire

Si le récit de niveau 1 (l'enquête du narrateur) suit un ordre chronologique, le récit de niveau 2 (la reconstruction de l'histoire de Nevenka) adopte une construction temporelle non-linéaire qui présente de nombreuses discordances entre le temps de l'histoire et le temps du récit.

Le temps de l'histoire

En ce qui concerne le temps des événements, il convient d'abord d'établir une brève chronologie des faits, tels qu'ils se sont réellement passés. Nevenka est née en 1974 (p. 112) à Ponferrada, où elle a passé son adolescence (p. 45), avant de partir à Madrid pour faire des études de commerce (p. 167). Puis, en juillet 1999, elle devient conseillère municipale déléguée aux finances et au commerce à la mairie de Ponferrada (p. 146). C'est là qu'elle rencontre Ismael Álvarez. Son séjour à la mairie s'étend du 23 juillet 1999 au 22 septembre 2000, date à laquelle, après avoir subi le harcèlement du maire, elle décide de s'enfuir à Madrid (p. 49) et de prendre un congé maladie. Pendant six mois, elle reste cachée, en proie aux rumeurs sur la raison de son congé : « Durante esos seis meses se había dicho que permanecía en Madrid sometida a una cura de desintoxicación de drogas, pero también que había ingresado en una secta » (p. 9). Puis le 26 mars 2001, Nevenka fait une conférence de presse à Ponferrada où elle rend publique sa démission en portant plainte contre Ismael Álvarez pour harcèlement sexuel (p. 9). Nevenka s'exile alors en Angleterre et le procès commence le 29 avril 2002 (p. 197). Enfin, le verdict est rendu le 31 mai 2002 : « Nevenka [...], el 31 de mayo se enteró de la resolución judicial, que condenaba al alcalde por un delito de acoso sexual cometido sobre su concejal de Hacienda » (p. 201). La dernière étape de l'affaire est la confirmation de la sentence, en 2003 (p. 202).

Une attention aux numéros de pages où sont évoqués les événements référentiels rapportés ci-dessus montre que ceux-ci sont loin d'être retracés de manière

chronologique, puisqu'ils sont disséminés dans tout le récit qui rompt ainsi avec la linéarité du temps de l'histoire.

Le temps du récit

Le temps du récit présente d'importantes distorsions par rapport à l'ordre chronologique du temps de l'histoire. Les trois premiers chapitres — le premier mouvement du livre — se situent du 26 mars 2001 à mi-septembre 2002 et retracent la première partie de l'enquête : le livre s'ouvre sur la conférence de presse de Nevenka et le troisième chapitre se ferme sur la rencontre entre celle-ci et le narrateur. La seconde partie s'étend des chapitres 4 (« Ese hombre te habla como un amo ») à 13 (« Violencia insidiosa ») et consiste en une analepse qui restitue l'histoire de Nevenka Fernández depuis sa fuite de Ponferrada (le 22 septembre 2000) jusqu'à sa conférence de presse du 26 mars 2001. Le troisième grand ensemble du livre, des chapitres 14 (« Un ejercicio de contabilidad real ») à 19 (« Lo de julio ») est la reconstruction de l'enfer vécu par Nevenka à la mairie de Ponferrada jusqu'à sa fuite, au cours d'une période qui s'étend d'avril 1999 au 22 septembre 2000. Cette reconstruction analeptique est effectuée à partir de cahiers de notes de Nevenka (p. 137). Enfin, les chapitres 20 (« Nace la otra Nevenka », 21 (« El juicio ») et l'épilogue constituent la dernière partie. Si le chapitre 19 se termine sur la fuite de Nevenka de Ponferrada le 22 septembre 2000, le chapitre 20 commence sur la conférence de presse du 26 mars 2001, dévoilant ainsi une ellipse de six mois entre les deux chapitres. Le chapitre 20 clôt la boucle temporelle dans la mesure où le lecteur se retrouve là après la conférence de presse sur laquelle s'était ouvert le récit (p. 187). Avec le chapitre 21, une autre boucle est bouclée, celle de la rencontre du narrateur avec Nevenka (p. 202), qui avait été annoncée au troisième chapitre. Le temps de l'écriture rejoint donc celui de l'enquête. En effet, l'écriture du texte que le lecteur vient de lire a été déclenchée par la rencontre avec Nevenka : « Necesitaba conocer a la joven y hablar con ella antes de tomar decisiones » (p. 34). C'est donc avec la fin des entretiens que, logiquement, le livre s'achève.

Nous sommes donc en présence d'une reconstruction volontairement non linéaire des événements dans la mesure où chaque partie revient un peu plus en arrière dans le temps (la première partie commence le 26 mars 2001, la deuxième le 22 septembre 2000 et la troisième en avril 1999). Il s'agit bien d'une chronologie inversée où le récit, au lieu de présenter un déroulement du début à la fin, commence par la fin pour remonter au début, à l'instar de la série américaine *Columbo* où le meurtrier est dévoilé dès le début — l'intérêt étant de chercher à comprendre comment le détective va s'y prendre pour le démasquer. Cette construction est donc celle d'une énigme, où l'enquêteur-narrateur part des faits bruts (la conférence de presse) pour remonter aux causes, progressivement, par paliers, par dates-clés (la fuite de Madrid, le début du

mandat de Nevenka...). Cette construction complexe et « rétrograde » est donc une manière de signifier au lecteur que le récit propose un autre fonctionnement du langage, qui consiste dans la signification et non dans la reproduction linéaire et chronologique des faits. La vérité n'est pas donnée d'emblée, mais est à découvrir et à déduire par le lecteur, ce que confirme la structure d'énigme du récit.

b. Un début in medias res

Hay algo que no es como me dicen s'ouvre sur un fait brut : une conseillère municipale accuse le maire de Ponferrada de harcèlement moral et sexuel au cours d'une conférence de presse sans que le lecteur connaisse les circonstances de cet événement, que le récit s'efforcera de mettre à jour par la suite. Il s'agit là d'un début *in medias res*, caractéristique du roman policier, comme le soulignent J. Molino et R. Lafhail-Molino :

Une forme particulière de début *in medias* est représentée par les récits à chronologie inversée, dont le prototype est le roman policier classique. Le récit commence par poser une *énigme* : un meurtre est commis, un cadavre trouvé, et le récit doit permettre de trouver l'identité du coupable et de reconstruire les circonstances du meurtre²⁹¹.

Dans *Hay algo que no es como me dicen*, le titre du premier chapitre — « Los restos de Nevenka » — suggère métaphoriquement la découverte d'un cadavre. De plus, l'énigme apparaît dans les questions que se pose le narrateur (« Había [...] aspectos enigmáticos: [...] ¿Dónde la hirió Ismael Álvarez para que una chica "bien" [...] se decidiera a afrontar el escándalo que sin duda provocaría una denuncia de este tipo? », p. 29), de même que dans le titre du deuxième chapitre (« Todos eran misterios »). Au-delà, les titres de certains chapitres du livre introduisent du mystère, du suspense, et dramatisent le récit, à la manière des romans-feuilletons ou, plus largement, des romans espagnols du XIX^e siècle (Galdós, par exemple). Ainsi, les titres successifs « Comprendió que estaba sola », « El cerco se estrecha », « Un encuentro con el enemigo » et « Fue como apretar el gatillo » métaphorisent l'histoire à l'aide d'une isotopie militaire (« el cerco », « el enemigo », « apretar el gatillo »). Cependant, dans ce texte, l'énigme n'est pas un meurtre, mais une histoire de harcèlement, dont le récit reconstruit peu à peu le processus en en démontant les mécanismes. Contrairement au roman policier, l'objet de l'enquête n'est donc pas le coupable mais la victime : le récit montre pourquoi et comment Nevenka est devenue victime, non seulement du maire, mais aussi de toute une société bien pensante dont elle est elle-même issue. C'est principalement là que réside l'énigme principale.

²⁹¹ Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator*, op. cit., p. 272.

c. Analepses et récurrences

Le début *in medias res* et la structure chronologique inversée entraînent de constants retours en arrière qui viennent progressivement combler les lacunes de l'information et les attentes du lecteur, au moyen de nombreuses analepses et récurrences.

Analepses

Comme le récit s'ouvre sur un événement qui se situe chronologiquement presque à la fin de l'histoire, le narrateur a recours aux analepses pour restituer les faits antérieurs. Les analepses ont plusieurs fonctions. Elles peuvent, tout d'abord, être déclenchées par l'entrée d'un nouveau personnage²⁹². C'est le cas pour la sœur de Nevenka, Amelia, atteinte d'un cancer (p. 122-124) et pour Lucas, le fiancé de la victime (p. 167-173). Ces deux analepses remplissent une fonction d'information et répondent à une attente du lecteur, notamment en ce qui concerne Lucas. Ce personnage apparaît dès la deuxième page du livre (p. 10) et, bien que très présent dans l'histoire, il y est toujours en retrait. Le narrateur pique la curiosité du lecteur au sujet de la relation entre Nevenka et Lucas, lors de commentaires entre crochets : « "Imagina la situación", me diría Nevenka, "un noviazgo casi recién comenzado... [aunque Lucas y Nevenka se conocieron durante la carrera, su noviazgo se había iniciado varios años después y unos meses antes de que estallara el conflicto] [...]" » (p. 77, je souligne). Ce n'est donc que dans le dernier quart du livre que le narrateur fait toute la lumière sur la rencontre entre Nevenka et Lucas.

Par ailleurs, les analepses peuvent correspondre à des lacunes volontaires de l'information, ou *paralipses*. Ainsi que nous l'avons évoqué, la première partie du livre retrace les événements survenus entre la conférence de presse de Nevenka le 26 mars 2001 et sa rencontre avec le narrateur. Or, la deuxième partie ne revient que sur la période postérieure à la fuite de Nevenka et non sur le détail des événements qui l'ont conduite à fuir (du 22 septembre 2000 au 26 mars 2001). C'est alors la troisième partie (chapitres 14-19) qui retrace ces événements — d'avril 1999 au 22 septembre 2000. Jusqu'à la moitié du livre, le narrateur a donc passé sous silence le nœud de l'histoire — la période où Nevenka était employée à la mairie de Ponferrada et le harcèlement dont elle a été victime — privant ainsi le lecteur d'un certain nombre d'éléments nécessaires à la compréhension totale de l'intrigue. Selon Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, ces analepses sont, de même que le début *in medias res*, caractéristiques du roman policier : « D'une façon générale, les lacunes de l'information donnent au récit une *structure*

²⁹² *Ibid.*, p. 268.

d'énigme ; le lecteur n'apprend que peu à peu ou même seulement à la toute fin du récit les éléments qui lui donnent un sens »²⁹³. La troisième partie est ainsi une immense analepse, d'une extension de six chapitres et d'une amplitude d'un an et demi. Cette analepse est à la fois objective et subjective. En effet, elle est subjective dans la mesure où elle expose le souvenir de Nevenka, transcrit dans ses carnets de notes. Cependant, cette analepse est objectivée par le narrateur, qui, après avoir lu ces notes, les donne à lire au lecteur sous une forme indirecte : « De acuerdo con estas anotaciones, todo empezó el 4 de abril de 1999 » (p. 137). Le narrateur s'institue alors en médiateur qui fait le relais entre le témoignage écrit et le lecteur.

Réurrences

La récurrence, au cours du récit, d'une même scène qui ne s'est produite qu'une seule fois dans l'histoire, est une autre stratégie dilatoire. Par exemple, la scène de fête en honneur de la victoire électorale du *Partido Popular* est mentionnée à trois reprises dans le texte, mais par des voix différentes. La scène en question s'est déroulée le 13 mars 2000 au soir. Le *PP* ayant remporté les élections générales, l'équipe municipale de Ponferrada a décidé de fêter cette victoire dans un bar, mais Nevenka rentre avant les autres. Le lendemain, le maire, en colère contre Nevenka parce qu'elle n'a pas suivi l'équipe la veille, téléphone à ses parents afin de dénigrer ses compétences professionnelles. La première mention de cette scène apparaît au sein du rapport du psychiatre Alfonso Hurtado :

Esta situación de tensión se prolongó, siempre según el informe, hasta marzo de 2000, fecha en la que el PP ganó las elecciones generales por mayoría absoluta. [...] Esa noche, todo el equipo se encontraba celebrando el triunfo electoral en un pub, pero Nevenka decidió irse a casa. [...] Entonces, continúa el informe, [...] "al día siguiente sus padres la llamaron alarmados, porque el alcalde los había llamado a las 10 de la mañana diciéndoles que su hija no trabajaba satisfactoriamente". (p. 62, je souligne)

Cette première évocation de la scène est livrée au lecteur au travers du filtre du discours rapporté, soit indirect soit direct (comme la dernière phrase de la citation). Le lecteur n'a, toutefois, qu'une vision réduite de l'événement, à cause de « la economía narrativa característica de la literatura forense » (p. 61).

La deuxième occurrence de la scène est livrée par la voix du narrateur, quelques pages plus loin : « El detonador había sido la fiesta en la que el equipo de gobierno municipal celebraba la victoria por mayoría absoluta del PP en las elecciones generales » (p. 66). Cette citation met l'accent sur l'incidence de cet événement dans le déroulement

²⁹³ *Ibid.*

de l'histoire. Ces deux premières évocations de la scène permettent d'introduire du suspense, de créer une attente chez le lecteur en le privant des détails.

La troisième mention de la scène vient donc combler les attentes du lecteur (p. 155-156)²⁹⁴. Cette évocation de la scène est plus longue que les précédentes qui ne dépassaient pas quelques lignes : ici, elle occupe une page et demie. Alors que la première occurrence était d'un style objectif, en raison du support (un rapport médical), le lecteur assiste, cette fois, à la reconstruction de la scène par Nevenka tout d'abord (puisque ces pages font partie de la transcription des notes de la jeune femme) puis par le narrateur dans la mesure où c'est lui qui procède à cette retranscription. Ce double filtre entraîne plusieurs conséquences. D'une part, si l'on pense que la scène a été écrite à partir des notes de Nevenka, il est normal que l'on trouve davantage de détails que dans les allusions précédentes. Le narrateur lui-même souligne que les évocations antérieures étaient très succinctes : « el primer episodio grave del conflicto, que aparece, aunque muy resumido, tanto en el informe de la doctora Mollá como en el de Alfonso Hurtado » (p. 155, je souligne). Le lecteur apprend ainsi qu'Ismael Álvarez « no tenía un buen beber » (*idem*) ou qu'après la fête, Nevenka est allée retrouver son fiancé (« cogió el coche y se marchó a León para encontrarse con su novio » (*idem*)). De plus, on relève quelques marques d'une apparente focalisation interne comme la présence d'un verbe de pensée : « Nevenka *comprendió* que aquello no tenía arreglo » (p. 156, je souligne). Par ailleurs, la présence du filtre du narrateur est visible grâce aux marques introductrices du discours indirect (« Nevenka dice que Ismael estaba borracho », p. 155). Si l'on compare, maintenant, l'extrait du rapport d'Alfonso Hurtado (p. 61) et cette troisième occurrence de la scène, on remarque que le premier texte est placé sous le signe de la parataxe tandis que le troisième présente une hypotaxe. En effet, le rapport médical n'est qu'une succession de phrases, simples et courtes, sans aucune liaison entre elles. En revanche, la troisième évocation détaillée de la scène est jalonnée de liens temporels (« Entre tanto », « Finalmente », « pero luego », p. 155) et logiques (« en efecto », *Idem*). D'ailleurs, dans le dernier passage, la scène s'anime avec l'introduction de fragments de dialogues qui font entendre la voix d'Ismael Álvarez, que ce soit en conversation avec la mère de Nevenka (« —Yo ya no sé qué hacer con ella— añadió Ismael antes de colgar », p. 156) ou avec Nevenka elle-même (« —Eres una hija de puta y yo voy a ser más hijo de puta contigo », *idem*). Enfin, le lecteur reconnaît la présence du narrateur grâce aux liens que celui-ci établit avec ce qui a été dit précédemment, liens qui fonctionnent comme des rappels. En effet, le narrateur termine la reconstruction de la scène par : « Fue entonces cuando el padre de Nevenka le dijo que si le gustaban los viejos por qué no iba a la residencia del Imsero » (p. 156). Cette phrase au discours

²⁹⁴ De « Entre tanto, llegó el 13 de marzo de 2000 » (p. 155) à « Ismael Álvarez era un mujeriego » (p. 156).

indirect fait écho à celle de la page 67, qui était au discours direct : « Su padre le dijo una frase que no olvidará nunca: —Si te gustan los viejos, ¿por qué no subes a la residencia del Imserso?». ».

La récurrence d'une même scène, évoquée différemment selon les chapitres, contribue aussi à donner au récit une structure d'énigme. En effet, à chaque évocation — plus ou moins partielle — de la scène, le lecteur en apprend davantage ; chaque occurrence comble davantage les lacunes de l'information jusqu'à la reconstruction totale de la scène. Elle remplit un rôle tout à fait différent de la récurrence dont font usage le roman à thèse ou le roman populaire : alors que dans ces derniers, la « rhétorique réitérative » vise à limiter toute ambiguïté de sens et à construire une réception univoque, dans *Hay algo que no es como me dicen*, les récurrences, conjointes aux analepses s'inscrivent dans une optique de déconstruction du savoir par la révélation tardive du sens.

Le « message » du récit de Juan José Millás est contenu dans le titre : *Hay algo que no es como me dicen. El caso de Nevenka Fernández contra la realidad*. Ce titre met en co-présence le rapport au réel (« la realidad ») d'une première personne du singulier (« me ») et d'un indéfini à la troisième personne (« dicen ») pour mettre en évidence l'opposition des discours institués sur le réel à son expérience singulière effectuée par un individu. Si l'indéfini renvoie aux discours médiatiques et à l'opinion publique, le « je » réfère, en premier lieu, au narrateur qui passe de l'insuffisance du traitement médiatique de « l'affaire Nevenka » à la nécessité de reconstruire la vérité à travers la modalité investigatrice, mise en scène dans une enquête de type journalistique. Au-delà, le « je » désigne le lecteur : dans un récit de niveau 2 dont la structure est celle d'un roman policier, *Hay algo que no es como me dicen* dévoile les mécanismes de déconstruction — notamment par la rupture d'une linéarité temporelle — et de reconstruction du sens par une instance de régie qui cherche la collaboration d'un lecteur actif et complice.

II. L'ENQUÊTE ESCAMOTÉE

Parallèlement aux récits fondés sur une mise en scène explicite de l'enquête, d'autres romans proposent une version « escamotée » du processus d'investigation, si l'on entend par là que leurs auteurs, tels des prestidigitateurs, le font « disparaître par un tour de main qui échappe à la vue des spectateurs »²⁹⁵. Dans ce type de récits, dont nous analyserons un exemple (*El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas), l'accent est moins mis sur le déroulement de l'enquête que sur son résultat. Il n'en reste pas moins que le rapport au savoir qu'ils mettent en œuvre, caractérisé par le cheminement, est semblable aux récits d'enquête analysés auparavant. Le rôle du lecteur y est d'ailleurs d'autant plus accru que c'est à ce dernier de reconstituer le mécanisme dissimulé de l'enquête, en recueillant et en faisant entrer en résonance des indices savamment instillés çà et là dans le récit. Cette deuxième catégorie de récits d'enquête possède ainsi une importante dimension pragmatique puisqu'elle propose au lecteur de devenir lui-même un enquêteur et de participer au dévoilement du sens de ces récits.

*El lápiz del carpintero*²⁹⁶ se distingue des récits précédemment étudiés sur plusieurs points. Ici, point de narrateur-personnage à la première personne ; le récit est pris en charge par un narrateur à la troisième personne, omniscient. De même, bien que le récit soit ancré dans une période historique déterminée — la Guerre Civile —, la dimension factuelle n'est pas clairement affichée ni revendiquée. Ainsi aucun protagoniste de l'histoire (le médecin Da Barca et son ancien geôlier Herbal) n'est-il historiquement « réel », certains personnages étant même dépourvus de nom et désignés par leur seul métier — c'est le cas de « el pintor », ami et codétenu de Da Barca, dont l'esprit parle à l'oreille de son bourreau, le même Herbal, après sa mort. Seuls certains personnages auxquels se réfère ponctuellement le récit, tel le docteur Nóvoa Santos mais aussi Franco, Primo de Rivera ou Juan March, sont historiques. Parallèlement, les références historiques précises, peu nombreuses et très laconiques, retracent à grands traits les événements majeurs de la période. Par exemple, le soulèvement de 1936 est sommairement évoqué comme « lo del alzamiento » (p. 27). Apparaissent également de manière neutre et concise — en une phrase tout au plus — la victoire du Front Populaire en 1936 (« Fue después de las elecciones de febrero de 1936,

²⁹⁵ Définition du verbe « escamoter » dans le dictionnaire *Le Petit Robert*.

²⁹⁶ Nous nous référons à ce roman uniquement dans sa version espagnole traduite du galicien car les aspects du roman que nous abordons dans le cadre de l'exemplarité ne sont pas concernés par la question de la langue. Nous citerions la version originale si cela s'avérait nécessaire.

cuando ganó el Frente Popular », p. 43), la révolution des mineurs asturiens en 1934 (p. 51), et la victoire de Franco (« el primero de abril de 1939, Franco firmó el parte de la victoria », p. 103). En outre, à deux reprises, le récit cite ce qui pourrait ressembler, à première vue, à des documents historiques. C'est le cas d'un titre et d'extraits de journaux consacrés à la rencontre, authentique, entre Hitler et Franco à Hendaye : « Un titular en grandes caracteres. "Hitler y Franco" se entrevistan » (p. 135). Si, comme le suggère Geneviève Champeau à propos de ces citations, « ce sont des pastiches parfaitement convaincants »²⁹⁷ à défaut d'être vérifiables, en revanche, le télégramme de félicitations envoyé par le pape Pie XII à Franco a, quant à lui, réellement existé. Or, si l'on compare la version authentique de ce télégramme (« Levantando nuestro corazón al Señor, agradecemos sinceramente, con V.E., deseada victoria católica España »²⁹⁸) à celle qui est donnée dans le texte (« Alzando nuestro corazón a Dios, damos sinceras gracias a Su Excelencia por la victoria de la católica España », p. 105), on remarque que la deuxième est légèrement modifiée. Il semble donc que le récit mette un point d'honneur à ne pas revendiquer un pacte factuel, puisque même les allusions aux documents historiques ne sont pas strictement fidèles aux originaux. L'ancrage diégétique dans une période historiquement datée et dans un espace circonscrit, la Galice, semble alors constituer la toile de fond d'un récit purement fictionnel. L'introduction du merveilleux dans ce récit, qui renvoie notamment aux contes folkloriques de la tradition galicienne, souligne d'ailleurs le refus d'inscrire *El lápiz del carpintero* dans une pure référentialité ainsi que le rejet d'une certaine forme de « réalisme » que l'on avait pu cerner dans les récits précédemment abordés.

Enfin, en ce qui concerne l'enquête proprement dite, aucune mention n'est faite de son déroulement, ni de ses différentes étapes. Le récit n'inclut aucun « document », aucune archive et ne mentionne jamais ses sources, si ce n'est dans la page des remerciements, où l'auteur souligne brièvement le profit qu'il a pu tirer de certains ouvrages historiques²⁹⁹. De plus, cette même page présente une liste de personnes ayant réellement existé, qui ont pu, certes, inspirer la fiction, mais dont les noms ne sont jamais cités au fil du récit.

Nous sommes donc en présence d'un récit qui diffère des précédents, de facture *a priori* plus classique en termes de structure narrative. Cependant, c'est bien une enquête

²⁹⁷ Geneviève Champeau, « Bilinguisme, diversité culturelle et utopie dans *O lapis do carpinteiro / El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », in Geneviève Champeau (éd.), *Diversité culturelle et enjeux de pouvoir dans la péninsule ibérique*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 113-130, citation p. 117.

²⁹⁸ Télégramme cité dans Gonzalo Redondo, *Historia de la Iglesia en España, 1931-1939. Tomo II: La Guerra civil (1936-1939)*, Madrid, RIALP, 1993, p. 607.

²⁹⁹ « También me fue de mucha utilidad la consulta de las investigaciones históricas de Dionisio Pereira, V. Luis Lamela y Carlos Fernández ».

qui sous-tend la construction du récit, une enquête « escamotée » par une profusion de voix et dont il s'agit maintenant de reconstituer le processus.

A—Une chaîne de voix

Tout comme *Soldados de Salamina* et *Hay algo que no es como me dicen*, *El lápiz del carpintero*, roman composé de vingt chapitres, est construit sur deux niveaux diégétiques. Bien qu'ils ne soient pas précisément datés, les deux premiers chapitres, ainsi que le dernier, se situent à une époque contemporaine de la publication du roman, c'est-à-dire dans les années 1990, alors que le reste du récit se déroule pendant la Guerre Civile. Dans le premier chapitre, relaté à la troisième personne, un journaliste, Carlos Sousa, vient interviewer chez lui le médecin Da Barca, malade lumineux et « abuelo revolucionario » (p. 12) comme il se qualifie lui-même. Le deuxième chapitre opère un changement de cadre spatial et énonciatif et transporte le lecteur dans l'ambiance délétère d'une maison close où apparaît le personnage d'Herbal, vigile de l'établissement mais aussi ancien geôlier et rival malheureux en amour de Da Barca durant la Guerre Civile. En l'espace d'une après-midi, ce personnage d'ancien garde civil raconte l'histoire du médecin à une jeune prostituée sans papiers venue d'une île africaine, Maria da Visitação. À partir du troisième chapitre se déploie donc le récit d'Herbal, second niveau diégétique du roman, ancré dans les années 1936-1939, la situation énonciative-cadre étant rappelée ponctuellement par des incises du type « le dijo Herbal a Maria da Visitação » (p. 25)³⁰⁰. Enfin, le dernier chapitre revient aux années 1990 : le lecteur apprend que c'est la mort de Da Barca qui a déclenché le récit d'Herbal, à partir de la publication d'un faire-part de décès dans le journal. C'est alors qu'arrive un client pour Maria da Visitação, que celle-ci décrit dans ces termes : « Está encariñado [...]. Me contó que era periodista. Anda deprimido » (p. 188). Même si l'identité de ce personnage n'est pas révélée, des indices font supposer au lecteur qu'il s'agit de Carlos Sousa : outre l'identification professionnelle, l'alcoolisme et la solitude³⁰¹ du journaliste, évoqués dans le premier chapitre, font écho à son caractère dépressif dans le dernier. Contrairement à l'interprétation erronée de certains critiques³⁰², et comme l'a bien

³⁰⁰ Cf. aussi, entre autres : « explicó Herbal a Maria da Visitação », p. 26 ; « le contó Herbal a Maria da Visitação », p. 43 et 139.

³⁰¹ « Mi problema no es el agua precisamente », p. 11 ; « vivía solo, demasiado solo », p. 13.

³⁰² Cf. notamment William J. Nichols, « La narración oral, la escritura y los "lieux de mémoire" en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », in Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2006, p. 155-176. Ce critique expose ainsi, à propos du premier chapitre : « este episodio de Carlos Sousa en la apertura de la novela resulta ser un callejón narrativo sin salida porque el periodista no recibe ninguna otra mención en la novela y el lector nunca ve la biografía final que Sousa tenía que preparar » (p. 160).

montré Geneviève Champeau³⁰³, le lecteur déduit de la réunion finale du journaliste et de la prostituée que le récit qu'il a sous les yeux est le fruit d'une histoire née de la confrontation de leurs deux points de vue, en tant que ces deux personnages sont les destinataires des récits respectifs de Da Barca et Herbal.

En effet, le récit livre des indices qui prouvent les limites du point de vue d'Herbal. Plusieurs expressions révèlent ainsi l'impossibilité de ce personnage à accéder à certaines informations, de par son ignorance — du latin en l'occurrence — (« Lo que dijo el capellán, y que Herbal no podría recordar, fue: *Ubi est mors stimulus tuus ?* », p. 106) ou lorsque son statut de témoin est empêché : c'est le cas lors de la nuit de noces de Da Barca et Marisa Mallo (« si hubiese un agujero en la pared, [Herbal y el sargento García] *verían* los dos cuerpos desnudos... », p. 180, je souligne) ou lors des entretiens privés entre le médecin et la sœur Izarne au sanatorium *Porta Coeli* (« *Lo que no sabía Herbal* era que en una ocasión la monja Izarne también había mandado al infierno al doctor Da Barca », p. 161, je souligne). Ces quelques exemples montrent que certains éléments de l'histoire, dont Herbal ne peut pas avoir connaissance, proviennent sans doute du récit de Da Barca recueilli par Carlos Sousa. De même, le chapitre 15, consacré à l'enfance et à la famille de Marisa Mallo, la femme de Da Barca et grand amour secret d'Herbal, ne peut pas provenir, selon les règles de la vraisemblance, du récit de l'ancien garde civil.

D'autres indices nous montrent que l'ensemble de l'histoire, virtuellement reconstituée par Sousa et Maria da Visitação, est prise en charge par un narrateur à la troisième personne, extérieur à l'histoire, qui devient alors « un maillon supplémentaire de cette chaîne de voix »³⁰⁴. C'est le cas, par exemple, du chapitre 16, où le transfert des prisonniers tuberculeux à la gare de La Corogne est relaté du point de vue d'un petit vendeur de journaux, en focalisation interne (« el chaval vendedor de periódicos tenía veces la impresión de que... », « El niño pensaba que... », « El niño estaba seguro de que... », p. 133). Ce personnage permet au narrateur de montrer de l'extérieur, à partir d'un personnage étranger à l'histoire des protagonistes, le couple formé par Marisa Mallo et Daniel Da Barca (« Todo fuera del tiempo, en el reloj parado, menos aquellos dos abrazándose », p. 138) ainsi que le personnage d'Herbal (« Y, por último, pasó un guardia que [...] apuntaba a los presos con la batuta de un lápiz grueso y encarnado », p. 138). En outre, la réitération, au chapitre 17, de la scène du baiser entre Marisa et Daniel sur un quai de gare³⁰⁵, déjà évoquée par l'enfant au chapitre précédent et reprise

³⁰³ Geneviève Champeau, « Bilinguisme, diversité culturelle et utopie dans *O lapis do carpinteiro / El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », *art. cit.*, p. 122.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ Cette scène a motivé les photographies de couverture du roman en castillan, que ce soit celle de l'édition originale chez Alfaguara (1998) où l'on voit un couple s'embrasser dans un décor de hall de gare, ou celle de

ici du point de vue d'Herbal, révèle la fonction de régie d'un narrateur omniscient qui procède à la multiplication des points de vue sur un même événement et au tissage d'une voix collective par la mise en écho des différentes voix individuelles. À ce propos, la répétition exacte de la comparaison servant à désigner la brutalité de la séparation du couple par le lieutenant d'Herbal, du point de vue du petit vendeur de journaux d'abord (« un teniente [...] los separó como hace el podador con las gavillas de las plantas », p. 138, je souligne) puis de celui d'Herbal (« Los apartó el uno del otro, como hace el podador con las gavillas de las plantas », p. 139, je souligne) met en évidence la présence d'un narrateur surplombant et transversal, dans la mesure où sa voix crée un lien entre celles de différents personnages de l'action, circulant de l'une à l'autre. Nous verrons plus loin les implications axiologiques de la mise en place d'une telle chaîne de voix.

De par la polyphonie qu'il met en œuvre, le récit procède à un enchaînement de voix qui illustre la théorie de la « réalité intelligente » de Nóvoa Santos, largement exploitée dans le texte, qui est adoptée à la fois comme principe d'écriture et comme principe axiologique.

B—La « réalité intelligente » : principe poétique et axiologique

El lápiz del carpintero se structure en filigrane autour de la théorie de la « réalité intelligente », qui sous-tend implicitement à la fois la poétique et l'axiologie du roman. Intellectuel galicien, à la fois médecin, écrivain et homme politique, Roberto Nóvoa Santos (1885-1933) est l'auteur de cette théorie qui prône l'immortalité de la matière : celle-ci continuerait d'« exister, après la mort, sous une forme non organisée, généralement inaccessible à la perception humaine »³⁰⁶ et se manifesterait à travers des transferts d'énergie invisibles entre les êtres et à distance. Dans le roman, Nóvoa Santos est évoqué en tant que professeur « fictif » de Da Barca³⁰⁷, qui expose la théorie dès le premier chapitre : « La realidad inteligente, sí, señor. Todos soltamos un hilo, como los gusanos de seda. Roemos y nos disputamos las hojas de morera pero ese hilo, si se entrecruza con otros, si se entrelaza, puede hacer un hermoso tapiz, una tela inolvidable » (p. 14).

l'édition de poche chez Suma de Letras (2000) où l'on distingue, aux pieds du couple enlacé, des traits parallèles qui évoquent des rails.

³⁰⁶ Geneviève Champeau, « Bilinguisme, diversité culturelle et utopie dans *O lapis do carpinteiro / El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », *art. cit.*, p. 124.

³⁰⁷ « Siendo estudiante, tuve la suerte de acudir a una de sus consultas, dijo Da Barca », p. 31.

1. Un concept devenu image

Cette pensée du lien, de la connexion et de la solidarité entre les êtres apparaît, au niveau intratextuel d'abord, sous la forme de métaphores poétiques. Ainsi est-elle incarnée par les « fils de lumière » qui relient les prisonniers dans la cour aux femmes sur les collines : « Entre los prisioneros del patio y las mujeres de las rocas debía de haber *hilos de luz* que cruzaban tendidos por encima del muro, *hilos invisibles* que no obstante transmitían el color de las prendas y el ajuar de la memoria. Y más aún, una pasarela hecha de *cordajes* luminosos y sensoriales » (p. 101, je souligne), ou par les « fils de soie », à propos de Marisa Mallo : « Su largo pelo rojizo balanceado por la brisa, *tendiendo hilos* con el doctor en el patio de la cárcel. *Hilos de seda, invisibles* » (p. 102, je souligne). De même, l'image qualifie le travail d'artiste du jardinier portugais des Mallo : « De niña, Marisa pensaba que las estaciones eran en parte una creación de aquel jardinero tan callado que parecía mudo. Apagaba y encendía colores, *como si en el jardín tuviese una mecha invisible bajo tierra que uniese bulbos, árboles y plantas* » (p. 128, je souligne). Par ailleurs, la communication par signaux codés (« el código de señales », p. 153), utilisée par la résistance clandestine, est une illustration supplémentaire de la théorie de la « réalité intelligente ». C'est le cas des lavandières qui envoient des messages aux maquisards au moyen d'un code basé sur la couleur du linge (« las lavanderas eran sus cómplices, escribiendo mensajes en los matorrales con los colores de sus trapos », p. 153) ou des femmes des prisonniers du bagne de Saint Simon (« Aquéllas de la orilla, dijo el barquero al regreso, no son lavanderas. Son las mujeres de los presos. Les mandan alimentos por el mar en serones de bebé », p. 183). À ce propos, l'existence d'une telle réalité clandestine, souterraine, codée et, partant, difficilement perceptible par les forces répressives, met en relief le manque de discernement de celles-ci. Par exemple, Herbal n'entend pas le sens caché des commentaires footballistiques dans les lettres de Da Barca : « Me resultaba extraña aquella pasión por el fútbol en el doctor Da Barca [...]. Pero en sus cartas, [...], decía cosas tan atinadas como que había que pasar el balón colgado de un hilo, o que lo que tenía que correr era el balón... » (p. 158). Ce n'est que longtemps après que la stratégie est découverte par les autorités : « Las combinaciones de jugadores que sugería en sus cartas, los comentarios de táctica futbolísticas, eran en realidad informaciones cifradas para la organización clandestina » (p. 168).

Par conséquent, la théorie philosophico-scientifique de Nóvoa Santos est, dans le roman, transformée en image poétique. Ainsi que l'affirme G. Champeau, « le concept

est devenu image et récit »³⁰⁸. Or, ce procédé de transformation poétique est mis en abyme par l'allusion à Sainte Thérèse dont l'œuvre est, selon Da Barca, la transfiguration littéraire d'une pathologie physique (cardiaque) : « Ella transforma la debilidad, la muerte transitoria que le causa el ángor, en una expresión de cultura o, si prefiere, del espíritu. Un suspiro hecho poema » (p. 162). La complémentarité entre la science et la poésie est alors synthétisée par le médecin : « El ojo clínico, como el maestro Nóvoa subraya, no puede explicar un poema, pero un poema puede muy bien explicar lo que el ojo clínico ignora » (p. 162, je souligne). La déclinaison des images et métaphores sous-tendues par une pensée du lien et de l'interconnexion sont donc autant d'exemples visant à « expliquer », ou du moins à illustrer, la « thèse » de Nóvoa Santos. Cependant, il ne s'agit pas d'une exemplarité cognitive telle qu'elle était pratiquée par *l'exemplum*, dans la mesure où la mise en relation entre l'exemple poétique et la théorie scientifique n'est pas imposée mais déléguée au lecteur, à travers la dissémination discrète d'indices au fil du texte.

Au-delà de la « poétisation » de la théorie à un niveau intratextuel, la « réalité intelligente » est adoptée, à un niveau métatextuel, comme principe d'écriture du récit, le narrateur tissant à son tour un réseau signifiant à partir de « fils » sémiotiques et sémantiques. Le texte devient ainsi lui-même « hermoso tapiz » et « tela inolvidable » (p. 14), et il revient au lecteur de mettre en écho les indices distillés dans le texte afin de découvrir le sens « caché » du texte, sa « réalité invisible ».

2. Un principe d'écriture

Manuel Rivas met en place une stratégie d'échos et de variations signifiantes autour de la théorie de Nóvoa Santos, transformant ainsi son texte en un cas particulier de « réalité intelligente », ainsi que l'affirme Henry Thurston-Griswold : « en *El lápiz del carpintero*, Manuel Rivas predica con el ejemplo, creando un tapiz literario de realidad inteligente »³⁰⁹. En effet, un certain nombre des motifs et des symboles qui parcourent le récit permettent de créer un lien entre les deux niveaux diégétiques ainsi qu'entre les différents personnages de l'histoire. Ces résonances peuvent être ponctuelles, comme celle qui associe la walkyrie de l'enseigne de la maison close (« una figura de valquiria que parecía levantar las pesas de sus tetas con unos forzudos bíceps », p. 19) à la sirène tatouée sur le bras d'un codétenu de Da Barca, Ventura (« [e]l tatuaje que allí tenía de una opulenta sirena », p. 112). L'allusion à ces deux créatures fabuleuses, qui incarnent

³⁰⁸ Geneviève Champeau, « Bilinguisme, diversité culturelle et utopie dans *O lapis do carpinteiro / El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », *art. cit.*, p. 127.

³⁰⁹ Henry Thurston-Griswold, « Intratextualidad e intertextualidad en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », in *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference*, 2003, p. 209-217, disponible sur : www.juniata.edu/, [page consultée le 20/10/2009].

une féminité prédatrice, renvoie à l'univers merveilleux des contes mythologiques de même qu'elle construit un pont entre les deux niveaux diégétiques.

On remarque également la récurrence du motif des merles, sur lequel s'ouvre le roman : « Está arriba, en la galería, escuchando a los mirlos », annonce Marisa Mallo à Carlos Sousa, à propos de Da Barca. Les merles sont ensuite associés, au sein du même chapitre inaugural, à l'amour et à la poésie dans le quatrain de Faustino Rey Romero (p. 15), prêtre et poète galicien admiré de Da Barca. Le même poème surgit, cette fois-ci, au sein du récit d'Herbal, lorsque celui-ci, chargé de la censure de la correspondance en prison, le lit dans une lettre de Marisa adressée à Daniel Da Barca (« le gustó mucho una [carta] en la que había un poema de amor que hablaba de los mirlos », p. 158). Or, à la fin du roman, le lecteur apprend, de façon assez inattendue, que Manila, la patronne du club, demeurée jusqu'alors totalement étrangère à l'histoire de Da Barca et de Marisa, a connu Faustino Rey Romero et admiré sa poésie : « Yo sólo he conocido a un hombre que supiese poemas. ¡Y era un cura! Eran unos poemas preciosos, que hablaban de mirlos y de amor » (p. 186). Par conséquent, le motif des merles est un « fil » qui permet d'établir, de façon sous-jacente, des connexions entre les deux niveaux diégétiques ainsi qu'entre des personnages apparemment étrangers les uns aux autres. Manuel Rivas tisse ainsi son texte à l'aide d'une écriture impressionniste où le sens général du récit découle de la mise en réseau de motifs récurrents.

En outre, ces échos peuvent livrer de véritables « clés » d'interprétation. Le symbolisme du loup, omniprésent dans le roman, en est un cas particulièrement représentatif. Le loup est tout d'abord associé au personnage du peintre, lorsque celui-ci explique à Herbal l'intérêt esthétique de peindre un loup sur un paysage enneigé : « Y le enseñaba cosas. Por ejemplo, que lo más difícil de pintar era la nieve. [...] Si pones un lobo en el medio, todo es mucho más fácil » (p. 89), cette idée ayant été annoncée auparavant lors de la visite de l'artiste à l'asile de Conxo : « El pintor pudo ver sus propios ojos. Un blanco de nieve con un lobo solitario en el horizonte » (p. 43). Dans une interview, Manuel Rivas explique les raisons de la présence des animaux dans ses romans : outre qu'ils réfèrent à la tradition galicienne selon laquelle les animaux métaphorisent les êtres humains, ils sont, pour lui, un élément de connexion avec la réalité : « los animales son una conexión extraordinaria con la realidad porque puedes estar metido en una dimensión [...] de alienación total o de indiferencia frente a la existencia, pero la aparición de un pequeño animal, como una hormiga, te puede conectar de nuevo con la realidad. Son conducto y conexión »³¹⁰. La valeur de « connexion » et le rôle de « conducteur » du loup, élément symbolique de la « réalité

³¹⁰ Armando G. Tejada, « Manuel Rivas: “mi primer libro fue la memoria de mi madre” », disponible sur : <http://babab.com/no19/rivas.php>, [page consultée le 10/11/2009].

intelligente », renvoient alors à sa fonction initiatique de psychopompe dans les contes traditionnels³¹¹, fonction qui renvoie elle-même au nom de Da Barca, la barque étant le symbole du voyage vers la mort. Le loup devient donc le symbole du lien entre Herbal et le fantôme du peintre mort. Cependant, il semble que, dans le roman, le loup, de même que la barque, ait également un rôle bienveillant de guide, d'ange gardien, dans la mesure où, à l'instar du peintre, il favorise la traversée de l'existence d'Herbal. C'est pourquoi, dans les rêves d'Herbal, le peintre l'empêche de tuer le loup (p. 142), l'animal étant un moyen d'échapper à son « aliénation totale », à son « indifférence face à l'existence », pour reprendre les mots de Manuel Rivas cités plus haut.

Enfin, un autre motif omniprésent est celui qui donne son titre au roman. Tout d'abord, plusieurs personnages du récit sont charpentiers, du grand-père du petit vendeur de journaux (p. 138) à l'oncle d'Herbal, Nan (p. 94-95), l'identité professionnelle créant ainsi une cohérence, un réseau de personnages. De plus, le récit insiste sur la circulation du crayon de charpentier dont Herbal s'est emparé après avoir tué le peintre, en en rétablissant la « généalogie » des propriétaires (p. 37), tous créateurs (artisans, peintre) et /ou hommes d'action (ouvriers syndicalistes, militants libertaires). Le crayon de charpentier, symbole de l'engagement militant et politique, devient ainsi, symboliquement, une arme imaginaire lorsque Herbal affronte la mort en rêve (p. 96). Or, à la fin du récit, Herbal, le donne à Maria da Visitação. C'est ainsi que le crayon matérialise le lien entre les personnages du passé et les personnages du présent, et, comme le suggère Henry Thurston-Griswold, peut inciter le journaliste Carlos Sousa et Maria da Visitação à « superar la desilusión y la explotación que sufren »³¹². De plus, lors de la publication du roman, un crayon de charpentier était offert avec le livre. Comme Maria da Visitação, mise en abyme du lecteur, celui-ci est invité à « reprendre le flambeau », en s'insérant dans la communauté intellectuelle et axiologique proposée par l'œuvre.

Par conséquent, la théorie de la « réalité intelligente », au-delà d'un principe d'écriture, se transforme en principe axiologique, fondé sur une pensée de la continuité temporelle, de la transmission de la mémoire et de la revendication d'une communauté de valeurs.

3. Un principe axiologique

En appliquant la théorie de la « réalité intelligente » sur le plan axiologique, *El lápiz del carpintero* prône une éthique de l'abolition des frontières de tous ordres. Le récit

³¹¹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 583.

³¹² Henry Thurston-Griswold, « Intratextualidad e intertextualidad en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », art. cit.

se déroule ainsi dans une ville imaginaire au nom symbolique — « Fronteira » — et Da Barca remet en cause la légitimité de la notion même de frontière (« Las fronteras de verdad son aquellas que mantienen a los pobres apartados del pastel », p. 14), plaidant pour une transgression de celles-ci (« Lo único bueno que tienen las fronteras son los pasos clandestinos », p. 13). De même, le personnage de Maria da Visitação, immigrée africaine sans-papiers³¹³, incarne la situation des immigrés clandestins dans le monde actuel. Cependant, la problématique de l'abolition des frontières dépasse le cadre strictement géopolitique pour devenir une véritable éthique qui se manifeste, dans l'écriture même du texte, au sein du régime narratif, par une continuité entre les voix, ainsi que par un brouillage entre les différentes dimensions temporelles, mettant en relief l'interpénétration entre le passé et le présent.

a. Polyphonie et oralité

Nous avons déjà vu, lors de la reconstitution du mécanisme de l'enquête, que le récit présente un emboîtement de récits oraux, qui aboutit à la constitution d'un énoncé polyphonique. Il convient d'ajouter qu'il procède à la dissolution des frontières entre le dialogue et le récit, entre le discours oral et le discours écrit. Ainsi les signes typographiques introducteurs de dialogue sont-ils totalement absents du texte, ce qui contribue au brouillage des voix. L'oscillation narratrice est renforcée lorsque l'on passe d'une voix à une autre à l'intérieur d'une même phrase : « cuando [el sargento Landesa] desplegó la lista con los objetivos que *teníamos* que marcar de cerca, [...] el guardia Herbal notó una sensación picante en la lengua » (p. 44, je souligne). Dans ce passage, c'est Herbal qui raconte, mais la première proposition en style direct laisse place à une proposition en style indirect, émanant du narrateur principal, qui circule sur la chaîne de voix mise en place par le récit, se situant tantôt à un niveau, tantôt à un autre, dans un jeu de rapprochement et d'éloignement par rapport au présent de l'événement dont il est question.

De plus, l'oralité occupe une place primordiale dans le roman. Outre les récits oraux des contes folkloriques galiciens énoncés par les prisonniers, à la manière des veillées populaires d'antan³¹⁴, le roman problématise le rapport entre l'écrit et l'oral, en soulignant la rigidité autoritaire de l'écriture vis-à-vis de la souplesse vivante de l'oral, comme le remarque William J. Nichols³¹⁵. Par exemple, la foi implacable en l'écrit du sergent inflexible qui exige la preuve du mariage de Da Barca et Marisa (« No me sirve

³¹³ « Yo no soy de aquí. No tengo documentación », p. 165.

³¹⁴ Cf. le récit de la « Santa Compañía » raconté par Da Barca (p. 32-33) et celui des sœurs « Vida y Muerte », raconté par Maroño (p. 33-36).

³¹⁵ William J. Nichols, « La narración oral, la escritura y los "lieux de mémoire" en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », *art. cit.*.

su palabra. Necesito papeles », p. 177) est sabordée, ironiquement, par le petit vendeur de journaux, lorsque celui-ci révèle le véritable usage de ce qu'il vend : « Seguramente, muchos periodistas desconocen la gran utilidad de los periódicos. El castañero, por ejemplo, hacía unos cartuchos cónicos tan perfectos como las flores de cala que vendía la florista de los pies descalzos » (p. 137). De plus, l'existence d'un système parallèle à l'organisation officielle de la prison de la Corogne, qualifiée de « organizada » et « industrial » (p. 63), subvertit les règles écrites : « Superpuesto al horario oficial, había un *calendario no escrito* que era el que regía verdaderamente las rutinas diarias » (p. 78, je souligne). En mettant en regard l'oral et l'écrit, le roman vise à remettre en question la version officielle de la Guerre Civile, entendue, selon l'expression de Pierre Nora, comme « mémoire-archive », c'est-à-dire « une mémoire enregistreuse, qui délègue à l'archive le soin de se souvenir pour elle »³¹⁶. Le roman lui substitue alors la « mémoire-devoir », qui émane des « anciens marginalisés de l'histoire officielle que hante le besoin de récupérer leur passé englouti »³¹⁷ et qui, dans le roman, s'ancre dans la tradition orale. La dialectique oral / écrit est reflétée par le personnage d'Herbal, qui se propose d'écrire un rapport de surveillance sur Da Barca, à la demande de son supérieur : « No se me dan las letras, pero le escribiré una novela sobre este tipo » (p. 44) — le mot « novela » étant entendu comme signe d'extension et d'exhaustivité. Cependant, ainsi que l'analyse très justement William J. Nichols³¹⁸, l'apparence physique du texte final d'Herbal, empli de ratures, à la graphie et l'orthographe incertaines, symbolise la violence d'une écriture qui mutile la réalité : « Era una carpeta con un montón de notas, escritas a mano con una grafía *tortuosa*. Los abundantes borrones de tinta, *cicatrizados* con papel secante, parecían vestigios de una *fatigosa pelea*. De no ser azules, se diría que eran *gotas de sangre* caídas de la frente del escribano » (p. 45, je souligne). Le vocabulaire de la lutte et de la souffrance réfère à la violence de la répression et de l'imposition d'une mémoire officielle, de laquelle sont exclus les vaincus, leur existence ayant été occultée par les « ratures » de l'histoire. En revanche, le roman est partiellement fondé sur le récit qu'adresse Herbal à Maria da Visitação et valorise donc la qualité de conteur du garde civil. En effet, ce dernier y fait surgir non seulement sa vie personnelle, ainsi que celle de Da Barca, mais il y entrelace également des récits de vie de toute une galerie de personnages de prisonniers, tels le peintre (p. 26, 41-42), Gengis Khan, le boxeur (p. 79-80), Dombodán, le simple d'esprit (p. 74-75), ainsi que Pepe Sánchez, le chanteur de l'orchestre de la prison, dont la voix l'émeut (p. 81-84). Herbal procède ainsi à l'interconnexion des vies individuelles pour tisser une expérience

³¹⁶ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. Tome 1 : La République* [1984], Paris, Gallimard, 1997, p. 30.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

³¹⁸ William J. Nichols, « La narración oral, la escritura y los "lieux de mémoire" en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », *art. cit.*, p. 164.

collective du passé. Au moyen de la reconstruction de ces récits personnels, la tradition orale devient un acte subversif de l'écrit et, comme l'affirme William J. Nichols, s'érige en une « estrategia de resistencia al abrir un espacio al margen de la historiografía oficial para las voces individuales suprimidas »³¹⁹.

Enfin, contrairement à la création et à la réception de l'écrit, qui s'effectuent dans la solitude (de l'auteur et du lecteur), l'énonciation orale met en présence directe le conteur et l'auditeur, établissant une communauté entre les deux qui favorise une participation active du récepteur, comme le montre, dans *El lápiz del carpintero*, l'évolution du rôle de Maria da Visitação. Si celle-ci joue initialement le rôle du récepteur passif, elle s'implique progressivement dans le récit en posant des questions sur le déroulement de l'histoire, poussant Herbal à continuer ou à préciser certains détails. Cela est très net dans les quatre derniers chapitres, où son impatience se fait jour dans une succession de questions : « ¿Y qué pasó?, preguntó con ansia Maria da Visitação » (p. 140, je souligne), « ¿Y qué fue de aquel muchacho, el desertor?, preguntó con ansia Maria da Visitação » (p. 154, je souligne), « ¿Pero qué más pasó?, le preguntó impaciente Maria da Visitação » (p. 165, je souligne). La prostituée devient alors le véritable ressort du récit et passe ainsi du statut d'objet sexuel qu'elle était au début à celui de sujet actif qui s'approprie l'histoire de Da Barca, comme le montre sa rencontre finale avec le journaliste Carlos Sousa où le lecteur suppose que les deux personnages vont confronter leurs versions respectives de l'histoire. De même, la relation entre le peintre et Herbal, sur laquelle nous reviendrons, met en relief le pouvoir de la parole à travers son efficacité pragmatique, dans la mesure où, au fil de leurs échanges, le fantôme devient le guide et l'éducateur du garde civil, le faisant passer du rôle de l'opresseur à celui d'ange gardien de Da Barca. Il s'agit donc ici d'une mise en abyme de la situation de réception de *El lápiz del carpintero*. Bien que ce soit un roman, relevant donc de l'écrit, le narrateur principal mime le récit oral, au moyen notamment de l'utilisation de la première personne du pluriel. C'est le cas lorsqu'il vise à inclure le lecteur dans la contemplation de Maria da Visitação, en le plaçant explicitement dans la position de « voyeur » : « Si la viésemos desde fuera, mientras ella acechaba inmóvil por la ventana, pensaríamos que se le habían posado mariposas rojas en el hermoso tótem de su cara » (p. 20, je souligne). La première personne du pluriel crée imaginativement une situation où le conteur s'adresse à son auditoire en l'invitant à se transporter avec lui dans le monde représenté. Grâce à la situation orale fictive mise en œuvre dans tout le roman, l'instance narratrice tend des « fils » à l'instance réceptrice, créant ainsi une communauté entre les deux, comme le montre l'utilisation du « nous » à fonction généralisante, visant à inclure ensemble le narrateur et le lecteur dans une humanité

³¹⁹ *Ibid.*, p. 157.

partagée (par exemple : « *intuimos* que esa enfermedad forma parte de una especie de alma común », p. 41, je souligne). Cette communauté s'établit donc sur un axe synchronique, dans l'illusion de simultanéité du récit oral et de sa réception, mais aussi sur un axe diachronique, à travers l'interpénétration entre le passé et le présent visant à l'élaboration d'une mémoire collective.

b. L'élaboration d'une mémoire collective

Dans le roman, Da Barca et Herbal ont pris part à la Guerre Civile, en tant que, respectivement, victime et oppresseur, et sont ainsi « une figuration fictionnelle de la voix du témoin historique », selon les mots d'Emmanuel Bouju³²⁰. En revanche, leurs récits sont adressés à deux destinataires qui n'ont pas vécu ces événements, qui n'ont donc pas de « mémoire autobiographique » de la guerre, mais seulement une « mémoire sociologique »³²¹, issue du recueillement des souvenirs d'autrui. En ceci, Carlos Sousa et Maria da Visitação sont des incarnations diégétiques de la majorité des lecteurs espagnols, puisque les derniers témoins de la guerre sont sur le point de disparaître. Néanmoins, le récit ne se focalise pas sur l'écart intergénérationnel mais plaide plutôt pour une interpénétration entre le passé et le présent. La datation imprécise du premier niveau diégétique ainsi que l'absence de monstration du mécanisme de l'enquête tendent à prouver que le passé, bien qu'achevé et révolu, continue de se manifester au présent. Cette idée est métaphorisée par la présence de fantômes dans le roman qui sont, selon l'article de Leila Adham sur le théâtre d'Edward Bond³²², à la fois l'image des morts du passé et la trace du passé dans le présent, rendue tangible sous la forme de la hantise spectrale.

Dans le roman, le fantôme est tout d'abord celui du peintre qui, à partir du chapitre 8, parle à l'oreille d'Herbal par l'intermédiaire du crayon de charpentier. Ainsi la voix du peintre, républicain, s'oppose-t-elle à celle d'un autre fantôme, « El Hombre de Hierro », esprit des vainqueurs. Si celui-ci adopte le discours de l'autoritarisme franquiste, rappelant à Herbal sa condition de vainqueur et le poussant à la haine (p. 93-94), en revanche, le peintre apaise ses angoisses³²³, le rend sensible à l'art et au monde

³²⁰ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'Histoire*, op. cit., p. 58.

³²¹ Rappelons que cette typologie est établie par Ana Luengo dans *La encrucijada de la memoria*, op. cit., p. 22-28.

³²² Leila Adham, « Mémoire et poétique de la spectralité. Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli », in Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian, Cristina Marinas (ed.), *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Éditions de l'École Polytechnique, 2008, p. 474-482.

³²³ « Cuando sentía el lápiz, cuando hablaban de esas cosas, de los colores de la nieve [...], Herbal notaba que le desaparecían los ahogos como por ensalmo », p. 91.

qui l'entoure et joue un rôle de guide, voire d'éducateur³²⁴. Il éveille également en lui la compassion, le faisant passer du rôle d'opposant à celui d'adjuvant de Da Barca, grâce à ses conseils³²⁵. D'ailleurs, ce rôle est également attribué à l'oncle chasseur d'Herbal, « el tío trampero », qui éprouve de l'empathie envers ses proies (« Lo siento mucho, socio. [...] Preferiría no tener que hacerlo, amigo », p. 23), attitude qu'adoptera à son tour le garde civil au moment de l'exécution, ratée, de Da Barca (« cuando apuntó, recordó a su tío el trampero y dijo con la mirada: Preferiría no hacerlo, amigo », p. 65). Ainsi que l'affirme Geneviève Champeau, l'antagonisme des deux discours fantomatiques permet « d'éviter un manichéisme trop prononcé en déplaçant l'affrontement politico-militaire à l'intérieur du personnage du geôlier qui, se dédoublant, devient le terrain d'un conflit intime entre les deux forces opposées qui l'habitent alternativement »³²⁶. Au-delà, puisque Herbal essaiera finalement de conformer sa conduite à celle du peintre, véritable incarnation de la droiture morale (« el pintor era un señor hecho y derecho », p. 26 ; « Así de recto era el pintor », *idem*), il apparaît que la présence du fantôme permet de prôner la réconciliation symbolique des deux Espagne, à travers la relation qui s'instaure entre les figures antagoniques du garde civil et du républicain, comme l'affirme Henry Thurston-Griswold : « De la misma manera que la convivencia mágica del pintor con Herbal fomenta la amistad entre el asesino y la víctima, [...] la novela de Manuel Rivas propone un camino de reconciliación para los españoles, una manera de cicatrizar la herida »³²⁷.

D'autre part, le fantôme apparaît sous la forme de la douleur du membre amputé, « el dolor fantasma » (p. 110), que le peintre décrit comme « un dolor que llega a ser insoportable. La memoria del dolor » (p. 113), image de la « memoria amputada » évoquée par Manuel Rivas dans l'interview déjà citée³²⁸. Si, selon Leila Adham, « le spectre dit une mémoire collective »³²⁹, la tâche du récit est alors de rétablir la trace du passé dans le présent, de rendre visible un passé « invisible »³³⁰ car amputé, occulté, au moyen de la construction d'une mémoire collective, entendue comme un courant continu de la pensée où le présent ne s'oppose pas au passé³³¹. Selon Marie-Claire Lavabre³³², la

³²⁴ « Y le enseñaba cosas », p. 89 ; « los ojos del vigía, guiados a su vez por el pintor », p. 92.

³²⁵ Par exemple le peintre pousse Herbal à empêcher l'exécution de Da Barca à plusieurs reprises (p. 59-60, p. 65-66).

³²⁶ Geneviève Champeau, « Bilinguisme, diversité culturelle et utopie dans *O lapis do carpinteiro / El lápiz del carpintero* », *art. cit.*, p. 123.

³²⁷ Henry Thurston-Griswold, « Intratextualidad e intertextualidad en *El lápiz del carpintero* », *art. cit.*

³²⁸ Armando G. Tejeda, « Manuel Rivas: "mi primer libro fue la memoria de mi madre" », *art. cit.*

³²⁹ Leila Adham, « Mémoire et poétique de la spectralité. Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli », *art. cit.*, p. 475.

³³⁰ Cette tâche est mise en abyme dans le roman lorsque Herbal explique à Maria da Visitação que l'œil humain peut percevoir la lumière de certaines étoiles, alors qu'elles sont déjà mortes : « Ver lo que ya no existe » (p. 165).

³³¹ Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria*, *op. cit.*, p. 28.

mémoire collective, « mémoire du groupe en tant que groupe », ne réside pas dans la simple addition de mémoires individuelles mais dans un travail de connexion et de mise en résonance des multiples représentations du passé. La constitution de la mémoire collective est ainsi instituée, dans le roman, en principe axiologique de la pensée de la continuité, de la « réalité intelligente ». La sociologue ajoute que la mémoire collective ne peut relever que de porte-paroles autorisés, autrement dit, d'acteurs dotés d'une capacité de communication issue de leur position dans la sphère publique, dont les écrivains font partie. En effet, si, selon Ana Luengo, la « mémoire autobiographique » est consubstantielle à l'*homo psychologicus* (l'être intime, témoin de l'Histoire), et la « mémoire sociologique » à l'*homo sociologicus* (récepteur des souvenirs d'autrui), en revanche, la « mémoire collective » ne peut relever que de l'*homo agens*, qu'elle définit comme un « individuo que tiene una voz en la esfera de lo público influyente en la conmemoración social »³³³. Or, *El lápiz del carpintero* met en présence ces trois catégories : Da Barca et Herbal incarnent l'*homo psychologicus* (en tant que témoins), Carlos Sousa et Maria da Visitação l'*homo sociologicus* (en tant que destinataires privilégiés des souvenirs des témoins). Enfin, le narrateur et l'auteur construisent ensemble la mémoire collective : le narrateur principal, de par sa fonction de régie et sa circulation entre les voix, fait entrer en résonance les différentes mémoires individuelles en les mêlant et en les intégrant dans son récit, alors que l'auteur, homme public dont les œuvres participent à la commémoration sociale, est l'*homo agens*, le « porteur social de la mémoire communicative »³³⁴ autorisé.

De plus, Marie-Claire Lavabre définit la mémoire collective comme un « instrument stratégique », en ce qu'elle est à « l'intersection du vécu et de la norme du groupe », de son identité présente. Elle en souligne ainsi la fonction sociale, dans la mesure où elle sert à la transmission de valeurs d'un groupe donné à la société du présent, et cite à ce propos Maurice Halbwachs : « Tout personnage ou tout fait historique, dès qu'il pénètre dans cette mémoire, s'y transpose en un enseignement, en une notion, en un symbole »³³⁵. La construction de la mémoire collective possède donc un double objectif, à la fois cognitif et pragmatique : si elle vise à combler les lacunes de l'histoire officielle, elle permet aussi de postuler les valeurs du passé comme norme pour le présent. Métaphorisée par la figure du fantôme, la mémoire pose donc le problème de l'héritage, comme le suggère Leila Adham : « Rencontrer le spectre, [...] c'est s'inscrire dans l'histoire et prendre conscience de l'héritage des Anciens. [...] C'est donc mesurer le

³³² Marie-Claire Lavabre, « Sociología de la memoria... », *art. cit.*

³³³ Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria*, *op. cit.*, p. 23.

³³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³³⁵ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris, Albin Michel, 1994, p. 296 ; citation p. 41-42 de l'article de Marie-Claire Lavabre.

problème posé par l'héritage... d'un passé qui ne passe pas »³³⁶. *El lápiz del carpintero* revendique donc l'héritage du passé républicain, en proposant de le réinvestir dans le présent.

El lápiz del carpintero présente une exemplarité à plusieurs niveaux. À travers l'illustration par le récit de la théorie de Nóvoa Santos, le roman se situe à l'articulation du général et du particulier car la structure même du texte devient un cas de « realidad inteligente ». Au moyen de la dissimulation du processus de l'enquête et d'une stratégie implicite d'échos et de variations, il tend des « fils invisibles » à l'instance réceptrice, à laquelle est déléguée l'exemplarité cognitive. Le rapport au savoir y est donc fondé sur le cheminement, la lecture devenant elle-même une enquête à la recherche de la cohérence et participant au dévoilement du sens du texte. Par ailleurs, le récit propose une exemplarité pragmatique, fondée sur l'importance de l'oralité. Par la sollicitation directe du lecteur, celui-ci est appelé à s'insérer dans la communauté de valeurs postulées par le texte. Or, ces valeurs sont incarnées par le héros sur lequel porte l'enquête, Da Barca, que nous analyserons dans la deuxième partie de notre étude.

³³⁶ Leila Adham, « Mémoire et poétique de la spectralité. Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli », *art. cit.*, p. 477.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

À l'issue de cette première étape, il s'avère que les récits précédemment étudiés fondent leur exemplarité sur le questionnement du réel. Celui-ci peut être historique, pour les romans de la mémoire et pour le roman populaire diégétiquement ancré dans le Siècle d'Or, ou sociopolitique, à partir de la réflexion sur un fait divers de harcèlement. Ainsi visent-ils tous la transmission d'un savoir pour combler les silences du discours officiel, dus à une censure politique (le franquisme et la Transition pour les romans de la mémoire), à une manipulation médiatique (pour *Hay algo que no es como me dicen*) ou aux lacunes de l'Institution scolaire (pour le roman d'Arturo Pérez-Reverte). D'un point de vue cognitif, la portée exemplaire de ces romans, et notamment des romans de la mémoire, réside dans la construction d'une mémoire collective, qui se situe à l'articulation du particulier et du collectif, à l'intersection entre le vécu individuel du passé et la représentation partagée de ce même passé par le groupe auquel appartient l'individu. C'est pourquoi ce type de récits accorde une large importance aux différents témoignages ainsi qu'à l'entrelacement des voix enfouies qui hantent le présent.

Nous avons distingué deux modalités structurelles qui véhiculent la transmission de ce savoir. La structure antagonique, tout d'abord, reposant principalement sur la redondance et le manichéisme, qui présente une instance narratrice autoritaire qui ne laisse place à aucune « déviance » interprétative de la part du lecteur. La structure d'enquête, ensuite, qui met l'accent sur le parcours d'un individu en quête d'un savoir oublié, occulté ou manipulé. Toutefois, les errances et les hésitations du narrateur-personnage enquêteur masquent la force d'une instance supérieure qui est pourtant bien présente, incarnée par l'instance de régie qui remplace le narrateur omniscient traditionnel tel qu'il est à l'œuvre dans *La voz dormida* ou même l'auteur impliqué qui surplombe *El caballero del jubón amarillo*. C'est alors le montage narratif qui se révèle être l'élément structurel fondamental pour ces récits plus en phase avec les paradigmes de pensée contemporains. Ce montage se manifeste dans l'équilibre parfait issu des parcours croisés d'un phalangiste et d'un républicain dans *Soldados de Salamina*, dans la déconstruction de la linéarité chronologique dans *Hay algo que no es como me dicen* et dans la dissimulation du processus de l'enquête qui structure pourtant tout le roman de Manuel Rivas. Ainsi que l'a remarqué Geneviève Champeau³³⁷, cette instance de régie, caractéristique du roman du XXI^e siècle, « dispose, fabrique, dispose, tel un manipulateur

³³⁷ Remarque de Geneviève Champeau lors du débat ayant suivi de la communication d'Ana Maria Binet, « Postmodernité et engagement », *op. cit.*

de l'ombre », et doit inciter le lecteur à se méfier des œuvres contemporaines qui ne sont pas forcément ce qu'elles prétendent être...

Au-delà, la forme structurelle des récits de notre étude induit une exemplarité d'ordre axiologique et pragmatique. Outre que la modalité de l'enquête propose au lecteur un modèle de rapport au savoir fondé sur la méfiance et le « soupçon » envers tout discours totalisant, la structure diégétique rétrospective, adoptée par tous les récits que nous venons d'étudier à l'exception de *La voz dormida*, permet de mettre en lumière l'héritage de systèmes de valeurs du passé, que les auteurs du corpus entendent réinvestir dans le présent. La postulation d'une communauté solidaire autour d'un socle de valeurs partagées, dans une optique synchronique, passe alors par l'idéalisation du passé et la construction de figures héroïques, dans une perspective diachronique.

DEUXIÈME PARTIE

L'EXEMPLARITÉ DU PERSONNAGE

La première partie de ce travail, consacrée au rapport au savoir instauré par les romans de notre corpus — qu'il soit axé sur sa transmission ou son acquisition —, a envisagé l'exemplarité sur son versant cognitif, au moyen de l'étude des formes structurelles de la littérature exemplaire contemporaine. Il convient maintenant d'aborder la dimension pragmatique de l'exemplarité, à travers la question des valeurs, donc des modèles, question consubstantielle à la notion de personnage exemplaire qui trouve sa quintessence dans la figure du héros.

Définition de la notion de héros

Ainsi que nous l'avons esquissé en introduction, le héros possède un double ancrage, à la fois socioculturel et littéraire. En effet, comme le souligne Lise Queffélec¹, le mot de « héros » appartenait au vocabulaire religieux, culturel et anthropologique bien avant de devenir un outil de la critique littéraire, contrairement à celui de « personnage » qui relève exclusivement de cette dernière. Dans la mythologie antique, le héros est un demi-dieu, fils d'un dieu et d'une mortelle (ou l'inverse). C'est donc un être « supérieur à la moyenne des hommes, qui constitue un modèle pour eux », ainsi que le définissent Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino². À l'image d'Hercule, Achille ou Énée, le héros du mythe, de l'épopée ou de la tragédie est un être doté d'un courage guerrier admirable et capable d'exploits pour préserver la Cité dont il est issu et qu'il représente. Michel Erman affirme, d'ailleurs, que le héros incarne « les valeurs originelles et quasi sacrées d'une société dans lesquelles ses membres peuvent communier »³. Cette acception du héros, issue de la civilisation antique, est celle qui prévaut jusqu'au Moyen Âge, notamment dans l'idéal chevaleresque. C'est au XVII^e siècle que le terme acquiert son sens actuel d'« homme hors du commun », à savoir un individu doté de « caractères exemplaires (le courage et la volonté pour l'essentiel) qui lui permettent d'incarner [...] des valeurs sinon dominantes au moins admises dans un moment historico-esthétique »⁴. Bien qu'ayant perdu sa nature semi-divine, le héros est toujours le héraut⁵ d'un système de valeurs d'une communauté. Cependant, conformément à ce que nous avons exposé dans notre préambule, à la fin du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e, la Modernité prône l'autonomie d'un individu tout-puissant, ce qui influe sur la notion de héros et d'héroïsme. Comme le suggère Lise Queffélec, tandis que le héros mythique était dépourvu d'individualité, dans la mesure où il se confondait avec la communauté, le

¹ Lise Queffélec, « Personnage et héros », in Pierre Glaudes et Yves Reuter (éds.), *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 236-248.

² Jean Molino, Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator, op. cit.*, p. 185.

³ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman, op. cit.*, p. 111.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁵ Le jeu sur l'homonymie de « héros » et « héraut » apparaît sous la plume de Philippe Hamon dans *Texte et idéologie, op. cit.*, p. 43.

héros moderne est uniquement fondé sur l'individu⁶. Cette héroïsation du moi transparait nettement dans un certain nombre de romans du XIX^e siècle, chez Stendhal par exemple, où les personnages ne sont plus des êtres exceptionnels mais des individus guidés par une expérience du monde. Le héros, doté d'une intériorité, en vient à contester la société dans laquelle il vit. Dans la mesure où le héros moderne s'oppose aux valeurs de la communauté dont il est issu, le terme de « héros » subit un appauvrissement sémantique et devient alors une pure notion littéraire, comme le résume bien Vincent Jouve : « Le héros prédéfini (conforme aux normes culturelles) a progressivement laissé la place à un héros construit (dépendant des seules techniques narratives) »⁷.

Ainsi donc, la dimension axiologique originelle du héros se double d'une dimension littéraire, le terme de « héros » étant communément employé pour qualifier le protagoniste d'une œuvre. Cependant, cette notion est entrée en crise au milieu du XIX^e siècle, période qui a fait naître, ainsi que le souligne Philippe Hamon, une méfiance « à l'égard de toute composition un peu trop "pyramidale" (Flaubert) »⁸, conformément au paradigme de la Modernité tel que nous l'avons analysé dans notre préambule. La notion souffre en outre, de nos jours, du discrédit de la notion plus générale de « personnage », à la suite de « l'ère du soupçon » instaurée par le Nouveau Roman, qui réduit la notion à un être de papier⁹, ainsi que des théories structuralistes des années 1960-1970. Celles-ci, au moyen de typologies fondées sur une approche syntaxique ou sémiotique du texte, évacuent la notion de personnage et, *a fortiori*, celle de héros : celui-ci devient une simple fonction syntaxique pour Ducrot et Todorov¹⁰, une fonction dramatique pour Étienne Souriau¹¹, un rôle défini par sa sphère d'action pour Propp¹² ou un actant dans le schéma actantiel de Greimas¹³. Cependant, tout en restant dans une approche intra-textuelle, Philippe Hamon, à l'orée des années 1980, propose une nouvelle conception du personnage — qu'il définit comme « une sorte de morphème doublement articulé »¹⁴, à la fois signifiant et signifié — et du héros. Il conçoit celui-ci comme un « point focal », à savoir « l'équivalent [...] du "point de fuite" qui organise [...] la lisibilité du tableau

⁶ Lise Queffélec, « Personnage et héros », *art. cit.*, p. 247.

⁷ Vincent Jouve, « Le héros et ses masques » in Gérard Lavergne (éd.), *Le personnage romanesque, Cahiers de narratologie*, n° 6, Université de Nice, 1995, p. 249-256, citation p. 251-252.

⁸ Philippe Hamon, *Texte et idéologie, op. cit.*, p. 63.

⁹ Cf. Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 57-80 : « Le soupçon [...] est en train de détruire le personnage et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance » (p. 79). Elle y dénonce en effet l'arbitraire et la toute-puissance du personnage, « vieille technique » narrative et notion considérée comme périmée, qui se voit substituée par l'omniprésence du « je » qui a « usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur » (p. 61).

¹⁰ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

¹¹ Étienne Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

¹² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

¹³ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.

¹⁴ Cf. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in R. Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

illusionniste et scénographique à partir de la Renaissance »¹⁵. Il est le point de convergence de trois facteurs textuels : la structure narrative (le héros est le protagoniste), le principe projectionnel (il est le personnage auquel le lecteur s'identifie) et l'idéologie (il est le porte-parole des valeurs du texte).

Bien qu'il réhabilite la dimension axiologique du héros, Philippe Hamon reste uniquement dans le système de l'œuvre. Or, dans notre perspective, qui est celle d'une conception pragmatique du héros de fiction comme vecteur d'exemplarité, il convient de considérer le héros comme une notion à la fois littéraire et socioculturelle car c'est à la jonction de ces deux dimensions que se joue l'intérêt de son « retour » dans la littérature espagnole contemporaine.

Le « retour » du héros

Les conditions de réémergence du héros sont donc, logiquement, à la fois littéraires et sociologiques. Ainsi que nous l'avons affirmé à propos du « nouveau réalisme postmoderne », le retour au récit, à la mise en œuvre d'une représentation mimétique de la réalité ainsi qu'à un ancrage référentiel, souvent historique et identifiable par le lecteur¹⁶, réhabilite le personnage, qui retrouve sa fonction de porte-parole du système interprétatif, des valeurs et des contre-valeurs du texte.

En outre, à ceux qui prônent la mort du héros aujourd'hui, Lise Queffélec¹⁷ répond par deux objections, l'une proprement littéraire, l'autre sociologique. La première tient à l'identification du lecteur, dans la mesure où elle affirme qu'il faut, dans tout texte, un « pôle sympathique », à savoir « la nécessité d'un investissement émotionnel du texte par le lecteur »¹⁸. Cela renvoie au « principe projectionnel » de Philippe Hamon que nous venons d'évoquer, qui n'est pas sans lien avec la question des valeurs, dans la mesure où, ainsi que l'expose Vincent Jouve¹⁹, la « communion affective » avec le personnage, induite par l'identification du lecteur, vise une « communion idéologique ». La deuxième objection de Lise Queffélec repose sur la nature socioculturelle du héros qui en fait une figure du lien. Or, « une société, par définition, ne peut se passer du lien social », déclare-t-elle²⁰. En effet, conformément à ce que nous avons annoncé dans l'introduction générale, le héros est une figure de la transmission (d'attitudes et de valeurs), du passage, du lien, sur le plan diachronique, certes, mais aussi synchronique. Ainsi, dans une perspective anthropologique, le culte des héros du passé, en tant qu'exemples

¹⁵ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁶ Cf. Joan Oleza, « Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo », *art. cit.*

¹⁷ Lise Queffélec, « Personnage et héros », *art. cit.*, p. 246-247.

¹⁸ *Ibid.*, p. 247.

¹⁹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 213.

²⁰ Lise Queffélec, « Personnage et héros », *art. cit.*, p. 246.

donnés à la communauté des vivants, vise-t-il à créer une communauté solidaire unie par un sentiment d'appartenance collective. À l'« effet d'ancestralité » induit par le héros, évoqué par Jean-Pierre Albert²¹, à savoir le sentiment de lien avec le passé, s'ajoute donc la « construction du lien entre les vivants »²², dans la mesure où le culte du héros met à jour la reconnaissance dans le passé de valeurs toujours d'actualité. Jean-Pierre Albert synthétise alors la nature de l'exemplarité pragmatique du héros : « L'exemplarité des héros est donc liée au fait qu'ils ont illustré des valeurs toujours présentes, en tant que caractéristiques essentielles d'une collectivité qui s'honore elle-même en honorant ses grands morts »²³.

On voit donc l'intérêt de recourir au héros — notion qui « transcende les limites entre le texte et le "hors-texte" »²⁴ — pour des romans qui visent la construction d'une mémoire collective. En ce qui concerne les « romans de la mémoire » de notre corpus (*La voz dormida* de Dulce Chacón, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas et *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas), il est très clair que l'élaboration de la mémoire collective s'appuie sur la récupération dans le passé de figures héroïques, dont les valeurs sont issues de la Seconde République espagnole. Il en est de même pour Pérez-Reverte qui prétend fédérer son public autour de l'image d'une Espagne utopique incarnée par le capitaine Alatriste. Si les protagonistes de ces romans (les prisonnières de Ventas, Miralles, Da Barca et Alatriste) peuvent être qualifiés, dans une large mesure, de « héros » au sens classique du terme, il n'en va pas de même pour la protagoniste de *Hay algo como no es como me dicen* de Millás, qui peut pourtant être qualifiée de personnage exemplaire. Nevenka relève alors d'une forme plus contemporaine d'exemplarité, fondée sur la reconnaissance d'une identité commune dans la mesure où, ainsi que le résume Jean-Pierre Albert, « l'exemplarité, entendue comme l'aptitude d'un cas à servir de modèle, trouve son dynamisme dans la reconnaissance d'une identité commune au modèle et à ceux qui sont invités à le suivre »²⁵. C'est pourquoi nous établirons une typologie en deux temps : le premier sera fondé sur le critère de la construction des personnages exemplaires et des valeurs qu'ils défendent, tandis que le second s'intéressera à leur réception.

²¹ Jean-Pierre Albert, « Sens et enjeux du martyr : de la religion à la politique », in Pierre Centlivres (éd.), *Saints, sainteté et martyre. La fabrication de l'exemplarité*, op. cit., p. 20.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 21-22.

²⁴ Lise Queffélec, « Personnage et héros », art. cit., p. 248.

²⁵ Jean-Pierre Albert, « Sens et enjeux du martyr : de la religion à la politique », art. cit., p. 22.

CHAPITRE 1

TYPOLOGIE DES PERSONNAGES EXEMPLAIRES

Cette typologie repose sur deux des principes établis par Philippe Hamon, à savoir la logique narrative, c'est-à-dire le personnage en tant qu'il relève de « procédés structuraux internes à l'œuvre »²⁶, et la logique de la normativité, de l'idéologie, en tant qu'il relève d'un « effet de référence axiologique à des systèmes de valeurs »²⁷. Nous examinerons le troisième, le principe projectionnel, dans la seconde typologie, axée sur la réception des personnages et l'identification du lecteur. En effet, si l'on se place sous l'angle de la construction des personnages, on s'aperçoit que, dans les romans de notre corpus, deux grandes catégories se détachent : d'une part, les personnages dont l'exemplarité est donnée d'emblée, dans la mesure où ils incarnent les mêmes « bonnes » valeurs du début à la fin et, par ailleurs, les personnages dont l'exemplarité se construit peu à peu et se donne à lire à travers leur parcours, leur itinéraire, leur évolution au fil du récit. Vincent Jouve²⁸ renvoie à cette dichotomie quand il distingue le héros « convexe », héros admirable qui sert, par lui-même, à justifier le récit, et le héros « concave », prétexte à une histoire qui doit servir d'avertissement ou de leçon.

Avant d'entrer dans la typologie, il convient de soulever le point commun à ces personnages exemplaires : ils sont tous perdants. Christian Giordano²⁹ met l'accent, dans le cas des Balkans à l'ère postsoviétique, sur la fusion de la figure du héros et de celle de la victime à travers « la construction de l'exemplarité à partir d'un héros [...] qui est en même temps la victime innocente d'un pouvoir intolérable »³⁰. Si, dans les Balkans, cette « exemplarité perdante » fondée sur une « remise à jour de l'Histoire » — c'est-à-dire une révision nationaliste du passé — a pour but de légitimer le pouvoir des élites, en revanche, les romans de notre corpus, et notamment les « romans de la mémoire », introduisent un *dissensus*, comme le souligne Juan Vila : « [ils] font entendre une voix discordante, un *dissensus*, et proposent une éthique de la résistance dans une période historique dominée par le consensus, non seulement celui qui a présidé à la Transition

²⁶ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 47.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Vincent Jouve, « Le héros et ses masques », *art. cit.*, p. 252-253.

²⁹ Christian Giordano, « Gérer l'exemplarité en (re)mettant l'Histoire à jour : les saints, les héros et les victimes », in Pierre Centlivres (éd.), *Saints, sainteté et martyre...*, *op. cit.*, p. 121-132.

³⁰ *Ibid.*, p. 128.

mais de manière plus générale celui qui caractérise nos sociétés postmodernes »³¹. Contrairement aux Balkans, la « remise à jour de l'Histoire » dans les romans espagnols de notre corpus n'a pas non plus recours au dolorisme historique car ils visent la transformation des perdants, sur le plan politique, en gagnants, sur le plan axiologique, notamment au moyen d'une éthique de la résistance.

³¹ Juan Vila, « Le roman de la mémoire », in Francisco Campuzano Carvajal, *Transitions politiques et évolutions culturelles...*, *op. cit.*, p. 344.

I. LE HÉROS ANTAGONIQUE

Susan Rubin Suleiman nomme « antagonique » le personnage qui correspond à la vision la plus traditionnelle du héros, qu'elle définit selon quatre critères³² : son exemplarité est donnée d'emblée — le héros incarne, dès le début de l'histoire, les « bonnes » valeurs — ; il ne subit aucune évolution par rapport à son adhésion aux valeurs — « il ne change pas » — ; il est l'incarnation du groupe dont il partage et défend les valeurs ; enfin, il lutte pour la réalisation de ces valeurs, en réalisant des exploits et en surmontant des épreuves. Au regard de notre corpus, les romans dont nous avons analysé, en première partie, la structure antagonique proposent, *a priori*, ce type de héros, que Vincent Jouve qualifie de « héros champion »³³, à savoir un personnage qui est à l'intersection des logiques narrative (« il occupe le devant de la scène », écrit-il) et idéologique. Il s'agit donc des prisonnières de Ventas et d'Alatriste. En outre, *El lápiz del carpintero*, bien qu'adoptant le modèle narratif de l'enquête en phase avec le paradigme de pensée contemporain, propose une vision très classique du héros, à travers la figure de Da Barca qui épouse, lui aussi, les traits du « héros antagonique ».

A—Les héros de la Guerre Civile

Nous aborderons ici les héros des romans de la mémoire de notre corpus, à l'exception de Miralles dans *Soldados de Salamina* car, même s'il peut être qualifié de héros, ce personnage n'est pas au centre de la logique narrative du récit puisqu'il n'apparaît que dans la troisième partie. C'est pourquoi nous l'aborderons dans le deuxième volet de cette typologie, consacrée aux parcours exemplaires. En revanche, nous considérerons ensemble les personnages de *El lápiz del carpintero* et de *La voz dormida*. Ces deux romans retracent la vie en prison de personnages appartenant au camp des vaincus de la Guerre Civile, de 1936 à 1939 pour le premier, de 1939 aux années 1960 pour le second. Si les personnages de ces deux romans sont exemplaires en ce qu'ils sont emblématiques du groupe des vaincus en tant qu'entité historique, ils sont également érigés en héros et proposés comme modèles de comportement citoyen pour le lecteur d'aujourd'hui. Or, bien que la construction de figures héroïques y apparaisse sous deux modalités différentes — le héros individuel dans le récit de Manuel Rivas et le héros collectif dans celui de Dulce Chacón —, ces héros incarnent une même éthique de la

³² Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*, p. 131-137.

³³ Vincent Jouve, « Le héros et ses masques », *art. cit.*, p. 249-256.

résistance dans des œuvres qui proposent des valeurs issues du passé comme norme pour le présent.

1. Héros individuel / héros collectif

a. Le héros individuel : Da Barca

Conformément à la qualification de Philippe Hamon, Da Barca est le protagoniste de *El lápiz del carpintero* puisqu'il est au centre de la chaîne des discours, ainsi que nous l'avons relevé dans la première partie. L'ordre du récit suit également sa trajectoire : de jeune médecin, militant et membre de la résistance antifranquiste, à sa mort. De plus, il représente le point focal du récit, en fonction duquel s'établit le système des personnages. Dans un schéma actantiel, le personnel du roman se répartit en adjuvants de Da Barca (sa fiancée puis épouse, Marisa Mallo ; la religieuse du sanatorium, Madre Izarne, mais aussi, en partie, Herbal) et en opposants (le système répressif dont Herbal est l'émanation, le grand-père de Marisa, Benito Mallo, ainsi que sa famille).

Da Barca jouit de ce que Philippe Hamon appelle la « qualification différentielle », par laquelle « le personnage sert de support à un certain nombre de qualifications que ne possèdent pas (ou à un degré moindre) les autres personnages de l'œuvre »³⁴, procédé qui sert à désigner le héros par rapport à l'ensemble du personnel romanesque. Da Barca est jeune (il a 24 ans au début du parcours relaté dans le roman, p. 48), beau et élégant (le sergent d'Herbal dit ainsi : « Viste elegante, ¿eh? de galán », p. 48). C'est un homme séduisant, non seulement auprès des femmes, comme le suggère Herbal à Maria da Visitação (« Él tenía algo [...]. Para las mujeres era como un gaitero », p. 161), mais également auprès de son auditoire et c'est d'ailleurs après l'avoir entendu parler lors d'un meeting politique que Marisa tombe amoureuse de lui : « Él ya me gustaba. Pero fue después de oírlo aquel día cuando me pareció verdaderamente atractivo » (p. 16). Cultivé³⁵ et courageux, il réunit en lui toute l'excellence humaine, à laquelle s'ajoute une dimension surhumaine, qui l'assimile aux héros mythologiques. Da Barca échappe en effet deux fois à la mort, au cours de deux exécutions manquées (p. 65-68), ce qui en fait un miraculé (le mot *milagro* apparaît plusieurs fois dans le récit). Il devient ainsi une figure rédemptrice voire christique comme le montrent les comparaisons implicites au Christ qui suggèrent que, par son prêche (« es un buen predicador », p. 44), il accomplit des miracles : « tenía aquella prédica especial, con el don de la mecha emprendida, que ponía en pie a los tullidos y hasta los mancos levantaban el puño » (p. 50). Tout comme

³⁴ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *art. cit.*

³⁵ « Sabían latín, Dios mío, sabían griego. Como aquel doctor Da Barca que un día lo enredó en una telaraña de soma, psique y pneúma », p. 104.

pour les héros de conte, dont la naissance est toujours problématique et obscure³⁶, rien n'est dit sur l'origine ou la famille de Da Barca, si ce n'est qu'il possède la double nationalité espagnole et cubaine, grâce à laquelle il échappe à la peine de mort (p. 72 & 77). Sa renommée, voire sa légende, n'est donc pas le fruit d'un héritage et n'est due qu'aux qualités personnelles exceptionnelles du personnage.

Sa qualification différentielle s'impose dès le premier chapitre, au cours de la rencontre avec Carlos Sousa, conformément à la définition du héros antagonique de Suleiman selon laquelle le héros est d'emblée exemplaire et ne change pas. Dans les premières pages du roman, Da Barca apparaît comme une figure solaire à travers l'isotopie de la lumière qui lui est associée (« envuelto en un aura de luz invernal », p. 9 ; « una agonía tan luminosa », p. 10 ; « los ojos agrandados como lámparas veladas de luz », *idem*). Véritable force de la nature, doté d'une grande vitalité malgré sa maladie³⁷, Da Barca surprend le journaliste par sa joie de vivre et son humour³⁸, ce qui opère un renversement de situation où le moribond, lumineux, subjugué le jeune journaliste dépressif³⁹, comme ce dernier le reconnaît : « Era una situación extraña, la del entrevistador entrevistado » (p. 13). De plus, le héros, au seuil de la mort, n'a pas changé et reste fidèle au système de valeurs pour lequel il a lutté dans sa jeunesse : « Yo soy un revolucionario [...], un internacionalista. De los de antes. De los de la Primera Internacional » (p. 14).

La qualification différentielle de Da Barca renforce alors la singularité de son caractère exceptionnel qui en fait un être supérieur, à l'image des héros mythologiques.

b. Le héros collectif : les prisonnières de Ventas

La mise en scène de la solidarité

Dans *La voz dormida*, l'action ne repose pas sur un seul personnage assumant le rôle de protagoniste mais sur le groupe des femmes incarcérées dans la galerie numéro deux de la prison de Ventas, au lendemain de la Guerre Civile. Ces prisonnières constituent un personnage collectif qui renvoie aux romans du « réalisme social » des années 1950-1960. Afin d'insister sur le partage d'une condition commune — l'emprisonnement —, l'instance narratrice emploie le vocabulaire du partage, de la communauté, du groupe, pour désigner les détenues. Le roman s'ouvre ainsi sur la peur que subissent ensemble ces femmes : « El miedo de Elvira. El miedo de Hortensia. El

³⁶ Cf. Otto Rank, *Le mythe de la naissance du héros* [1922], Paris, Payot & Rivages, 2002.

³⁷ « Aquel grave enfermo, hospitalizado hasta hacía dos días, animoso como un campeón ciclista », p. 10.

³⁸ « Marisa, corazón, ponnos algo de beber para que salga bien la necrológica » (p. 11) ou « ¿No será usted un señor Hace-Dos-O? », (*idem*).

³⁹ Nous reviendrons sur le contraste entre les deux personnages à propos de leur réception.

miedo de *las mujeres que compartían la costumbre* de hablar en voz baja. El miedo en sus voces. Y el miedo en sus ojos huidizos, para no ver la sangre » (p. 13, je souligne). Cette même représentation du groupe qui partage un sort commun apparaît dans le quatrième chapitre de la première partie: « Las mujeres *formaban corros* en el patio para *sumar* sus tibiezas, para *reunir entre ellas* un poco de calor » (p. 18, je souligne) ; de même qu'au chapitre suivant (I, 5), lorsque Elvira, qu'une forte fièvre fait délirer, appelle sa mère :

—*Mamá.*
Reme recuerda a su madre. [...] Tomasa añora también a su madre, al igual que Hortensia. [...]
—*Mamá.*
Y el quejido de Elvira es el quejido de todas. (p. 22)

Par ailleurs, l'image de la famille pour désigner le groupe des héroïnes du livre (Hortensia, Elvira, Reme, Tomasa, Sole) est utilisée par Hortensia lorsqu'une gardienne de prison — Mercedes — essaie de s'intégrer à leur cercle : « Estamos en familia, y en familia queremos estar » (p. 151). L'image de la famille est également employée par Pepa, lorsqu'elle évoque sa sœur Hortensia : « Y Hortensia compartirá [el pavo] con su "familia", como llama en sus cartas a las presas que están con ellas; las que se reparten el hambre y la comida » (p. 120). Outre l'emprisonnement, les prisonnières partagent une autre condition commune : la féminité. Contrairement à Da Barca, présenté comme un homme surhumain, ces femmes sont ancrées dans le concret, notamment à travers la mention de détails très réalistes sur les problèmes d'hygiène liés à l'enfermement, à l'origine d'une grande solidarité entre elles⁴⁰. C'est alors tout le cycle physiologique de la femme qui est déroulé, à travers plusieurs figures féminines : la grossesse et l'accouchement, avec Hortensia, puis la ménopause, notamment lorsque la voisine de cellule de Tomasa, qui a passé la quasi-totalité de sa vie en prison, prend conscience qu'elle ne pourra jamais enfanter : « otra vez lloraba su compañera de celda, una mujer de Granada que llevaba veinte años de reclusión y se desgarró en llanto al saber que le había llegado la menopausia » (p. 347).

Le personnage collectif permet donc de mettre en scène la solidarité dont peut dépendre la survie dans des conditions extrêmes. Par exemple, lorsqu'Elvira, la plus jeune des prisonnières, est malade au début du récit (p. 20-22), les autres détenues, substituts d'une figure maternelle absente, lui viennent en aide : Tomasa se transforme en *mater dolorosa* et les autres se privent du peu de nourriture qu'elles ont pour la lui donner. En ceci, le roman semble fidèle à la réalité historique, si l'on en croit les propos

⁴⁰ Par exemple, lorsque Tomasa, en période menstruelle, a taché ses jupons, Reme lui dit : « Aquí somos todas hembras, Tomasa. [...] No es menester que [...] escondas [los paños higiénicos] », p. 57.

de Giuliana di Febo, cités par Carmen Domingo dans *Nosotras también hicimos la guerra*⁴¹ : « Ventas fue el lugar donde la tentativa de imponer valores ideológicos y culturales basados en el desprecio más absoluto de la persona humana fue cotidianamente contestado por parte de aquellas mujeres que lograron, dentro de la cárcel, [...] establecer relaciones interpersonales basadas en la ayuda mutua, en el apoyo mutuo ». Dulce Chacón indique que toutes les histoires véridiques des prisonnières de Ventas qu'elle a recueillies sont marquées par une même solidarité sans faille : « Hay un denominador común, la solidaridad enorme, el apoyo que sentían las unas en las otras. Estaban muy unidas, con una dignidad presente en todas ellas hasta ahora »⁴². Au-delà, la solidarité dépasse l'entraide et se confond parfois avec la résistance politique. Comme le dit Giuliana di Febo à propos des véritables prisonnières de Ventas, « a la tentativa de aplastar cualquier espíritu de rebelión, aquellas mujeres supieron oponer, en condiciones desesperadas, una resistencia astuta y tenaz »⁴³. Par exemple, au chapitre 12 de la première partie, la gardienne Mercedes a donné une gifle à Tomasa. Pour détourner l'attention de la gardienne, Reme se met à chanter *l'Internationale*, que certaines détenues vont chanter avec elle, le poing levé :

*En pie famélica legión.
Reme intenta desviar la atención de Mercedes, que ha vuelto a alzar la mano contra Tomasa [...]. Y Elvira entona la melodía [...]. Hortensia la sigue [...]. Las demás internas de la galería corean a sus compañeras. [...] Algunas mujeres han levantado el puño para cantar. (p. 46-47)*

De même, au chapitre 14 de la seconde partie, lorsqu'une autre gardienne, La Zapatonas, appelle douze détenues qui vont être exécutées, et que trois ne répondent pas à l'appel, aucune des autres femmes ne les dénonce : « Nadie preguntó a las nombradas por qué no salían. Nadie las señaló con la mirada » (p. 205).

Des héroïnes tragiques

Le héros traditionnel est seul mais incarne les valeurs de la communauté à laquelle il appartient et qu'il représente. Le groupe des prisonnières dans *La voz dormida*, bien que formant un personnage collectif, porte pourtant les marques de la solitude du héros. Par exemple, certaines prisonnières se détachent au sein du groupe et sont nommées par leurs prénoms, sans mention, toutefois, de leurs noms de famille : Hortensia, Elvira, Reme, Tomasa, Sole. Le prosaïsme de l'état civil est ainsi évacué et

⁴¹ Giuliana di Febo, *Resistencia y movimiento de mujeres en España*, Barcelona, Icaria, p. 26; cité dans Carmen Domingo, *Nosotras también hicimos la guerra. Defensoras y sublevadas*, Barcelona, Flor del viento, 2006, p. 169.

⁴² Sabina Lloret, « "Las mujeres perdieron doblemente la guerra", Dulce Chacón », disponible sur : <http://www.telepolis.com/cgi-bin/web!/urnredir?tema=weekent&dir=week151>, [page consultée le 11/03/2008].

⁴³ *Ibid.*

leur individualité extraite de la lignée familiale. Par ailleurs, la solitude du héros qui se détache du commun des mortels est assumée par la situation exceptionnelle que vivent les personnages, expérience limite d'un enfermement qui peut déboucher sur la mort. Cette situation permet ainsi de mettre en relief leur courage, qualité déclinée à travers plusieurs figures féminines, comme Hortensia, dont le courage est affiché et admiré par sa sœur, Pepita (« [Hortensia] no dudó en incorporarse a las milicias. [...] Hortensia era valiente », p. 26-27). De même, le courage de ces femmes est montré en actes, dans leur résistance à la torture, pour Elvira⁴⁴, ou à l'isolement, pour Tomasa : « [Tomasa] resistirá el frío y el hambre. Resistirá el vacío y el silencio de aquel limitado espacio [...]. Resistirá el paso de las noches [...]. Resistirá [...] » (p. 48). Dans ce passage consacré au séjour de Tomasa en cellule d'isolement, l'anaphore du verbe *resistir*, à travers quatre occurrences en six lignes, souligne la volonté et le courage du personnage en même temps que la conjugaison du verbe au futur insiste sur sa détermination.

La situation limite de l'enfermement qui peut déboucher sur la mort confère aux personnages une dimension tragique. Dans *El lápiz del carpintero*, Da Barca sort victorieux des épreuves du destin, notamment en échappant à la mort plusieurs fois, à l'image des héros épiques. En revanche, dans *La voz dormida*, les prisonnières sont présentées comme des héroïnes tragiques, à l'instar d'Hortensia, promise dès la première page à une mort inéluctable, puisqu'elle sera exécutée au milieu du roman : « La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia » (p. 13). Tout au long du récit, Hortensia est tour à tour désignée par des périphrases descriptives à valeur proleptique du type : « la mujer que iba a morir » (p. 13), « la mujer que no sabía que iba a morir » (p. 58), « la mujer que no sabe que va a morir » (p. 140), « la mujer que va a morir » (p. 191). Au-delà de la perspective de la mort, Marc Escola définit le tragique comme « l'affrontement d'une liberté individuelle et d'un destin »⁴⁵, le destin étant entendu comme une instance supérieure, aveugle, qui transcende la vie, l'expérience particulière. Si, dans la tragédie grecque, le destin relevait du divin, il a aujourd'hui changé de visage, comme l'explique Jean-Marie Domenach : « À partir du XIX^e siècle, le tragique, c'est l'Histoire. La passion historique devient destin, et les masses s'y jettent avec la même innocence que les héros de la tragédie grecque. Le destin, désormais, c'est l'Histoire, qui se charge d'écraser toute seule ses acteurs »⁴⁶. Plus précisément, dans *La voz dormida*, c'est la politique qui est synonyme du destin car c'est elle qui met les personnages à l'épreuve. Elle y est associée à la métaphore filée de l'araignée, qui apparaît dans les propos de Pepita rapportés au style indirect libre : « La política es una araña peluda muy negra muy

⁴⁴ « [Elvira] soportó el dolor en los interrogatorios, hincada de rodillas sobre los garbanzos, sin despegar los labios, sin contestar una sola pregunta, sin desvelar la identidad de su hermano Paulino », p. 19.

⁴⁵ Marc Escola, *Le tragique*, Paris, Flammarion, 2002, p. 29-40.

⁴⁶ Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 56-70.

negra. [...] Ella sabe que está atrapada en la tela pegajosa de la araña, y que no se puede despegar » (p. 67) ; « Teme que la gran araña negra y peluda la haya atrapado » (p. 100); « Y ella dirá que la niña [la hija de Hortensia] se aburre, para no decir que es muy chica para que le pique la política. Y que ella no va a consentir que le pique. Y continuará escuchando a sus compañeras en silencio, sintiendo que una araña negra y peluda teje sobre ella su tela pegajosa, y temiendo que su sobrina esté en casa rascándose una mordedura » (p. 338). Le lexique de la toile et du tissage est ici entrelacé à celui de la piqûre fatale. C'est ainsi que, selon le point de vue de Pepita, la politique, dans le sens de l'engagement, du combat idéologique et de la résistance que mène sa sœur Hortensia ainsi que ses codétenues, ne peut que déboucher sur le malheur et la mort. Par le filage et le tissage de sa toile, l'araignée est assimilable aux Parques, les filandières divines de l'Antiquité qui décident du destin des hommes. Selon le *Dictionnaire des symboles*⁴⁷, l'araignée, « tisseuse de la réalité, [...] est maîtresse du destin », et fait figure de « créatrice cosmique, de divinité supérieure, de démiurge ». La politique, par le truchement de la métaphore de l'araignée, rejoint donc la figure du destin. Le sort tragique du personnage de Hortensia en fait alors la quintessence du groupe qui est tout entier marqué par ce que Jean-Marie Domenach appelle « le matériau ordinaire de la tragédie [:] la souffrance, le deuil, le sang, les larmes »⁴⁸. Or, l'exécution d'Hortensia se situe à la jonction entre l'individuel et le collectif puisque sa mort, à l'instar des martyres chrétiennes⁴⁹, la transforme « en emblème qui légitime une cause collective »⁵⁰ et porte témoignage de son éthique de résistance.

c. Une éthique de la résistance

L'éthique défendue par *El lápiz del carpintero* et *La voz dormida* est celle de la résistance qui prend forme au sein-même de la prison. Dans les deux cas, les personnages y tiennent des réunions politiques clandestines. Dans *La voz dormida*, les prisonnières résistent à la torture sans jamais trahir leur camp et cousent clandestinement des habits pour les maquisards (« Hacía tiempo que el taller de Ventas aprovisionaba de ropa de abrigo a la guerrilla », p. 252). De même, le docteur Da Barca continue d'écrire des articles depuis la prison sous la forme d'une correspondance codée pour échapper à la censure... Et une fois sortis de prison, tous ces personnages rejoignent leurs activités militantes : les femmes de *La voz dormida* militent de nouveau

⁴⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., article « araignée », p. 60-62.

⁴⁸ Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, op. cit., p. 53.

⁴⁹ Nous reviendrons sur la figure du martyr dans le chapitre consacré à la réception des personnages.

⁵⁰ Pierre Centlivres (éd.), *Saints, sainteté et martyre. La fabrication de l'exemplarité*, op. cit., p. 12.

au sein du Parti Communiste⁵¹, Da Barca rencontrera Che Guevara et, au seuil de la mort, se définira toujours comme « un viejo rojo irreductible » (p. 12), ce qui fait dire au patron du journal pour lequel travaille Carlos Sousa : « Seguía con sus ideas. O con la Idea, como él decía » (*idem*).

Dans un essai sur l'éthique⁵², Alain Badiou aborde la notion de l'héroïsme consubstantiel à l'éthique de la résistance. Selon le philosophe, le seul héros véritable est celui dont le triomphe consiste à ne pas avoir cédé aux vainqueurs, au moyen de la fidélité à un système de valeurs qui dépasse l'opinion ou les modes de pensée d'une époque. Au sein de cette éthique de résistance, qu'il nomme « l'éthique des vérités », il insiste sur les motivations supra-individuelles qui animent le sujet-héros, aux dépens de ce qu'il appelle « la persévérance de l'être », à savoir l'instinct de survie. En effet, en obéissant à la maxime de l'éthique de résistance — « Continuer ! » —, le sujet excède son propre être en renonçant à son intérêt, à son instinct animal de conservation, pour accéder à une dimension éthique supérieure, propre au héros. Cette motivation supra-individuelle est très nette chez les personnages masculins de *La voz dormida*. Maquisards, ils sont par essence ceux qui ne s'avouent pas vaincus puisqu'ils continuent le combat, sous une forme clandestine, à travers la création de milices qui mènent une guérilla contre les forces victorieuses, même après que la guerre est officiellement terminée. Les personnages de Felipe (le mari d'Hortensia) et de Paulino (le frère d'Elvira et futur époux de Pepita) révèlent également une grande valorisation du devoir, davantage idéologisée qu'au sein du groupe des prisonnières. Paulino avoue ainsi à Pepita : « mi deber está por encima de mi gusto, y siempre lo estará. [...] Tienes que saber que soy un hombre político y que nadie podrá cambiar mis ideas. Nadie. Esto es una cosa más seria que si hubiera tenido un hijo, y será así hasta que me muera, o hasta que me maten si me tienen que matar » (p. 153-155). En d'autres termes, il applique l'éthique des vérités telle que la décrit Badiou, en faisant passer son « intérêt désintéressé » (sa fidélité à ses idéaux) avant la conservation de sa propre vie. Quant à Felipe, il réalise totalement cette éthique dans la mesure où, comme sa femme Hortensia, son combat le mène à la mort. En effet, Felipe, surnommé aussi Mateo et « El Cordobés », se voyant découvert par les Gardes Civils, préfère se suicider par balle, afin que le coup de feu, qui signe sa propre mort, avertisse ses camarades du danger :

Celia vio cómo los civiles cercaban a Mateo. Gritó su nombre:

— ¡Mateo!

Mateo alzó la mirada. En un instante supo que estaba perdido. En un instante supo que debía alertar al campamento, y cómo hacerlo. Echó mano al naranjero. Y supo, en un instante, que a él no le cogerían con vida. El disparo del naranjero

⁵¹ « Reme se puso a disposición del Partido al día siguiente de salir de la prisión », p. 286.

⁵² Alain Badiou, *L'éthique. Essai sur la conscience du mal*, Caen, Nous, 2003.

de El Cordobés desconcertó a la Guardia Civil. [...] Un disparo, un solo disparo bastó para despertar a los guerrilleros que aún estaban durmiendo. (p. 302)

Le groupe importe donc plus que l'individualité : le geste du maquisard vise à ce que ceux qui restent continuent le combat. Le sacrifice de l'individuel au service du collectif dote alors le personnage d'une dimension héroïque.

Par ailleurs, l'éthique de la résistance transforme les personnages de vaincus sur le plan politique, en vainqueurs sur le plan éthique, car, comme l'explique Ana María Amar Sánchez :

[...] la derrota es la dimensión de un triunfo ético-político. Perder resulta así una forma de triunfo que ubica a los protagonistas más allá del sistema y les proporciona otra clase de éxito. Ser un antihéroe perdedor, formar parte de los derrotados garantiza pertenecer a un grupo superior de triunfadores: el de los que han resistido y fundan su victoria en la orgullosa aceptación de la derrota⁵³.

Dans le roman de Dulce Chacón, ce renversement des catégories de vainqueur et de vaincu est illustré notamment par une détenue qui, lors d'une réunion clandestine, affirme : « No habremos perdido hasta que estemos muertas, pero no se lo vamos a poner tan fácil. [...] *Resistir es vencer* » (p. 123, je souligne). Dans *El lápiz del carpintero*, cette idée apparaît dans la représentation picturale que « le peintre » donne du Portail de la Gloire de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle, où il attribue à chaque statue le visage d'un des prisonniers. Si Daniel Da Barca y apparaît logiquement sous les traits du prophète Daniel, le peintre associe les vainqueurs de la Guerre Civile aux monstres infernaux en bas du portail : « Y el pintor explicó que el zócalo del Pórtico de la Gloria estaba poblado de monstruos, con garras y picos de rapiñas, y cuando oyeron eso todos callaron, un silencio que los delató, porque Herbal bien notaba todos los ojos clavados en su silueta de testigo mudo » (p. 39). À ce propos, Geneviève Champeau commente : « Cette représentation dans la représentation inverse les rôles en attribuant au geôlier Herbal [...] un rôle marginal et passif de témoin alors que les prisonniers socialement et politiquement privés de leurs droits deviennent les protagonistes d'un tableau qui leur restitue leur dignité par leur insertion dans la mythologie biblique »⁵⁴.

Cependant, cette éthique de la résistance prend forme dans une situation extrême, celle de l'emprisonnement, de la Guerre Civile et de la répression franquiste. Soixante ans plus tard, dans l'Espagne démocratique actuelle et, plus largement, dans une Europe pacifiée, à quoi l'homme contemporain peut-il résister ? Il s'avère que

⁵³ Ana María Amar Sánchez, « Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea », *Iberoamericana*, n° 21, marzo de 2006, p. 151-166.

⁵⁴ Geneviève Champeau, « Bilinguisme, diversité culturelle et utopie dans *O lapis do carpinteiro / El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », *art. cit.*, p. 120-121.

l'éthique de la résistance n'est qu'un aspect d'un système axiologique plus large, susceptible de toucher le lecteur contemporain et de provoquer son adhésion à des valeurs plus universelles.

2. La question des valeurs

a. Les valeurs attribuées à la Seconde République espagnole

Les valeurs portées par les personnages des deux romans sont celles de la Seconde République espagnole, au premier rang desquelles figure la liberté, associée à la démocratie et à la lutte contre le franquisme, ainsi que la justice et l'égalité sociale. À ce propos, Da Barca réplique à la Madre Izarne, dans une de leurs discussions autour de la matérialité de l'âme : « La injusticia que causa los sufrimientos sociales es, en el fondo, la más terrible maquinaria de destrucción de las almas » (p. 164). Les personnages défendent aussi le droit à l'éducation, comme le montre l'insistance du narrateur de *La voz dormida* sur l'apprentissage de la lecture et de l'écriture accompli par Hortensia, auprès des miliciens réfugiés dans la montagne estrémadurienne, lieu historique de résistance des républicains pendant la Guerre Civile : « Y recuerda el verano de mil novecientos treinta y siete, cuando aprendió a escribir. Le enseñó El Chaqueta Negra en la Casa Grande de Las Trece Cruces, cerca de Don Benito » (p. 191). Or l'un des premiers actes d'écriture d'Hortensia est de mentionner les noms des miliciens qui y séjournèrent avec elle, en les écrivant sur le mur de la *Casa Grande*, comme on grave dans le marbre ceux des morts pour la patrie. L'écriture devient un moyen de fixer une trace des héros pour la postérité : l'apprentissage d'Hortensia est alors une mise en abyme de l'intentionnalité du roman — rendre hommage aux vaincus. De même, le journal que tient Hortensia en prison, précédemment analysé en tant qu'instrument testimonial, est également représentatif de la vertu de l'éducation et possède une dimension pragmatique. Il propose une éthique de la résistance qui s'applique, dans la diégèse, au contexte franquiste dans la mesure où Hortensia y transmet une norme de comportement à sa fille, par l'injonction : « Lucha, hija mía, lucha siempre, como lucha tu madre, como lucha tu padre, que es nuestro deber, aunque nos cueste la vida » (p. 357). Ce modèle sera adopté par sa fille, Tensi, qui, dès ses dix-huit ans, s'affilie au Parti Communiste et entre dans la résistance clandestine (« [Tensi] se queda en Madrid para seguir luchando en su célula », p. 373). Cette éthique de la résistance s'applique aussi au lecteur, à travers l'intemporalité du « toujours » (« lucha siempre »).

Les personnages défendent également l'égalité des sexes en politique, notamment par l'évocation du droit de vote accordé aux femmes en 1931. Présente dans les deux romans, cette question est abordée de deux façons différentes. Dans *La voz dormida*, elle

apparaît au cours d'un dialogue entre Elvira et Felipe / Mateo, au sujet de la condition féminine à l'époque :

—*Si te crees que yo voy a casarme para llevar limpio a mi marido estás tú bueno. El que quiera ir de limpio que se lave su ropa. No has aprendido nada de la República, Mateo, los tiempos de los señoritos se acabaron.*

—*Tú sí que estás buena, y eso sí que era un Gobierno de señoritos. No sé qué carajo me habían de enseñar a mí.*

—*Que los hombres y las mujeres somos iguales, a ver si te enteras.*

—*¿Iguales para qué, para lavar la ropa?*

—*Y para votar, por ejemplo, que para algo nos dieron el sufragio.*

—*Pero qué tendrá que ver una cosa con la otra, las mujeres no sabéis discutir, os escapáis por la rama aunque no haya ningún árbol cerca. Me he confundido, era un gobierno de señoritas, y por eso os dieron el sufragio. Señoritas cagadas de miedo.*

—*¡Qué burro eres, Cordobés! ¡Qué burro!* (p. 263)

Ce dialogue se situe au milieu d'un chapitre en focalisation interne sur Felipe / Mateo qui s'ouvre et se ferme sur des considérations que l'on appellerait aujourd'hui sexistes, voire machistes, qui consistent, ici, à cantonner les femmes et les hommes dans des rôles sociaux bien spécifiques : « A Mateo no le gustaba que las mujeres estuvieran en el monte » (p. 261) / « Definitivamente, con las mujeres no se puede hablar de política » (p. 265). L'échange verbal met en scène un désaccord qui révèle un décalage de discours entre les deux agents de l'interlocution : si Elvira considère l'idéologie (l'égalité hommes-femmes) et sa mise en pratique par la Seconde République espagnole (le droit de vote) comme étant à l'origine d'un progrès social (les travaux ménagers ne sont plus réservés aux seules femmes), le discours de Mateo reflète un hiatus entre l'idéologie et son application concrète (« Pero qué tendrá que ver una cosa con la otra »), où la mentalité machiste héritée des siècles précédents peine à évoluer vers une reconnaissance de l'égalité des sexes. Ce dialogue est de nature polémique, sans conciliation finale entre les deux interlocuteurs ; l'instance narratrice ne prend apparemment pas parti pour l'un ou pour l'autre. Cependant, le discours de Mateo est disqualifié par son emploi du registre vulgaire (« no sé qué carajo... », « señoritas cagadas de miedo »), par ses jugements de valeur outranciers, car trop généralisants, sur les femmes (« las mujeres no sabéis discutir... »), ainsi que par son attitude de fuite qui met fin à l'échange (« Mateo se dio media vuelta y se alejó... », p. 264). Ces éléments permettent alors au lecteur de comprendre qu'Elvira est le porte-parole du narrateur. De plus, le roman entier vient contredire la dernière phrase du chapitre, prise en charge par Mateo en focalisation interne (« Definitivamente, con las mujeres no se podía hablar de política »), puisqu'il retrace, justement, le combat politique des femmes dans la résistance aux forces répressives. Le dialogue a donc une double fonction ici, à la fois historique et didactique : il permet, d'une part, de nuancer le manichéisme de l'œuvre en dissociant ce qui relève de l'idéologie et ce qui relève des mentalités, montrant ainsi que l'égalité hommes-femmes, institutionnellement acquise à travers le

droit de vote, était loin d'être communément admise, même au sein du camp républicain. En outre, par la mise en scène des désaccords et du désaveu implicite de Mateo par l'instance narratrice, il vise à faire passer une « leçon » à Mateo, et plus largement peut-être, au lecteur, dans la mesure où la question de l'égalité des sexes est encore un des enjeux socio-politiques majeurs de la société contemporaine.

Dans *El lápiz del carpintero*, le droit de vote des femmes est évoqué dans le premier chapitre, lorsque Marisa raconte à Carlos Sousa les circonstances de sa rencontre avec Daniel Da Barca : « Pero lo escuché hablar por primera vez en un teatro [...]. Era un acto republicano en el que se debatía si las mujeres debían o no tener derecho a voto. [...] Y entonces Daniel se levantó y contó aquella historia de la reina de las abejas » (p. 16). Contrairement à *La voz dormida* qui met en scène les idées politiques par un dialogue à caractère didactique, le roman de Rivas a recours à l'image, à l'anecdote, pour illustrer le concept et faire passer le message de façon plus subtile. Da Barca fait appel à l'Histoire et à la science pour mettre en relief le rôle indispensable du sexe féminin, en l'occurrence de la reine des abeilles, dans toute organisation sociale : « En la Antigüedad no se sabía cómo nacían las abejas. Los sabios, como Aristóteles, inventaron teorías disparatadas. [...] Y todo esto, ¿sabe por qué? Porque no eran capaces de ver que el rey era una reina. ¿Cómo sustentar la libertad sobre una mentira semejante? » (p. 16). Le discours par images et anecdotes empruntant au domaine scientifique possède ainsi une valeur pédagogique, puisqu'il doit être transposé, par l'auditeur du discours de Da Barca dans la diégèse, et par le lecteur du roman, à la réalité sociale qui l'entoure, à la manière d'une parabole ou d'une allégorie⁵⁵. Cette stratégie est la même que celle qui préside à la mise en œuvre textuelle du concept de « réalité intelligente » dans le récit.

Cependant, les deux romans présentent une vision idéalisée de l'héritage républicain. Nous avons déjà évoqué l'idéalisation du camp des vaincus dans la première partie, consacrée à l'étude des deux groupes de personnages collectifs dans *La voz dormida*. Si, dans ce roman, c'est aux seuls communistes que sont attribuées les valeurs militantes, *El lápiz del carpintero* est moins partisan dans la mesure où Da Barca se situe au-dessus de la logique de parti. « Électron libre », assignable à aucun bord politique, Da Barca est une figure de la conciliation puisqu'il fréquente les divers courants de la gauche espagnole de l'époque qui étaient pourtant très divisés, ainsi que le souligne cet échange entre Herbal et son sergent :

⁵⁵ Ce type de discours apparaît à de nombreuses reprises dans le roman. À titre d'exemple, cf. l'explication de la théorie de Darwin sur l'évolution des espèces (p. 29) ou la justification de la simplicité d'esprit de Dombodán par le scorbut (p. 74-75).

Anda con republicanos, anarquistas, socialistas, comunistas, pero ¿qué carajo es este tipo?

Creo que un poco de todo, mi sargento.

Anarquistas y comunistas se llevan a matar [...]. ¡Un bicho raro, este Da Barca!

Parece que va por libre. Como un enlace.

Pues, no le quites el ojo de encima. ¡Menudo pájaro! (p. 49)

Dans ce dialogue, les expressions « bicho raro », « menudo pájaro », loin de dévaluer Da Barca, contribuent à renforcer sa singularité — trait consubstantiel au héros selon Vincent Jouve⁵⁶ — en même temps qu’elles renvoient à sa solitude. De plus, dans les deux romans, les prisonniers organisent une micro-société : dans *La voz dormida*, elle prend place au sein de l’atelier de confection où les prisonnières sont censées fabriquer des uniformes pour le régime. En réalité, la fonction officielle de cet atelier est subvertie par les détenues puisqu’elles y fabriquent des habits pour les maquisards (« sacamos prendas para la guerrilla », p. 58) et qu’elles y ont installé une école (« la escuela [:] las que saben leer y escribir están enseñando a las que no saben, y [...] en el taller de costura están haciendo un buen trabajo », p. 58). De même, dans *El lápiz del carpintero*, cette micro-société prend la forme d’une « commune » (p. 77) qui peut faire allusion à l’idéal d’autogestion de la Commune de Paris de 1871. On y retrouve une école mais aussi un système de répartition des aliments, d’hygiène et de santé⁵⁷. Cette organisation parallèle est, en outre, régie par des principes démocratiques aux antipodes de ceux qui régissent la vie carcérale : « Tras las rejas, había un gobierno en la sombra, nunca mejor dicho, un parlamento asambleario y unos jueces de paz » (p. 78). La prison devient donc l’espace où, paradoxalement, se réalise l’utopie collective et où s’annulent les dissensions entre les divers courants politiques, comme le montre le début du onzième chapitre : « Los presos políticos funcionaban como una especie de comuna. Personas que no se hablaban en la calle, que se tenían verdadero odio, como los anarquistas y los comunistas, se ayudaban dentro de la cárcel » (p. 77). Or, cette idée de réconciliation, d’ordre et d’harmonie dans l’État renvoie à l’idéal humaniste de la Renaissance, comme l’affirme Daniel Ménager : « Le grand courant de la pensée politique au XVI^e siècle tente de fonder le bonheur de l’homme au sein de la cité »⁵⁸. *El lápiz del carpintero* propose ainsi, plus largement, un ensemble de valeurs humanistes incarnées par le personnage de Da Barca.

⁵⁶ Vincent Jouve, « Le héros et ses masques », *art. cit.*, p. 251-252.

⁵⁷ « Con aquella administración paralela, los presos habían ido mejorando en lo posible la vida en la cárcel. Empezaron por su cuenta medida de higiene y reparto alimentario [...]. Y también una escuela de humanidades, un estanco de tabaco, un fondo común que hacía de mutua y un hospital », p. 78.

⁵⁸ Daniel Ménager, *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle*, Paris, Dunod, 1997, p. 161.

b. Les valeurs humanistes de Da Barca

Le personnage du roman de Rivas représente l'idéal humaniste de l'homme total qui associe le savoir, l'art et l'action, comme l'a montré Geneviève Champeau⁵⁹. Da Barca est ainsi une figure d'intellectuel, qui manie les divers champs du savoir propre à la Renaissance, énumérés par Daniel Ménager : « Pour [les Humanistes] l'espace du savoir est immense, puisqu'il comprend la connaissance empirique des choses, la connaissance scientifique, et aussi la connaissance occulte »⁶⁰. La connaissance empirique figure dans le roman à travers le rôle des consultations médicales de Da Barca, auprès de la jeune tuberculeuse Lucinda d'abord (p. 46-47) puis auprès d'Herbal dont la peur d'être atteint de tuberculose est démentie par le médecin à la fin du roman : « Lo tuyo no es tuberculosis. Es del corazón » (p. 183). Da Barca incarne également la connaissance scientifique car, outre sa formation de médecin, il écrit des articles scientifiques, sous le pseudonyme de D. Barkowsy. À ce propos, la longue liste de ses articles cités dans le texte montre l'étendue et la variété de ses connaissances scientifiques, littéraires, artistiques, philosophiques et politiques :

"El substrátum del alma y la realidad inteligente." "Los ataúdes infantiles en los tiempos de Charles Dickens." "La pintura de Millet, las manos de las lavanderas y la invisibilidad de la mujer." "El infierno de Dante, el cuadro de La loca Kate y el manicomio de Conxo." "El problema del Estado, la confianza básica y el poema A xustiza pola man de Rosalía de Castro". (p. 48)

Les titres des articles dénotent une alliance entre la science et l'art pictural ou la poésie. Cette culture encyclopédique qui transcende les frontières des champs du savoir s'inscrit dans la lignée des auteurs de « poésie scientifique » ou « poésie de la connaissance » de la Renaissance qui, animés du désir d'enseigner, prônaient la « réconciliation de la science et de la société »⁶¹ au moyen d'une littérature militante et pédagogique. Enfin, Da Barca ne renie pas la « connaissance de l'occulte », puisqu'il croit au surnaturel et affirme avoir vu la *Santa Compañía*, une procession de revenants (p. 32-33).

Par ailleurs, le héros est placé sous le signe de l'art et de la poésie : il récite un poème du prêtre iconoclaste galicien Faustino dans le premier chapitre (p. 15) et son faire-part de décès, dans le dernier chapitre, comporte quelques vers du portugais Antero de Quental, poète ouvrier et engagé (p. 185). Si le premier est un poème d'amour, le second prône la continuité entre les vivants et les morts et s'inscrit ainsi dans le cadre de la « réalité intelligente », cette pensée de l'interconnexion et de l'immortalité de la

⁵⁹ Cf. Geneviève Champeau, « Bilinguisme, diversité culturelle et utopie dans *O lapis do carpinteiro / El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », *art. cit.*, p. 128-129.

⁶⁰ Daniel Ménager, *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 48.

⁶¹ *Ibid.*, p. 7.

matière⁶². La dimension artistique est également assumée par le peintre, ami de Da Barca qui, lui aussi, associe l'art et la science, dans la mesure où il se rend à l'asile de Conxo pour faire le portrait des fous, dans une optique à la fois esthétique et clinique, afin de rendre visible (par le tableau) l'invisible (la maladie mentale) : « Quería retratar los paisajes que el dolor psíquico ara en los rostros [...]. El pintor quería retratar las heridas invisibles de la existencia » (p. 41).

Enfin, Da Barca est un homme d'action, de par son militantisme politique et son métier, qui est celui de soigner. Il incarne donc le lien étroit entre la connaissance et l'action, représentation née à la Renaissance⁶³ et parachevée dans la figure du philosophe à l'époque des Lumières. Les valeurs humanistes de Da Barca sont alors non seulement réactualisées dans le contexte de la Guerre Civile, mais également proposées comme norme pour le présent. En effet, l'affirmation d'une nécessaire interaction entre le savoir, l'art et l'action propose une nouvelle conception de la littérature et de son rapport à la vie, où le pouvoir des mots est indissociable de l'action sur le réel. Cette conception est défendue par l'auteur lui-même, cité dans un article de Henry Thurston-Griswold : « Tampoco hay que subestimar el poder de la literatura, pensar que sólo sirve para entretener [...] como una pelota de fútbol. Se pueden abrir senderos humanos »⁶⁴. Or, la foi dans le pouvoir des mots et dans la dimension pragmatique du langage est mise en abyme dans le texte dans la scène du « déjeuner invisible » (p. 86-88) où, par la minutieuse évocation de mets délicats, Da Barca réussit à revigorer son codétenu Gengis Khan : « ¿A que tiene cara de mejor salud?, dijo el doctor Da Barca [...]. Es la ilusión, que le hace subir la glucosa » (p. 88). Les mots de Da Barca et l'illusion qu'ils suscitent chez Gengis Khan, entraînent donc une action chimique sur le corps de Gengis Khan et des autres détenus et vont jusqu'à leur donner l'illusion d'être rassasiés puisqu'ils se priveront, ce jour-là, du repas, bien réel celui-là, de la prison.

Bien que *La voz dormida* et *El lápiz del carpintero* défendent un même système axiologique issu de la Seconde République espagnole et qu'ils prônent une éthique de la résistance, ces deux romans « transmettent » les valeurs différemment, conformément à leur divergence quant au choix structurel de transmission du savoir. Si la dimension autoritaire se retrouve dans le roman de Dulce Chacón, notamment à travers l'usage des dialogues, les valeurs plus larges de *El lápiz del carpintero* sont davantage métaphorisées, imagées, sous la forme d'anecdotes et d'allégories.

⁶² « Mas se paro um momento, se consigo / fechar os olhos, sinto-os a meu lado / De novo, esses que amei: vivem comigo... ».

⁶³ Cf. Daniel Ménager, *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle*, op. cit., p. 99.

⁶⁴ Henry Thurston-Griswold, « Intratextualidad e intertextualidad en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », art. cit.

B—Le héros de roman populaire

Alatriste, le protagoniste de la série *Las aventuras del capitán Alatriste* d'Arturo Pérez-Reverte, jouit de ce que Philippe Hamon appelle la « prédésignation conventionnelle »⁶⁵, à savoir qu'il est défini *a priori* par le genre auquel il appartient. Les attributs du héros de roman populaire fonctionnent comme « autant de marques désignant d'emblée le héros, pour qui possède la grammaire du genre »⁶⁶. Alatriste est un soldat vétérans des fameux *tercios* des Flandres, régiments d'élite et principal instrument de la gloire de l'Espagne des Habsbourg, du milieu du XVI^e au milieu du XVII^e. Il incarne d'emblée, métonymiquement, la splendeur et la grandeur territoriale de cet empire espagnol où, selon l'expression consacrée et récurrente dans la série, « le soleil ne se couchait jamais »⁶⁷. Alatriste est, à l'instar des héros grecs qui combattent au nom de leur cité, un guerrier à dimension héroïque parce qu'il défend cette entité collective que représente la « nation » espagnole, car, comme le souligne Rafael de Cózar : « los héroes [...] reciben de la colectividad su condición heroica »⁶⁸. Cet héroïsme guerrier apparaît « en action » principalement dans *El sol de Breda*, qui retrace le siège et la reddition de Breda en 1625, où le capitaine, accompagné d'Íñigo, s'engage dans le *tercio* de Carthagène, sous les ordres d'Ambrosio Spinola, qui remporte la victoire contre les Hollandais. Alatriste défend également les intérêts de la Couronne dans deux autres volumes : *El oro del Rey*, où il protège l'or des colonies espagnoles des contrebandiers, et *Corsarios de Levante*, où il défend les territoires espagnols en Méditerranée. Dans *El caballero del jubón amarillo*, son activité de soldat valeureux et loyal⁶⁹ n'apparaît que sous forme de rappel : « Había pasado la vida defendiendo cotos reales, y su cuerpo conservaba cicatrices que daban fe. Había cumplido cien veces, como los buenos » (p. 155). Le passé militaire d'Alatriste ressurgit également dans le titre quasiment aristocratique que lui donne Íñigo : « Diego Alatriste y Tenorio, soldado viejo » (p. 155), titre récurrent dans tous les épisodes de la série⁷⁰. Ce titre vise à lui donner autant de respectabilité que les aristocrates qu'il fréquente, comme le comte de Guadalmedina, présenté ainsi par Íñigo dans *Limpieza de sangre* : « Álvaro Luis Gonzaga de la Marca y

⁶⁵ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *art. cit.*, p. 150-167.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Dans *El caballero del jubón amarillo*, par exemple : « Una España donde en el año de mil seiscientos y veintiséis, cuando ocurrió lo que ahora cuento, aún no se ponía el sol », p. 21.

⁶⁸ Rafael de Cózar, « El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte », in José Belmonte Serrano, José Manuel López de Abiada (eds), *Sobre héroes y libros...*, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁹ Nous reviendrons sur sa loyauté quand nous analyserons les valeurs qui lui sont associées.

⁷⁰ Cf. « Diego Alatriste y Tenorio, antiguo soldado de los tercios de Flandes » dans *El capitán Alatriste* (p. 91) ; « Diego Alatriste y Tenorio, veterano de los tercios de Flandes y las galeras de Nápoles » dans *Limpieza de Sangre* (p. 176).

Álvarez de Sidonia, conde de Guadalmedina, grande de España, confidente del rey nuestro señor » (p. 150-151). Cependant, Alatrisme n'est pas un aristocrate puisque c'est un homme du peuple, ce qui le rapproche du lecteur et rend l'identification plus aisée. Cependant, son exemplarité est principalement rattachée à son statut de soldat, sur le plan à la fois professionnel et moral.

1. Exemplarité du héros en soldat

a. Exemplarité professionnelle

Alatrisme, engagé dans l'armée à treize ans⁷¹, a environ quarante ans au début de la série *Alatrisme*. Sa longue expérience militaire a développé en lui un « instinct professionnel » (« su instinto militar », p. 171 ; « su instinto profesional », p. 248), qui le pousse à être sur ses gardes et à toujours faire précéder l'action d'un moment de réflexion, c'est-à-dire, en termes militaires, à élaborer une stratégie avant de passer à l'attaque. Cela lui donne une fonction similaire à celle d'un détective, comme dans le roman policier, relevée et formulée ainsi par José Belmonte Serrano et José Manuel López de Abiada : « estrategia de preparación ~ estrategia militar → indagaciones o búsqueda de indicios → conclusiones »⁷². Deux éléments sont essentiels à cette stratégie : l'observation et le raisonnement.

L'observation passe par la finesse des sens du personnage, parmi lesquels la vue occupe une place primordiale dans toute la série, comme le montre la variété lexicale consacrée à ce sens : « mirar », « observar », « ver », « advertir », « echar un vistazo », « acechar », « atisbar », « sin quitar la vista », « ojeada », « ojo », « apercibir »... Les très nombreuses occurrences du regard du capitaine permettent l'étude du terrain (« estudió la casa con detalle », p. 193 ; « estudió el terreno para ver qué posibilidades ofrecía », p. 247 ; « estudiando el terreno con ojo plástico », p. 301) et sont souvent associées à la recherche d'indices (« Atisbó alrededor buscando *huellas* de una presencia masculina », p. 195 ; « De vez en cuando [Alatrisme] me miraba con atención, cual si esperase leerme en el rostro *informes* que no expresaran mis palabras », p. 187). L'attention qu'il porte à son environnement lui permet de faire des déductions, comme le montre la récurrence des mots « comprobar » (p. 193, 232, 248) et « confirmar » (p. 201, 220). De plus, l'observation de personnages inconnus permet à Alatrisme de les cerner, de savoir « à qui il a affaire », comme lors du duel qui ouvre le roman, face à un

⁷¹ Cf. *Limpieza de sangre*, p. 19-20.

⁷² José Belmonte Serrano, José Manuel López de Abiada, « Configuración y características de Diego Alatrisme, personaje memorable. Una introducción », in José Belmonte Serrano, José Manuel López de Abiada (Coord.), *Alatrisme. La sombra del héroe*, op. cit., 2009, p. 54.

jeune homme qui se révélera être Lopito, fils de Lope de Vega : « Aprovechaba para estudiarlo: en la veintena, buena traza, con aquel punto soldadesco que un ojo avisado advertía pese a las ropas de ciudad, botas bajas de ante, ropillo de paño fino [...]. *Buena crianza, quizás* » (p. 13, je souligne). Il en va de même lorsque le capitaine, sur le chemin de l'Escorial, s'aperçoit qu'il est suivi par deux cavaliers, qu'il identifie immédiatement comme des tueurs mercenaires : « Alatrisme los midió de una ojeada plática: bigotazos, ropas de cazadores o guardabosques, pistolas, espadas y un arcabuz en la silla. *Gente segura, del oficio* » (p. 248, je souligne). Par ailleurs, quand le sens de la vue ne peut remplir son office (dans l'obscurité par exemple), les autres sens prennent le relais : l'odorat (« su instinto militar olía la mecha encendida del arcabuz del pescante: no había tiempo que perder », p. 171) et l'ouïe (« el ruido de una silla al moverse lo orientó mejor », p. 208 ; « estuvo así un momento, quieto, contenido el aliento para escuchar, hasta confirmar que los pasos venían en su dirección », p. 220).

Le deuxième élément qui rapproche Alatrisme du détective est sa capacité de raisonnement. Il rétablit la cohérence des faits (« intentó ordenar los hechos en la confusión de su cabeza », p. 261), fait des calculs (« luego estimó la altura del sol e hizo sus cálculos », p. 240 ; « calculaba distancia y tiempo para recorrerla », p. 301) et émet des hypothèses : « A esas horas, concluyó, *debía de haber una nube de alguaciles buscándolo* » (p. 172, je souligne) ; « Reflexionó Alatrisme. *Si aquello era cierto*, el teniente de alguaciles había tenido tiempo de sobra para rodear la posada » (p. 221, je souligne) ; « Aquellos hombres eran gente rigurosa, *sin duda* » (p. 261, je souligne). Puis il en vient aux conclusions, exprimées par les verbes « concluire » (p. 172, 261), « resolver » (p. 271) ou « comprender » (p. 296).

Par ailleurs, de par son statut de soldat (et de tueur à gages, comme nous le verrons plus loin), le capitaine est placé sous le signe des armes, et plus particulièrement de l'épée, dont le texte décline toute la gamme des variétés (« espada », « daga », « blanca », « vizcaína », « toledana », mais aussi la métonymie « acero »). Or, Alatrisme est un maître dans le maniement de l'épée, comme il le reconnaît lui-même face à Guadalmedina (« Álvaro de la Marca [...] era diestro con la espada. [...] Desde luego, no tan buen esgrimidor como él », p. 113). Son habileté dans le maniement de l'épée lui confère ce que Philippe Hamon appelle l'« exemplarité technique et professionnelle »⁷³, dans la mesure où ses compétences renvoient à son « savoir-faire », carrefour normatif permettant l'évaluation du personnage. Le critique affirme que l'exécution d'un travail conformément à la norme d'une activité donnée permet de « classer » le personnage dans l'exemplarité, par le renvoi à un programme idéal et la multiplication de signes

⁷³ Philippe Hamon, *Texte et idéologie, op. cit.*, p. 163.

positifs »⁷⁴. Dans *El caballero del jubón amarillo*, les évaluations positives sur les qualités d'escrimeur d'Alatriste ne manquent pas et sont énoncées par les autres personnages de l'aventure, notamment à travers des superlatifs absolus et des comparaisons valorisantes. Par exemple, Quevedo qualifie Alatriste de « mejor acero de Madrid » (p. 49) et compare son épée à une faux, instrument que l'iconographie prête traditionnellement à la Mort (« Más que una espada [...], lo que tu amo lleva en la mano es una guadaña », p. 181). L'exemplarité professionnelle d'Alatriste doit donc s'entendre dans le sens d'illustration d'une norme qu'il incarne à la perfection, ce qui lui confère un caractère admirable et singulier et contribue à l'héroïsme du personnage, d'autant plus que le maniement de l'épée le mène à frôler la mort plusieurs fois. En effet, tout comme le personnage de Da Barca, dans *El lápiz del carpintero*, Alatriste survit à de nombreuses épreuves, qui prennent la forme de duels dans le roman de cape et d'épée, et rejoint en cela le héros classique, être d'exception qui semble protégé par une force supérieure, comme l'écrit Rafael de Cózar :

*Entendemos al héroe como tal únicamente por el hecho de convivir con la muerte. La supervivencia dentro de un contexto en el que la muerte es habitual, el hecho de lograr salir adelante de forma repetida en acciones en las que lo más lógico sería morir, otorga su condición al héroe*⁷⁵.

Le côtoiement permanent de la mort met d'autant plus en valeur son courage, qui apparaît dès la première phrase du premier volume de la série : « No era el hombre más honesto ni el más piadoso, pero era un hombre valiente » (*El capitán Alatriste*, p. 11). Outre des qualités professionnelles, Alatriste possède donc des qualités morales propres à sa fonction de soldat.

b. Exemplarité morale

De même que ses qualités d'escrimeur, son courage est mis en relief grâce à la multiplication des points de vue convergents. Il est ainsi souligné par son ami Contreras, qui cite des vers de Lope où il interpole un hommage à Alatriste :

Todo hizo que, al cabo, entre dos tientos al vino [...] el capitán Contreras recitara unos versos que Lope de Vega había escrito en su alabanza, donde ahora él intercalaba otros propios en regalo de mi amo:

Probó el natural valor
la fama, laurel y honor
de Contreras para España;
con Alatriste en campaña
del turco fueron pavor [...]. (p. 60)

⁷⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁷⁵ Rafael de Cózar, « El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte », *art. cit.*, p. 45.

Le jeu entre le réel et la fiction ajoute encore à la vaillance d'Alatriste, car tout se passe comme s'il était célébré par une des meilleures plumes du siècle. Son courage est d'autant plus mis en valeur qu'il est relevé par son adversaire, Malatesta (« *Vuestra merced, señor capitán, tiene fama de hombres de hígados* », p. 290) et par d'illustres personnages historiques, non seulement militaires, comme ici Contreras, mais également politiques (le roi Philippe IV, le comte-duc Olivares) et hommes de lettres (son ami Quevedo et Lope de Vega). La plupart d'entre eux respectent le capitaine pour sa loyauté ou ses faits d'armes, à l'instar du roi qui lui donne sa chaîne en or à la fin de *El oro del rey* ou qui le fait grand d'Espagne à la fin de *El caballero del jubón amarillo*, en lui ordonnant de se couvrir en sa présence (p. 318).

Or, le courage est l'une des valeurs qui sont, dans le roman, attribuées aux soldats et, plus particulièrement, aux vétérans des Flandres. Tout comme pour le maniement de l'épée, l'exemplarité morale d'Alatriste réside dans le fait qu'il est une incarnation particulière de la norme respectée et partagée par ses anciens camarades des *tercios* (Contreras, Martín Saldaña et Guadalmedina). Celle-ci, à notre sens, se rapproche de la *virtus* romaine, à savoir la qualité propre du mâle (*vir*). Plus précisément, le dictionnaire Gaffiot⁷⁶ indique que *virtus* signifie d'une part une qualité physique — l'« énergie » et la « vigueur » viriles — qui a dérivé vers le sens de « bravoure », « courage », « vaillance » — une forme de courage prétendument masculin en somme, qui se révèle notamment lors des combats, la guerre étant le lieu privilégié de l'exploit physique. Dans le roman, la bravoure est associée à l'audace, comme le revendique Contreras (« *Los militares somos así, ¿no es cierto?... Directos, audaces, fieros. Siempre al grano* », p. 141) ou au règlement de comptes d'homme à homme, comme le montre l'altercation entre Alatriste et Saldaña (« *Era lógico, concluyó Alatriste, que Saldaña considerase algo personal el incidente de la fuga y los corchetes muertos. Muy propio del compañero de Flandes, zanjarlo de hombre a hombre* », p. 221, je souligne). Donner de sa personne, ne pas déléguer aux autres la résolution du problème participe bien de la représentation traditionnelle de la bravoure. Par ailleurs, le mot *virtus* est investi d'une dimension plus clairement morale et désigne ainsi la droiture, qui est illustrée dans le roman par le respect des règles du combat et de l'adversaire, comme en donne la preuve Alatriste qui, après avoir blessé Saldaña, lui vient en aide (« *Luego [...] envainó [la espada] y fue a arrodillarse junto al que había sido su amigo* », p. 224). Enfin, conformément à l'étymologie de *virtus*, la guerre crée des liens de solidarité masculine et de complicité, comme c'est le cas entre le capitaine et Contreras (« *En cuanto al capitán Alatriste [...], la mirada que cruzó con su antiguo camarada Contreras era elocuente. En hombres como ellos, ciertas cosas iban de oficio* »), voire d'amitié

⁷⁶ Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934 : article *virtus*.

virile, comme avec Juan Vicuña, autre compagnon des *tercios* (« Su amistad con mi amo era sólida y vieja », p. 196).

Par conséquent, Alatrisme présente toutes les qualités, morales et professionnelles, attachées à son rôle. Or la correspondance entre les qualités d'un individu et son rôle social est ce qui définit l'honneur, notion-clé de la société baroque, époque à laquelle se déroule l'histoire du roman. Ruth Cubillo explique ainsi l'importance de l'honneur à l'époque baroque :

En una sociedad estamental como la sociedad barroca española, todo lo que un hombre era dependía de lo que era en sociedad: su identidad —individual y social, que eran casi lo mismo— dependía de su pertenencia y aceptación en un determinado grupo social, el cual le asignaba los roles que debía desempeñar y le dictaba las estrictas normas de comportamiento⁷⁷.

Cependant, si cette notion était fondamentale au XVII^e siècle, elle n'est plus la clé des codes sociaux aujourd'hui, le sujet postmoderne ayant évacué toute notion de norme transcendante, que celle-ci soit sociale, morale ou religieuse. De plus, la société fortement hiérarchisée du Siècle d'Or a laissé la place à une société morcelée où prennent place des individus fragmentés. Dans ce contexte, comment Pérez-Reverte transpose-t-il le code aristocratique de l'époque baroque dans la société des XX^e et XXI^e siècles ?

2. Un système de valeurs ambivalent

Dans sa réflexion sur le héros, Philippe Hamon⁷⁸ indique que celui-ci peut être défini soit en conformité à la norme, à l'axiologie dominante, soit comme déviation par rapport à cette norme. Il se trouve que le personnage d'Alatrisme obéit à cette double définition, car plusieurs systèmes de valeurs entrent en jeu dans le roman. La complexité axiologique du roman réside dans le fait que, d'une part, Alatrisme se constitue comme déviation par rapport à la norme de son temps, c'est-à-dire le système de valeurs de l'époque de la diégèse (le XVII^e siècle) mais également par rapport à celui de l'époque contemporaine, qui correspond à l'écriture et à la réception du texte. Alatrisme est donc présenté comme un héros marginal et anachronique. Cependant, il incarne un système de valeurs assez vague, en tout cas atemporel et anhistorique, dont il s'agit maintenant de dégager le contenu et de mettre à jour les implications.

⁷⁷ Ruth Cubillo P., « El honor conyugal en la sociedad española barroca: una aproximación a la historia desde la literatura de Lope de Vega », *Cuadernos digitales: publicación electrónica en historia, archivística y estudios sociales*, n° 16, nov. 2001, disponible sur : <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/cuadernos/c16-his.htm>, [page consultée le 13/01/2012].

⁷⁸ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 45.

a. Un héraut de l'« hispanité »

Si Alatrisme est un héros, il doit incarner un système de valeurs collectif, partagé par les membres de la communauté dont il est issu et dont il est le porte-parole. Nous avons souligné qu'en vertu de son statut de soldat, il partage les « codes » attachés à cette communauté. Au-delà, ainsi que l'affirment José Belmonte Serrano et José Manuel de Abiada, il partage les codes sociaux de plusieurs groupes⁷⁹, la notion même de « code » supposant un système de valeurs partagé par une communauté. Ainsi partage-t-il le « code » des tueurs à gages, comme le montrent les points de ressemblance entre le capitaine et Gualterio Malatesta. Malgré leur antagonisme, déjà évoqué, Alatrisme voit en son adversaire un double. Dans *Limpieza de Sangre*, alors qu'Alatrisme se rend chez Malatesta pour le tuer, il est frappé par la ressemblance entre leurs misérables demeures⁸⁰. De même, lorsqu'il réitère sa visite dans *El caballero del jubón amarillo*, Malatesta lui précise la différence entre « ennemi », catégorie de l'ordre du sentiment, et « adversaire », davantage de l'ordre du professionnel : « Yo no soy un enemigo, capitán Alatrisme. Soy un adversario. ¿Podéis advertir la diferencia?... Un adversario os respeta, aunque os mate por la espalda. Los enemigos son otra cosa... Un enemigo os detesta, aunque os halague y abraza » (p. 264). En outre, le code des sicaires implique l'unique accomplissement de la besogne, sans violence superflue. C'est en ceci qu'ils s'opposent, par exemple, aux représentants de l'Inquisition, tel Bocanegra, qui prend plaisir à humilier Alatrisme, en le giflant : « Al italiano no le había regocijado la bofetada. No entre hombres como ellos. Matar era una cosa, e iba de oficio. Humillar era otra » (p. 271). Alatrisme partage également le code des bandits, représentés dans le livre par le proxénète Bartolo Cagafuego, ami rencontré en prison⁸¹. Si Alatrisme partage le code des soldats, des tueurs à gage et des bandits parce qu'il en est un, il fréquente également sans problème le monde des aristocrates, auquel il n'appartient pourtant pas, comme le montre son amitié avec le comte de Guadalmedina. Le capitaine évolue donc dans toutes les sphères sociales, ce qui, paradoxalement, suppose qu'il n'y ait pas tant de différences entre le code de l'aristocrate et celui du bandit. Pérez-Reverte construit ainsi la représentation d'une société hiérarchisée où les contrastes sociaux sont forts, mais unifiée par un système de valeurs largement partagées. Alatrisme serait donc le

⁷⁹ José Belmonte Serrano, José Manuel López de Abiada, « Configuración y característica de Diego Alatrisme, personaje memorable. Una introducción », in José Belmonte Serrano, José Manuel López de Abiada, *Alatrisme. La sombra del héroe*, op. cit., p. 45-60.

⁸⁰ « La casa de Gualterio Malatesta le recordaba demasiado la suya propia para que todo fuera indiferente. Y en cierta forma, el italiano tenía razón. No estaban tan lejos el uno del otro », *Limpieza de sangre*, p. 228.

⁸¹ Cf. *El capitán Alatrisme* : « lo primero que [Alatrisme] hizo al ingresar en el estaribel fue irse derecho al más peligroso jaque entre los reclusos [Cagafuego] y, tras saludarlo con mucha política, ponerle en el gznate una cuchilla corta de matarife [...]. Tras aquella inequívoca declaración de principios nadie se atrevió a molestar al capitán [...] », p. 16.

« héraut », le porte-drapeau d'une société conçue comme un organisme harmonieux, ce qui n'est plus la conception dominante des rapports sociaux. L'auteur est donc ici en décalage par rapport à l'individualisme postmoderne.

En quoi consiste donc ce système de valeurs ? Comme dans les deux romans précédemment étudiés, il s'agit d'une axiologie issue du passé. Cependant, alors que son ancrage temporel était clairement définissable dans *La voz dormida* et *El lápiz del carpintero* — Seconde République espagnole et Renaissance —, il n'en est rien dans *El caballero del jubón amarillo*. Le narrateur insiste, en effet, sur les notions de trace et d'héritage qui renvoient à une époque indéterminée, à un « avant » la décadence, comme le montrent ces deux passages :

[...] la enfermedad moral [...] destruyó el imperio de dos mundos, herencia de hombre duros, arrogantes y valerosos, salidos de ocho siglos de degollar moros sin nada que perder con todo por ganar (p. 21-22, je souligne),

Así fue aquel mundo irreplicable que narro, cuando al solo nombre de España se estremecía la tierra: peleas de ciegos geniales, arrogancia, inquina, crueldad, miseria. Pero también, del mismo modo que el imperio donde no se ponía el sol fue poco a poco cayéndose a pedazos, borrado de la faz de la tierra por nuestro infortunio y nuestra vileza, entre sus despojos y ruinas quedó la huella poderosa de hombres singulares, talentos nunca antes vistos que explican, cuando no justifican, aquella época de tanta grandeza y tanta gloria. (p. 57, je souligne)

Si le premier fragment fait allusion à une époque couvrant « huit siècles », le deuxième n'est pas plus précis, puisque l'époque de grandeur à laquelle il est fait référence n'est dénommée qu'à travers les démonstratifs laudatifs « aquel » et « aquella », qui ne font qu'insister sur l'éloignement temporel. Cependant, les notions de trace et d'héritage mettent en valeur une permanence, une immutabilité des valeurs à travers quelques hommes d'exception (« hommes singulares »). Pérez-Reverte vise donc la reconquête d'un passé glorieux et des anciennes valeurs qui avaient guidé le pays dans ses moments de grandeur, dans une démarche analogue à celle du franquisme et sa récupération des pans les plus illustres de l'Histoire de l'Espagne. C'est alors l'utilisation du concept d'« hispanité » qui permet de mettre en relief la ressemblance entre ces deux processus de réutilisation du passé historique « comme référent symbolique »⁸². L'« hispanité », notion née à la fin du XIX^e siècle — époque de crise — et apparue sous la plume des écrivains de la Génération de 98, a été récupérée par la dictature de Primo de Rivera puis par le premier franquisme, ainsi que l'analyse Olga

⁸² Nathalie Blasco, « Quelques programmes hispano-américanistes espagnols des années 1910-1920 », in Geneviève Champeau, *Diversité culturelle et enjeux de pouvoir dans la péninsule ibérique*, op. cit., p. 95-112, citation p. 108.

Cantón Caro sous le prisme du cinéma de cette époque⁸³. Certains penseurs espagnols conservateurs, tels Ramiro de Maeztu⁸⁴ ou Manuel García Morente⁸⁵, proposent alors une vision du passé espagnol focalisée sur quelques grands moments où le pays avait été le centre des événements mondiaux, comme sous les Rois Catholiques, Charles Quint ou Philippe II. Par la mise en parallèle entre le franquisme et la splendeur de l'Espagne à l'époque de la Contre-Réforme, de la Reconquête ou de la découverte du Nouveau Monde, le régime vise à récupérer la grandeur d'antan afin de construire un imaginaire national capable d'unifier et de faire adhérer la population espagnole au nouveau pouvoir, qui se voit ainsi légitimé. La mise en parallèle entre le passé et le présent suggère alors une permanence de certains traits propres au peuple espagnol, regroupés sous le terme de « raza hispánica »⁸⁶, notion dont Nathalie Blasco souligne qu'elle était comprise, au début du XX^e siècle, « en tant que synonyme de civilisation, et non de race biologique »⁸⁷. Fondée sur une communauté de langue — la langue étant perçue comme « le reflet de toute une mentalité, de l'âme d'un peuple »⁸⁸ —, de culture et de « race », l'« hispanité » passe de l'idée unamunienne d'un « sentiment supranational qui aurait réuni tous les peuples de langue espagnole »⁸⁹ à la nostalgie du passé impérial de l'Espagne qui se transforme en projet impérialiste, notamment au moyen d'une pensée « hispano-américaniste » fondée sur le caractère missionnaire et civilisateur de l'Espagne traditionnelle et catholique.

Par ailleurs, dans un sens affaibli, « l'hispanité » en vient à désigner « lo auténticamente español », dont les traits sont énumérés par Olga Cantón Caro : « en ce qui concerne le caractère national, un recours à l'histoire nous montrerait la bravoure, l'héroïsme, le sens du sacrifice et de la hiérarchie du peuple espagnol dans tous les moments clefs »⁹⁰. N'est-il pas étonnant de trouver sous la plume de cette universitaire, à propos de l'idéologie du premier franquisme, ce qui pourrait être une définition du système axiologique d'Alatriste ? Si nous avons déjà évoqué la bravoure et l'héroïsme du personnage, soulignons ici qu'il est également porteur du sens du sacrifice et de la

⁸³ Olga Cantón Caro, « L'Hispanité comme élément différenciateur dans les discours cinématographiques du premier franquisme : vers une reformulation des modèles historiographiques », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n°54, 2008, disponible sur : <http://1895.revues.org/2782>, [page consultée le 13/01/2012].

⁸⁴ Ramiro de Maeztu, *Defensa de la hispanidad* [1934], Madrid, Ediciones Rialp, 2001.

⁸⁵ Manuel García Morente, *Ideas para una filosofía de la historia de España*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Madrid, 1943. Certains de ses écrits sont consultables en ligne sur : <http://hispanidad.tripod.com/morent.htm>, [page consultée le 13/01/2012].

⁸⁶ Cf. José Plá, *La misión internacional de la raza hispánica*, Madrid, J. Morata, 1928.

⁸⁷ Nathalie Blasco, « Quelques programmes hispano-américanistes espagnols des années 1910-1920 », *art. cit.*, p. 98.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Olga Cantón Caro, « L'Hispanité comme élément différenciateur dans les discours cinématographiques du premier franquisme : vers une reformulation des modèles historiographiques », *art. cit.*

hiérarchie. En effet, le narrateur insiste à de nombreuses reprises sur la fidélité d'Alatriste aux instances qui le transcendent, notamment à travers sa loyauté envers le roi. « Tu rey es tu rey », dit-il plusieurs fois à Íñigo⁹¹. Cette loyauté implacable est alors indissociablement liée au sens du sacrifice, comme le montre le dénouement de *El caballero del jubón amarillo*. Alors que le roi, Philippe IV, est pris dans un traquenard au cours d'une séance de chasse, et se retrouve face à des tueurs à gage qui ont pour ordre de le tuer, Alatriste qui, pourtant, aurait des raisons de lui en vouloir puisqu'il lui a ravi le cœur de sa bien-aimée (María de Castro), s'interpose entre le roi et les tueurs (« —¡A mí esa bala! », p. 305), estimant que « merece la pena morir por ese rey » (p. 303). À l'image de la récupération de « l'hispanité » sous le franquisme, Pérez-Reverte pose ainsi une essence de la société espagnole dont les valeurs pourraient rester inchangées dans le temps, sorte d'entité anhistorique parce qu'immuable. Cependant, là où le franquisme prétendait établir une équivalence entre des périodes de gloire en tant qu'il se concevait comme un moment de renouveau national, la diégèse de la série *Alatriste* se situe à une époque de décadence et est alors associée, implicitement, au désenchantement du monde contemporain. Le narrateur semble ainsi glisser du *desengaño* baroque au *desencanto* contemporain, comme nous le verrons par la suite.

Outre la révision du passé de l'Espagne, l'autre pilier de l'« hispanité » franquiste est, évidemment, la religion : l'image impériale est ainsi étroitement associée à l'« essence » spirituelle et catholique du pays. Or, dans *El caballero del jubón amarillo*, la religion, en tant que facteur de cohésion sociale, est remplacée par une éthique qui, là encore, est assez difficile à cerner précisément et que nous définirons comme une nouvelle conception de l'honneur.

b. La question de l'honneur

Au Siècle d'Or, l'honneur — *el honor* — découle de la hiérarchisation du corps social, puisqu'il est l'apanage de la noblesse, ainsi que le suggère José Antonio Maravall pour qui cette notion est « el resultado de una inquebrantable voluntad de cumplir con el modo de comportarse a que se está obligado por hallarse personalmente con el privilegio de pertenecer a un alto estamento »⁹². L'honneur est donc immanent à la naissance et à l'héritage de la condition sociale, ce dont Alatriste est dépourvu puisqu'il est un homme du peuple. En revanche, le personnage correspond à une autre acception de l'honneur, plus subjective : *la honra*. Ruth Cubillo fait ainsi référence à la distinction entre *el honor* et *la honra*, citant Juan María Marín : « el honor es virtud objetiva, heredada, mientras que la honra es de carácter subjetivo [...]. Los conceptos de honor y honra se

⁹¹ Cf. p. 246, p. 129.

⁹² José Antonio Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII* [1979], Madrid, Siglo XXI editores, 1984, p. 32.

corresponden respectivamente con lo que G. Correa ha llamado honra vertical [...] y honra horizontal »⁹³. En effet, Gustavo Correa définit *la honra vertical* comme une qualité inhérente à la position de l'individu dans l'échelle sociale, tandis que *la honra horizontal* relève davantage des mérites personnels et peut être ainsi définie comme « *fama o reputación* »⁹⁴. Axé sur la valeur irréductible de chaque homme, l'honneur au sens de *honra (horizontal)* entre davantage en résonance avec l'individualisme contemporain. À l'inverse de l'honneur-*honor*, qui désigne une conformité entre l'individu et le groupe auquel il appartient, l'honneur-*honra* valorise les qualités intrinsèques et se confond avec la notion de « dignité », comme le souligne Correa : « La expresión ubíquita *la dignidad de la persona* se refiere a esta cualidad intrínseca »⁹⁵.

Si l'on procède à une étude lexicale de ce concept dans *El caballero del jubón amarillo*, on relève que l'honneur y apparaît sous le mot *honra*, à travers l'adjectif *honrado* (« don Miguel de Cervantes, hombre honradísimo, p. 39 ; « siempre topé en el camino con más [...] gente ruin [...] que valiente y honrada », p. 75-76), mais est également associé à tout ce que nous avons rangé sous le terme de *virtus*, notamment le courage guerrier, comme le montre la coordination entre *valiente* et *honrada* dans la citation précédente, ainsi qu'au terme de *dignidad* (p. 75 et 76). Or, Gustavo Correa établit l'équivalence entre honneur, dignité et *virtus* chez l'homme (ainsi que la fidélité vertueuse chez la femme) : « La hombría en el varón y la virtud en la mujer son, así, constitutivos esenciales en el concepto de la honra »⁹⁶. Alatrisme étant l'incarnation de cette « dignité virile », il jouit alors de la réputation propre à *la honra horizontal*. C'est pourquoi il est célébré par ses amis et adversaires, ainsi que nous l'avons déjà évoqué, mais aussi respecté, comme le souligne Íñigo : « Bartolo Cagafuego profesaba al capitán esa lealtad sólida e inexplicable que a menudo observé en quienes trataron a mi amo, lo mismo entre camaradas de milicia que entre gente de calidad y desalmados malhechores, donde incluyo a algunos enemigos » (p. 185). L'honneur, dans ce sens, est donc un élément intégrateur de l'individu dans le corps social puisqu'il dépend de l'opinion des autres membres du groupe. Le retour du héros classique est ainsi associé à la recherche d'une morale collective, fondée sur la reconnaissance d'un système de valeurs incarné par un petit nombre d'hommes. En revanche, le terme *honor* n'apparaît qu'une fois, et de manière ironique, puisqu'il est appliqué au personnage ridicule de Moscatel : « [don Gonzalo Moscatel] dice que su honor es sagrado, etcétera. Y es que

⁹³ Juan María Martín, « Estudio introductorio a *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega », Madrid, Cátedra, 1995, p. 24-25, cité in Ruth Cubillo P., « El honor conyugal en la sociedad española barroca: una aproximación a la historia desde la literatura de Lope de Vega », *art. cit.*

⁹⁴ Gustavo Correa, « El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII », *Hispanic Review*, vol. 26, n° 2 (avril 1958), p. 99-107, citation p. 101.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁹⁶ Gustavo Correa, « El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII », *art. cit.*, p. 104.

medio Madrid sabe que con el abasto de carne robó lo que no está escrito, ¿verdad? » (p. 90). Le discours du personnage (« dice que su honor es sagrado ») est alors immédiatement contredit par ses actes (« es que medio Madrid sabe que... ») : la juxtaposition entre les apparences et la réalité reflète la perte de substance de valeurs de référence, dont Moscatel et une large part de la société dans laquelle évolue Alatrisme offrent une version dégradée, voire un double inversé. Dans ce contexte, le capitaine apparaît alors comme un héros marginal et anachronique.

c. Un héros marginal et anachronique

Alatrisme est construit en opposition à d'autres personnages à travers le système dualiste et manichéen des personnages, précédemment étudié. La qualification différentielle dont il jouit permet de mettre en relief qu'il s'agit d'un personnage différent des gens de son « espèce », toujours construit en opposition, ce qui apparaît dans les tournures récurrentes « a diferencia de » et « al contrario que ». Par exemple, Alatrisme se différencie des soldats par son goût vestimentaire simple (« *Al contrario que* la mayor parte de los soldados veteranos de la época, Diego Alatrisme era poco amigo de usar prendas o adornos de color »⁹⁷), ainsi que par son humilité (« *a diferencia de* tantos valentones que se retorcían el mostacho y hablaban fuerte en las calles y mentideros de la Corte, a él, nunca le oí fanfarronear sobre los recuerdos de su larga vida militar »⁹⁸). Cette simplicité en fait un personnage authentique, « vrai ». De même, Alatrisme se distingue des tueurs à gage par le respect de certaines règles dans l'exercice de son « métier » : « Diego Alatrisme, *a diferencia de* otros bravos a sueldo, jamás acuchillaba a un hombre por la espalda »⁹⁹. Par conséquent, son sens de l'honneur l'incite à ne jamais frapper en traître.

Au-delà, il se détache de ses contemporains parce qu'il illustre des valeurs dont la société offre un double inversé. Par exemple, Íñigo reflète dans son discours la problématique baroque qui oppose les apparences à la réalité, consubstantielle à la dialectique *engaño* et *desengaño*. Ainsi qualifie-t-il la capitale de « engaño y espejismo de Madrid, lugar de falsedad » (p. 21) où défilent les fanfarons : « los que se retuercen el mostacho pregonando la nuestra como nación digna y caballeresca » (p. 75), ceux qui aiment à « pavonearse con espada al cinto y una cruz bordada al pecho » (p. 74). En revanche, Alatrisme est peu bavard (« no era el capitán [...] hombre dado a recoger palabras y aceros », p. 129), ce qui le rapproche du héros de *western* impassible. De même, le narrateur n'a de cesse de dénoncer la corruption en vigueur au XVII^e siècle

⁹⁷ *El capitán Alatrisme*, p. 166 (je souligne).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 124 (je souligne).

⁹⁹ *Ibid.*, p. 70 (je souligne).

(par exemple : « En aquella España de funcionarios inmorales y rapaces, todo estaba a mano si habías robado lo suficiente para tener con qué pagarlo », p. 20). Alatrisme, quant à lui, est totalement rétif à la corruption, comme le montre son indifférence envers le cadeau du roi remis à la fin de *El oro del rey* : « A Diego Alatrisme y Tenorio, soldado viejo, espada a sueldo, no bastaba para atarlo una cadena de oro regalada, al paso, en un alcázar sevillano » (p. 155).

Alatrisme jouit donc d'une exemplarité qui se limite à une exemplification de normes techniques et professionnelles. En effet, puisqu'il évolue dans une société où il ne peut plus mettre en pratique les valeurs qu'il incarne au service d'une noble cause, il passe du statut de soldat à celui de tueur à gages¹⁰⁰. Outre qu'il est paradoxal de faire d'un tueur à gages un héros, la déchéance d'Alatrisme met ironiquement en évidence un décalage entre les codes affichés et les pratiques sociales réelles, montrant ainsi les limites de l'efficacité pragmatique de son exemplarité.

¹⁰⁰ Nous y reviendrons à propos de la réception du personnage, dans le chapitre suivant.

II. DES PARCOURS EXEMPLAIRES

A—L'apprentissage positif de Nevenka

Dans *Hay algo que no es como me dicen*, c'est l'évolution de la protagoniste qui véhicule une leçon pratique pour le lecteur et, plus particulièrement, la lectrice. En effet, Nevenka Fernández, jeune conseillère municipale de Ponferrada, porte plainte contre le maire, Ismael Álvarez, pour harcèlement moral et sexuel et remporte le procès, provoquant la démission de son agresseur. Son exemplarité est donc pragmatique dans la mesure où le récit nous présente le parcours d'une victime qui réussit à passer du statut de vaincu à celui de vainqueur, en dénonçant une pratique encore taboue au sein de la société espagnole. Elle devient ainsi un modèle digne d'être imité par des femmes potentiellement victimes de harcèlement. En effet, le « bon » exemple qu'elle constitue est érigé en paradigme de bonne conduite.

1. Une « victime innocente »

Nevenka est tout d'abord présentée comme une victime traquée, aux abois et sans défense, au moyen d'une isotopie militaire qui apparaît dans certains titres de chapitres qui dramatisent le récit : « El cerco se estrecha », « Un encuentro con el enemigo », « Fue como apretar el gatillo ». La métaphore de la forteresse assiégée montre ainsi la violence des coups psychologiques portés à Nevenka : « Se imaginaba a sí misma como una fortaleza en ruinas. No había una sola dependencia de su ser que no hubiera sufrido los estragos de aquel asedio que primero había acabado con su voluntad y después con su cuerpo » (p. 77-78). On relève également plusieurs occurrences des termes « asedio », (p. 78, 164), « complot » (p. 69, 80, 89), « cerco » (p. 73 ; p. 82), « conspiración » (p. 89), « trampa » (p. 93, 162, 164), « acorralada » (p. 108), « emboscada » (p. 81, 161), ainsi que du mot-clé « acoso », présent tout au long du récit. Si ces métaphores militaires dépeignent la situation de harcèlement moral et sexuel dont a été victime Nevenka de la part d'Ismael Álvarez, elles renvoient également au « complot » de l'entourage de la protagoniste, de la société bien-pensante dont elle est issue, et de la « réalité » manipulée par la presse. Nevenka correspond ainsi au type de la « victime innocente », mis à jour par Philippe Hamon à propos du roman réaliste¹⁰¹. Hamon place cette figure à l'articulation de deux axes manichéens : un axe moral, qui

¹⁰¹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 190.

oppose l'innocent au coupable, et un axe narratif, structurel, formé par le couple victime / vainqueur. Selon l'axe moral, Nevenka incarne le personnage innocent face au coupable Ismael Álvarez et représente alors le personnage « positif ». En revanche, selon l'axe narratif, le personnage valorisé est celui qui « triomphe », qui sort vainqueur du combat contre son antagoniste. Or, dans *Hay algo que no es como me dicen*, Nevenka endosse successivement les deux rôles — victime et vainqueur — au cours d'un parcours qui la fait passer d'un statut à l'autre, sous la forme d'un itinéraire qui rappelle celui du roman de formation.

2. Un apprentissage exemplaire

Selon Susan Rubin Suleiman¹⁰², la structure d'apprentissage est l'un des modèles narratifs caractéristiques du récit exemplaire, qu'elle définit comme un récit porteur à la fois d'un enseignement, d'une leçon — c'est l'exemplarité cognitive — et d'une règle d'action pratique — c'est l'exemplarité pragmatique. Elle rappelle que pour Lukács¹⁰³, le héros de tout roman d'apprentissage subit deux transformations : la première le fait passer de l'ignorance à la connaissance de soi, la deuxième le mène de la passivité à l'action. Elle ajoute que l'efficacité pragmatique de la structure d'apprentissage repose à la fois sur le rôle du narrateur et sur celui de l'histoire elle-même. Nous avons vu dans la première partie que le narrateur fait figure d'autorité dans la mesure où son récit repose sur une démarche investigatrice. En outre, l'histoire retracée dans le récit, en tant qu'elle est vécue comme expérience, comme transformation, par le personnage, possède un effet persuasif, qui passe par l'identification virtuelle du lecteur avec le protagoniste qui surmonte les épreuves et réussit à triompher. Dans *Hay algo que no es como me dicen*, le personnage de Nevenka subit cette transformation sous la forme de ce que le narrateur appelle « el proceso de extrañamiento ».

a. De l'ignorance à la connaissance de soi et à l'autonomie : le processus d'« extrañamiento »

La notion d'« extrañamiento » possède plusieurs sens que le récit de Millás déploie dans leurs multiples facettes, à l'aide d'une écriture didactique qui met à jour une interprétation minutieuse du parcours de Nevenka par le narrateur.

¹⁰² Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 79-124.

¹⁰³ Georg Lukács, *La théorie du roman* [1920], Paris, Gallimard, 1995.

L'étonnement

L'un des sens d' « extrañamiento » est l'étonnement¹⁰⁴. Or, Nevenka ressent un profond étonnement lorsqu'elle découvre qu'elle a toujours vécu dans un monde d'illusions et de faux-semblants jusqu'au jour où ce monde s'est écroulé, à la suite du traumatisme provoqué par le harcèlement dont elle a été victime. Le récit de Millás correspond ainsi en tout point au roman d'apprentissage, tel que le définit Nicolas Demorand :

Nous entendrons donc par là un *roman de début de vie* qui suit les traces d'un héros jeune réduit dans un premier temps à la somme de ses illusions. La vision qu'il a du monde est entièrement soumise à ces chimères, qui agissent comme un filtre entre lui et le réel, à tel point que la réalité finit par se retourner contre lui (sous la forme d'épreuves diverses, amoureuses, sociales...). De l'illusion au sentiment d'une ignorance: telle est la première étape de l'apprentissage.¹⁰⁵

La dialectique incrédulité / prise de conscience parcourt ainsi la totalité du texte, au moyen de deux champs lexicaux opposés. D'une part, le narrateur souligne la naïveté de Nevenka : « No se lo podía creer » (p. 18, 147 et 170) ; « no podía creerlo » (p. 19) ; « incrédula » (p. 18, 141) ; « no le cabía en la cabeza » (p. 55), « Casi no le cabe en la cabeza » (p. 170). Outre le cheminement du personnage qui va de l'ignorance au savoir, de l'erreur à la vérité, cette insistance sur la naïveté de Nevenka vise l'identification du lecteur, qui doit accomplir le même parcours qu'elle. En effet, dans *Je est un autre*¹⁰⁶, Philippe Lejeune explique, dans une analyse de ce qu'il nomme les « récits vécus » — récits à mi-chemin entre l'autobiographie et le témoignage — que le personnage ignore, au début du récit, le milieu qu'il va découvrir. Dans *Hay algo que no es como me dicen*, le narrateur affirme que la politique est un milieu totalement étranger à Nevenka (« jamás había estado relacionada con la política », p. 138) et révèle sa méconnaissance en la matière, quand, au moment de choisir si elle doit entrer en politique ou non, elle avoue : « No sé nada de esto » (p. 143). Elle est donc dans la même situation d'impréparation que le lecteur. Le dessein du narrateur est donc de faire partager à ce dernier la surprise de Nevenka, en mettant en valeur son incrédulité.

Par conséquent, à la suite de cette incrédulité initiale, le récit dévoile la lucidité progressive de la jeune femme, au moyen de treize occurrences du verbe « darse cuenta »¹⁰⁷, dix du verbe « comprender »¹⁰⁸, deux de « comprobar »¹⁰⁹ et une de

¹⁰⁴ Cf. la définition de « extrañar » dans le *DRAE* : « 3. Ver u oír con admiración o extrañeza una cosa ».

¹⁰⁵ Nicolas Demorand, *Premières leçons sur le roman d'apprentissage*, Paris, PUF, 1995, p. 14.

¹⁰⁶ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 218-219.

¹⁰⁷ Cf. p. 12, 16, 68, 70, 74, 76, 84, 85, 98, 124, 184, 185.

¹⁰⁸ Cf. p. 60, 69, 71, 81, 84, 104, 149, 156, 168, 188.

¹⁰⁹ Cf. p. 60 et 111.

« notar »¹¹⁰. La prise de conscience de Nevenka renvoie à la thématique du récit, exprimée dès la première phrase : « Ésta es la historia de una mujer sensata que *cuando se dio cuenta* de que todo lo que le habían contado era mentira, fue al juzgado, denunció los hechos y lo puso todo pata arriba » (p. 9, je souligne), ainsi que dans le titre — « Hay algo que no es como me dicen » — explicité à la page 119, où il est répété trois fois, à la manière d'un refrain. La phrase du titre est ainsi le point de départ de l'histoire d'une prise de conscience et correspond au moment où Nevenka cesse de croire tout ce que son entourage a toujours voulu lui imposer. Ce basculement est retracé dans le chapitre « Fechas que no cuadran », qui démonte l'illusion dans laquelle elle a vécu jusqu'à son traumatisme :

*"Hay algo que no es como me dicen".
Por ejemplo, su padre siempre se había referido peyorativamente a los homosexuales, pero Nevenka tuvo [...] un amigo homosexual que era una persona encantadora [...]. Por ejemplo, en su casa siempre había oído decir que quien se fuma un porro es un drogadicto sin remedio, pero ella veía que sus compañeros de Facultad fumaban porros sin dejar por eso de estudiar [...]. Por ejemplo, se había educado en la idea de que una mujer que se acostaba con dos hombres distintos era una ninfómana y tenía compañeras normales que habían pasado por esa experiencia sin acabar en un burdel.* (p. 119, je souligne)

Les parallélismes de ce paragraphe montrent bien la prise de conscience de Nevenka, à travers les locutions adversatives *pero* et *y*. Le premier segment des phrases renvoie au discours des autres (qui était initialement le sien) tandis que le deuxième renvoie à la propre expérience de Nevenka, qui vient contredire tout ce en quoi elle croyait avant. Cette prise de conscience est donc l'élément déclencheur d'une rébellion morale, qui l'a poussée à dénoncer Ismael Álvarez. Le narrateur invite alors le lecteur, voire la lectrice potentiellement dans la même situation que Nevenka, à réaliser le même parcours que le personnage.

La métamorphose

L'effondrement des illusions de Nevenka provoque alors un « extrañamiento » au sens étymologique du terme, à savoir la transformation de soi en un être étranger¹¹¹. Soulignons tout d'abord que tout protagoniste de roman d'apprentissage se caractérise par son étrangeté, ainsi que le souligne Nicolas Demorand : « Les héros sont étrangers *par nature* — et c'est sur le récit de cette étrangeté que se fonde le roman d'apprentissage »¹¹². Nevenka a toujours été une étrangère parmi les siens et cumule plusieurs traits de l'« Enfant bâtard » mis à jour par Marthe Robert, parmi lesquels figure

¹¹⁰ Cf. p. 156.

¹¹¹ En effet, « extrañar » provient du latin *extraneo*, *are* qui signifie « traiter comme un étranger » dans le dictionnaire de Félix Gaffiot.

¹¹² Nicolas Demorand, *Premières leçons sur le roman d'apprentissage*, *op. cit.*, p. 85.

la « médiocrité native »¹¹³. En effet, Nevenka se rend compte qu'elle est née deux mois après le mariage de ses parents : « Entonces comprueba con asombro que las fechas de la boda de sus padres y la de su nacimiento no "cuadran". Según el Libro [de Familia], ella había nacido a los dos meses de la boda, asunto incomprensible y seguramente escandaloso en la Ponferrada de los años setenta » (p. 111). Elle est donc née, comme le dit le narrateur, « fuera de plazo » (p. 112). De plus, par honte de cette grossesse hors-mariage, les beaux-parents de la mère de Nevenka, Paquita, ont déclaré l'enfant comme étant celui de leur domestique, et non comme leur petite-fille : « Técnicamente, pues, Nevenka es hija de la criada de sus abuelos » (p. 113). Le narrateur résume alors la marginalité de Nevenka dès sa naissance : « No sólo nació fuera de fecha, sino fuera de lugar. Está llena de marcas cercanas a las del bastardo » (p. 113). La « médiocrité native » de la protagoniste transparait également dans sa malformation physique initiale (elle est née avec une hernie) ainsi que dans son nom étranger, comme le souligne le narrateur avec un trait d'humour : « Era otra forma de descolocar a la recién nacida, pues vivir en Ponferrada con ese nombre es como vivir en la estepa rusa llamándose Mari Carmen » (p. 113). Dans une perspective psychanalytique, le narrateur dévoile donc le rôle des parents de Nevenka quant à la marginalité consubstantielle à son identité. Or, Marthe Robert affirme que, dans le roman du Bâtard,

[...] les parents sont condamnés à cause de leur infâme tromperie, parce qu'ils se sont montrés jadis à l'enfant sous des dehors divins, alors qu'ils ne sont en fait que des êtres faibles et ignorants. Déjà coupables en tant qu'organes transmetteurs d'une existence captive, ils sont maintenant odieux par la noirceur de leur mensonge, qui exclut toute réconciliation.¹¹⁴

Dans le récit de Millás, ce mensonge initial est bien présent : « *La mentira inaugural* fue seguramente la de su nacimiento, o quizá la de la boda de sus padres, y a partir de ahí no dejaron de sucederse » (p. 119, je souligne). À la suite de l'« affaire », Nevenka s'arrache donc à son environnement familial et, tel l'Enfant bâtard qui a besoin « de tout faire, de tout conquérir, de tout comprendre »¹¹⁵, elle va se battre pour trouver sa place dans le monde à travers l'insoumission et le refus des valeurs qui étaient les siennes : « "Hay algo que no es como me dicen". En realidad nada era como le habían dicho. Todo era un hatajo de mentiras a cuya construcción ella misma había contribuido hasta que dijo NO » (p. 119).

Il convient de souligner que la notion d'« Enfant bâtard » parcourt toute l'œuvre de Millás et apparaît même dans le titre de l'un de ses romans¹¹⁶. En outre, l'auteur a

¹¹³ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 337.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 247.

¹¹⁶ Juan José Millás, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara, 1995.

maintes fois fait part de son désir de s'insérer dans la « littérature du Bâtard », entendue comme une littérature du doute, qui remet en question la réalité, face à la « littérature du Fils légitime », triomphante¹¹⁷. Il s'inscrit ainsi dans la lignée de *La métamorphose* de Kafka, référence intertextuelle présente dans *La soledad era esto*¹¹⁸ mais aussi dans *Hay algo que no es como me dicen*. Le processus d'« extrañamiento » de Nevenka renvoie, en effet, à la métamorphose de Gregor Samsa, comme le montre l'occurrence du mot éponyme : « Fue la "metamorfosis" que yo atribuía a Nevenka [...] lo que provocó mi interés » (p. 29) ou, un peu avant : « A lo largo de ese proceso de extrañamiento [Nevenka] se convirtió en un monstruo para los suyos » (p. 27), écho aux premières lignes du texte de Kafka : « En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte »¹¹⁹. Le narrateur dresse ainsi, implicitement, un parallèle entre les destins de Samsa et de Nevenka. Si le personnage de Kafka, métamorphosé en cafard, est devenu un élément gênant pour sa famille qui ne pense qu'à se débarrasser de lui¹²⁰, de même, Nevenka est, au début, rejetée et exclue de sa famille, qui ne cherche pas à comprendre son problème :

Con sus padres ya prácticamente ni hablaba. Ellos habían hecho un diagnóstico que ponía a salvo su mundo, aunque condenaba a su hija, y vivían intalados en el convencimiento de que Nevenka se había vuelto loca. (p. 79-80)

Se dio cuenta de que [sus padres] creían realmente que era una drogadicta. Anoréxica, loca y drogadicta: el chivo expiatorio perfecto para usarla de cubo de la basura. Podían colocar en ella todo lo que detestaban de sí mismos y continuar viviendo más o menos felices en aquel mundo perfecto, provinciano, endogámico [...]. (p. 84)

Ce sentiment d'exclusion, mêlé au sentiment de culpabilité, est commun aux deux personnages. Gregor Samsa se sent coupable de ne plus pouvoir subvenir aux besoins de sa famille en raison de sa métamorphose et Nevenka éprouve un sentiment de culpabilité propre aux victimes de harcèlement¹²¹. Cependant, l'issue du parcours des deux personnages diffère : alors que le protagoniste de *La métamorphose* se laisse alors mourir pour débarrasser un entourage qui le rejette, Nevenka, porte plainte contre son agresseur (contre l'avis de tous) et gagne son procès, ce qui lui donne une dimension héroïque, comme nous le verrons plus loin.

¹¹⁷ Cf. à ce propos Pilar Cabañas Vacas, « Materiales gaseosos: entrevista con Juan José Millás », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 580, 1998, p. 103-122.

¹¹⁸ Juan José Millás, *La soledad era esto*, Barcelona, Destino, 1990.

¹¹⁹ Franz Kafka, *La métamorphose*, traduction de Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 1998, p. 23.

¹²⁰ « “Mes chers parents”, dit la sœur [...], “cela ne peut plus durer. [...] Je ne veux pas, face à ce monstrueux animal, prononcer le nom de mon frère, et je dis donc seulement : nous devons tenter de nous en débarrasser.” », *Ibid.*, p. 87.

¹²¹ Cf. « se sentía culpable », p. 52, p. 154 ; « lo que a Nevenka le hacía sentirse culpable », p. 149 ; « con un enorme sentimiento de culpa », p. 146.

Par ailleurs, le narrateur fait référence au film de Costa Gavras, *Missing*¹²² qui figurait déjà dans la *columna* de Millás sur Nevenka publié dans *El País*¹²³. *Hay algo que no es como me dicen* établit un parallèle explicite entre ce film et le roman de Kafka : « Cuando termina la película, y con ella el proceso de metamorfosis, el personaje de Jack Lemmon ha dejado de ser Gregorio Samsa para convertirse en un monstruoso insecto » (p. 30). La comparaison de l'affaire Nevenka avec *Missing* se fonde sur le processus d'« extrañamiento » commun aux deux histoires. Dans le film, Charles, journaliste américain installé à Santiago du Chili, disparaît lors du coup d'Etat militaire de 1973. Son père et sa femme le recherchent. À mesure qu'ils avancent dans leur enquête, ils découvrent que des conseillers militaires américains ont participé au coup d'État et que c'est la CIA qui a arrêté Charles. Selon Millás, le père de Charles traverse, de même que Nevenka, un « proceso de extrañamiento » envers la réalité dont il fait partie et dont il est l'un des complices. Nevenka et le personnage de *Missing* subissent ainsi un processus d'arrachement à soi et au milieu dont ils proviennent.

L'arrachement à soi

L'étape ultime du processus d'« extrañamiento » de Nevenka, de sa métamorphose, est donc un arrachement à tout ce qui définit son identité : ses parents, son pays et ses valeurs. Ce rejet du monde auquel elle appartient passe par un sentiment d'étrangeté vis-à-vis de ses propres parents : « De súbito, la extrañeza que sentía respecto a la casa se trasladó también a sus padres [...], aquellos padres que le empezaban a parecer también extraños » (p. 69), puis par l'exil — l'exil étant la première acception du terme « extrañamiento »¹²⁴. Nevenka part tout d'abord pour Wrexham, une ville du Nord de l'Angleterre, où elle trouve un monde totalement opposé au sien : Javi, son hôte et ami de son fiancé (hôte dont elle dit que « su aspecto correspondía en general a la imagen que [sus padres] (y [ella] misma en aquella época) tenían de un drogadicto », p. 189), la culture anglo-saxonne (« toda aquella gente pertenecía a una cultura con la que yo no había tenido nada que ver », p. 191), ses colocataires qui fument du haschisch (« Di una calada con muchas prevenciones, pues según mi familia el porro es la antesala de la heroína », p. 192) et le travail à la chaîne (« Recuerdo que pensé que jamás podría hacer algo así. Y, sin embargo, allí estaba, en el interior de una nave fría y húmeda », p. 193). Nevenka renonce alors à son identité, qui était jusque-là définie par des conventions sociales, non par choix. C'est donc au contact de l'Autre, d'un monde étranger au sien que Nevenka trouve sa place et renaît, comme elle le dit elle-

¹²² *Missing* (*Porté disparu* en français), film de Costa-Gavras, USA, 1982. Le film a reçu la Palme d'Or à Cannes en 1982.

¹²³ Juan José Millás, « Nevenka », *El País*, 07/06/2002.

¹²⁴ Cf. la définition de « extrañar » dans le *DRAE* : « 1. Desterrar a país extranjero ».

même à la fin d'un chapitre au titre signifiant — « Nace la otra Nevenka » — : « Parecía que, por fin, había encontrado mi sitio desde todos los puntos de vista. [...] Creo que yo misma empecé a conocer también a otra Nevenka » (p. 196). Après un bref retour en Espagne (durant lequel elle a raconté son histoire au narrateur), Nevenka, accompagnée cette fois de son fiancé Lucas, entreprend un second exil, dans une ville du nord de l'Europe dont le narrateur tait le nom (p. 206). L'arrachement à son environnement passe alors par un détachement affectif de l'Espagne, partagé par Lucas: « Los encontré felices. Parte de esa felicidad se debía al hecho de que habían logrado desengancharse emocionalmente de España » (p. 206).

Outre cet arrachement familial et géographique, Nevenka remet en question la « réalité » dans laquelle elle a été éduquée, c'est-à-dire une mentalité étriquée et conservatrice, empreinte de machisme et d'homophobie, à laquelle elle va opposer sa propre expérience de la réalité : « Había sido víctima de su propia cultura, una cultura machista, misógina, brutal en muchos aspectos » (p. 27). Plus largement, le personnage rejette toute la société bourgeoise dont elle est issue : « Nevenka, pues, había sido "una de ellos" hasta que "ellos" empezaron a producirle horror » (p. 27). Elle commence alors à se définir en opposition à un système de valeurs dont elle a été victime et auquel elle cesse de s'identifier. Cet arrachement est salutaire, dans la mesure où il permet à Nevenka, dont la dépouille ouvre le livre (« Los restos de Nevenka ») de renaître et de se reconstruire à la fin (« Nace la otra Nevenka »). Son cheminement est donc un processus vital inversé, de la mort à la renaissance. La rupture du personnage avec son entourage débouche ainsi sur un arrachement à soi, qui lui permet d'accéder à l'autonomie du sujet, en passant de la passivité à l'action, deuxième étape du roman d'apprentissage selon Lukács.

b. De la passivité à l'action

La passivité est caractéristique de toute victime de harcèlement, ainsi que l'indique Marie-France Hirigoyen, psychiatre spécialiste du sujet, citée dans le récit de Millás : « el primer acto del depredador es paralizar a su víctima para que no se pueda defender » (p. 103). Le harcèlement subi par Nevenka pendant des mois fut à la fois moral — appels téléphoniques obsessionnels de la part du maire, humiliations, vexations, insultes — et sexuel — compliments scabreux, commentaires et attitudes déplacés, sollicitation permanente et même attouchements intimes. L'ensemble de ces « mécanismes d'annulation de la personnalité » (p. 107) ont réduit Nevenka à se trouver dans un état de passivité et de soumission, transcrit dans le texte à travers l'isotopie de la paralysie : « no podía comprender aquella parálisis » (p. 103), « Yo ya era incapaz de reaccionar » (p. 164) ; « tuvo conciencia de que no se podía mover » (p. 105).

Or, c'est précisément le livre de Marie-France Hirigoyen¹²⁵, que lui offre son avocat (p. 103-104), ainsi qu'une psychanalyse, qui ont aidé Nevenka à agir. Comme l'affirme Susan Rubin Suleiman à propos du roman d'apprentissage, « le héros va dans le monde pour se connaître et atteint cette connaissance à travers des actions qui sont à la fois des "preuves" et des épreuves »¹²⁶. Les épreuves par lesquelles passe Nevenka sont sa démission de la Mairie de Ponferrada ainsi que la plainte qu'elle dépose contre son agresseur, faits qui ouvrent le récit :

Ésta es la historia de una mujer sensata que cuando se dio cuenta de que todo lo que le habían contado era mentira, fue al juzgado, denunció los hechos y lo puso todo patas arriba. La mujer, que se llama Nevenka Fernández, dejó de ser sensata el 26 de marzo de 2001, fecha en la que dimitió como concejal de Hacienda y Comercio del Ayuntamiento de Ponferrada y denunció por acoso sexual a su alcalde, Ismael Álvarez. (p. 9)

Cette rupture avec son milieu se matérialise également au moyen d'actes symboliques. Le premier d'entre eux apparaît dans le chapitre « El tatuaje » où Nevenka se fait tatouer, au poignet, *Titi*, le personnage du dessin animé *Titi et Gros Minet* où le petit oiseau sort toujours vainqueur du gros chat. Outre que ce tatouage métaphorise son affrontement avec le maire, assimilé à *Gros Minet*, ainsi qu'elle le suggère elle-même (« Me gusta mucho que le gane al gato », p. 127) en renvoyant au mythe de David et Goliath, il constitue son premier acte d'affirmation du sujet : « Era una de las primeras veces de mi vida en que hacía lo que quería. [...] Fue un acto de afirmación » (p. 126). De la même façon, sa relation amoureuse avec Lucas est une autre manifestation de sa nouvelle identité, dans la mesure où ce jeune homme lui permet de se révéler à elle-même. Par exemple, il lui offre des habits *hippies*, qui rompent totalement avec son style vestimentaire d'alors : « Fueron las primeras prendas que empezaban a separarla de su estilo anterior. —Yo [...] había sido una "chica CEU" y vestía como una "chica CEU", hasta que Lucas me regaló aquellas prendas » (p. 127). Par ailleurs, Lucas est l'antithèse de son fiancé précédent, Ramón, à propos duquel le narrateur déclare : « De haber continuado con él, habrían hecho una boda convencional y habrían llevado una vida convencional que a Nevenka, ahora, le espanta imaginar. [...] Ramón [...] fue el novio tópico, el tuno guapo, con el que habría hecho un matrimonio y una vida previsible » (p. 168-169). En refusant le modèle du couple conventionnel, Nevenka impose son opposition avec la société bien-pensante dont elle est issue. C'est alors à partir de la plainte et de la dénonciation du maire que Nevenka s'éloigne de son monde et accède à l'autonomie du sujet.

¹²⁵ Marie-France Hirigoyen, *Le harcèlement moral : la violence perverse au quotidien*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 1998.

¹²⁶ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 81.

Par conséquent, Nevenka effectue un apprentissage exemplaire qui lui permet de dépasser son statut de victime et de trouver sa véritable identité. Cependant, peut-on aller jusqu'à affirmer que son parcours la transforme en véritable héroïne au sens classique du terme ?

3. Un personnage héroïque ?

a. Une héroïne de conte

Le personnage de Nevenka possède certains traits du héros de conte traditionnel, tout d'abord en ce qui concerne la singularité de sa naissance, que nous avons déjà évoquée. Plus précisément, pour Otto Rank¹²⁷, la marginalité inhérente à la naissance du héros est ce qui scelle son identité : surmonter les obstacles précédant sa venue au monde lui confère une dimension mythique et le prédispose à réaliser des exploits, des prouesses pour trouver sa place dans le monde. L'assimilation de Nevenka à une héroïne de conte passe également par l'allusion intertextuelle au conte des frères Grimm *Hansel et Gretel*, en français *Jeannot et Margot*¹²⁸, qui parcourt tout le récit. La première référence, implicite, apparaît dès le premier chapitre : « Lucas y ella acabaron el día abrazados, llorando, como dos huérfanos » (p. 21) — les deux orphelins renvoyant aux enfants du conte de Grimm. Ensuite, le narrateur y fait allusion, explicitement, dans une réflexion au présent sur le couple formé par Nevenka et Lucas : « Yo, a veces, más que como a una pareja de novios, los veo como a dos hermanos perdidos en el bosque. Tienen algo de Hansel y Gretel enfrentándose a peligros para los que nadie les había preparado y, en cierto modo, su historia es una historia de la iniciación de la vida » (p. 77). On relève également une allusion à l'ogre, où la figure de la sorcière mangeuse d'enfants est remplacée par celle du maire (« Ismael Álvarez, cuya presencia la bloqueaba como a una niña un ogro », p. 59). Enfin, c'est sur ce conte que le récit s'achève : « En cuanto a mí, si me preguntan por qué valió la pena escribir este libro, diría que porque al fin he logrado averiguar el final de Hansel y Gretel, un cuento que me obsesiona desde la infancia y que tuve que leer en una edición a la que alguien había arrancado las últimas páginas » (p. 209). La référence intertextuelle à un conte pour enfant, tout comme la structure d'apprentissage, souligne l'innocence du personnage de

¹²⁷ Otto Rank, *Le mythe de la naissance du héros*, op. cit.

¹²⁸ Jacob et Wilhem Grimm, *Contes choisis*, Choix et traductions de Marthe Robert, Paris, Folio-Gallimard, 2000, p. 57-68. Jeannot et Margot étaient deux enfants abandonnés par leurs parents dans la forêt. Tentant de retrouver le chemin de leur maison, ils arrivèrent à une maison faite de pain d'épices et recouverte de gâteaux. Cependant, la maison était tenue par une sorcière qui eut pour dessein de manger Jeannot. Elle l'enferma et l'engraissa, jusqu'à ce que Margot poussât l'ogresse dans le four où elle finira grillée. Ils s'enfuirent de la forêt et retrouvèrent enfin leur maison où ils vécurent heureux.

Nevenka ainsi que sa détermination qui la mène à la victoire, puisqu'elle réussit à échapper à l'ennemi. Selon Bruno Bettelheim, les contes contribuent à la formation de l'enfant qui les lit, comme il l'explique dans son introduction :

Le conte de fées, tout en divertissant l'enfant, l'éclaire sur lui-même et favorise le développement de sa personnalité. [...] J'ai essayé de montrer dans cette étude comment les contes de fées représentent sous une forme imaginative ce que doit être l'évolution saine de l'homme et comment ils réussissent à rendre cette évolution séduisante, pour que l'enfant n'hésite pas à s'y engager. Ce processus de croissance commence par la résistance aux parents et la peur de grandir et finit quand le jeune s'est vraiment trouvé, quand il a atteint l'indépendance psychologique et la maturité morale. [...] En bref, ce livre explique pour quelles raisons les contes de fées contribuent d'une façon importante et positive à la croissance intérieure de l'enfant¹²⁹.

En effet, les contes sont traversés par la problématique du mensonge et de la vérité et possèdent une fonction didactique, dans la mesure où l'incapacité à percevoir le mensonge des autres constitue un danger. Or, de ce point de vue, la ressemblance entre le parcours de Nevenka et celui d'un héros de conte est saisissante : Nevenka a vécu toute son enfance et son adolescence dans le mensonge jusqu'au moment où elle en prend conscience et où elle ose dire « Hay algo que no es como me dicen ». À l'image des héros de conte, la formation psychologique de Nevenka passe donc par l'apprentissage de la perception du mensonge chez les autres.

En outre, elle se définit par sa solitude, à l'image du héros antique. À la récurrence du mot « sola » dans le texte¹³⁰ s'ajoute son ostracisme : elle est abandonnée de ses collègues du PP (« todos los concejales del PP del Ayuntamiento de Ponferrada habían firmado un manifiesto a favor del alcalde », p. 18), ses rares soutiens (« Los pocos apoyos que hasta ese momento habían considerado seguros se vinieron abajo », p. 19-20), et sa famille (« No tenía nada: ni la comprensión de sus padres ni los recursos económicos necesarios », p. 52; « Nevenka siempre había adorado a su padre, y, de repente, comprendió que también él la había abandonado », p. 70). La solitude permet donc de mettre en relief son courage, puisqu'elle choisit de porter plainte contre l'avis de tous :

Tomaría, pues, la decisión de denunciar en contra, absolutamente en contra, de la opinión de todo el mundo: de sus padres, de sus suegros, de su novio, de sus hermanos, incluso, quizá, en contra del sentido común. [...] Cabe, pues, preguntarse dónde hirió Ismael Álvarez a Nevenka Fernández para que ésta, en contra de la opinión de todo el mundo, en contra de sus intereses inmediatos, en contra también de sus afectos, decidiera poner aquella denuncia de la que todavía no se ha repuesto, pese a haberla ganado. (p. 95-96)

¹²⁹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 23.

¹³⁰ Cf. « Comprendió que estaba sola, completamente sola », p. 69 ; « Ya no podía vivir sola », p. 70 ; « “Los veinte segundos que más sola he estado en mi vida” », p. 76 ; « Pasaba casi todo el día sola [...] Sola, con el perro », p. 78.

Le courage et la valeur de Nevenka sont également soulignés par Lucas à plusieurs reprises : « — [...] Nevenka es muy grande. Ella no es consciente de lo grande que es » (p. 77), « Lucas dice que Ramón se quedó tan mal porque sabía lo que se perdía » (p. 170). Les épreuves endurées par Nevenka ainsi que sa victoire — notion consubstantielle à celle de « héros » — devant les tribunaux contribuent donc à en faire une héroïne. Cependant, deux éléments viennent nuancer ce constat : le dénouement ainsi que la nature du parcours de Nevenka qui la fait évoluer de la sphère de la collectivité à une affirmation individuelle.

b. Du collectif à l'individuel

Le héros traditionnel est le porte-parole de valeurs partagées par les membres de la communauté dont il est issu. Cependant, la spécificité de Nevenka réside dans le fait que, après avoir représenté et défendu les valeurs collectives de son groupe, en tant que conseillère municipale élue, elle s'en détache pour accéder à l'autonomie du sujet. Autrement dit, du seul point de vue des motivations psychologiques du personnage, sa victoire se situe uniquement sur le plan individuel, dans la mesure où elle recherche avant tout sa propre survie. Son parcours va donc de la dépendance à un système de valeurs (collectif) à l'affirmation de sa propre existence (individuelle), c'est-à-dire que sa lutte — sa « prouesse » — ne consiste qu'à se défendre elle-même. Si elle incarne bien une éthique de la résistance, à l'image des héros des autres romans de notre corpus, celle-ci se manifeste d'abord au niveau individuel.

Cependant, du point de vue de sa projection sur le plan de la réception, elle incarne de nouvelles valeurs de plus en plus partagées dans la société, comme l'égalité des sexes en politique mais aussi devant la loi, ou le rejet de la violence de genre. Au-delà, c'est le narrateur qui donne à son histoire une portée plus générale, en lui conférant une dimension pragmatique. À travers l'allusion intertextuelle au conte *Jeannot et Margot*, il assimile son propre récit à un conte, doté d'une finalité didactique. Tout comme les contes, selon Bettelheim, jouent un rôle « thérapeutique » sur l'enfant, le récit de Millás prétend délivrer un enseignement, véhiculer une « leçon » pour toute femme qui serait victime de harcèlement et l'inviter à suivre le modèle incarné par Nevenka Fernández.

Par ailleurs, le dénouement nuance grandement la « victoire » de Nevenka. L'exil de la jeune femme montre ainsi la perversion de la situation, comme le déplore le narrateur à la fin du livre : « Y así se quedan [las cosas], como están, es decir con la víctima feliz, pero exiliada, y el agresor protegido por la solidaridad y el cariño de los suyos, además de por su cuenta corriente » (p. 208). Or, les événements récents à la Mairie de Ponferrada ne font que confirmer ce constat. Après s'être présenté comme tête de liste d'un parti dissident du *PP* aux élections municipales du 22 mai 2011, Ismael

Álvarez a remporté plus de 16% des voix, gagnant ainsi cinq sièges au Conseil Municipal de la ville¹³¹, malgré les soupçons de fraude électorale qui ont pesé sur son parti¹³². Comme le dit le narrateur à propos de l'histoire de Nevenka, « no termina ni bien ni mal, termina regular, como casi todo en la vida » (p. 209). Le dénouement teinte alors son parcours d'un certain désenchantement, en même temps qu'il propose une éthique fondée non plus sur des principes globaux et collectifs mais sur une réponse singulière émanant avant tout de la sphère individuelle¹³³.

Nous avons vu dans la première partie de cette étude, consacrée à la mise en scène de l'enquête dans *Hay algo que no es como me dicen*, que la première personne présente dans le titre renvoie au narrateur et au lecteur. À l'issue de l'analyse du personnage, il s'avère qu'elle désigne également Nevenka. L'identification, dans cette première personne, du personnage, du narrateur et du lecteur, se révèle alors comme une incitation à l'empathie. Ainsi le parcours de Nevenka — de l'ignorance à la connaissance de soi, de la « victime innocente » au personnage victorieux —, peut-il devenir un modèle pour les victimes potentielles de harcèlement. D'ailleurs, l'auteur lui-même souligne l'exemplarité pragmatique de son récit : « El interés del libro es la capacidad que tiene de metáfora de la realidad de manera que, al leerlo, nos horroricemos del mundo en el que vivimos y pueda servir también a alguna Nevenka que está en una situación semejante »¹³⁴. Juan José Millás inscrit son récit au sein d'une littérature transitive à visée pragmatique. Cependant, dans une société où les représentations du monde ne sont plus stables et où les valeurs dépendent uniquement de l'individu, l'exemplarité ne réside plus dans l'affirmation de vérités globales mais dans la formulation de réponses éthiques individuelles incarnées à la fois par le parcours d'un personnage qui accède à l'autonomie du sujet et par un narrateur-personnage à la première personne.

¹³¹ Cf. Europa Press, « El ex alcalde de Ponferrada Ismael Álvarez rompe la mayoría del PP y se convierte en la llave del Gobierno municipal », *20 minutos*, 23/05/2011.

¹³² Cf. « El PP impugnará los resultados en Ponferrada por papeletas irregulares del partido de Ismael Álvarez », *El Norte de Castilla*, 24/05/2011. Cf. aussi María Fabra, « Los imputados vuelven a ocupar sus escaños », *El País*, 07/11/2011.

¹³³ Nous analyserons la condamnation du *PP* et l'arrière-fond politique du récit à propos de l'engagement littéraire.

¹³⁴ Marta Barbón, « Juan José Millás, escritor y periodista: “La igualdad entre hombres y mujeres es una fantasía” », *La voz de Asturias*, 05/03/2004 (je souligne).

B—Le miroir inversé

Contrairement à ce qu'expose Philippe Hamon pour le roman du XIX^e¹³⁵, l'exemplarité est également fondée sur le parcours des personnages secondaires. Pour le théoricien, en effet, les personnages secondaires sont moins évolutifs que les protagonistes, ils sont plus « fixes », dans un espace moral particulier, alors que les personnages principaux évoluent plus facilement d'un système à un autre. Paradoxalement, dans le roman de notre corpus qui respecte sans doute le plus les codes génériques du roman réaliste, *La voz dormida*, l'exemplarité est en partie véhiculée par le parcours évolutif, d'un point de vue éthique, de deux personnages secondaires, Pepita, la sœur d'Hortensia, et don Fernando, le personnage du médecin. Ces personnages sont construits dans un rapport de spécularité inversée où le parcours « exemplaire positif » de Pepita s'oppose au parcours « exemplaire négatif » de don Fernando. *La voz dormida* se rapproche en cela du roman à thèse à structure d'apprentissage qui, selon Susan Rubin Suleiman¹³⁶, juxtapose souvent deux histoires d'apprentissage dont chacune réalise une des deux variantes : si le parcours « positif » mène le personnage de « l'Erreur » à la « Vérité », le personnage exemplaire « négatif » effectue un itinéraire inversé qui l'érige en contre-exemple. L'universitaire américaine ajoute que c'est de la juxtaposition antithétique des deux histoires que naît le sens du récit et que se dévoile l'axiologie du narrateur.

Par ailleurs, *Soldados de Salamina* adopte également le principe du miroir inversé dans la mesure où la figure héroïque du républicain, Miralles, se construit à partir de l'effacement progressif de Sánchez Mazas, perçu peu à peu comme un personnage décevant et sans relief. Cependant, le parcours, ici, n'est pas effectué par les personnages, mais par le narrateur lui-même, dont les motivations sont à la fois d'ordre idéologique et littéraire.

1. Parcours exemplaire positif VS parcours exemplaire négatif

Dans *La voz dormida*, à la différence du personnage collectif des prisonnières, dont l'exemplarité est donnée d'emblée, deux personnages secondaires, placés dans un rapport de spécularité inversée, accomplissent un parcours : si Pepita, la sœur d'Hortensia, devient exemplaire et acquiert, au fil du récit, le statut d'héroïne, en

¹³⁵ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 197-199.

¹³⁶ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 92-124.

revanche, Don Fernando, son patron, réalise un apprentissage négatif qui le mène à être porteur d'anti-valeurs.

a. Pepita

Pepita appartient au camp des vaincus. Sœur d'Hortensia, elle deviendra l'épouse de Paulino « El Chaqueta negra », chef des guérilleros du maquis de *Cerro Umbría*. Elle est également au service de personnages de républicains, tels que Doña Celia, la propriétaire de la pension où elle travaille, et Don Fernando, médecin chez qui elle officie comme employée de maison. Cependant, elle se distingue des personnages qui l'entourent : elle est fragile physiquement (« Es menuda y rubia [...] », p. 23 ; « Menuda, indefensa, débil y rubia », p. 27) et psychologiquement, d'autant plus qu'elle se compare à sa sœur qui, comme nous l'avons souligné précédemment, incarne la quintessence du courage des prisonnières (« Porque ella [Pepita] no es valiente, como lo es su hermana, que no dudó en incorporarse a las milicias. [...] Pero Pepa no resistirá ni una sola patada », p. 27).

Elle diffère aussi des personnages du « bon » côté par son absence de conscience politique. En effet, Pepita déteste la politique, métaphorisée, ainsi que nous l'avons vu, par la figure de l'araignée : « A ella no le gusta la política. A ella le gustaría vivir en paz. [...] no habla de política. [...] A ella no le gusta hablar de política » (p. 336). De plus, Pepita critique férocement le Parti communiste, notamment au cours de ses discussions avec doña Celia, laquelle en fait partie : « Yo no sé a usted, pero a mí el Partido lo único que me ha traído han sido desgracias. [...] Maldigo al Partido [...]. El maldito Partido es el que tiene la culpa de todo. Usted me perdonará si la ofendo, pero si el dichoso Partido sirviese par algo no estaríamos como estamos, señora Celia » (p. 95-97). Plus précisément, ce que dénonce Pepita c'est l'« esprit de parti », la doctrine idéologique et la discipline imposée : « Pepita no podía entender la disciplina de partido. Le costaba comprender que doña Celia aceptara las decisiones que otros tomaban por ella. Le costaba admitir que no se cuestionara jamás las órdenes que recibía y que tomara como propias las consignas que le llegaban no se sabía de dónde » (p. 234). C'est pourquoi Pepita reste neutre, refusant d'être assimilée aux communistes qu'elle accuse de « binariser » le réel dans une conception manichéenne des rapports sociaux : « Y ustedes se empeñan en decir "los nuestros", "los nuestros", como si fueran un mundo aparte. ¿Y los demás? Yo no quiero que me diga usted "los nuestros" nunca más. [...] que yo no ando al dictado de nadie. Yo soy de "los demás". [...] No vuelva a hablarme de "los nuestros" » (p. 234-235).

Cependant, Pepita est, malgré elle, un adjuvant dans la résistance et l'opposition au franquisme, en servant de relais clandestin au maquis. Elle transmet des cadeaux de Felipe à Hortensia (les cahiers où Hortensia tient son journal, I, 7) ; elle fait appel à don

Fernando pour qu'il opère Felipe sur ordre de Paulino (I, 21). De plus, quand Paulino est en prison à Burgos, à la fin du roman, elle transmet ses messages au *Socorro Rojo* (« entregará el manifiesto en Puerta Chiquita, donde sabe que Reme se reúne con las mujeres que colaboran en el Socorro Rojo », p. 325). Néanmoins, c'est un adjuvant malgré elle, moins pour des motifs idéologiques que par altruisme, que ce soit envers sa sœur Hortensia ou son futur mari Paulino / Jaime, comme elle ne cesse de le répéter : « Yo lo hago por mi hermana, [...] por mi hermana únicamente, que me da mucha lástima » (p. 96); « Yo lo hago por Jaime » (p. 334). Comme l'affirme l'auteur elle-même, « Pepita es una mujer muy inocente, sin conciencia política, que se ve envuelta en una maraña de acontecimientos. *Lucha por amor, no por compromiso político* »¹³⁷. En effet, Pepita, contrairement à tous les autres personnages du côté des vaincus, n'est pas mue par l'adhésion à une doctrine ; son engagement est plus pratique qu'idéologique. Malgré tout, elle finit par devenir « compagnon de route » : « Pepita, sin pretenderlo, se convertirá en un miembro más del Partido Comunista en la clandestinidad, aunque jamás se afiliará » (p. 334). À travers l'évolution de ce personnage, le récit reflète l'importance des « compagnons de route » — ce qu'ont été de nombreux écrivains et artistes du « réalisme social » — qui correspondait à une ligne politique du PCE choisie en 1955, dans le but de fédérer une large union dans la lutte contre la dictature.

L'exemplarité de Pepita réside donc davantage dans sa fidélité aux êtres humains, notamment à sa sœur : elle lui rend visite en prison, elle élève sa fille Tensi et lit à cette dernière les cahiers écrits par sa mère. Elle est également fidèle à Paulino, dans la mesure où elle le rencontre dans les années 1940 et l'attend jusqu'à sa sortie de prison en 1963. De plus, même si, au début du roman, Pepita est considérée par tous les personnages, y compris par elle-même, comme un personnage faible, fragile et timoré, c'est au moment où elle côtoie la mort qu'elle prend une véritable dimension héroïque. En effet, lorsqu'elle est arrêtée par la police, don Fernando est persuadé qu'elle avouera tout (« Pepita hablará, lo contará todo. Todo », p. 173) et doña Celia insiste sur sa fragilité (« esa muchacha es muy frágil », p. 171). Cependant, Pepita se révèle face à l'épreuve au moment de son arrestation ; elle fait preuve de dignité et assume son destin : « No es miedo lo que siente Pepita. No es desesperación. En un instante, *asume que su suerte está echada*. [...] Vuelve a *mirar hacia adelante*. [...] Camina con *paso firme*. Camina sabiendo que Paulino está a salvo llamándose Jaime » (p. 170-171, je souligne). L'attitude de Pepita rappelle alors celle des « Trece Rosas » qui, lorsqu'elles sont menées à la mort, relèvent dignement la tête: « [las Trece Rosas] salieron de la capilla de dos en dos, *sin humillar la cabeza*. [...] Todas continuaron *con la cabeza alta* » (p. 198, je souligne). Cette dignité dote alors le personnage de Pepita, telles les « Trece

¹³⁷ Virginia Olmedo, « Dulce Chacón: “Las mujeres perdieron la guerra dos veces” », *art. cit.* (je souligne).

Roses », d'une dimension héroïque, bien qu'elle s'en défende. Ce qui définit un héros, c'est qu'il ne sait précisément pas qu'il en est un, comme l'explique Javier Cercas : « La primera condición de un héroe es que por nada del mundo está dispuesto a reconocer que lo es »¹³⁸.

b. Don Fernando

A priori, Don Fernando appartient au « bon côté » : bien qu'issu d'une famille de franquistes, il est resté fidèle à la République et appartient au camp des vaincus de la guerre. Son rôle actantiel est celui d'un adjuvant : il embauche Pepita par solidarité avec ses compagnons républicains, il sauve la vie de Felipe en l'opérant clandestinement et il se sert de ses relations avec le pouvoir franquiste, en la personne de son père, pour arracher Pepita à la répression.

Cependant, Don Fernando n'est pas un personnage monolithique ni totalement « bon », dans la mesure où il a assisté au massacre de Paracuellos del Jarama. Durant cet épisode authentique, qui a eu lieu les 7 et 8 novembre 1936, plusieurs milliers de prisonniers politiques, partisans soupçonnés ou avérés du soulèvement franquiste, furent assassinés dans le village de Paracuellos del Jarama, après avoir été évacués de la prison *Modelo* de Madrid. C'est le massacre le plus tragique dont la responsabilité incombe au camp républicain. Si la mention de cet épisode, dans le récit, vise une relative objectivité historique, dans la mesure où elle nuance le manichéisme étudié précédemment entre le camp des républicains — idéalisé — et celui des vainqueurs — fortement dévalué —, elle permet également de mettre en relief la lâcheté de don Fernando, tangible dans sa passivité. Le récit du massacre apparaît en discours indirect libre, à travers le filtre du souvenir de don Fernando :

Y el capitán médico Ortega se ahoga en Paracuellos del Jarama. Se ahoga. Porque él no detuvo la masacre. El capitán médico Ortega salió corriendo [...]. Él vio morir a los prisioneros. No se alejó de los guardianes que disparaban. No se alejó hasta que terminó la matanza. Miró. Y es culpable. Miró. Y no dijo ¡Basta! ni una sola vez. ¡Basta! Miró cómo caían los cuerpos. [...] Es posible que fueran casi mil muertos y él no vio la cara de ninguno. (p. 107)

L'insistance sur la lâcheté de don Fernando s'opère ici au moyen de la « rhétorique réitérative » précédemment analysée, notamment à travers la répétition des verbes *ver* et *mirar*, qui confèrent au personnage un statut de spectateur et de voyeur, et de la construction négative qui lui ôte toute possibilité d'agir. Fernando est, en ceci, l'opposé du héros, caractérisé par l'action. Or, bien des années après les faits, don Fernando est rongé par la culpabilité, ce qui le pousse à aider les maquisards.

¹³⁸ Javier Cercas, « La melancolía de King Kong », *El País Semanal*, 04/05/2003.

Cependant, il n'agit pas tant comme adjuvant, pour se racheter ou pour récupérer une dignité perdue, que par peur de la dénonciation. En effet, Paulino « El Chaqueta Negra » et de nombreux membres de la guérilla savent que don Fernando était présent lors du massacre de Paracuellos. C'est donc sous la pression du chantage qu'il rend service aux maquisards, révélant ainsi que ses motivations ne sont pas morales.

Les actes de don Fernando en faveur de la cause républicaine ne sont donc jamais désintéressés, puisqu'ils sont réalisés en échange du silence de Paulino. Il en va ainsi de l'opération de Felipe, blessé par balle¹³⁹, ainsi que de son intercession en faveur de Pepita, lorsque celle-ci est arrêtée par la police, comme elle finit par le comprendre elle-même¹⁴⁰. De plus, don Fernando, qui avait arrêté l'exercice de la médecine à la suite du traumatisme de Paracuellos, le reprend après la libération de Pepita, car telle était la condition imposée par son père — franquiste notoire — pour l'aider à faire sortir sa domestique. Le personnage de don Fernando est donc une figure du compromis, marquée par l'intérêt personnel et la lâcheté.

Par conséquent, la ressource du courage, préconisée par Alain Badiou dans l'éthique des vérités, est absente chez ce personnage. Au-delà, selon la terminologie du philosophe, l'attitude de don Fernando est une « trahison », dans la mesure où, face à l'épreuve, représentée ici par le massacre de Paracuellos, le personnage est lâche alors que, face à l'épreuve de la mort, Pepita révèle sa dimension héroïque à travers l'assomption de son destin. Le personnage de don Fernando, bien qu'appartenant au camp des vaincus, n'est donc pas un « héroe perdedor », défini par Ana María Amar Sánchez¹⁴¹ par une éthique de la résistance. Bien que, du point de vue de l'idéologie, il appartienne au camp des vaincus, il est déchu du statut de héros, du point de vue éthique.

À ce propos, le traitement narratif du personnage de don Fernando est révélateur de l'axiologie de l'instance narratrice. En effet, le degré de distance entre la voix du narrateur et celle des personnages varie selon que le premier est solidaire ou non des derniers. Si, selon Gérard Genette, le discours direct (utilisé ici majoritairement pour les gardiennes) tend à « objectiver » et « autonomiser » le parler des personnages¹⁴² sans que l'instance narratrice le cautionne, en revanche, le discours rapporté (indirect ou indirect libre), par la confusion des deux instances d'énonciation, permet au narrateur

¹³⁹ « Paulino pensó en don Fernando. Porque don Fernando era médico, y aún les debía un favor. Por lo de Paracuellos. Sí, se acordó de don Fernando, el doctor Ortega, y de Paracuellos del Jarama. Felipe y Paulino le conocieron en la primera reunión de la Junta de Defensa de Madrid [...]. Aún les debe un favor, conseguir que la hermana de Hortensia sirviera en su casa es echar una mano, pero no es un favor », p. 76-77 (je souligne).

¹⁴⁰ « Ella comenzó a sospechar que don Fernando la había sacado de Gobernación para salvarse a sí mismo. Sus sospechas la llevaron a desconfiar de él », p. 180.

¹⁴¹ Ana María Amar Sánchez, « Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea », *art. cit.*

¹⁴² Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 200-201.

d'assumer le discours du personnage¹⁴³, la proximité des voix débouchant alors sur une solidarité axiologique. Il n'est donc pas surprenant que, dans *La voz dormida*, le premier type de discours soit employé pour les forces oppressives, tandis que le deuxième est réservé aux prisonnières de Ventas et aux maquisards. Quand à don Fernando, il est significatif que, dans un premier temps, le narrateur utilise le style indirect libre pour relater ses pensées, notamment dans le chapitre évoquant le massacre de Paracuellos (p. 106-108). Ce passage est marqué par la parataxe, qui, selon Vincent Jouve, révèle « une vision du monde éclatée et chaotique »¹⁴⁴ où « prim[e] l'affectif ». Ici, la parataxe permet de souligner la dualité de don Fernando, le conflit intérieur qui l'habite, entre la terreur et la passivité, entre l'horreur insoutenable et le spectacle, quasiment jouissif, qu'il ne peut pas quitter des yeux et dont il fait une description clinique très détaillée : « Y se ahoga. Miró cómo brotaba la sangre. Miró. Y le gustó mirar. Y lo sabe. Miró brotar la sangre. La sangre. Arterias. Venas. La yugular, la carótida, la femoral, la aorta, la ilíaca, la safena. Es más oscura la sangre venosa... » (p. 107). Cependant, à mesure que don Fernando dévoile sa lâcheté, l'instance narratrice accorde de moins en moins d'espace à l'expression de son point de vue ; le personnage n'apparaît plus qu'à travers le jugement des autres, en particulier celui de Pepita. Il n'est donc plus vu de l'intérieur mais de l'extérieur à partir du moment où le lecteur, avec Pepita, se rend compte que don Fernando est mû par son intérêt personnel et non par la fidélité à ses idéaux. À partir de ce moment-là, presque toutes les références à ce personnage se feront à travers le discours indirect libre de Pepita, qui insiste sur la peur éprouvée par son ancien patron :

Don Fernando tiene miedo. Tiene miedo y se le ve en la cara. Del derecho y del revés se le ve. [Pepita] sabe que don Fernando no quiere verla de cerca para que a él no le vea el miedo que le asoma cuando la tiene enfrente. [...] A ella casi le da lástima don Fernando, cuando lo ve irse deprisa creyendo que puede huir del miedo. Y no puede, porque lo lleva puesto en la mitad de los ojos. (p. 230-231)

On relève une fois de plus, dans ce passage, la répétition qui participe de la « rhétorique réitérative ». C'est ainsi que le changement de traitement narratif, qui mène don Fernando à n'être plus vu qu'à travers les yeux de Pepita, permet à cette dernière (et, derrière le personnage, au narrateur) d'énoncer des jugements de valeur négatifs sur don Fernando. Par ailleurs, les répétitions prennent la forme d'anaphores de mots-clés qui, par association, déclenchent une chaîne verbale. C'est le cas dans un autre passage émanant de Pepita, en discours indirect libre :

¹⁴³ *Idem*, p. 194.

¹⁴⁴ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 52.

Miedo. Miedo, tiene don Fernando. Y culpa. La culpa le duele en la conciencia y se le enreda en los ojos cuando mueve las pestañas. Se le enreda, Pepita lo comprobó la última vez que se vieron [...]. Miedo y culpa. Por miedo la echó de su casa y le roe la culpa por eso. (p. 316)

Les anaphores, intégrées au discours intérieur d'un personnage qui en juge un autre, ont une fonction d'explicitation et de soulignement du comportement d'un antihéros, qu'elles désignent explicitement comme porteur d'antivalets. D'un point de vue narratif, don Fernando est traité sur le même mode que les « bons » (les prisonnières), c'est-à-dire dans une proximité de sa voix et de celle du narrateur en style indirect libre, jusqu'au moment où apparaît son ambiguïté morale, ce qui interdira par la suite tout accès à son intériorité.

Ainsi l'exemplarité des personnages de *La voz dormida* se fonde-t-elle sur une base qui n'est pas uniquement politique ou idéologique, mais également éthique, bien plus universelle. Bien qu'il y ait un véritable manichéisme idéologique, celui-ci est partiellement brouillé par le décalage entre les plans idéologique et éthique. Ainsi la distribution des personnages en « bons » et « méchants » s'opère-t-elle autour d'un axe éthique : des personnages « bons » idéologiquement ne sont pas forcément « bons » éthiquement. Si le parcours de don Fernando se conforme à un apprentissage exemplaire négatif, dans la mesure où il passe de l'action à la passivité, en revanche, celui de Pepita — du mépris des communistes à l'aide à la résistance clandestine — illustre le cheminement d'une prise de conscience politique, de la passivité à l'action, de la neutralité à l'engagement. Les trajectoires opposées de Pepita et don Fernando véhiculent donc une « leçon » pratique adressée au lecteur, en tant que modèle et contre-modèle.

2. Une construction en diptyque

Si nous avons, jusqu'ici, considéré l'exemplarité véhiculée par le parcours d'un ou de plusieurs personnages, il convient d'analyser un autre type de parcours, qui ne relève plus des personnages proprement dits, mais du narrateur-personnage, comme c'est le cas dans *Soldados de Salamina*. Nous nous situons, à présent, non plus sur le plan de l'histoire de l'enquête — premier niveau diégétique — mais sur celui de son résultat — l'histoire des personnages sur lesquels elle porte : Sánchez Mazas et Miralles. Alors que dans un premier temps, nous avons souligné, à propos de la dimension testimoniale de ce récit, le déséquilibre entre les deux personnages du point de vue de la trace qu'ils ont laissée dans l'Histoire, nous analyserons maintenant la portée axiologique, voire idéologique, d'une telle construction en diptyque, qui fonctionne sur la mise en parallèle de deux destins, tout en nous interrogeant sur les différentes fonctions de la fiction dans le traitement de ces deux personnages.

a. Du personnage historique au personnage de fiction

Convergences et divergences

Dans un article consacré en partie à *Soldados de Salamina*, Georges Tyras met en relief la structure en chiasme¹⁴⁵ du récit, tangible dans le parallélisme de construction des parties consacrées respectivement au phalangiste (les deux premières) et au républicain (la troisième). Si Georges Tyras met à jour les différents éléments de convergence structurelle¹⁴⁶, ce parallélisme se retrouve également au niveau du récit des vies respectives des deux personnages, que le narrateur introduit, dans les deux cas, au moyen de références spatio-temporelles ancrées dans un cadre réel : « Había nacido en Madrid un 18 de febrero de hacía cuarenta y cinco años » (p. 79) pour Sánchez Mazas ; « Bolaño conoció a Miralles en el verano de 1978, en [...] Castelldefells » (p. 153) pour Miralles. De plus, la biographie « détaillée » des personnages, c'est-à-dire celle qui correspond à un ralentissement du récit, est présentée à travers deux analepses qui commencent en 1936, avec la Guerre Civile (p. 89 et p. 155). Le narrateur nous présente ainsi deux destins différents vécus à la même période, l'un du côté des forces franquistes, l'autre du côté des républicains.

Cependant, si les deux récits suivent un déroulement chronologique, seule la biographie de Sánchez Mazas obéit à la norme du genre biographique traditionnel selon laquelle le parcours du personnage est retracé de sa naissance à sa mort, de 1894 à 1966 en l'occurrence. En revanche, Miralles surgit dans le récit en 1978, « date emblématique, s'il en est, de la Transition qui scelle, par l'adoption de la nouvelle constitution démocratique, une réconciliation dont précisément Miralles est exclu »¹⁴⁷, comme nous le verrons par la suite. De plus, seuls certains pans de son existence sont évoqués, comme ses expériences de milicien pendant la Guerre Civile puis de soldat lors de la Seconde Guerre mondiale (à travers une analepse qui couvre la période 1936-1945) puis sa modeste vie d'exilé à Dijon (depuis 1978, date de sa rencontre avec Bolaño, jusqu'au présent de l'écriture). En outre, la transcription de son histoire est lacunaire, puisque le récit de l'enquête dont il est l'objet opère une ellipse qui va de 1981, date à laquelle Bolaño cesse de travailler au camping Estrella de Mar, jusqu'au début des années 2000, lors de sa rencontre avec le narrateur. Le second niveau diégétique présente également un vide temporel entre la mort du phalangiste, en 1966,

¹⁴⁵ Georges Tyras, « Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado », *art. cit.*, p. 351.

¹⁴⁶ Cf. : « En ambos casos: descubrimiento de un hecho problemático [...]; encuentro con un informador que favorece las primeras indagaciones [...]; investigación en las reglas del arte detectivesco, reconstitución total o parcial del itinerario del personaje objeto de la búsqueda », *ibid.*, p. 351.

¹⁴⁷ Jean-François Carcelén, « Axiologie de la mémoire... », *art. cit.*, p. 376.

et l'apparition du républicain, en 1978, vide qui correspond à la période où sont nés les écrivains qui, comme Javier Cercas, tentent aujourd'hui de sortir de l'oubli une période qu'ils n'ont pas vécue. Ce traitement temporel spécifique suggère que l'histoire de Miralles est une histoire enfouie, difficile à connaître, tandis qu'il est possible de restituer celle de Sánchez Mazas, à partir des traces qu'il a laissées dans le passé, constituées des témoignages et des archives recueillis par le narrateur-personnage. Néanmoins, cette lacune dans l'histoire de Miralles est compensée par le fait que, contrairement à Sánchez Mazas, c'est un personnage vivant au moment de l'enquête du narrateur, et qu'une rencontre est donc possible : « Pensaba en Miralles, al que pronto vería, y en Sánchez Mazas, al que no vería nunca » (p. 180). C'est ainsi que le décalage chronologique entre l'enquête sur le phalangiste et son objet (environ soixante ans) laisse place à une continuité temporelle en ce qui concerne Miralles, induite par la rencontre entre le narrateur et le milicien qui instaure une fusion entre le temps de l'écriture du texte et le temps de l'histoire racontée. Cette rencontre est donc symbolique du pont entre les générations, du lien entre le passé et le présent.

Les rôles de la fiction

Le « relato real » et ses limites

Sánchez Mazas et Miralles ont un statut différent dans la mesure où le premier est historique, donc vérifiable, tandis que le second est fictionnel. Conformément au paradigme du « relato real », le récit de la vie de Sánchez Mazas emprunterait donc davantage au discours factuel, historique, qu'aux stratégies fictionnelles. En effet, dans la mesure où Sánchez Mazas fut un personnage politique dont certains épisodes de vie ont rencontré la grande Histoire, sa biographie est truffée de dates — la dimension quantitative contribuant elle-même à créer un effet de véracité. Celles-ci concernent à la fois sa vie privée (sa date de naissance, ainsi que celle des ses enfants, p. 79 et 89), sa carrière littéraire et journalistique (p. 81, 131), tout comme sa vie politique (p. 85, 131, 132). C'est d'ailleurs avec cette dernière que l'individuel se confond avec le collectif, que le devenir de Sánchez Mazas se confond avec l'Histoire de l'Espagne, à travers, par exemple, l'évocation de la tentative de prise de pouvoir par la Phalange en 1935 (p. 88) ou de la décapitation de ce parti en 1936 (p. 89). En outre, dans la biographie du phalangiste, le narrateur n'hésite pas à employer les catégories du vrai et du faux (« es verdad que », « es cierto que »), théoriquement réservées au discours factuel, alors que le fictionnel vise la vraisemblance (et non la vérité) et le possible (et non la réalité). Ainsi que le souligne Celia Fernández Prieto¹⁴⁸, le discours historique instaure un pacte de

¹⁴⁸ Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 1998.

vérédiction selon lequel le récit s'engage à rendre compte du réel, à travers les catégories de la vérité et du mensonge, qui ne sont, en revanche, pas pertinentes dans un discours fictionnel. Le discours historique est le domaine du vérifiable, de la conformité avec les sources, de la coïncidence avec la réalité. C'est pourquoi, le narrateur distingue ce qui relève de la preuve et ce qui relève de la légende comme à propos de la destitution de Sánchez Mazas :

La leyenda, pregonada a los cuatro vientos por fuentes de los signos más diversos, cuenta que un día de finales de julio de 1940, en pleno Consejo de Ministros, Franco, hartado de que Sánchez Mazas no acudiera a aquellas reuniones, dijo señalando el asiento siempre vacío del escritor: "Por favor, que quiten de ahí esa silla". Dos semanas más tarde Sánchez Mazas fue destituido, cosa que, siempre según la leyenda, no pareció importarle demasiado. (p. 132)

Il s'est créé autour du personnage de Sánchez Mazas une légende personnelle flatteuse qui ne correspond pas vraiment à la réalité. C'est donc en cela qu'elle est fautive, comme le suppose le narrateur un peu plus loin : « para Sánchez Mazas, la leyenda es halagadora, pues contribuye a perfilar su imagen de hombre íntegro y reacio a las vanidades del poder. Lo más probable es que sea falsa » (p. 133). C'est donc la conformité ou la non-conformité aux sources qui détermine la validité ou l'invalidité d'une information ou d'une version des faits. Ainsi, le narrateur écrit-il, à propos de l'éventuel repentir du phalangiste : « La conjetura es atractiva, pero falsa; en todo caso, aparte de la secreta actitud desdeñosa con que contemplaba el régimen, ni un solo dato de su biografía la avala » (p. 136). Quand un élément n'est pas étayé par des sources historiques, le narrateur le tient pour faux.

Néanmoins, le récit factuel débouche sur une impasse due à une connaissance historique lacunaire. En effet, le narrateur avoue qu'il a perdu la trace de Sánchez Mazas après la disparition de la Phalange :

*A partir de este momento el rastro de Sánchez Mazas se esfuma. Su peripecia durante los meses previos a la contienda y durante los tres años que duró ésta sólo puede intentar **reconstruirse** a través de testimonios parciales —fugitivas alusiones en memorias y documentos de la época, **relatos** orales de quienes compartieron con él retazos de sus aventuras, recuerdos de familiares y amigos a quienes refirió sus recuerdos— y también a través del velo de una **leyenda** constelada de equívocos, contradicciones y ambigüedades que la **selectiva locuacidad** de Sánchez Mazas acerca de ese periodo turbulento de su vida contribuyó de forma determinante a alimentar. Así pues, lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera ; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables. (p. 89)*

Devant les lacunes dans la connaissance historique, la fiction prend le relais du discours factuel. Dans cette citation, deux champs lexicaux sont à relever : d'une part — en gras — celui de la fiction, de l'élaboration fictionnelle : il s'agit de reconstruire un épisode historique mineur au moyen de la fiction ; d'autre part — souligné — celui du témoignage (oral ou écrit) qui, recueilli par le narrateur, va devenir mémoire. Cette

phrase met donc à jour le processus de reconstruction et de fictionnalisation de l'Histoire par le « relato real » : c'est par les trous du maillage historique que s'insère la fiction. De plus, le narrateur émet un avertissement sur cette élaboration fictionnelle qui ne prétend pas retranscrire exactement le passé. En effet, le récit de la vraisemblance (« conjeturas razonables ») — propre de la fiction — prend la place du récit de la vérité — propre du factuel. La transmission du passé s'effectue donc par la fiction à partir du moment où le récit factuel rencontre ses limites.

La biographie romancée de Sánchez Mazas

La biographie romancée ou « fictionnalisée » de Sánchez Mazas forme une parenthèse à l'intérieur du récit factuel : elle occupe les pages 89 à 126 et retrace la vie du phalangiste pendant la Guerre Civile. Le récit y opère un ralentissement temporel (37 pages pour retracer trois ans, tandis que dans le cadre de la biographie à dominante factuelle, seulement dix pages retraçaient 42 ans, c'est-à-dire de la naissance du phalangiste en 1894 au début de la Guerre Civile). De plus, l'évolution chronologique n'est plus présentée à l'aide de dates précises sur le mode historique (jour, mois, année), mais est centrée sur le moment, sur l'instant, avec des expressions telles que « Ya es noche cerrada » (p. 97) ; « Al atardecer del día 29 » (p. 99) ; « El amanecer del 30 de enero » (p. 100). De même, on relève des indications temporelles imprécises comme « los días que siguen » (p. 90 et p. 94) ; « Al día siguiente » (p. 91) ; « Ese mismo día » (p. 92) — expressions qui se situent toujours en début de paragraphe. L'évolution de l'action est donc très lente, focalisée sur le détail.

De plus, cette parenthèse a recours à des stratégies communément considérées comme des marqueurs du discours fictionnel, telle que la focalisation interne, où le narrateur délaisse son rôle d'historien pour endosser celui de narrateur de fiction ayant accès à l'intimité d'un personnage historique. Le premier passage en focalisation interne sur Sánchez Mazas concerne l'épisode de sa fuite de Madrid, où le lecteur, pour la première fois, entre en contact avec les sentiments du personnage : « Una noche de principios de septiembre, *incapaz de tolerar por más tiempo el desasosiego* de la clandestinidad y la inminencia permanente del peligro, o tal vez urgido por los amigos o conocidos [...], Sánchez Mazas *decide* salir de su madriguera, huir de Madrid y pasarse a la zona nacional » (p. 91, je souligne). Deux phénomènes sont à remarquer ici : d'une part l'emploi de mots appartenant au vocabulaire de la conscience — en italique — grâce auxquels le narrateur insiste sur la décision elle-même tandis que le discours historique se borne généralement à montrer des faits, donc le seul résultat d'une décision. Par ailleurs, l'expression du doute du narrateur (« o tal vez ») révèle que nous ne sommes pas encore tout à fait dans le discours fictionnel. En effet, ce doute renvoie à l'incertitude de l'historien et tend davantage vers le discours factuel : le véritable narrateur de fiction

n'exprime pas ses doutes car il a une connaissance complète et un accès direct à l'esprit de ses personnages dans la mesure où c'est lui qui les crée (ou qui les reconstruit dans le cas des personnages historiques)¹⁴⁹. De plus, le narrateur introduit la focalisation interne dans un passage au présent de narration, qui produit l'impression que tout est encore possible, comme si le lecteur était dans l'esprit troublé de Sánchez Mazas et assistait simultanément à la prise de décision. La focalisation interne continue quelques lignes plus loin, lors du récit de l'arrestation du phalangiste en plein Madrid, et dévoile son état d'esprit grâce à des substantifs qui expriment un sentiment :

Con una extraña mezcla de pánico y de resignación, Sánchez Mazas comprende que está perdido y como si quisiera despedirse en silencio de la realidad, durante un interminable segundo de indecisión mira a su alrededor [...]. Entonces, Sánchez Mazas concibe y ejecuta una idea desesperada: les dice a los milicianos que no puede indentificarse [...]. (p. 91, je souligne)

Le *como si* indique une hypothèse, une conjecture et insiste par là sur le discours du vraisemblable et renvoie à l'expression « conjeturas razonables » (p. 89) qui introduisait la biographie romancée.

À ces marqueurs simples de focalisation interne s'ajoute la technique de la pause narrative qui mène à l'immobilisation d'un instant, c'est-à-dire que le récit se poursuit alors qu'il ne se passe rien sur le plan de l'histoire. Par exemple, lors de l'arrestation de Sánchez Mazas à Madrid par les miliciens, le narrateur immobilise dans le texte « un interminable segundo de indecisión » grâce à l'opposition entre l'immobilité du regard de Sánchez Mazas et l'agitation qui l'entoure: « durante *un interminable segundo* de indecisión mira a su alrededor y advierte que, aunque apenas son las nueve, en la calle de la Montera los comercios ya han abierto y el bullicio urgente y plebeyo de la multitud inunda las aceras, mientras el sol duro anuncia una mañana sofocante de ese verano *que no se acaba nunca* » (p. 91, je souligne). De même, ce procédé apparaît lors des préparatifs de l'exécution : « Transcurre entonces un instante eterno, durante el cual Sánchez Mazas piensa que va a morir » (p. 101). L'immobilisation d'un instant est propice à la réflexion et permet alors au narrateur de passer en focalisation interne avec la récurrence du verbe *pensar* dans les lignes suivantes. Cette élasticité du temps propre à la fiction aboutit à une confusion des repères temporels de la part du personnage : « Durante un tiempo que no sabe si computar en minutos o en horas [...] » (p. 102). Enfin cette technique culmine dans la scène du face-à-face de Sánchez Mazas et du milicien où le rôle du regard est essentiel. Cette scène occupe deux pages (p. 103 et 104) pour retranscrire quelques secondes d'action. Ici, le narrateur utilise la description

¹⁴⁹ Sauf, évidemment, dans le cas de la focalisation externe du roman social objectiviste comme, précisément, *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio (1956).

pour donner de l'épaisseur et de la densité à ces secondes : « Entonces lo ve. Está de pie junto a la hoya, alto y corpulento [...]. El soldado le está mirando ; Sánchez Mazas también [...] » ; ainsi qu'une digression à dimension généralisante et philosophique où, en une seconde, le narrateur nous donne à voir tout le fonctionnement du monde :

[...] la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con que la sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres [...]. (p. 104)

Par ailleurs, le recours à des stratégies fictionnelles permet de donner de l'épaisseur au personnage de Sánchez Mazas en montrant, par exemple, sa facette de poète, moins connue que celle d'homme politique. C'est à ce dessein que sont insérés dans le texte des fragments poétiques à dimension intertextuelle. Par exemple, trois vers en anglais sont insérés dans le passage où Sánchez Mazas trouve refuge chez les Ferré :

[...] por vez primera en mucho tiempo se sintió seguro y casi feliz, [...] y mientras notaba el peso placentero de la luz en los ojos y la piel y el deslizamiento irrevocable de su conciencia hacia el agua del sueño le afloraron a los labios, como un brote incongruente de aquella imprevista plenitud, unos versos que ni siquiera recordaba haber leído:

Do not move
Let the wind speak
That is paradise. (p. 109-110)

Ces vers sont insérés dans un passage en focalisation interne sur Sánchez Mazas où le fragment narratif et le court poème se répondent et visent à transcrire la sensibilité du phalangiste aux éléments naturels. Les synesthésies donnent ainsi une réalité sensible aux éléments immatériels : l'expression « el peso placentero de la luz en los ojos y la piel » associe le toucher (« el peso », « la piel ») à la lumière (« la luz », « en los ojos »). De même, la métaphore « el agua del sueño » dote une notion abstraite (« el sueño ») d'une réalité tangible (« el agua »). À l'eau et à la lumière s'ajoute alors un troisième élément, le vent, à travers une personnification dans les vers en anglais (« Let the wind speak »), qui attribue au vent une qualité humaine. Le vers est donc l'illustration voire l'achèvement du passage antérieur puisqu'il signifie la même chose — le soulagement et le bonheur — mais sous une forme beaucoup plus concise (il dit en trois vers ce que le narrateur exprime en sept lignes). En outre, il est suggéré que Sánchez Mazas est l'auteur spontané de ces vers (« unos versos que ni siquiera recordaba haber leído »). L'insertion de ce court poème a donc pour fonction de donner plus de vraisemblance au personnage de poète de Sánchez Mazas. Le motif du poème (le paradis) renvoie aux thèmes récurrents de la production littéraire du phalangiste : le paradis perdu, la nostalgie... En effet, dans *La vida nueva de Pedrito de Andía*, Sánchez Mazas avoue sa nostalgie pour le Bilbao des années 1920 ; de même, *Rosa Krüger* est

une sorte de parabole du destin humain qui présente le rêve de la Réaction européenne. C'est ainsi que le narrateur analyse la poésie de Sánchez Mazas à travers l'image de la corde poétique qui fait de Sánchez Mazas un Orphée aristocratique de la Réaction :

Sánchez Mazas era un buen poeta; un buen poeta menor, quiero decir [...]. Sus versos tienen una sola cuerda, humilde y viejísima, monótona y un poco sentimental, pero Sánchez Mazas la toca con maestría, arrancándole una música limpia, natural y prosaica que sólo canta la melancolía agridulce del tiempo que huye y en su huida arrastra el orden y las seguras jerarquías de un mundo abolido que, precisamente por haber sido abolido, es también un mundo inventado e imposible, que casi siempre equivale al mundo imposible e inventado del Paraíso. (p. 80)

La seule présence de ces trois vers a donc une importance au niveau de l'approche tant « psychologique » qu'idéologique du personnage.

De même, un sonnet de Sánchez Mazas intitulé « Bajo el sol antiguo » figure dans le récit (p. 139). Cependant, tandis que les vers en anglais étaient introduits dans un passage en focalisation interne, à dominante fictionnelle (il s'agissait du récit de l'errance de Sánchez Mazas dans la forêt), ici, le poème est introduit dans un récit à dominante factuelle, puisqu'il s'agit du récit de la fin de la vie de Sánchez Mazas qui se présente comme une sorte de bilan : « O sea que, después de todo, es probable que Foxá tuviera razón : desde que acabó la guerra hasta su muerte, quizá Sánchez Mazas no fue esencialmente otra cosa que un millonario. [...] Es probable que para entonces ya no creyera en nada » (p. 138). Le contexte est donc tout à fait différent entre les deux fragments poétiques, mais de même que les vers en anglais dépeignaient un Mazas réactionnaire et conservateur, son poème « Bajo el sol antiguo » le présente comme un personnage catholique, en utilisant le lieu commun du libertin repenté à la fin de sa vie :

*En mi ocaso de viejo libertino
y de viejo poeta cortesano
pasaría las tardes, mano a mano,
con un beato padre teatino... (p. 139)*

La présence de ce poème de Sánchez Mazas a ainsi pour fonction de montrer l'autre facette officielle du personnage, non pas politique mais littéraire. De fait, il s'agit ici de la même intention que celle qui présidait à l'insertion d'une page du carnet de bord de Sánchez Mazas et qui dévoilait une dimension personnelle du personnage, celle de sa vie privée, qui a ensuite été élevée au statut d'épisode historique par le régime de Franco.

Pour le cas de Sánchez Mazas, la fiction se glisse donc dans les trous du maillage historique et contribue à donner de l'épaisseur au personnage, en le ramenant aux dimensions intimes et sensibles de la vie privée. En revanche, Miralles est un personnage anonyme qui, par définition, n'a pas d'histoire. En tant que héros inconnu, il est exclu du récit historique dans la mesure où son existence est invérifiable. Cependant, là où la

biographie du phalangiste était introduite par une formule de prudence (« no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables », p. 89), le récit de la vie de Miralles commence par « la historia es ésta » (p. 153), sans précaution oratoire ni modalisation du discours. Le mot *historia* peut ici s'entendre à la fois comme récit (« relación de cualquier aventura o suceso »¹⁵⁰) mais également dans son sens factuel, comme l'ensemble des événements du passé. Il y a donc ici une inversion : le fait historique est relégué du côté du probable tandis que le fait probable est présenté comme réel, véridique. Ce parallèle débouche alors sur un paradoxe : le récit de la vie d'un personnage de fiction serait donc plus fidèle à la réalité que celui d'un personnage historique. Le récit de Cercas tend donc à donner à Miralles un poids de réalité qu'il n'a jamais eu. Par conséquent, ce personnage de fiction s'insère dans un cadre historique pour être ainsi mis au service de la mémoire collective. Alors que le personnage historique est ramené aux dimensions de la vie privée, le personnage de fiction est élevé au rang de l'Histoire.

b. Le renversement de la figure du héros

L'évolution de la perspective

Le motif du héros est introduit dans le récit au cours de l'entretien entre Bolaño et le narrateur à propos de Salvador Allende, dans les premières pages de la troisième partie, c'est-à-dire après la fin de la biographie romancée de Sánchez Mazas :

[...] supongo que Allende fue un héroe.

—¿Y qué es un héroe?

[...]

—No lo sé —dijo—. Alguien que se cree un héroe y acierta. O alguien que tiene el coraje y el instinto de la virtud, y por eso no se equivoca nunca, o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse, y por lo tanto no puede no ser un héroe. [...] En el comportamiento de un héroe hay casi siempre algo ciego, irracional, instintivo, algo que está en su naturaleza y a lo que no puede escapar. (p. 148)

Cette définition du héros entre en adéquation avec la conception du héros mythologique qui agit sous l'influence d'une force supérieure qui le dépasse. Or, à la suite de cet entretien, le narrateur se rend compte que Sánchez Mazas n'a pas l'étoffe d'un héros. En effet, au cours du récit, il insiste sur son manque de courage physique (« José Antonio poseía en efecto todo aquello de lo que carecía Sánchez Mazas : juventud, belleza, coraje físico [...] », p. 83 ; « Aunque ya no era joven y carecía de la fuerza y el coraje físico [...] », p. 87). Sa lâcheté est également mise en valeur par son

¹⁵⁰ Définition du *DRAE*.

incapacité à agir (« se sabe incapacitado para la acción », p. 94) et la récurrence de scènes de fuite : « Sánchez Mazas decide huir [...] de Madrid » (p. 91) ; « Sánchez Mazas, olvidando las protestas de caballerosidad y heroísmo con que ilustró tantas páginas de prosa incendiaria, rompe su compromiso y huye a Portugal » (p. 90). Cette dernière citation met l'accent sur les contradictions du phalangiste, qui le mènent à trahir, par sa conduite, ses principes moraux, contradictions que le narrateur souligne encore à la fin de la deuxième partie sous la forme d'un bilan sans appel de la vie du personnage : « Exaltó viejos valores —la lealtad, el coraje—, pero ejerció la traición y la cobardía » (p. 138). Cela confirme le constat de Georges Tyras selon lequel « les postures bellicistes de Rafael Sánchez Mazas semblent relever davantage d'une sorte d'idéalisation esthétisante que d'une conviction »¹⁵¹. De même, la focalisation interne, étudiée précédemment, sert à dévoiler son manque de courage dans une situation concrète : « Sánchez Mazas siente que el corazón se le desboca : presa del pánico, [...], desquiciado y temblón [...] » (p. 101). Elle montre ainsi les faiblesses du personnage, sans nous le rendre sympathique pour autant. Ainsi Georges Tyras souligne-t-il que le phalangiste « reacciona de una forma que no engrandece al personaje »¹⁵² et qu'il finit par être « una figura a todas luces decepcionante »¹⁵³. Au contraire, dans la troisième partie, le lecteur sentira de la sympathie pour Miralles, résultat du jeu sur l'affectif que le narrateur opère avec le personnage du vieux soldat, comme nous le verrons par la suite.

En choisissant d'aborder la Guerre Civile sous l'angle d'un franquiste, le narrateur s'est donc trompé de perspective, comme il l'avoue à sa compagne, Conchi : « le expliqué el error de perspectiva que había cometido al escribir *Soldados de Salamina* y le asegurado que Miralles (o alguien como Miralles) era justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara » (p. 167). Comme l'a démontré Jean-François Carcelén, le roman se présente comme la « rectification d'une trajectoire »¹⁵⁴ où la figure du héros se construit à partir d'une absence. En effet, au fur et à mesure que s'efface le personnage de Sánchez Mazas, se construit le véritable héros, Miralles, jusqu'alors confiné dans l'oubli. La biographie de Sánchez Mazas apparaît donc comme une simple étape vers la reconstruction, d'ordre symbolique quant à elle, de la mémoire réhabilitée du héros républicain. D'ailleurs, quand le narrateur dit à Conchi qu'il recherche « Miralles (o alguien como Miralles) » (*ibid.*), il entend que Miralles est un personnage représentatif de tous les soldats anonymes qui, comme lui, ont été de tous les combats pour défendre

¹⁵¹ Georges Tyras, « Rafael Sánchez Mazas ou la sale mine du "récit réel" (sur *Les soldats de Salamine*, de Javier Cercas) », in *Témoigner entre Histoire et Mémoire, Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, dossier « Criminels politiques en représentation », n° 102, janvier-mars 2009, p. 55-69.

¹⁵² Georges Tyras, « Relato de investigación y novela de la memoria... », *art. cit.*, p. 349.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Jean-François Carcelén, « Axiologie de la mémoire... », *art. cit.*, p. 376.

un idéal de liberté, mais dont personne ne se souvient. Le caractère singulier du personnage de fiction devient symbole.

C'est pourquoi le narrateur trouve son véritable héros en Miralles, auquel il peut enfin appliquer la définition de Bolaño à la dernière page du roman : « un hombre acabado que tuvo el coraje y el instinto de la virtud y por eso no se equivocó nunca o no se equivocó en el único momento en que de veras importaba no equivocarse, [...] un hombre que fue limpio y valiente y puro en lo puro [...] » (p. 209). Contrairement à Sánchez Mazas, c'est un personnage de décision et d'action (« sin dudarle un instante Miralles se alistó en [la Legión Extranjera francesa] », p. 156) dont le courage est exalté par Bolaño (« ¡Hay que tener los cojones cuadrados para hacer una cosa así! », p. 157). En ce qui concerne le contexte spatial associé aux personnages, si, dans la biographie de Sánchez Mazas, l'action principale se déroulait dans l'espace restreint du bois de la région de Banyoles, la partie consacrée à Miralles élargit considérablement le cadre. Sont ainsi évoqués la France¹⁵⁵, le Maghreb¹⁵⁶, le Tchad¹⁵⁷, la Libye¹⁵⁸, entre autres. Entre la première et la dernière partie, l'enquête est donc passée de l'Espagne à la France, dans un itinéraire symbolique du chemin de l'exil de milliers d'Espagnols au lendemain de la Guerre Civile. De même, l'espace référentiel de la diégèse est démultiplié et impose un Miralles beaucoup plus héroïque qu'un Sánchez Mazas dont le seul titre de gloire est d'avoir erré quelques mois dans la campagne catalane. Le républicain est donc de tous les combats, aux endroits et aux moments où se fait l'Histoire, ce qui renforce son caractère de personnage extraordinaire voire surhumain, à l'image du héros antique. Bien que la biographie « guerrière » de Miralles s'inscrive dans un cadre réel, où les faits évoqués sont précis, exacts et vérifiables par le lecteur, sa présence sur tous les fronts et sous le commandement des généraux les plus illustres rend le récit parfois invraisemblable, comme le narrateur l'avoue lui-même : « Esa tarde, mientras escuchaba le historia exagerada de Miralles, pensaba que muy pronto iba a leerla en uno de los libros exagerados de Bolaño » (p. 164). Or, c'est justement ce caractère outrancier de la vie de Miralles, qui dévoile la nature fictionnelle de ce personnage, qui en fait un personnage représentatif, voire symbolique, de tous les soldats anonymes qui ont combattu aux côtés des républicains pendant la Guerre Civile, mais aussi des alliés pendant la Seconde Guerre mondiale. Il est, en cela, une véritable incarnation de l'héroïsme ou, comme le définit José María Pozuelo Yvancos, « *la imago ejemplar de tantas criaturas anónimas, de tantos "soldados de Salamina"*, con un destino semejante,

¹⁵⁵ « [...] a principios de febrero del 39 cruzó la frontera francesa... », p. 156.

¹⁵⁶ « Llegó al Magreb, a algún punto del Magreb, Túnez, o tal vez Argelia... », p. 156-157.

¹⁵⁷ « Pero ahí estaban Miralles y su montón de engañados voluntarios [...] quienes [...] arribaron a la provincia del Chad, en el África Ecuatorial francesa », p. 157.

¹⁵⁸ « Miralles tomó parte en el ataque al oasis de Murzuch, en Libia sudoccidental. », p. 158

concentrado en este viejo perdedor de todas las guerras de su vida, que sin embargo tienen un momento heroico que los salva por entero »¹⁵⁹.

Miralles : un personnage symbolique

Miralles est un personnage saturé d'éléments symboliques, tout d'abord en ce qui concerne son nom. Le *Diccionario de apellidos españoles*¹⁶⁰ indique que « Miralles », nom d'origine catalane, a pour étymologie les mots latins *mirus* qui signifie « remarquable », « éminent », et *miraculum* qui a le sens de « mirador », « tour de guet ». En espagnol, le nom de Miralles vient donc naturellement du verbe « mirar ». En effet, Miralles est celui qui « voit », tout d'abord parce que c'est celui qui découvre Sánchez Mazas dans le bois et décide de lui laisser la vie sauve : « El soldado le está *mirando*; Sánchez Mazas también [...]; *la mirada* del soldado no expresa compasión ni odio... » (p. 104, je souligne). Au-delà, cette capacité à voir se transmet au narrateur qui, après avoir rencontré Miralles, peut enfin voir la finalité de son livre : « vi de golpe mi libro, [...] lo vi entero y acabado... [...] Vi mi libro entero y verdadero... » (p. 208-209). De plus, le même dictionnaire ajoute que « Miralles » est un toponyme de plusieurs villages situés dans des zones d'altitude. Cette connotation d'élévation renforce la grandeur humaine de Miralles.

Le narrateur insiste sur sa présence physique au moyen de la description de son corps : d'une part sa corpulence qui lui donne l'air d'un vieux sage (la « barriga de buda », p. 154), d'autre part ses cicatrices (« su cuerpo era un auténtico compendio de cicatrices : de hecho, todo el costado izquierdo, [...] era una pura cicatriz », *ibid.*). Son corps porte les marques de la guerre et en vient à symboliser lui-même le champ de bataille. C'est pourquoi Jean-François Carcelén qualifie Miralles de « personnage scindé symbolisant la suture impossible »¹⁶¹. De même, le narrateur remarque une dissymétrie chez lui : « me examinó con unos ojos verdes, curiosamente dispares : el derecho, inexpresivo y entrecerrado por la cicatriz ; el izquierdo muy abierto e inquisitivo, casi irónico [...]. Era como si dos personas convivieran en un mismo cuerpo » (p. 184). L'explication de cette dissymétrie est donnée un peu plus tard par la soeur Françoise : « Oyéndola hablar de la embolia que meses atrás había paralizado el costado izquierdo de Miralles... » (p. 194). C'est donc le corps même de Miralles qui symbolise une mémoire déformée par la volonté d'oublier la période de la Guerre Civile. Miralles est l'incarnation du soldat inconnu et oublié : « me pasó tres años pegando tiros por España, ¿sabe? ¿Y

¹⁵⁹ José María Pozuelo Yvancos, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, chapitre « La configuración ética de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », Barcelona, Península, 2004, p. 277-286, citation p. 284.

¹⁶⁰ Roberto Faure, María Asunción Ribes, Antonio García, *Diccionario de apellidos españoles*, Madrid, Espasa, 2001.

¹⁶¹ Jean-François Carcelén, « Axiologie de la mémoire... », *art. cit.*

cree usted que alguien me lo ha agradecido? [...] Le respondo yo: nadie » (p. 175). L'interpellation du lecteur et la tournure interrogative incitent ce dernier à partager le sentiment d'injustice, qui contribue à ce que Jouve appelle « le système de sympathie »¹⁶², fondé sur une identification du lecteur au personnage. Cette identification au héros repose également sur d'autres procédés telle que la focalisation interne qui fait pénétrer l'intériorité du personnage pour le rendre sympathique, en s'appuyant sur le principe suivant : plus on en sait sur un être, plus on se sent concerné par ce qui lui arrive¹⁶³.

Enfin, dans la symbolique des lieux, Miralles est associé à l'extériorité, à l'exclusion, dans la mesure où il n'occupe que des lieux de transition. Ainsi, le camping *Estrella de Mar* est-il un lieu hybride, en territoire espagnol mais peuplé du « prolétariat européen » « el proletariado europeo: franceses, ingleses, alemanes, holandeses, algún español », p. 153). La maison de retraite de Dijon est un espace de transition entre la vie et la mort (« Llevo cinco años viviendo aquí, y es como estar fuera del mundo », p. 183). Stockton, enfin, est la ville où doivent se retrouver Bolaño et Miralles, à l'image des deux boxeurs du film *Fat City* de John Huston (« nosotros íbamos a acabar igual, fracasados y solos y medio sonados en una ciudad atroz », p. 179). Stockton et Dijon sont ainsi des « villes de l'échec »¹⁶⁴, voire de l'enfer et s'opposent en cela au Paradis perdu dans l'imaginaire réactionnaire de Sánchez Mazas. Dijon est donc la Stockton d'un Miralles voué à l'oubli où, au lieu de retrouver Bolaño, il fait la rencontre du narrateur qui va l'inciter à exhumer ses souvenirs.

Un héros épique

Le narrateur voit en Miralles un héros antique, à l'allure de gladiateur (p. 184), qui, à l'image des « vieux guerriers homériques » (p. 201), sent « el olor desdichado de los héroes » (p. 204). Cependant, cette similitude dépasse la simple apparence physique et renvoie à la conception traditionnelle selon laquelle le héros antique est seul mais représente en même temps les valeurs du groupe pour lequel il se bat et qui dépend de lui. Miralles fait ainsi partie de ce « pelotón de soldados que a última hora siempre ha salvado la civilización » (p. 208-209). Cette phrase, attribuée originellement au philosophe allemand Spengler est un leitmotiv dans le roman voire un véritable « refrain épique » selon Elvire Gómez-Vidal¹⁶⁵, et tisse un réseau signifiant avec le titre, *Soldados*

¹⁶² Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 34.

¹⁶³ Nous analyserons la focalisation interne à Miralles dans le chapitre suivant.

¹⁶⁴ Cf. Catherine Orsini-Saillet, « Du pacte référentiel à la fiction : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », art. cit., p. 254.

¹⁶⁵ Elvire Gómez-Vidal, « “¡Al diablo con las categorías!” *Soldados de Salamina* de Cercas : un carrefour de modèles narratifs », in Jean-Michel Desvois, Ghislaine Fournès, *Constitution, circulation et dépassement de modèles politiques et culturels en péninsule ibérique*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

de *Salamina*. En effet, Elvire Gómez-Vidal montre comment le narrateur opère à la fois un entrelacement entre les deux motifs, ainsi qu'une substitution :

[...] un entrelacement entre la phrase de Spengler et le mythe de Salamine puisque effectivement, les combattants athéniens furent "le dernier carré de soldats à défendre la civilisation" ; une substitution parce que le narrateur va ruiner l'association instaurée par les idéologues de la Phalange entre les soldats de Salamine et les Phalangistes pour en créer une autre de manière souterraine grâce au récit de Bolaño et à l'apparition de Miralles dans ce récit.¹⁶⁶

En effet, le titre, outre qu'il se réfère à la bataille historique de Salamine lors de laquelle la puissante armée perse a été vaincue par les Athéniens en -480, fait allusion à la tragédie *Les Perses* d'Eschyle. Les deux œuvres mettent en récit un épisode historique, Eschyle grâce au procédé classique de l'hypotypose (entre autres), Cercas principalement grâce à l'invention d'un personnage de fiction qui représente tous les héros anonymes. Historiquement, à la suite de l'invasion perse de la Grèce, les Athéniens ont revendiqué la liberté de la cité-Etat face au despotisme oriental, en combattant l'Empire autoritaire de Xerxès. À Salamine, une poignée d'Athéniens a donc « sauvé la civilisation » en luttant pour la sauvegarde de la démocratie. La bataille de Salamine s'est donc érigée en symbole de la lutte de la liberté contre le despotisme. C'est à cette poignée de soldats grecs qui se sont battus pour la démocratie et la liberté qu'Eschyle rend hommage dans *Les Perses*. Dans le roman, la tragédie d'Eschyle trouve un écho dans l'opposition des forces en présence : la victoire de la démocratie contre la tyrannie, le triomphe de la Civilisation sur la Barbarie. En outre, le narrateur compare explicitement Miralles lui-même à ce qu'ont pu être les soldats de Salamine : « Un poco intimidado por la cercanía de Miralles, me pregunté si también los veteranos de Salamina tendrían ese aire derelicto de viejo camionero atropellado » (p. 184) ; « Miralles dejó de hablar, sacó un pañuelo, se secó las lágrimas ; lo hizo sin pudor [...] igual que lo hubiera hecho un soldado de Salamina » (p. 201).

Or, le mythe de Salamine entre en résonance avec la phrase de Spengler que Pirmo de Rivera aimait à répéter, selon laquelle « A última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización » (p. 38). Le narrateur y fait allusion dès la première partie où elle est mentionnée par Pascual Aguilar, auteur de *Yo fui asesinado por los rojos*, comme pour justifier le dernier soubresaut franquiste incarné par le coup d'Etat de Tejero du 23 février 1981. Cependant, la substitution, évoquée par Elvire Gómez-Vidal, commence à s'esquisser lorsque le narrateur reprend la phrase de Spengler pour l'appliquer au camp adverse, aux Républicains :

¹⁶⁶ *Ibid.*

Entonces recordé a Sánchez Mazas y a José Antonio y se me ocurrió que quizá no andaban equivocados y que a última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización. Pensé: "Lo que ni José Antonio ni Sánchez Mazas podían imaginar es que ni ellos ni nadie como ellos podría jamás integrar ese pelotón extremo, y en cambio iban a hacerlo cuatro moros y un negro y un tornero catalán...". (p. 195)

Elle devient plus explicite dans l'excipit où Sánchez Mazas se voit remplacé par Miralles : « ese pelotón de soldados que a última hora siempre ha salvado la civilización y en el que no mereció militar Sánchez Mazas y sí Miralles... » (p. 208-209). Le narrateur a donc trouvé son héros chez Miralles, un vrai héros, dont il n'avait pas trouvé l'étoffe chez Sánchez Mazas. En effet, dans la deuxième partie, le narrateur met en doute l'héroïsme des phalangistes :

Por entonces a José Antonio le gustaba mucho citar una frase de Oswald Spengler, según la cual a última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización. Por entonces, los falangistas sentían que eran ese pelotón de soldados. Sabían (o creían saber) que sus familias dormían un inocente sueño de beatitud burguesa [...]. Sabían (o creían saber) que eran pocos [...]. Sentían que eran los héroes... (p. 86)

Or, selon la définition du héros que donne Cercas dans un article, le héros ne sait précisément pas qu'il en est un : « la primera condición de un héroe es que por nada del mundo está dispuesto a reconocer que lo es »¹⁶⁷. En effet, Miralles ne se considère pas lui-même comme un héros : « En la paz no hay héroes [...]. Los héroes sólo son héroes cuando se mueren o los matan. Y los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en la guerra. No hay héroes vivos... » (p. 199). Par conséquent, il ne s'agit pas véritablement de transférer la figure héroïque de Sánchez Mazas à Miralles, mais plutôt de construire le véritable héros, qui n'appartient pas au camp des vainqueurs. C'est ce que résume Javier Cercas dans un entretien à la revue en ligne *Le Matricule des Anges*, en réponse à la question « Pourquoi Mazas, le phalangiste, n'est-il pas un héros ? » :

Je crois que le phalangiste est un intellectuel faisant une rhétorique sur l'héroïsme. Mais ce n'est pas un héros, il est lâche, du côté du mal. C'est celui qui ne veut pas être un héros, le véritable héros, le républicain. [...] Le discours est fondamental, rhétorique dans le pire sens de l'expression. Mais c'est un discours qui est faux. De l'autre côté, il y a la vie où certaines personnes commettent des actes extraordinaires¹⁶⁸.

Sánchez Mazas croit que ces soldats sont les phalangistes mais en réalité, c'est Miralles et son peloton de soldats résistants qui — sur un mode symbolique — sauvent la

¹⁶⁷ Javier Cercas, « La melancolía de King Kong », *art. cit.*

¹⁶⁸ Dominique Aussenac, « Les Soldats de Salamine », *Le Matricule des Anges*, n° 41, novembre-décembre 2002, disponible sur : http://lmda.net/din/tit_lmda.php?id=14799, [page consultée le 20/04/2011].

civilisation. De même que les Perses sont vaincus à Salamine par les Grecs, de même, Sánchez Mazas se voit « renversé » par la figure de Miralles.

Le changement d'angle de vue qui s'opère dans le livre donne lieu à la construction d'une figure de héros à travers le personnage de Miralles, doté d'une existence historique à deux niveaux, par compensation et sur le mode symbolique. En effet, la fiction donne chair et vie à ce soldat anonyme qui a bien existé mais dont l'Histoire n'a pas gardé trace. Le récit de fiction joue un rôle de compensation puisque le personnage fictif, inséré dans un cadre historique, permet l'élaboration d'une mémoire collective. C'est à ce titre que Georges Tyras qualifie son histoire de « reduplicación compensatoria »¹⁶⁹ de celle de Sánchez Mazas. Miralles est également doté d'une existence « historique » sur le mode symbolique car, en incarnant une figure de combattant républicain exemplaire, il est représentatif des milliers de soldats inconnus qui ont contribué à faire l'Histoire et ont pu avoir un comportement aussi héroïque que les grands noms qui, eux, sont restés. La fiction est donc mise au service de l'exemplarité du héros.

Il convient de s'interroger, en conclusion, sur le sens du parcours qui mène le narrateur de la figure du phalangiste à celle du républicain. Pour certains critiques et universitaires, il ne s'agit que d'une trajectoire fondamentalement littéraire où l'épisode historique n'est qu'un prétexte. Par exemple, Georges Tyras estime que « la motivation fondamentale des recherches entreprises [est] moins d'ordre citoyen que d'ordre littéraire »¹⁷⁰ et que l'émergence du héros Miralles à partir de la disparition progressive de Sánchez Mazas ne doit pas être interprétée comme « la conséquence d'une supplantation idéologique du phalangiste par le républicain », mais comme « une invitation à prendre le texte des *Soldats de Salamine* pour ce qu'il est [...] à savoir un roman »¹⁷¹. De même, Claudia Jünke considère que le récit opère « [una] instrumentalización de los sucesos históricos al servicio de los intereses estéticos »¹⁷², tout comme Ana Luengo qui dénonce, dans un des articles les plus critiquement féroces sur le roman de Cercas, cet « aprovechamiento estético de la guerra civil española »¹⁷³, qu'elle juge illégitime. Pour d'autres, il s'agit bien d'un parcours idéologique et

¹⁶⁹ Georges Tyras, « Relato de investigación y novela de la memoria... », *art. cit.*, p. 351.

¹⁷⁰ Georges Tyras, « Rafael Sánchez Mazas ou la sale mine du "récit réel"... », *art. cit.*

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Claudia Jünke, « "Pasarán años y olvidaremos todo": la guerra civil española en la novela y el cine actuales en España », in Ulrich Winter, *Lugares de memoria de la Guerra Civil*, *op. cit.*, p. 101-129, citation p. 119.

¹⁷³ Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria...*, *op. cit.*, chapitre « *Soldados de Salamina* (2001): la reconstrucción del héroe republicano —a su pesar », p. 233-256, citation p. 255.

axiologique. Jean-François Carcelén, par exemple, estimait, au moment de la publication du roman, que le surgissement de Miralles dans le récit chargeait le projet narratif d'une « dimension axiologique où la quête cesse d'être de nature littéraire pour devenir une quête mémorielle et identitaire »¹⁷⁴. Elvire Gómez-Vidal, quant à elle, souligne que la quête littéraire est justement mise au service d'un parcours idéologique, dans la mesure où *Soldados de Salamina* détourne le modèle du roman engagé, où l'engagement est préalable à l'écriture, au profit d'un engagement en train de se faire, à travers notamment la dimension métatextuelle¹⁷⁵. La clé réside donc dans le parcours du narrateur-personnage que nous analyserons plus tard.

¹⁷⁴ Jean-François Carcelén, « Axiologie de la mémoire... », *art. cit.*, p. 374.

¹⁷⁵ Elvire Gómez Vidal, « L'engagement de la littérature », conférence prononcée au Musée d'Aquitaine de Bordeaux, le 10/02/2009.

CHAPITRE 2

L'EXEMPLARITÉ DES PERSONNAGES À L'ÉPREUVE DE LA RÉCEPTION

Au-delà de la typologie des personnages exemplaires des romans de notre corpus établie selon les critères narratif et axiologique, nous nous attachons maintenant à ce que Philippe Hamon appelle la logique « projectionnelle », axée sur la réception et l'identification du lecteur, en tant que le héros est le « lieu d'investissement privilégié » de celui-ci¹⁷⁶. La réception d'une œuvre est, en effet, une question fondamentale puisqu'elle entre en résonance avec la pragmatique de l'exemplarité, comme le fait remarquer Vincent Jouve : « Dans le récit exemplaire, le rôle du lecteur est très précisément programmé. Il est amené à s'identifier à un personnage dont le destin narratif a valeur de leçon »¹⁷⁷. À partir d'une étude des personnages du point de vue de leur proximité plus ou moins grande avec le lecteur et du sentiment qu'ils provoquent chez ce dernier, nous établirons une typologie en trois temps : du personnage « supérieur » et idéalisé qui provoque l'admiration du lecteur, conformément à la définition du héros classique, au personnage « souffrant » qui éveille la sympathie, voire l'empathie et la pitié, en passant par le personnage-double du lecteur, sorte d'*alter ego*, qui partage avec lui le désenchantement du sujet contemporain qui évolue dans un monde dégradé.

¹⁷⁶ Jean Molino, Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator*, *op. cit.*, p. 187.

¹⁷⁷ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 218-219.

I. LE REFLET IDÉALISÉ

Le type de personnage exemplaire qui renvoie un « reflet idéalisé » au lecteur correspond au héros classique, que Jean Molino et Raphaël Lafhail Molino définissent en deux temps : il est le représentant de la collectivité dont il est issu (« il incarne les valeurs de la communauté à laquelle il appartient ») et, par là-même, il est érigé en modèle « auquel l'auditeur de la culture orale a tendance à s'identifier »¹⁷⁸. Si nous avons étudié la question des valeurs dans la typologie précédente, il convient à présent d'analyser l'autre volet, celui de l'identification au modèle. Les deux théoriciens expliquent ce phénomène par le sentiment d'admiration que le héros de la tradition provoque chez le lecteur (ou l'auditeur) et qui l'institue en « idéal du moi », en reflet idéalisé du sujet :

[...] il provoque [...] l'admiration pour ses exploits. C'est cette admiration pour le modèle dans lequel s'incarnent les qualités socialement reconnues dans une communauté qui explique le processus d'identification de l'auditeur ou du lecteur [...]. [Il] se constitue en "idéal du moi", "modèle auquel le sujet cherche à se conformer"¹⁷⁹.

La notion d'exploit est donc fondamentale puisqu'elle révèle une coïncidence entre l'être et le faire du personnage, entre son « vouloir-faire » et son « pouvoir-faire » selon la terminologie de Philippe Hamon, entre ses « qualifications » et sa « fonction » selon celle de Vincent Jouve¹⁸⁰. Ce dernier ajoute que ce type de figure n'évolue pas : puisqu'il y a une « redondance parfaite entre qualifications et fonction », ces personnages « *sont*, mais ne *deviennent* pas ». Sous cet angle, il y aurait donc une coïncidence entre le héros comme « reflet idéalisé » et le « héros antagonique », tel que nous l'avons analysé précédemment. Cependant, ce chapitre vise à mettre en évidence que ce n'est pas toujours le cas puisque, parmi les « héros antagoniques » de notre corpus, les prisonnières de Ventas dans *La voz dormida* ne réalisent aucun exploit, tout comme le capitaine Alatrisme, dont la mise en pratique des valeurs est empêchée par la décadence de son époque.

Par conséquent, les deux héros qui entrent dans la catégorie du « reflet idéalisé » sont Da Barca dans *El lápiz del carpintero* et Miralles dans *Soldados de Salamina*. L'admiration pour ces héros est programmée par le récit de leurs exploits et des

¹⁷⁸ Jean Molino, Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator*, op. cit., p. 186.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 187.

¹⁸⁰ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 142.

épreuves qu'ils surmontent, qui contribue à forger une véritable légende dont ils sont l'objet.

A—Les exploits

Dans *El lápiz del carpintero*, la première épreuve dans le parcours de Da Barca est son arrestation au lendemain du soulèvement, en 1936, au cours de laquelle il fait preuve de courage, puisqu'il lutte comme une bête sauvage (« él se resistió como un jabalí », p. 51) et résiste aux coups des gardes civils (« El doctor Da Barca sangraba por la nariz, por la boca, por las orejas, pero no se rendía », *idem*). De plus, il affronte plusieurs fois la mort au cours d'exécutions manquées et réussit, à l'issue d'un jugement qui le condamne à mort, à ce que sa peine soit commuée en prison à perpétuité (p. 77), aidé en cela par une campagne médiatique et diplomatique en sa faveur¹⁸¹.

C'est pourquoi il jouit d'une reconnaissance de la part d'une grande partie des autres personnages, qui s'accordent à affirmer sa qualité d'être supérieur, comme ses codétenus, tout d'abord. Ainsi le peintre le place-t-il au sommet de la représentation du Portail de la Gloire, en l'assimilant au prophète Daniel dont la nature biblique « contamine » alors le personnage du médecin (p. 39). Le prisonnier Da Barca, de par son métier, prend en charge le système sanitaire de la prison (« El hospital de los presos era el doctor Da Barca », p. 78) et remplace même le médecin officiel qui s'incline devant les compétences de son confrère (« Incluso el médico oficial, el doctor Soláns, cuando venía de visita, atendía sus instrucciones como si fuese un auxiliar accidental », p. 79). De même, c'est au cours de l'une des visites d'un inspecteur médical à la prison, durant laquelle Da Barca fait preuve d'un mélange d'audace et d'humour¹⁸², qu'il fait forte impression sur un détenu jugé dangereux, Gengis Khan, gagnant ainsi son amitié indéfectible. De plus, au sanatorium de *Porta Coeli*, il reçoit l'aide de la Madre Izarne, qui appartient *a priori* au camp rival, comme le croit naïvement Herbal : « Al fin y al cabo, yo era un vigilante y ella la superiora de las monjas que atendían el hospital penitenciario. Estábamos, eso pensaba, en el mismo bando » (p. 157). Cependant, la religieuse devient un adjuvant non pas d'Herbal (« A mí me odiaba », *idem*) mais de Da Barca : elle l'accompagne dans les démarches nécessaires au mariage par procuration qu'il contracte avec Marisa, devient son témoin (« en todo esto lo ayudó mucho la superiora de las monjas, la madre Izarne, que incluso firmó como testigo », p. 157) et lui offre une

¹⁸¹ Nous reviendrons sur le sens de cette campagne un peu plus loin.

¹⁸² « el inspector hizo un gesto extraño y le cayó una pistola de la sobaquera. [...] todos miramos para aquella pistola como si fuese una rata muerta. Y el doctor Da Barca dijo tranquilamente: Se le ha caído al suelo el corazón, colega. Hasta el grandullón [...] Gengis Khan, quedó impresionado. Después lanzó una carcajada y dijo: ¡Sí, señor, un tipo con tres cojones! », p. 79-80.

bouteille de Cognac pour célébrer la noce (p. 156). Puis, lorsque Da Barca est envoyé à la prison de Saint Simon, la religieuse informe Marisa des horaires de train pour que celle-ci puisse intercepter le convoi dans lequel voyage son mari (p. 176). Enfin, la supériorité de Da Barca se révèle même face à ses ennemis : quand le lieutenant Goyanes le frappe, le héros répond avec ses armes, non violentes mais tout aussi efficaces, sinon plus : « le devolví el golpe al teniente con el filo de su mirada. En eso era superior. Dejaba al otro achicado » (p. 151, je souligne). Outre le respect, l'amitié et la loyauté portés à Da Barca par le personnel du roman, le personnage bénéficie de récompenses de la part du « destin », à l'instar du héros de conte, pour son courage et ses exploits. Il s'agit de son mariage, que nous venons d'évoquer, mais aussi de la nuit de noces, avec Marisa, accordée par le sergent García, au cours du voyage vers Saint Simon (p. 180-181). Enfin, la vie de Da Barca s'achève sur une triple reconnaissance, mise à jour dans le premier et le dernier chapitres. De la part de ses petits-enfants, d'abord, qui lui envoient des cadeaux de l'autre côté de l'Atlantique (« Tenemos un tequila mexicano que resucita a los muertos. [...] Los nietos no se olvidan del abuelo revolucionario », p. 11-12) et qui figurent sur son faire-part de décès (« una larga estela de nietos », p. 185). D'Herbal, ensuite, qui avoue à Marisa : « Ellos fueron lo mejor que la vida me ha dado » (p. 185). De ses contemporains, enfin, à travers l'intérêt de la presse pour son histoire, à l'origine de la demande d'entretien de Carlos Sousa.

Tout comme le parcours de Da Barca, celui de Miralles, dans *Soldados de Salamina*, est parsemé d'épreuves et d'exploits et prend la forme d'un « historial de guerra », retracé sur une dizaine de pages (p. 153-161). En effet, en un peu moins de dix ans, Miralles a été présent sur tous les fronts et à tous les endroits rendus tristement célèbres par la guerre. Ainsi, combattant aux côtés des communistes sous le commandant Líster pendant la Guerre Civile, il s'est retrouvé, comme des centaines de milliers d'espagnols à la fin de la guerre, dans le camp d'Argelès en France, avant de s'engager dans la Légion Étrangère avec laquelle il a participé à toutes les batailles décisives de la Seconde Guerre mondiale : la campagne africaine, sous le commandement du Général Leclerc puis du colonel D'Ornano, le débarquement en Normandie, puis la Libération de Paris. Comme Da Barca (et Alatríste), Miralles est un miraculé puisqu'il échappe à la mort en marchant sur une mine, ainsi que l'explique Bolaño : « Había llegado su turno, pero el cabrón no se murió. [...] Increíblemente, sobrevivió » (p. 161), ce qui lui confère le statut de héros surhumain, protégé par une force transcendante.

Cependant, contrairement à Da Barca, Miralles ne jouit d'aucune reconnaissance et n'a droit à aucune récompense pour ses exploits, comme il le dit au narrateur-personnage lors de leur rencontre :

Me pasé tres años pegando tiros por España, ¿sabe? ¿Y cree usted que alguien me lo ha agradecido? [...] Le respondo yo: nadie. Nunca nadie me ha dado las gracias por dejarme la juventud peleando por su mierda de país. Nadie. Ni una sola palabra. Ni un gesto. Ni una carta. Nada. (p. 175)

L'accumulation de locutions négatives dans cet extrait insiste bien évidemment sur l'injustice liée à l'absence de reconnaissance envers Miralles, incarnation du soldat inconnu et oublié. Si les petits-enfants de Da Barca n'oublient pas leur « grand-père révolutionnaire », en revanche, personne ne vient rendre visite à Miralles, isolé dans une maison de retraite en France :

*—¿Viene alguien a verle? —pregunté [...].
—No. Al principio venía su yerno, el viudo de su hija. Pero luego dejó de venir.*
(p. 194)

Le narrateur est donc celui qui répare cette injustice, en exhumant le souvenir du vieux républicain exilé, par sa visite et, surtout, par le livre qu'il projette d'écrire à la fin du récit. Cependant, cette rencontre a lieu une soixantaine d'années après les exploits de Miralles. C'est pourquoi les premiers mots de ce dernier à l'encontre du narrateur ont une portée symbolique : « —Le esperaba antes [...]. Llega usted un poco tarde » (p. 183). Or, le souvenir qui pourra éveiller la reconnaissance de ses contemporains est non seulement relayé par le narrateur, mais également par l'écrivain Bolaño : la multiplication des voix et des points de vue entraîne alors la création d'une légende autour du personnage sous la forme d'une mythification.

B—La « légendarisation » du héros

Le caractère exceptionnel des héros est, tant dans *Soldados de Salamina* que dans *El lápiz del carpintero*, mis en valeur par la multiplication des points de vue convergents¹⁸³. Le récit de la vie de Miralles est, en effet, d'abord relaté par Bolaño qui insiste sur son courage (« ¡Hay que tener los cojones cuadrados para hacer una cosa así! », p. 157), courage qui sera corroboré par le narrateur, notamment à travers le renversement de la phrase de Spengler et la comparaison de Miralles avec les soldats de Salamine, comme nous l'avons étudié. De plus, la force vitale du personnage est mise en relief par l'une des employées de la maison de retraite de Dijon, sœur Françoise : « tiene una constitución de toro » (p. 194), qui insiste également sur la bonté du vieux républicain : « su corazón es de oro » (p. 194).

¹⁸³ Cette étude s'inspire partiellement d'un cours de Master 2 de Geneviève Champeau portant sur *El lápiz del carpintero*, Université Michel de Montaigne — Bordeaux 3 (2004-2005).

Le phénomène est encore plus net pour Da Barca. Le personnage est toujours vu de l'extérieur, dans la distance, et n'est jamais soumis à la focalisation interne, à une exception près, lorsqu'il rédige une lettre d'amour à Marisa¹⁸⁴ (p. 155-156). Le récit insiste alors sur le charisme du héros qui envoûte les autres personnages — les deux isotopies associées à Da Barca étant l'envoûtement (*hechizo*) et le miracle (*milagro*). La figure héroïsée surgit alors du croisement des points de vue des autres personnages. Ainsi Carlos Sousa est-il immédiatement fasciné par lui et le qualifie de « hechichero » (p. 11). De même, Herbal, son rival, qui affirme détester le médecin (« Él odiaba al doctor Da Barca », p. 49) est pourtant émerveillé par sa consultation de la jeune tuberculeuse Lucinda (« Estaba recreando de nuevo aquella escena *que lo había perturbado y maravillado* a la vez », p. 46, je souligne) et le suit à la trace, comme un aimant (« Le venía siguiendo las huellas [...] Iba tras de él como un perro, olfateándole los pasos », p. 49). Or, le rapport d'Herbal sur cette consultation fascine, à son tour, le sergent Landesa : « Parecía hechizado por lo que allí se contaba » (p. 47). De même, le charme agit auprès du sergent García qui, après une discussion avec Da Barca, l'autorise à consommer son mariage avec Marisa, lors d'une nuit de noces à l'hôtel, sur le chemin vers le pénitencier de Saint Simon. Herbal reprend alors l'isotopie de l'envoûtement : « Herbal pensó que el sargento García había perdido el juicio, *enajenado por la labia y la mirada hipnótica del doctor Da Barca*. [...] ¿qué demonio le había contado para *hechizarlo así?* » (p. 178, je souligne). Enfin, même le prêtre de la prison, représentant des forces répressives, croit voir un miracle dans la survie de Da Barca aux exécutions : « ¡Virgen Santísima! Casi creería que esto es un milagro, un mensaje » (p. 68), tout comme les religieuses du sanatorium *Porta Coeli*, captivées par le charme du personnage (« aquel ramillete de monjas cautivadas », p. 172). Par conséquent, le caractère envoûtant de Da Barca est d'autant plus mis en relief que ses rivaux et ennemis sont fascinés par lui. En outre, l'interruption rapide du récit de l'entretien avec le journaliste ainsi que la médiation des souvenirs d'Herbal créent la distance nécessaire à la « légendarisation » du héros.

Cependant, à l'occasion de son procès, la légende de Da Barca dépasse les murs de la prison et même les frontières de l'Espagne ; Herbal se fait alors l'écho de toutes les voix qui ont plaidé en faveur de l'accusé :

*Durante meses, se libró una tensa partida en los despachos del nuevo poder. El caso del doctor Da Barca había **trascendido al exterior** y **se había desatado una campaña internacional para conseguir su indulto**. No es que el bando alzado fuese muy sensible a este tipo de llamamiento, pero en este caso concurría una circunstancia que complicaba la ejecución de la sentencia. Como nacido en Cuba, el reo tenía doble nacionalidad. El gobierno de aquel país era aliado de*

¹⁸⁴ Nous verrons pourquoi un peu plus loin, à propos des stratégies d'atténuation de la distance.

*Franco, pero toda la prensa pedía clemencia en grandes titulares. Incluso la opinión más conservadora simpatizaba con tintes emotivos con la historia de aquel hombre que había eludido con milagrosa terquedad las garras de la muerte. En la impaciencia de la espera, y como si una radiofonía secreta atravesase el Atlántico, **las crónicas** iban desgranando pormenores del juicio, subrayando la gallardía del joven galeno frente a un tribunal de hombres en armas. La versión más repetida decía que concluyó su discurso con unos versos que estremecieron la sala [...]. **Hubo también quien** le atribuyó como broche del alegato, en una pincelada probablemente apócrifa pero bien intencionada [...] una oportuna invocación a José Martí. [...] **Después se comentó que si él había pronunciado unos versos** y había sido interrumpido sable en mano, **pero yo estaba allí y no fue así**, le contó Herbal a Maria da Visitação. (p. 72-73, je souligne)*

Ce passage illustre parfaitement l'élaboration de la légende de Da Barca, à deux niveaux, l'un mis en relief en gras, l'autre souligné. Les éléments en gras révèlent la convergence des points de vue en faveur du personnage. En effet, outre l'expression de la multiplication des sources (*la prensa, las crónicas, hubo también quien..., se comentó que...*) introduite par des marqueurs de l'énumération (*también, incluso, después*), l'expression d'une longue durée (*Durante meses*), les hyperboles (*toda la prensa, grandes titulares, incluso la opinión más conservadora*) et l'élargissement spatial (*había trascendido al exterior, una campaña internacional, como si una radiofonía secreta atravesase el Atlántico*¹⁸⁵) tendent à montrer que Da Barca est, littéralement, au centre du monde, objet de tous les débats et prises de position. Néanmoins, il s'agit là d'une légende, à savoir une représentation fictive, car mythifiée, d'un personnage réel, puisqu'elle est démentie par Herbal, en sa qualité de spectateur, de témoin oculaire du procès. Cependant, bien que fictive, cette légende est fondée sur des qualités bien réelles de Da Barca, telles que nous les avons définies précédemment (elles sont soulignées dans ce passage). Cependant, elles sont ici amplifiées au moyen de figures hyperboliques. Il s'agit, tout d'abord, de son statut de miraculé, où l'utilisation du démonstratif à valeur laudative « aquel » est associé à la métaphore éculée des « griffes de la mort » (*la historia de **aquel** hombre que había eludido con **milagrosa terquedad las garras de la muerte***). Son courage est mis en relief à travers l'opposition d'un seul homme face à l'institution militaire répressive, qui renvoie au mythe de David et Goliath (*la gallardía del joven galeno frente a un tribunal de hombres en armas*). Enfin, sa sensibilité poétique, alliée à ses qualités d'orateur charismatique, réussit à ébranler la salle du tribunal (*unos versos que **estremecieron la sala**...*). C'est alors que le verbe *trascender*, présent au début du paragraphe, doit être lu en rapport avec la transcendance du personnage, sa supériorité quasiment surnaturelle qui lui fait dépasser

¹⁸⁵ Cette image du lien invisible (« radiofonía secreta ») s'inscrit dans la poétique de la « réalité intelligente ».

non seulement les frontières géographiques¹⁸⁶, mais aussi la limite entre l'humain et le surhumain. La légende médiatique de Da Barca, dans son acception courante (« représentation accréditée dans l'opinion, mais déformée ou amplifiée par l'imagination, la partialité »¹⁸⁷) rejoint alors la légende des héros mythiques, fondée sur le merveilleux (« récit populaire traditionnel, plus ou moins fabuleux, merveilleux »¹⁸⁸).

Par conséquent, la création d'une légende autour des héros de *El lápiz del carpintero* et de *Soldados de Salamina*, à travers la fascination exercée sur les autres personnages et la multiplication des points de vue valorisants convergents, vise à entraîner l'identification du lecteur au modèle proposé. Cependant, n'est-il pas difficile, aujourd'hui, de faire adhérer le lecteur à des personnages aussi transcendants, dont la supériorité implique une certaine distance affective avec le lecteur ? C'est pourquoi les deux romans adoptent des stratégies d'atténuation de la distance avec Da Barca et Miralles, afin de faciliter l'identification à des figures qui, bien qu'étant héroïques, présentent tout de même certaines failles.

C—Stratégies d'atténuation de la distance

Pour ces héros qui apparaissent comme exceptionnels et surhumains, un certain nombre de stratégies visent à révéler leur nature plus « humaine », à travers le dévoilement de leur intimité ou de leurs faiblesses, ce qui facilite l'identification du lecteur. Ainsi que le souligne Jean-Pierre Albert, l'identification aux héros réside dans le fait qu'ils « conjuguent l'extraordinaire avec la banalité supposée des dispositions qui l'ont permis »¹⁸⁹. C'est ainsi que dans la logique du culte des héros nationaux par exemple, tout citoyen doit se considérer comme un héros potentiel dans la mesure où il appartient à la même communauté nationale que la figure honorée.

El lápiz del carpintero et *Soldados de Salamina* utilisent des stratégies d'atténuation de la distance qui relèvent de deux ordres — sémantiques et narratifs —, mais à des degrés divers. L'« humanisation » de Da Barca, par exemple, relève presque uniquement de procédés thématiques, tandis que pour Miralles, l'utilisation de l'intertextualité permet de doter le personnage d'une dimension affective en dévoilant son intimité.

¹⁸⁶ La transgression des frontières est une problématique-clé du roman, sur laquelle nous reviendrons par la suite. Cf. aussi l'article de Christine Pérès à ce sujet : « Écrire pour quel public ? *O lapis do carpinteiro* / *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas (1998) : une poétique de transgression des frontières », in Christian Lagarde (éd.), *Écrire en situation bilingue*, Actes du colloque des 20, 21, 22 mars 2003, Perpignan, CRILAUP — Presses Universitaires de Perpignan, 2004, Vol. 1, p. 457-470.

¹⁸⁷ Dictionnaire *Le Petit Robert*, article « Légende ».

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Jean-Pierre Albert, « Sens et enjeux du martyr : de la religion à la politique », *art. cit.*, p. 22.

1. Stratégies thématiques

La présence de certains motifs ouvrant sur l'intimité sont, selon Vincent Jouve, particulièrement efficaces dans la mesure où ils sont des « vecteurs de sympathie »¹⁹⁰. Il en est ainsi du désir amoureux qui caractérise les deux héros. *El lápiz del carpintero* raconte l'histoire entre Da Barca et Marisa, qui est issue pourtant du camp des vainqueurs, ce qui attise d'autant plus son désir, dans une logique d'émancipation familiale et idéologique (« me pareció verdaderamente atractivo. Y más aún cuando mi familia me advirtió: a ese hombre, ni te acerques », p. 16). Le roman insiste également sur la fidélité de ce couple, dans la mesure où Marisa se situe au seuil et à la clôture du roman, restant aux côtés de son mari jusqu'à la mort. De même, mais dans un autre registre, *Soldados de Salamina* fait allusion à l'amour de Miralles pour le personnage de Luz, dont le nom symbolise la lumière et la pureté et s'inscrit dans la tradition poétique¹⁹¹. Cependant, le narrateur met ironiquement en relief le contraste entre l'amour idéalisé du républicain et la réalité, puisque Luz est une prostituée. Les deux romans présentent, en outre, une scène qui cristallise l'amour des deux héros dans un moment d'émotion pure, presque hors du monde. Il s'agit, dans *El lápiz del carpintero*, du baiser, déjà évoqué dans notre première partie, entre Da Barca et Marisa sur le quai d'une gare. Le narrateur met en scène l'amour du couple qui réussit à arrêter le temps. L'immobilisation de l'instant est retranscrite à travers l'image de l'aiguille arrêtée de l'horloge de la gare : « Ahora, en la estación, todo quedaba detenido, más detenido aún de lo normal [...]. Todo fuera del tiempo, en el reloj parado, menos aquellos dos abrazándose » (p. 138). Dans *Soldados de Salamina*, il s'agit de la scène de danse entre Miralles et Luz, au son d'un pasodoble¹⁹², dont Bolaño est le témoin au camping *Estrella de mar*, où l'écrivain a rencontré le républicain (p. 162-163). Si le baiser de Da Barca et Marisa se situait hors du temps, le pas de danse de Miralles et Luz se situe hors du monde. En effet, la scène a lieu dans un espace retiré, aux confins du camping (« una música muy tenue que llegaba del extremo del cámping, justo al lado de la valla que lo aislaba de un bosque de pinos », p. 162). De plus, le décor est marqué par le silence (« Bailaban muy erguidos, muy serios, en silencio », p. 163) et le contraste entre l'obscurité de la nuit et la lumière de la lune. Le jeu sur le clair-obscur dote la scène d'une dimension irréelle (« la luz irreal de la luna ») où Luz se transforme en créature fantasmagorique (« Luz [...] parecía flotar como un fantasma en el frescor de la noche », *idem*). L'intensité émotionnelle de cette scène intime (« un destello en los ojos de

¹⁹⁰ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 138.

¹⁹¹ Fernando de Herrera donne souvent ce nom à la femme aimée, ou tout autre nom évocateur de la lumière. Cf. Annette Bertaux, « L'Ode de Herrera "La Soledad" », *Bulletin Hispanique*, Tome 34, n° 3, 1932, p. 235-250.

¹⁹² Nous reviendrons sur la dimension affective de *Suspiros de España* à propos de l'intertextualité.

Miralles, igual que si en aquel instante se hubiese echado a llorar... »), est alors perçue par le spectateur-témoin Bolaño (« sintió una emoción extraña », p. 163) et, au-delà, cherche à toucher le lecteur. Outre l'amour, l'amitié est également un motif qui permet de mettre en valeur la dimension affective du personnage. Par exemple, dans *El lápiz del carpintero*, le narrateur insiste sur l'amitié entre Da Barca et le peintre, ainsi qu'avec d'autres détenus (Gengis Khan, par exemple). D'ailleurs, si le jeune médecin échappe à la mort plusieurs fois sans devenir fou contrairement à d'autres (« Quien regresaba del viaje a la muerte pasaba a formar parte de un orden distinto de la existencia », p. 66), il pleure pour celle de ses amis Pepe Sánchez, le musicien, et Dombodán, le simple d'esprit : « Por dos veces el doctor Da Barca venció a la muerte. Y por dos veces pareció que la muerte lo vencía [...]. Fue a causa de los fusilamientos de Dombodán y Pepe Sánchez. Siempre andaba animoso, pero se derrumbó en dos momentos » (p. 85).

La sympathie envers les deux héros est provoquée encore davantage au seuil de leur mort ; la vieillesse est, en effet, une faiblesse qui contraste avec la présentation de ces figures extraordinaires au temps de leur jeunesse. Miralles et Da Barca sont tous les deux malades et leurs corps, mis à rude épreuve par une vie de combats, sont fatigués : le premier chapitre de *El lápiz del carpintero* s'ouvre sur un vieillard sous assistance respiratoire (p. 8) et le narrateur de *Soldados de Salamina* remarque les séquelles d'une embolie dans la paralysie faciale de Miralles (p. 194). Vincent Jouve résume ainsi la valeur émotionnelle de la souffrance : « Si la sympathie a besoin de l'intimité, l'intimité a besoin de la souffrance »¹⁹³. Cependant, si la maladie de Da Barca n'altère en rien le charisme du personnage qui reste solaire, la souffrance de Miralles se situe moins sur le plan physique que sur le plan moral. Outre que son corps est mutilé et à moitié paralysé, c'est un exilé, un oublié qui accompagne de larmes son cri de révolte désespérée (« Se le quebró la voz [...] Había empezado a llorar [...] unas lágrimas sin consuelo rodaban veloces por la lisura de su cicatriz », p. 199-200). Le *pathos* du personnage, qui provoque la pitié, est d'autant plus mis en relief que le narrateur rapproche le vieillard de son père, qui vient de mourir au début du roman, le laissant orphelin :

[...] se me ocurrió que Miralles tenía la misma edad que hubiera tenido mi padre de haber estado vivo; el hecho me pareció curioso; más curioso aún me pareció haber pensado en mi padre, precisamente en aquel momento y en aquel lugar. [...] Pensé que, aunque hacía más de 6 años que había fallecido, mi padre todavía no estaba muerto, porque todavía había alguien que se acordaba de él. Luego pensé que no era yo quien recordaba a mi padre, sino él quien se aferraba a mi recuerdo, para no morir del todo. (p. 187)

Ce parallèle entre le vieux républicain et le père du narrateur crée un attachement personnel entre le personnage et Javier Cercas. C'est alors par l'écriture que ce dernier

¹⁹³ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 140.

peut sauver de l'oubli tout à la fois Miralles et son père : « mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguiría [...] viviendo también [...] mi padre... » (p. 208). L'écriture devient donc un moyen de retrouver son père, une voie de salvation personnelle et subjective. Le *pathos* de cette relation père / fils culmine dans l'accolade finale, sur la demande de Miralles : « hace muchos años que no abrazo a nadie » (p. 204). Cependant, dans cette relation père / fils, les rôles sont interchangeable. En effet, Miralles se substitue à la figure paternelle de par son âge et ses similitudes avec le père du narrateur tandis que le narrateur redonne au vieux républicain une parenté, un ancrage qui va le sauver de sa situation d'orphelin, en racontant son histoire par l'écriture.

Néanmoins, dans les deux romans, la vieillesse est associée à la célébration d'un *carpe diem*. L'excipit de *Soldados de Salamina* est rythmé par le mot « feliz » : « me sentía eufórico, inmensamente feliz » (p. 206), « Miralles sin duda guardaría [...] alguna fotografía suya sonriendo feliz » (p. 207), « un viejo periodista fracasado y feliz fuma y bebe whisky [...] entre gente que cena y es feliz » (p. 209). Ce bonheur final fait écho à un échange entre le narrateur et Miralles qui survient à la vue d'un groupe d'écoliers :

—*Siempre parecen felices.*
 —*No se ha fijado bien —me corrigió Miralles—. Nunca lo parecen. Pero lo son. Igual que nosotros. Lo que pasa es que ni nosotros ni ellos nos damos cuenta.*
 —*¿Qué quiere decir?*
Miralles sonrió por primera vez.
 —*Estamos vivos, ¿no?* (p. 189)

Cet échange dialogué, qui se situe à la fin du roman, fait implicitement écho à l'épigraphe, extrait de *Les travaux et les jours* d'Hésiode — « Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres » — ainsi que le commente l'auteur lui-même :

Lo que los dioses nos ocultan es la alegría de estar vivo. Nosotros no somos casi nunca conscientes de lo maravilloso que es estar vivo. [...] En realidad, Miralles devuelve la vida a dos personajes. Salva la vida a Sánchez Mazas —en el caso de que él fuera aquel miliciano— y salva la vida de Cercas. De alguna manera, le devuelve la alegría de vivir [...]. Lo que instintivamente aprende Cercas es que la vida hay que vivirla, que es algo fantástico [...]. Lo que ocurre es que, como está enfermo, él entiende que la única alegría posible para él, el único modo de vivir, es escribir¹⁹⁴.

Par conséquent, le texte de *Soldados de Salamina* est encadré par deux exhortations à la prise de conscience du bonheur, par l'épigraphe et l'excipit qui se répondent. Cercas propose donc un message optimiste, un message d'espoir, à travers un *carpe diem* revendiqué par un vieux soldat inconnu qui finit ses jours seul dans une maison de retraite d'un pays qui n'est pas le sien. Au niveau prosaïque, ce *carpe diem*

¹⁹⁴ Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina...*, *op. cit.*, p. 215-216.

est exercé par Miralles dans la mesure où il continue à profiter de ce qui pour lui sont les plaisirs de la vie : les femmes¹⁹⁵ ; la cigarette¹⁹⁶ et l'alcool¹⁹⁷. Il en est de même pour Da Barca, qui vante les mérites de sa tequila auprès de Carlos Sousa (p. 11). Ce côté sympathique des personnages contribue ainsi à en faire des personnages attachants, « humains », ainsi que le souligne Alicia Satorras Pons à propos de *Soldados de Salamina* :

*Una de las características esenciales del héroe que explora la novela, las del único concebible, es su alto grado de humanización (todo hombre es héroe en potencia). Cercas hace descender al héroe del pedestal idealista que hacía de él una representación unívoca. Soldados de Salamina convierte al héroe, a Miralles, en el espejo de todos los hombres*¹⁹⁸.

Outre les stratégies thématiques, le recours à des stratégies narratives contribue également à « humaniser » la figure du héros.

2. L'intertextualité

La stratégie narrative principale contribuant à l'humanisation des héros est l'intertextualité. Dans *El lápiz del carpintero*, elle apparaît à travers la mention répétée du poème de Faustino Rey Romero, auquel nous avons fait référence précédemment en l'associant au motif récurrent du merle comme « fil » conducteur entre les deux niveaux diégétiques. Ce poème établit des connexions entre les différentes temporalités et entre tous les personnages de l'intrigue, en les unifiant dans une même dimension humaine à partir de l'universalisation de l'expérience amoureuse.

Il en est exactement de même avec le pasodoble *Suspiros de España*, dans *Soldados de Salamina*. Si nous avons déjà abordé la présence de ce morceau sous l'angle de la mise en intrigue du texte, il convient de voir qu'il s'agit d'un fil qui relie tous les personnages. Il est associé à la danse et à la figure féminine, dans le souvenir de trois hommes : le narrateur, Sánchez Mazas et Bolaño. Lors de la première occurrence de *Suspiros...*, le narrateur pense à Conchi :

Tocaban, sobre todo, pasodobles: lo recuerdo muy bien porque a Conchi le gustaban tanto los pasodobles que había intentado sin éxito que me inscribiera en un cursillo para aprender a bailarlos [...]. Oyendo tocar y cantar a los gitanos pensé que ésa era la canción más triste del mundo; también, casi en secreto, que no me disgustaría bailarla algún día. (p. 49)

¹⁹⁵ « Es guapa, simpática y lista. Y joven. ¿Qué más se puede pedir de una mujer? Si no fuera monja hace ya muchos años que le habría tocado el culo », p. 186.

¹⁹⁶ « Lo que pasa es que casi nadie fuma. [...] Pero de vez en cuando me meto en la cocina, le robo al concinero un cigarrillo y me lo fumo en mi cuarto, o me lo vengo a fumar aquí », p. 186.

¹⁹⁷ « Bebí un sorbo de nescafé : lo que Miralles le había echado era coñac », p. 197.

¹⁹⁸ Alicia Satorras Pons, « *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, reflexiones sobre los héroes », *Revista hispánica moderna*, vol. 56, n° 1, 2003, p. 227-246, citation p. 240.

Ce dernier désir (« no me disgustaría bailarla algún día ») trouvera son accomplissement sur le mode de l'utopie à la fin du livre lorsque le narrateur se plaît à imaginer la mort heureuse de Miralles : « Y habría un funeral y luego un entierro y en el entierro música, la música famosa de un pasodoble tristísimo [...] y entonces yo tomaría a la hermana Françoise y le pediría que bailara conmigo junto a la tumba de Miralles » (p. 207). De même, quand Sánchez Mazas évoque ce pasodoble, il pense à sa femme : « Es el pasodoble favorito de Liliana, dijo Sánchez Mazas. A mí me parece muy triste, pero a ella se le van los pies en cuanto oye cuatro notas. Lo hemos bailado tantas veces... » (p. 121). Enfin, dans la troisième partie, c'est à travers les yeux de Bolaño que l'on voit danser le couple Miralles / Luz : « En la rulot, reconoció la rulot de Miralles ; en la pareja, a Miralles y a Luz ; en la música, un pasodoble muy triste y muy antiguo [...] que muchas veces le había oído tararear entre dientes a Miralles » (p. 162). L'évocation du pasodoble permet d'approfondir la dimension personnelle et sentimentale de ces différents personnages. De plus, ce pasodoble est toujours qualifié de la même manière, sous le signe de la tristesse : « la canción más triste del mundo », « un pasodoble tristísimo » pour le narrateur ; « muy triste » pour Sánchez Mazas ; « muy triste y muy antiguo » pour Bolaño. La chanson populaire est donc associée à la mélancolie, à la tristesse, à la nostalgie, c'est-à-dire aux sentiments, à l'affect. Manuel Vázquez Montalbán, dans son recueil de chansons populaires¹⁹⁹, insiste sur le caractère collectif de ce sentiment, notamment en ce qui concerne la « canción nacional » qui est définie par l'ensemble des chansons qui se transmettent oralement, de génération en génération, au sein des communautés. Cela renvoie à l'une des problématiques centrales des romans de notre corpus, le lien intergénérationnel qui prend ici la forme de la transmission de la culture populaire. Pour Vázquez Montalbán, la chanson est un moyen d'expression de la sentimentalité et de la moralité populaires, ce qu'accentue particulièrement la « canción nacional » dont le but est d'exalter ce qui est officiellement propre à l'Espagne. Analysons pour cela les paroles de *Suspiros de España* qui sont données au lecteur à deux reprises (p. 49 et p. 121). Ce paso-doble est une fusion des chansons « nationale » et « sentimentale ». En effet, c'est un texte dédié à une Espagne personnifiée à travers les vocatifs suivants : « Tierra gloriosa de mi querer, / tierra bendita de perfume y pasión » ; et l'adresse à la deuxième personne du singulier : « España, en toda flor a tus pies », « porque me alejo, España, de ti ». Il est ici question de l'exil, à travers l'image de la fleur arrachée : « porque me alejo, España, de ti, / porque me arrancan de mi rosal ». Le morceau renvoie ainsi à l'exil dans le roman, incarné à la fois par Bolaño (un chilien exilé en Europe) et par Miralles (vieux soldat républicain exilé en France) qui est le symbole de tous les émigrés espagnols qui ont franchi la frontière française à la fin de

¹⁹⁹ Manuel Vázquez Montalbán, *Cancionero General: 1939/71. Vol. 1*, Barcelona, Lumen, 1972.

la Guerre Civile. Quant au côté « sentimental » du pasodoble, il faut souligner que le sujet énonciatif est une femme qui s'exprime à la première personne : « Quiso Dios, con su poder, / fundir cuatro rayitos de sol / y hacer con ellos una mujer, / y al cumplir su voluntad / en un jardín de España *nací...* ». De plus, le texte reprend de nombreux lieux communs, parmi lesquels figure la comparaison femme / fleur (« en un jardín de España *nací / como la flor en el rosal* », « España, en toda flor a tus pies », « porque me arrancan de mi rosal ») ou l'emploi d'un vocabulaire emphatique qui exprime l'attachement à la patrie (« Tierra gloriosa de mi querer », « tierra bendita de perfume y pasión ») ainsi que la forme de la plainte (« Ay de mi pena mortal »). L'histoire individuelle des personnages rejoint ainsi un archétype qui les universalise, facilitant ainsi l'identification du lecteur. Alicia Satorras Pons analyse ainsi *Suspiros de España* comme une figure de la réconciliation à travers l'évocation de l'expérience universelle de l'amour :

*La música [...] aparece así en Soldados de Salamina no sólo como representación de la memoria de un pueblo convertida en sustancia presente, sino también como índice de lo que para todos los personajes significa el amor, el recuerdo de una mujer, un baile bajo la luna... En definitiva, lo que constituye la individualidad honda de cada personaje, pues, voluntaria o involuntariamente, el camino vital antecede a toda ideología. El hombre es hombre, siente y vive, antes que nada.*²⁰⁰

Par conséquent, l'identification du lecteur à Da Barca et Miralles, héros classiques en tant qu'ils sont supérieurs, est facilitée par l'humanisation de leurs figures. Si le personnage de Da Barca vise à provoquer principalement l'admiration, Miralles allie l'admiration et la sympathie, notamment lors de la rencontre avec Cercas à la fin du roman. La réception de ce héros est alors programmée pour être ambivalente : il est à la fois un « reflet idéalisé » renvoyé au lecteur et un « personnage souffrant ». En revanche, d'autres personnages de notre corpus sont principalement programmés pour éveiller la pitié chez le lecteur, sa compassion et son empathie. Il s'agit des figures féminines : les prisonnières de Ventas dans *La voz dormida* et Nevenka dans *Hay algo que no es como me dicen*.

²⁰⁰ Alicia Satorras Pons, « *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, reflexiones sobre los héroes », *art. cit.*, p. 242.

II. LE PERSONNAGE SOUFFRANT

Contrairement à Da Barca et à Miralles, les prisonnières de *La voz dormida* et la protagoniste de *Hay algo que no es como me dicen* n'accomplissent aucun exploit extraordinaire de nature épique. Loin de menacer le processus d'identification du lecteur, la présentation d'un héros « moyen » (dans la mesure où il est dénué de transcendance) substitue l'admiration par le lien de « sympathie qui s'adresse à un semblable »²⁰¹.

Êtres souffrants, les personnages de *La voz dormida* acquièrent une épaisseur que pouvait entraver le manichéisme précédemment étudié. L'instance narratrice facilite ainsi la sympathie, voire l'empathie, du lecteur et le prédispose de la sorte à accepter d'autant mieux le système de valeurs dont ils sont porteurs. Au-delà, contrairement à Da Barca et Miralles, l'exemplarité des femmes de Ventas est relative, puisque leur « faire » est principalement de nature mentale ou verbale ; il n'a donc rien d'exceptionnel et ne coïncide pas avec les valeurs transcendantes qu'elles défendent. Il consiste seulement à porter un témoignage individuel, à savoir une histoire incarnée et sensible, conformément au projet de l'auteur (je souligne) :

*Me apetecía escribir una novela. Para mí, la novela tiene una fuerza que no tiene la historia y el reportaje. Se pueden contar muchas emociones y el lector se puede identificar con éstas, quizá más fácilmente que con un libro de historia, que atiende más a los hechos que a las personas que lo protagonizaron. Me parecía que con la ficción podía hacer algo para devolver la voz a determinada gente que estuvo represaliada y obligada al silencio durante mucho tiempo*²⁰².

La parole du témoin est alors liée à l'affect — ce que Dulce Chacón appelle « la emoción » — et au *pathos* que Vincent Jouve désigne comme l'ensemble des « techniques qui permettent d'émouvoir l'allocutaire en jouant sur sa sensibilité » et qui supposent un « destinataire sensible et émotif »²⁰³.

De même, Nevenka ne réalise pas d'exploits, mais subit les épreuves caractéristiques du roman de formation. Ainsi que le soulignent Jean Molino et Rafaël Lafhail Molino à propos du héros de ce genre romanesque, « il ne s'agit plus pour le

²⁰¹ Jean Molino, Rafael Lafhail-Molino, *Homo fabulator*, op. cit., p. 187.

²⁰² Sabina Lloret, « “Las mujeres perdieron doblemente la guerra”, Dulce Chacón », art. cit. Cet extrait est corroboré par une autre interview, accordée à Luis García, où Dulce Chacón explicite ce qu'elle a voulu transmettre dans le roman : « La emoción de los que protagonizaron nuestro tiempo pasado inmediato. Yo quise hacerles un homenaje, devolverles la voz ». Cf. Luis García, « Guerra Civil Española. Dulce Chacón », 2003, disponible sur : <http://www.literaturas.com/05EspecialMaxAubDulceChaconAbril2003.htm>, [page consultée le 10/04/2008].

²⁰³ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 61-62.

personnage d'accumuler des exploits mais de trouver sa voie dans une société aussi dangereuse et incertaine que les mondes de l'aventure »²⁰⁴.

Les stratégies visant à provoquer l'empathie du lecteur envers ces personnages souffrants reposent, en grande partie, sur l'exploitation du pathétique — tant sur le plan thématique que narratif — qui prend sa source dans la faiblesse des personnages dans des situations extrêmes : l'enfermement pour les prisonnières de Ventas, le harcèlement pour Nevenka.

A—Stratégies narratives

1. *Psycho-récit et figure du martyr*

Vincent Jouve avance que le sentiment de sympathie envers les personnages est programmé par le « code affectif » du texte littéraire et repose sur le principe selon lequel « plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive »²⁰⁵. Par conséquent, les techniques de représentation de la vie intérieure des personnages sont fondamentales dans le système de sympathie. *La voz dormida* a principalement recours à deux des modes de représentation de la vie psychique analysés par Dorrit Cohn dans *La transparence intérieure* : le psycho-récit — « discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage » — et le monologue narrativisé ou discours indirect libre — « discours mental d'un personnage pris en charge par le discours d'un narrateur »²⁰⁶. Dans le roman, le psycho-récit et le discours indirect libre contribuent au *pathos* en donnant au lecteur l'illusion d'être au plus près de la subjectivité des personnages et des mouvements de leur affectivité. À titre d'exemple, analysons le chapitre 17 de la deuxième partie (p. 213-217), consacré à Tomasa, puisqu'il s'agit d'un épisode clé dans l'évolution de ce personnage. C'est la seule prisonnière dont les raisons de l'emprisonnement ne sont pas connues du lecteur dès le début : elle a choisi le silence²⁰⁷. Cependant, la mort d'Hortensia fait jaillir la parole de Tomasa. En effet, isolée des autres détenues suite à une punition, Tomasa n'a pas pu dire adieu à Hortensia, avant que celle-ci ne soit fusillée. La mort de cette dernière provoque une telle douleur chez Tomasa qu'elle laisse surgir en elle la « voz dormida », le « cri du silence » selon l'expression d'Anne Paoli²⁰⁸. Si nous avons évoqué le premier paragraphe de ce passage dans notre première partie du point de vue de la « rhétorique

²⁰⁴ Jean Molino, Rafaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator*, op. cit., p. 187.

²⁰⁵ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 132.

²⁰⁶ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981, p. 28-29.

²⁰⁷ « Tomasa no piensa contar [su historia] hasta que todo esto haya acabado », p. 31 ; « a la extremeña le han debido de pasar cosas muy malas, porque nunca quiere hablar de por qué la trajeron aquí », p. 53.

²⁰⁸ Anne Paoli, « Dulce Chacón, *La voz dormida* : contre l'oubli, le legs de la parole », art. cit., p. 486.

réitérative », nous considérerons maintenant tout le chapitre du point de vue du *pathos*. Le passage oscille entre le psycho-récit et le monologue narrativisé, perceptible à travers la syntaxe hachée. L'instance narratrice rapporte au plus près du personnage un moment de douleur intense, ce que corrobore l'isotopie de la souffrance, liée à l'expérience traumatique de la mort de sa famille, à travers les lexiques de la douleur (six occurrences du mot « dolor ») et des pleurs (six occurrences du verbe « llorar », une de « llanto »). Or, la douleur de ce personnage, et le choix du silence dans un premier temps, découle du fait qu'elle a été témoin de la mort de sa famille, comme le montre la présence du lexique du voir :

[...] a su nuera y a sus cuatro hijos los tiraron desde el puente de Almaraz ante sus propios ojos. [...] Ante sus propios ojos les dispararon cuando ya estaban en el agua. [...] Ella vio [a su marido] deslizarse corriente abajo mientras la esposaban. [...] Contar la historia es recordar la muerte de los suyos. Es verlos morir otra vez. (p. 214-215, je souligne)

Outre la valeur cathartique de la parole jaillissante — mise en abyme de la nécessité cathartique du travail de mémoire —, le chapitre montre que le seul « faire » du personnage de Tomasa consiste à porter un témoignage individuel, c'est-à-dire une histoire incarnée, sensible et souffrante. Il en est de même avec le récit des souvenirs d'Elvira, au début du roman, que l'instance narratrice livre au lecteur à travers une analepse dépourvue de référence initiale à l'acte de se souvenir : « La fiebre no es más que otra forma de delirio. Delirar es soñar. Y soñar es sentirse lejos. Soñar es estar de nuevo en casa. Lejos. Huele a mandarinas. Elvira está en casa... » (p. 20, je souligne). Le déclencheur de l'analepse est la fièvre, qui provoque un délire, plaçant Elvira dans un demi-sommeil où elle se croit revenue dans le passé, chez elle, avec sa mère. Cette analepse s'étend sur plusieurs chapitres, en trois fragments : elle commence au I, 5 (p. 20-21), continue aux I, 10 ; I, 11 et I, 12 (p. 35-41) et s'achève au I, 13 (p. 44-45). À travers cette analepse, le lecteur en apprend davantage sur Elvira et sa famille : son goût pour le chant, l'engagement de son père, militaire, dans un bataillon républicain pendant la Guerre Civile où il trouvera la mort, l'enrôlement de son frère Paulino dans le même camp, la tentative de fuite en exil d'Elvira et de sa mère depuis le port d'Alicante... Cependant, les trois fragments de l'analepse n'ont pas le même régime narratif. En effet, l'analepse commence sous la forme d'un psycho-récit et se termine par un récit en focalisation zéro. Les deux premiers fragments de l'analepse d'Elvira nous présentent les pensées de la jeune prisonnière, à travers le filtre discursif du narrateur. On relève, en effet, des expressions faisant référence à la vie intérieure du personnage comme le goût personnel (« [A Elvira] le fascina la música [...] A ella le gustaría ser cantante », p. 20), les sentiments (« Ella se siente artista », p. 21 ; « Elvira adora a Paulino », idem), les rêveries (« Pero Elvira sueña que [su padre] no ha muerto. Fantasea aún con que un día volverá », p. 41). À ces termes, par lesquels le narrateur présente de façon abstraite la

subjectivité du personnage, s'ajoutent les verbes du souvenir qui explicitent l'analepse, comme « Elvira recuerda que... » (p. 36) ainsi que le lexique des sensations (l'odeur des mandarines, la musique de *Ojos verdes*, la faim), conformément au psycho-récit qui, pour Dorrit Cohn, « associe étroitement les pensées et les sentiments avec les sensations »²⁰⁹. De plus, les deux premiers fragments de cette analepse (p. 20-21 et p. 35-41) sont introduits par des éléments qui fonctionnent comme des déclencheurs qui relèvent du domaine des sensations corporelles. Si le premier fragment est déclenché par la fièvre, le deuxième est introduit par une comparaison entre le présent de l'énonciation et le passé du souvenir d'Elvira, à travers la faim ressentie par le personnage : « Pero tiene hambre. *Tiene tanta hambre como en el puerto de Alicante*, cuando esperaba un barco que nunca llegó... » (p. 35, je souligne). La seule action d'Elvira est donc le souvenir : elle est témoin d'une histoire (dans ses souvenirs) et d'une situation (l'enfermement au présent de l'énonciation) dont son corps porte les stigmates (la fièvre, la faim...). Incarnation sensible de l'Histoire, l'exemplarité d'Elvira consiste donc à porter un témoignage individuel. En revanche, dans le troisième et dernier fragment de l'analepse d'Elvira (p. 44-45), les marqueurs de l'intériorité et les déclencheurs de l'analepse ont disparu : le narrateur raconte dans un récit à la troisième personne, sans marque de subjectivité concernant la jeune femme, le jour où Paulino, croyant sauver sa mère et sa sœur, les emmène à Alicante pour qu'elles fuient l'Espagne en bateau. Le narrateur prend alors totalement en charge le récit, sans passer explicitement par le filtre de la mémoire d'Elvira. Ainsi le narrateur évoque-t-il d'abord les souvenirs personnels d'Elvira à travers un psycho-récit pour ensuite s'approprier sa mémoire et la médiatiser en un récit autonome qui ne fait plus référence au discours mental d'Elvira. Le narrateur transcende l'individualité d'un souvenir par la médiatisation de sa voix. Il s'agit donc d'une illustration narratologique de l'élaboration d'une mémoire collective que nous avons démontrée dans notre première partie.

En outre, la libération du témoignage de Tomasa ainsi que le psycho-récit livrant les souvenirs d'Elvira rapprochent ces personnages de la figure du martyr, qui, étymologiquement (*martus*, *marturos* en grec), signifie « témoin » de Dieu, d'une Parole²¹⁰. Tomasa et ses codétenues partagent avec les martyrs l'expérience d'une situation exceptionnelle et tragique ; là où le martyr est caractérisé par la persécution, les femmes de Ventas sont soumises à l'oppression et à la répression. Cependant, si le martyr est « emblématisé par la seule modalité de sa mort » qui le transforme en

²⁰⁹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, op. cit., p. 48.

²¹⁰ Cf. Gottfried Hamann, « Sainteté et martyre selon la religion protestante », in Pierre Centlivres (éd.), *Saints, sainteté et martyre...*, op. cit., p. 27-68.

« emblème qui légitime une cause collective »²¹¹, ni Elvira ni Tomasa ne meurent dans le roman. La figure du martyr est alors distribuée sur plusieurs autres personnages. Sur Hortensia d'abord, dont la mort est présentée comme un sacrifice individuel au service d'un combat collectif : « murió por luchar con las armas en mano, más valiente que nunca » (p. 339). Sur Felipe / Mateo ensuite, qui sacrifie sa vie au profit de ses camarades maquisards (p. 302). Cependant, à l'inverse des martyrs chrétiens, la mémoire de ces héros-martyrs ne prétend pas ériger leur mort en exemple mais plutôt mettre en exergue une disposition à souffrir, voire à mourir, pour une cause, à valoriser le don de soi dans la poursuite d'un idéal. C'est pourquoi les personnages de *La voz dormida* incarnent une nouvelle forme de martyr laïc, qui correspond à ce que Jean-Pierre Albert nomme le « héros souffrant », dont l'exemplarité ne renvoie plus à une transcendance (la Foi, Dieu...) mais à une dimension plus subjective, ainsi que l'anthropologue le souligne : « ce qui "force le respect", c'est la ténacité, la fidélité à soi-même, la capacité de vivre jusqu'au bout un idéal »²¹². Les notions d'abnégation et de souffrance sont donc les corollaires de l'éthique de résistance.

2. Un statut discursif ambigu

Si, dans *La voz dormida*, l'instance narratrice présente un accès direct à la subjectivité souffrante des prisonnières de Ventas, puisqu'il s'agit de personnages fictionnels, en revanche, dans *Hay algo que no es como me dicen*, le narrateur se fonde sur une série de discours préalables du personnage référentiel de Nevenka Fernández, qu'ils soient oraux (il dit avoir rencontré Nevenka et introduit son récit par « Esto es lo que me contó », p. 43) ou écrits (le carnet de notes de la jeune femme, p. 137-186). Il s'agit donc d'un accès non pas direct mais médiatisé à la subjectivité du personnage. Le narrateur n'imagine pas les pensées de Nevenka mais les réélabore à partir de sources écrites et orales fournies par l'héroïne elle-même. Outre le discours rapporté de ses paroles, en style direct, indirect ou indirect libre, le narrateur livre les pensées du personnage, à travers un statut discursif ambigu, tantôt monologue rapporté (monologue intérieur), tantôt monologue narrativisé, qui contribue à forger une illusion de compénétration des voix du narrateur et de la protagoniste.

a. Le monologue rapporté

Dorrit Cohn définit le monologue rapporté comme la reproduction littérale du discours intérieur du personnage contenant les marques du dialogue d'un « je

²¹¹ Cf. Pierre Centlivres, Anne-Marie Losonczy, « Introduction », in Pierre Centlivres (éd.), *Saints, sainteté et martyre...*, *op. cit.*, p. 12.

²¹² Jean-Pierre Albert, « Sens et enjeux du martyre : de la religion à la politique », *art. cit.*, p. 23-24.

s'adressant à son *moi* »²¹³. Les propos tenus par Nevenka dans ces monologues intérieurs ne sont sans doute pas inventés par le narrateur ; ils peuvent provenir de ce que Nevenka a écrit dans ses cahiers. Elle peut avoir elle-même d'abord transcrit son discours intérieur, retranscrit ensuite par le narrateur dans ce que nous appellerons des « pseudo-monologues intérieurs ».

Nous relevons deux pseudo-monologues intérieurs dans le récit, tous deux dans le chapitre « Lo de Julio », qui retrace l'épisode du mariage du fils d'un conseiller municipal où Nevenka, prise au piège, se retrouve seule avec Ismael Álvarez. Le premier²¹⁴ présente les marques d'un dialogue de soi à soi (« Nevenka pensó "me largo" », p. 176) où la « voix intérieure » est matérialisée par des guillemets. On relève aussi les traces d'un apparent psycho-récit (qui ne retranscrit pas *littéralement* les pensées du personnage, contrairement au monologue intérieur) : « *Se reprochó no haberse dado cuenta antes. Se dijo a sí misma que era una idiota [...] pero al mismo tiempo se decía que era ridículo montar esa escena* » (*idem*, je souligne). Cependant, ces phrases mettent en relief que le moi de Nevenka se prend lui-même pour interlocuteur. De plus, la dimension *intérieure* du monologue non verbalisé est soulignée par le fait que Nevenka reste muette : « De hecho, [...] sin haber llegado a despegar los labios, metió la bolsa en el maletero y se subió al coche » (p. 177), conformément aux propos de Dorrit Cohn selon lesquels le monologue intérieur « cherche à imiter un langage destiné, par définition, à *rester muet* »²¹⁵. Or, ce passage correspond à une pause narrative qui mène à l'immobilisation d'un instant (« unos segundos de duda », p. 177) comme pour mieux insister sur l'intense conflit intérieur qui anime Nevenka, mis en relief par des parallélismes de construction, à l'aide de la conjonction de coordination à valeur adversative « pero » :

Nevenka pensó "me largo", pero se quedó quieta, presa de un ataque de miedo. [...] Se dijo a sí misma que era una idiota si no cogía la bolsa y se daba la vuelta, pero al mismo tiempo se decía que era ridículo montar esa escena.
(p. 176, je souligne)

Le conflit intérieur oppose le vouloir-faire du personnage — un « vouloir-fuir » en l'occurrence (« me largo », « se daba la vuelta ») — et son faire, totalement passif (« quieta », « presa », « ataque de pánico »), qui renvoie à la paralysie caractéristique des victimes de harcèlement.

²¹³ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, op. cit., p. 113.

²¹⁴ De « Nevenka pensó "me largo" » à « metió la bolsa en el maletero y se subió al coche » (p. 176-177).

²¹⁵ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, op. cit., p. 111 (je souligne).

L'autre pseudo-monologue intérieur se situe deux pages plus loin²¹⁶. Les marques du monologue rapporté occupent toute la deuxième partie du paragraphe :

[...] se vio entrar en la habitación pero preguntándose "¿qué hago?", "¿por qué soy incapaz de reaccionar?", "¿cómo le explico a mi novio que no quería llegar a esta situación, pero que equívoco tras equívoco he acabado en Logroño, en la habitación de un hotel, con mi jefe?". Se daba perfecta cuenta de que cualquier persona razonable le diría: "Si estás ahí, es porque quieres estar; si no, no tienes más que darte la vuelta y huir". Para añadir aún más confusión, una de las voces que escuchaba dentro de sí decía: "A lo mejor todo esto es normal; a lo mejor eres tú la que no es normal". (p. 178, je souligne)

On retrouve bien là les caractéristiques formelles du monologue rapporté esquissées par Dorrit Cohn : la citation explicite et littérale du personnage à l'aide de verbes introducteurs et de guillemets (« preguntándose », « le diría », « decía »), le motif de la « voix intérieure » que tente de transmettre le narrateur (« una de las voces que escuchaba dentro de sí »), ainsi que l'alternance libre entre les pronoms de la première personne et ceux de la deuxième, en référence au même sujet (soulignés en gras dans la citation). C'est ainsi que Dorrit Cohn affirme :

Ignorant la distinction normale qui dans le langage fait que « tu » se réfère toujours à la personne à qui l'on s'adresse, « je » à celle qui parle, la langue du monologue fait coïncider l'une et l'autre, chacun de ces deux pronoms contenant l'autre. On a donc ce paradoxe qui fait que c'est lorsque la syntaxe du monologue se met à ressembler le plus au dialogue que sa sémantique est le plus typiquement monologique²¹⁷.

Par ailleurs, le conflit intérieur qui habite Nevenka se traduit par un dédoublement de sa personnalité (« se ve actuando como desde fuera de sí misma », p. 178) qui trouve sa traduction syntaxique dans une symétrie de construction :

*Se vio tomando el ascensor, **pero imaginando** que salía corriendo en dirección contraria; se vio salir al pasillo, **pero imaginando** que se daba la vuelta [...]; se vio entrar en la habitación, **pero preguntándose**: "¿qué hago?" (p. 178)*

Ce parallélisme de construction qui oppose un premier segment verbal introduit par « Se vio » et un gérondif introduit par la conjonction adversative *pero* (en gras), est renforcé par le vocabulaire du sens contraire (souligné d'un trait). Cependant, ce passage diffère du précédent dans la mesure où il ne correspond pas à une pause narrative : il retrace une scène dynamique où l'on suit Nevenka dans sa progression vers la chambre de l'hôtel qu'elle va devoir partager avec le maire. Le narrateur fait ainsi partager au lecteur l'angoisse et la souffrance de Nevenka, en « voyant avec elle » l'ascenseur, le couloir, la chambre...

²¹⁶ De « Nevenka, avergonzada por la escena » à « "A lo mejor eres tú la que no es normal" » (p. 178).

²¹⁷ *Ibid*, p. 111.

b. Le monologue narrativisé ou discours indirect libre

Dans *Hay algo que no es como me dicen*, le monologue narrativisé ne prétend pas pénétrer dans l'intimité mentale en imaginant les pensées du personnage. Il relève plutôt d'une stratégie de mélange de voix où le narrateur raconte avec son personnage, ce qui crée entre eux une intimité et une solidarité. Le monologue narrativisé, en effet, gomme davantage que le monologue rapporté la distance entre la voix du narrateur et celle de son personnage. Dans le récit, le monologue narrativisé apparaît principalement sous forme interrogative, à la suite d'un passage en psycho-récit : les marqueurs d'une réflexion intérieure fonctionnent alors comme des déclencheurs, permettant au lecteur d'identifier le discours indirect libre à suivre. Par exemple, dans le début du paragraphe « Ni ideas delirantes ni pseudopercepciones » (p. 55) les verbes de pensée « preguntarse », « imaginar », « no le cabía en la cabeza », précèdent deux questions en discours indirect libre : « ¿Cómo demostrar que estaba mal si no tenía fiebre, si no había en su cuerpo heridas evidentes? ¿Podría solicitar la baja, como había sugerido Lucas, sin que pensarán de ella que era una caradura? » (p. 55). Le monologue narrativisé présente alors une intériorité souffrante, à l'aide du lexique de la douleur, à la fois physique et mentale :

También podía dimitir, desde luego, pero después de dimitir, ¿adónde iría con aquel bulto de angustia, de frustración, de desasosiego, en el pecho? (p. 71, je souligne),

Por otra parte, cuando [...] se planteaba la posibilidad de no denunciar, sentía asco por su vida futura. ¿Qué le diría a su hija, si un día la tuviera? ¿Qué le diría a su sobrina Andrea, la hija de Amelia, si un día sufriera una situación semejante y le pidiera consejo? (p. 125, je souligne).

Le discours indirect libre a donc pour fonction, dans ce texte, non pas d'avoir un accès direct à la subjectivité de Nevenka mais de retranscrire ses discours préalables, auxquels, contrairement au narrateur, le lecteur n'a pas accès. Cette médiation est essentielle et vise à mêler la voix du personnage à celle du narrateur, en donnant l'impression d'une intimité, d'une solidarité qui donne ainsi de la crédibilité au récit. Ce « raconter avec » caractéristique du discours indirect libre débouche alors sur l'illusion d'une compénétration des voix du narrateur et de son personnage.

La fusion des voix atteint son degré maximal dans ce qui, à première vue, pourrait être qualifié de focalisation interne et qui passe par les images d'une intériorité. C'est ainsi que le mot « cabeza » est récurrent, le narrateur nous donnant à voir littéralement ce qui se passe dans la tête de la protagoniste. Ce motif de la « tête » est annoncé dans un dérivé de « cabeza », lorsque le narrateur relate la fuite de Nevenka à Madrid : « cuando intentaba descabezar un sueño para huir de la realidad... » (p. 51). Alors que certaines expressions relèvent indubitablement du discours du narrateur (« las ideas

obsesivas suben y bajan por las laderas del pensamiento », p. 73; « La idea de denunciar a Ismael Álvarez, que había venido latiendo en las profundidades como una larva », p. 92; « estaba [...] atenta a las llamadas de su mundo interno », p. 161), d'autres ont un statut ambigu : est-ce de la focalisation interne ? Du discours indirect libre ? Du simple récit ? Il s'agit d'un statut discursif ambigu, où le narrateur « voit avec » et « pense avec » son personnage. Ces images (soulignées par nous dans les citations qui suivent) dénotent souvent un mouvement, qui peut être celui de la rumination des idées (« *le daba vueltas a la cabeza* », p. 51-52 ; « *bulle en su cabeza una idea en principio disparatada* », p. 83 ; « *el término acoso había dado vueltas en la cabeza de Nevenka* », p. 91 ; « *la idea continuó creciendo en su cabeza* », p. 93). Il illustre également le mouvement furtif de la pensée involontaire (« *pasó por su cabeza la idea de que todo aquello hubiera sido un "número" dirigido a conmoverla pero la desechó enseguida...* », p. 146 ; « *cuando la sombra de Ismael Álvarez pasaba por su cabeza, se le nublaba el rostro* », p. 183). Grâce à la solidarité de sa voix avec celle de la protagoniste, le narrateur donne à voir au lecteur les conflits intérieurs qui habitent Nevenka, analysés dans le premier chapitre de cette partie : la dialectique incrédulité / prise de conscience et le processus d'« *extrañamiento* ». Dans le projet du narrateur qui est de montrer au lecteur les raisons de ce processus, l'illusion de compénétration des voix est donc essentielle. En effet, cette solidarité entre le narrateur et son personnage révèle que le narrateur n'est pas objectif et qu'il prend parti. Tout en mettant l'accent sur la souffrance de la protagoniste, il invite le lecteur à faire le même parcours, la même prise de conscience qu'elle.

C'est pourquoi les procédés de compénétration des voix ne sont employés que pour Nevenka. Lorsque le narrateur aborde le personnage d'Ismael Álvarez, il annonce explicitement qu'il va exposer les raisonnements du maire (soulignés en gras par nous dans la citation suivante) — alors qu'il le faisait subrepticement pour Nevenka — et utilise un discours modalisé (soulignés par nous en italique) : « **Coloquémonos en los zapatos de Ismael Álvarez.** La situación para él *tenía que ser* incómoda. [...] *Quizá* esperaba que la oposición le obligara a [cesar a Nevenka]. [...] *Es posible* que Ismael Álvarez estuviera desconcertado al ver que la oposición no le ayudaba a actuar contra Nevenka » (p. 86-87). Par conséquent, les personnages de Nevenka et d'Ismael Álvarez ne sont pas traités sur le même mode : dans le cas de la première, le narrateur possède des propos ou des écrits qui fondent sa connaissance de la subjectivité du personnage. En revanche, pour le maire, dont il n'a aucun discours préalable, il en est réduit aux suppositions. C'est pourquoi ce personnage apparaît principalement à travers le dialogue et la reconstruction de scènes.

c. La reconstruction de scènes et la construction de l'anti-héros

La scène — le mot « escena » apparaît cinq fois dans le récit²¹⁸ — permet de créer un effet de réel, puisqu'elle produit l'illusion d'une « coïncidence parfaite entre le temps qu'on met à lire l'épisode et le temps qu'il met à se dérouler »²¹⁹. Construite le plus souvent sur la base d'un dialogue, elle permet de mettre le lecteur en position de témoin direct des événements du récit. En mettant en scène la voix d'Ismael Álvarez dans les dialogues, le narrateur cherche à susciter chez le lecteur une réaction d'indignation, notamment face au caractère manipulateur du personnage. Il en est ainsi lorsqu'il rapporte en discours direct certains des propos qui trahissent la grossièreté et la vulgarité du personnage : « Eres una hija de puta y yo voy a ser más hijo de puta contigo » (p. 156) ; « Cuando estoy a tu lado, tengo que tener las manos en los bolsillos » (p. 164). C'est également le cas dans les deux scènes qui prennent place dans un hôtel, où le maire cherche à avoir une relation sexuelle avec une Nevenka non consentante. Les extraits suivants révèlent que le discours du maire est fondé sur la séduction, le mensonge, le chantage, la menace et l'humiliation :

Bueno, pues déjame que me acueste aquí, al lado tuyo... No te voy a violar... ¡Vaya amiga que eres! ¡Vaya persona de confianza! (p. 105),

¿Ya te vas a poner histérica? ¿Es que tú nunca has compartido habitación con un amigo? ¡Hija, no te voy a violar [...]! (p. 178),

No es preciso —decía— estar enamorado para hacer el amor con alguien. Además, tú y yo nos hemos querido tanto que no puedo crearme que no quede nada. Si me quisieras un poco, en el trabajo, todo iría mejor... [...] Si hiciésemos de vez en cuando el amor, habría más confianza entre nosotros... [...]. Si es que no hace falta sentir para besar a alguien que aprecias. ¿Acaso te daría asco darme un beso a mí? [...] ¡Ay, Quenqui, qué tonta eres! Como no cambies esa actitud tan equivocada, te va a ir muy mal en la vida... (p. 179-180)

Si le narrateur « raconte avec » le personnage de Nevenka, c'est que seule sa voix est « autorisée ». En juxtaposant la perspective de la jeune femme et celle du narrateur, le récit crée un effet de proximité avec Nevenka. En revanche, l'absence de médiatisation de la voix d'Ismael Álvarez en fait un personnage uniquement vu dans la distance, celle-ci étant dans ce cas investie d'une signification critique, ce qui permet la perception d'Ismael Álvarez comme un contre-modèle dont le discours est délégitimisé.

À travers l'étude des procédés narratifs de la fiction présents dans le récit de Millás, il apparaît que le narrateur a un rôle double : d'une part, il accompagne son personnage principal, en « voyant avec » et en « racontant avec » lui. Il n'est pas omniscient comme on pourrait le croire de prime abord. Bien que le choix temporel d'un

²¹⁸ Cf. p. 98, 111, 139, 149 et 178.

²¹⁹ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 36.

récit au passé suppose qu'il connaisse la totalité de l'histoire, il accorde un large espace à la polyphonie dans la mesure où il se fonde sur une base importante de témoignages, oraux ou écrits. D'autre part, il introduit son propre point de vue sur Nevenka, et en vient à en savoir plus sur elle qu'elle-même. Comme le dit Geneviève Champeau à propos de *Ronda del Guinardó*, « la voix [du narrateur] n'est donc [...] qu'une voix parmi d'autres. Raconter, c'est pour lui « voir avec » et « parler avec » sans renoncer pour autant à sa propre voix »²²⁰. Or, cette intimité entre le narrateur et le personnage assure de la crédibilité au récit tout en révélant que le narrateur n'est pas objectif mais prend parti. C'est pour cela que Geneviève Champeau ajoute : « La *dimension idéologique* du roman passe par cette solidarité narrative. [...] Les rapports entre la voix narrative et celle des personnages permettent de dessiner la figure d'un narrateur solidaire du monde qu'il décrit et *ayant choisi son camp* »²²¹. Cette analyse est alors corroborée par les stratégies thématiques visant à montrer la souffrance du personnage.

B—Procédés thématiques

1. Une écriture de l'intime

a. La sensualité

Dans *La voz dormida*, la dimension émotionnelle passe par l'expression de l'intime. Celui-ci transparaît tout d'abord dans la sensualité de certaines scènes, comme lors des retrouvailles de Reme et Benjamín, après la libération de Reme : « Esa noche, en el dormitorio de Reme y Benjamín, dos cuerpos se encontraron » (p. 280). La sensualité de la scène passe par une synesthésie du toucher des corps et de leurs odeurs :

Él le quitó el camisón, por vez primera. La piel recién bañada recibió los besos de Benjamín. Ella acarició todo el cuerpo de su esposo [...] mientras hundía la nariz en la axila de Benjamín. —Qué bien hueles, amor mío. [...] Fuego de lumbre en una chimenea. Así fue el amor. (p. 281)

Cependant, pour la plupart des personnages, la sensualité amoureuse est réduite au souvenir, dans la mesure où les personnages sont soumis à la séparation ou à la mort de l'Autre. C'est le cas de Felipe qui, après la mort d'Hortensia, se souvient de moments intimes avec elle, alors qu'il est dans le maquis :

²²⁰ Geneviève Champeau, « *Ronda del Guinardó* de Juan Marsé : un roman polyphonique », *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne, Tome 95, n° 1, janvier-juin 1993, p. 203-223, citation p. 217.

²²¹ *Ibid.*

En las noches de estrellas le gustaba buscar la [estrella] de Tensi. Y buscó en la noche. La estrella de Tensi. Mira, la más chica que hay en el cielo, ésa, la más chica, te la doy yo a ti, le dijo cuando él le regaló los pendientes que había comprado [...]. Y la amó. Y ella le pidió que la mirara. Mírame. Sí, Mateo pensó en Tensi mientras caminaba [...]. (p. 293-294)

Ce souvenir s'opère sur le mode de l'anamnèse, qui consiste en un souvenir où des événements concrets « remplacent l'expression d'une idée, d'un sentiment »²²². Or, ce sentiment, c'est l'amour bien-sûr, revécu dans la douleur de la perte :

*Cuatro horas de marcha. Cuatro horas para añorar a Hortensia. Cuatro horas para asomarse al abismo de su pérdida, para enfrentarse de nuevo a su muerte, para **hacer el amor** en una estrella y sentir que le sobra la vida y le faltan los brazos. De no **abrazarla**. No **abrazarla**. Y le faltan los labios porque le falta su boca. **Besos, caricias y relámpagos**. Le faltan. (p. 294, je souligne)*

Dans ce passage le lexique du corps, de la sensualité (souligné en gras) est associé au lexique de la perte et du manque (souligné d'un trait), ce qui met l'emphasis sur le tragique de la perte de l'être aimé. Ce souvenir s'achève sur un monologue intérieur à tonalité pathétique où Felipe / Mateo s'interroge sur sa culpabilité dans la mort de Hortensia, à travers la répétition de questions sans réponse :

¿Por qué Tensi está muerta? [...] ¿Por qué permitió que bajara a las huertas de El Altollano? [...] ¿Por qué no supo proteger a la mujer que llevaba un hijo suyo en el vientre? [...] ¿Por qué Tensi está muerta? (p. 294)

Par ailleurs, Paulino se souvient de Pepita non pas sur le mode de l'anamnèse, mais plutôt sur celui de la déchronologie, qui est un retour en arrière dans le déroulement de la narration. En effet, la déchronologie « suppose que le récit présente l'épisode antérieur comme scène revécue »²²³ dans une sorte de réactualisation du souvenir où l'ordre « psychologique » du personnage, qui se trouve alors projeté dans l'imaginaire, substitue l'ordre chronologique de la narration. Il en résulte que Paulino croit revivre un épisode passé qui se substitue à la réalité présente, dans une espèce d'hallucination visuelle — à travers l'anaphore de « y la ve » — et sensitive — « y la siente » :

*Y Paulino vuelve a ahuecarse el cuello de la camisa, y cierra los ojos. Pepita. **Y la ve**, sentada en la piedra del camino del cerro [...]. **Y la ve** caminar asustada [...]. **Y la ve**, con su vestido de flores y sus zapatos mojados [...]. Y la ve enfadada. **Y la ve** gritando. **Y la ve** con una vela en la mano [...] **Y la ve** santiguarse mirándolo a él, y acercarse el pulgar a la boca. **Y la siente** en los labios. (p. 116, je souligne)*

²²² Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Ottawa, UGE, coll. « 10/18 », 1984, p. 45.

²²³ *Ibid.*, p. 141-142.

Face à l'absence de l'être aimé, la communication s'établit donc au moyen de la correspondance.

b. La correspondance

L'échange de lettres occupe une place très importante dans *La voz dormida*, puisqu'il est induit par la situation matérielle des personnages — l'éloignement et l'absence de l'Autre dus à la réalité de l'emprisonnement, de la fuite, de l'exil, et de la mort. Outre sa fonction communicative, présente par ailleurs dans le roman²²⁴, la correspondance est également un procédé scriptural pertinent pour livrer l'intimité des personnages au lecteur, comme l'explique Marie-Claire Grassi :

Dès qu'un romancier veut exprimer des sentiments, des confidences, la lettre se présente comme une forme perfectionnée d'introspection capable de traduire les sinuosités de la vie intérieure. S'inspirant des règles de l'écriture d'une lettre réelle, l'écriture d'une lettre fictive, lettre dans un roman ou roman épistolaire, ouvre des perspectives inédites dans la démarche romanesque²²⁵.

La lettre devient alors l'espace privilégié de l'écriture de l'intime. Dans *La voz dormida*, c'est la lettre d'amour qui est la plus représentée, à travers la déclinaison de toutes ses formes : l'amour passion (Pepita-Paulino, Felipe-Hortensia), l'amour fraternel (Paulino-Elvira), l'amour parental (Hortensia-Tensi), mais aussi l'amitié fidèle et inébranlable (Reme-Tomasa). Le lecteur prend presque toujours connaissance de la lettre à travers les yeux de son destinataire, bien que le récit ne sépare pas typographiquement le discours de l'auteur de la lettre et la réaction du destinataire à sa lecture. Il en est ainsi lorsque Tomasa reçoit une lettre de son amie Reme :

La correspondencia y los paquetes de Reme se convertirán en el orgullo de Tomasa. [...] Y en las reuniones del Partido, presumirá al dar cuenta de las noticias que recibe de Reme. Querida hermana: la niña de la maleta volvió a ponerse malita. ¿Te acuerdas cuando cantó nuestra canción?, pues igual de malita. (p. 285)

Rien n'indique, dans ce passage, que l'on passe du récit à la troisième personne au discours de Reme dans sa lettre, si ce n'est le sens. La lettre est totalement intégrée au récit mené par le narrateur, ce qui opère une fusion de voix, entre celle du narrateur, qui adopte la focalisation interne sur Tomasa, et celle de Reme. Ce mélange des voix permet ainsi de révéler l'intimité des personnages, à la fois du destinataire et du destinataire. Il

²²⁴ Cf. par exemple la correspondance entre Paulino / Jaime et sa sœur Elvira, qui permet de combler les lacunes de l'information dues à l'éloignement : « La respuesta de su hermana hará que Jaime descubra en el tiempo pasado un espacio en blanco que sólo puede llenar con palabras », p. 351.

²²⁵ Marie-Claire Grassi, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998, p. 122.

en est de même avec la lettre d'amour que Felipe adresse à Hortensia au début du roman :

Antes de tragarse el papel, Hortensia lo retiene en la boca. Lo ha leído más de veinte veces. Lo ha memorizado y sigue las instrucciones de Felipe. No lo rompas, podrían encontrar los pedazos. No quiere tragar, desea mantener en la boca los besos que le manda Felipe. No lo quemes, podrían sorprenderte antes de que hubiera ardido por completo. Quiere saborear su nombre, escrito por la mano de Felipe. Cómetelo, Tensi, no sabe mal, y piensa en mí. [...] Piensa que estaré en tu boca, Tensi. [...] Te mando muchos besos, Tensi, todos los que no he podido darte. (p. 30, je souligne)

Ce passage opère non seulement une fusion des consciences de l'auteur et du destinataire de la lettre, en gommant toute marque typographique introductive du discours direct, mais aussi une fusion physique, dans la mesure où Hortensia avale la lettre de son mari. Cette fusion, qui transparaît à travers le champ lexical du corps, de la sensualité (souligné en gras), et à travers l'assimilation de la lettre de Felipe à Felipe lui-même, aboutit à une sacralisation de cette lettre d'amour, car comme le dit Jacques Brengues : « La lettre, c'est l'Autre sacralisé »²²⁶. Par conséquent, l'utilisation de la lettre dans *La voz dormida* permet de révéler l'intimité des personnages, dans la mesure où le lecteur, à la manière d'un voyeur, prend connaissance d'un échange qui ne s'établit normalement qu'entre deux personnes.

En conclusion, les diverses expressions de l'intime dans *La voz dormida* ont pour point commun la douleur de la séparation. Si les souvenirs de scènes d'amour se substituent à la réalité, la correspondance remplit le vide causé par l'absence de l'Autre. Ces procédés donnent une tonalité pathétique au roman, qui cherche à provoquer la pitié et l'empathie du lecteur.

2. Psychanalyse et métaphores au service du pathos

a. Un narrateur psychanalyste

Le narrateur de *Hay algo que no es como me dicen* adopte une démarche psychanalytique à travers l'exploration de l'enfance de Nevenka. Selon Vincent Jouve, l'enfance, en tant que genèse du sujet, est l'un des thèmes principaux qui renvoient à l'intimité du personnage : « La personne se définit comme histoire : plus on a accès à cette histoire, plus le lien affectif est fort. [...] L'évocation d'un sujet dans la durée a une

²²⁶ Jacques Brengues, « La correspondance amoureuse et le sacré » in J.-L. Bonnat, M. Bossis et H. Girard (éds.), *Écrire, publier, lire les Correspondances. Problématique et économie d'un genre littéraire*, Presses de l'Université de Nantes, 1983. Cité par Marie-Claire Grassi dans *Lire l'épistolaire, op. cit.*, p. 96.

valeur explicative qui permet de mieux le "comprendre" »²²⁷. Ainsi le narrateur interprète-t-il le comportement de Nevenka sous l'angle de son rapport au père, placé sous le signe de l'admiration : « Nevenka siempre había adorado a su padre » (p. 70) ; « El reconocimiento de mi padre —me diría— siempre ha sido muy importante para mí » (p. 114). Puis, au fil des pages, le narrateur établit des rapprochements, des symétries qui montrent que Nevenka a tout fait pour ressembler à son père :

*Me encontraba, en fin, frente a la hija de un empresario que había estudiado Empresariales; la hija de un karateka que había sido campeona nacional de judo; la hija de un individuo convencional que había sido convencional hasta el paroxismo; la hija del hombre que había colaborado a confeccionar la lista de aspirantes con la que el PP ganaría sus primeras elecciones en el Ayuntamiento de Ponferrada, del que ella misma acabaría siendo concejal...
¿Más simetrías? ¿Más asociaciones? ¿Más casualidades? (p. 116).*

Cependant, l'adoration de Nevenka pour son père n'est pas réciproque, ce qui renforce le *pathos* du personnage puisqu'elle se sent rejetée :

*Un día pregunté a Nevenka si nunca había sido la "novia" de su padre. [...]:
—Yo he gustado a todos los hombres menos a mi padre. (p. 116)*

Le narrateur retrace alors toute l'enfance de Nevenka pour expliquer son présent par son passé, et endosse ainsi le rôle de psychanalyste en se fondant sur le complexe d'Œdipe, pilier de la théorie freudienne. Cherchant la cohérence psychologique de son personnage, le narrateur tente d'expliquer sa relation amoureuse avec Ismael Álvarez par cet Œdipe frustré :

Los periódicos también se ocuparon de Ismael Álvarez, que rondaba entonces los 50 años (la edad del padre de Nevenka). Supimos que era viudo y que tenía dos hijos, uno de 23 años y otro de 26 (la edad de Nevenka) (p. 25),

Hay más [simetrías], desde luego, pero entre todas ellas destaca, por terrible, la de que Nevenka se entregara a un hombre de la edad de su padre (y un trasunto de él, evidentemente), por el que más tarde sería acosada (p. 117),

Ismael [...] resulta una prótesis del padre y [...] como el padre verdadero, también la decepciona. (p. 169)

Nevenka chercherait donc la figure du père dans ses amants, y compris dans Lucas, son fiancé : « No me resisto a señalar la "coincidencia" de que Lucas, su novio, padece soriasis, igual que el padre de Nevenka. Las coincidencias, cuanto más casuales parecen, más significado tienen. Y más conmovedoras resultan » (p. 118). Le narrateur introduit donc ici son propre point de vue sur le personnage de Nevenka et donne sa version subjective des faits. En effet, il convient de noter que dans ses analyses, le

²²⁷ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 138.

narrateur s'exprime en son nom propre (« Tengo para mí », « Siempre en mi opinión », l'utilisation de la première personne) pour commenter, porter un diagnostic sur Nevenka. De plus, il emploie à plusieurs reprises l'adjectif « conmovedora » (p. 112, p. 118) : il est lui-même ému par la dimension pathétique du personnage et vise à transmettre cette émotion au lecteur.

L'exploration de la vie psychique de Nevenka passe également par la mention de l'échec de ses « premières fois », notamment en ce qui concerne son métier. En tant que consultante, l'une de ses fonctions est de contrôler la comptabilité des entreprises, c'est-à-dire faire des calculs. C'est pourquoi l'isotopie du calcul parcourt le récit²²⁸. Or, cette activité entraîne sa perte car elle se rend compte, par les calculs, qu'elle est née seulement deux mois après le mariage de ses parents. C'est pourquoi le narrateur commente : « Aquella primera experiencia de Nevenka Fernández como auditora de sí misma había sido un desastre » (p. 112). De même, dans le chapitre « Un ejercicio de contabilidad real », qui relate la décision de Nevenka d'entrer en politique (avec les « pros » et les « contras »), le narrateur insiste une fois de plus sur l'échec de ses « premières fois » : « Fue seguramente *el primer ejercicio* de contabilidad real que hizo Nevenka después de acabar la carrera, *y le salió mal*, como la primera auditoría que unos años antes se había hecho a sí misma frente al Libro de Familia » (p. 143). Évidemment, cette insistance vise à doter le personnage d'une dimension pathétique, afin d'émouvoir le lecteur et de provoquer sa pitié.

Par ailleurs, le point de vue psychanalytique mène le narrateur à observer le langage du corps chez la jeune femme, à travers ce que Manuel Rivas, dans un article sur *Hay algo que no es como me dicen*, appelle le « détail exact »²²⁹. Nevenka a des difficultés à respirer²³⁰, elle se ronge les ongles²³¹, elle a des douleurs d'estomac²³². Le narrateur insiste également beaucoup sur son poids, qu'elle maigrisse²³³ ou qu'elle grossisse²³⁴. Selon Manuel Rivas, le langage du corps se substitue au langage parlé :

²²⁸ « Calculó que llegaría a medianoche », p. 51 ; « Hizo cálculos », p. 67 ; « calculó », p. 140 ; « Nevenka hacía cálculos », p. 141.

²²⁹ Manuel Rivas, « El silencio minado », *El País*, 21/02/2004.

²³⁰ « No podía respirar excepto si lloraba, pues el llanto le ablandaba, o eso le parecía, los músculos del pecho, que se habían quedado rígidos. [...] —Desde entonces —dice señalando el frasco de un inhalador nasal que tiene siempre a mano— no respiro bien », p. 54.

²³¹ « Nevenka fue todo el camino mordiéndose las uñas, un vicio que inauguró por esa época y que aún no ha abandonado », p. 59.

²³² « Sintió una punzada de miedo en el estómago, que es su parte débil », p. 18 ; « Nunca ha vuelto a estar bien del estómago. En su casa tropiezas con remedios para el ardor de estómago por todas partes. [...] tenía el estómago destrozado. Tomaba yogures y Almax, mucho Almax, que, pese a su nombre, es un protector estomacal », p. 79.

²³³ « Pesaba 48 kilos, diez menos de lo habitual en ella » (p. 51), « Sus abuelos la vieron tan delgada que sacaron jamón y chorizo, como si en aquella breve visita pudiera recuperar algunos gramos » (p. 85).

²³⁴ « Nevenka era como la había visto en las fotos de los periódicos y en la televisión, aunque había ganado peso », p. 37 ; « Nevenka recuperó parte del peso que había perdido durante los meses anteriores », p. 184.

Nevenka comienza a comerse las uñas. Eso anuncia el principio del fin del silencio. El cuerpo herido ya estaba hablando. Había adelgazado de forma extrema. De San Pablo a Freud: "Ningún mortal puede guardar un secreto. Si sus labios callan, lo dice con las yemas de los dedos". En el formidable relato de Millás, todo habla²³⁵.

La traduction physique de la souffrance mentale permet ainsi de mettre à jour la profonde blessure de Nevenka et de susciter l'investissement émotionnel du lecteur dans un personnage en situation de détresse, dont la faiblesse est encore soulignée par l'utilisation des métaphores.

b. Les métaphores

Le *pathos* réside également dans les métaphores animales. La première est celle des poissons, annoncée dès le paratexte, où le dessin de couverture, réalisé par un certain Juan Millás représente un homme qui porte à ses lèvres un verre dans lequel nage un petit poisson de couleur. Le petit poisson est ainsi l'image d'une Nevenka sans défense qui va être littéralement anéantie non seulement par son agresseur, le maire Ismael Álvarez — représenté par l'homme dans le dessin — mais aussi par tous les siens qu'elle a « trahis » en dénonçant le maire. Cette métaphore est filée dans le chapitre « Ese hombre te habla como un amo », dans une anecdote *a priori* anodine :

En el salón de la casa de los padres de Nevenka, en Ponferrada, había un acuario grande [...]. A Nevenka, de adolescente, le gustaba sentarse en el suelo y observar cómo los peces iban de acá para allá [...]. Cierta día, [...] advirtió [...] que la población del acuario había disminuido. [...] Su madre le dijo que había comprado un pez negro que quizá se estaba comiendo al resto. (p. 45)

Or, cette anecdote sert à illustrer la situation de Nevenka à son arrivée à la mairie de Ponferrada, comme le dévoile le narrateur : « Cuando viajé a Ponferrada y conocí de cerca la atmósfera moral del Ayuntamiento, me pareció que era un microcosmos de peces negros en el que había ido a caer inocentemente un pez de colores » (p. 46). L'adverbe « inocentemente » insiste sur la naïveté et la pureté de Nevenka et renvoie à la figure de « victime innocente ». L'autre métaphore animale concerne son chien, *Gordo*. La présentation du chien se fait sous le signe de l'identification de Nevenka elle-même avec l'animal : « *Gordo*, un perro pequeño que se había comprado al final del verano para que le hiciera compañía y *con el que se identificó cuando le dijeron que era el rechazado de la camada* » (p. 50, je souligne). Le deuxième segment de la phrase, en italique, fait référence à la naissance « fuera de fecha » et « fuera de lugar » de Nevenka, que nous avons commentée précédemment. L'identification passe par le défaut physique de naissance : Nevenka est née avec une hernie, le chien avec une

²³⁵ Manuel Rivas, « El silencio minado », *art. cit.*

malformation à l'oreille. De plus, lors de sa fuite à Madrid, les pleurs du chien se mêlent aux pleurs de Nevenka (« oyó a través del piso del autobús los ladridos de *Gordo*. [...] El llanto del perro con el propio », p. 51). Enfin, Nevenka elle-même se projette dans le chien dans le chapitre « El cerco se estrecha » qui raconte sa descente aux enfers :

El perro le daba lástima porque apenas lo sacaba [...]. El animal se meaba y se cagaba y cuando la veía llorar, se ponía a gemir. A veces, dice, miraba al perro y me parecía que dependía de mí como yo de Ismael. [...] Lo trataba como Ismael a mí. [...] Yo le fustigaba como Ismael me fustigaba a mí. [...] Luego lo sacaba un rato de paseo, como me sacaba de paseo Ismael a mí, y me lo perdonaba todo.
(p. 78)

À l'image de l'apitoiement de Nevenka devant son chien, le narrateur cherche à provoquer le même sentiment chez le lecteur. Outre l'effet pathétique, ces métaphores visent à illustrer l'animalisation dont a été victime Nevenka, afin de provoquer l'indignation chez le lecteur. Ainsi le mot *redil*, qui appartient au vocabulaire de l'élevage des troupeaux, apparaît-il deux fois²³⁶. De plus, la comparaison entre Nevenka et le chien est explicitée à travers l'image de la laisse invisible qui la relie au maire : « El propio Ismael Álvarez, que creyó tenerla atada como un perro a una correa, debió comprender que el asunto comenzaba a escapársele de las manos » (p. 125). Cette animalisation débouche alors sur une réification, dont Nevenka elle-même finit par prendre conscience : « Comprende hasta qué punto había empezado a ser cosificada, reducida a un objeto que alguien mostraba como mostraría un automóvil recién adquirido » (p. 149).

Par l'exploitation du pathétique, le personnage souffrant parvient à s'humaniser et à susciter l'empathie du lecteur devant son semblable. Ainsi que le souligne Jean-Pierre Albert, « le héros souffrant devient alors un exemplaire remarquable de l'Humanité »²³⁷. Son exemplarité, en effet, ne repose pas tant sur des exploits que sur la confrontation à des situations extrêmes, que le lecteur potentiel peut être amené à vivre, notamment pour Nevenka. L'intérêt est alors de transformer cette communion affective en communion idéologique puisque « la fragilité du personnage entraîne l'adhésion du sujet lisant à l'ensemble du système textuel »²³⁸.

²³⁶ « Tal vez [Ismael] confiaba en que tras rebajarle el sueldo a la mitad [...] volviera al redil », p. 98 ; « Nevenka no había vuelto al redil después de que le redujeran el sueldo », p. 125.

²³⁷ Jean-Pierre Albert, « Sens et enjeux du martyr : de la religion à la politique », *art. cit.*, p. 23-24.

²³⁸ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 212.

III. LE SUJET DÉSENCHANTÉ

Le troisième type de figure que nous envisageons sous l'angle de la réception est celui auquel le lecteur a tendance à s'identifier d'un point de vue « culturel ». Le code « culturel », selon Vincent Jouve²³⁹, repose ainsi sur la projection axiologique, voire idéologique, du lecteur sur un personnage qui lui ressemble, son *alter ego*. Ce code fonctionne principalement pour les œuvres contemporaines, puisqu'il repose sur les notions de reconnaissance et de résonance entre l'univers diégétique et l'univers extradiégétique du lecteur. Vincent Jouve avance que le lecteur s'investit plus facilement dans un personnage qui lui est proche, tant au niveau axiologique que chronologique : « Nous réagissons à la littérature contemporaine aussi bien en tant que sujets qu'en tant que lecteurs »²⁴⁰. Le sujet désenchanté apparaît donc dans les romans de notre corpus qui opèrent une diégétisation de l'époque contemporaine. Dans les romans de la mémoire qui mettent explicitement en miroir l'époque de la Guerre Civile et le XX^e siècle — *Soldados de Salamina* et *El lápiz del carpintero* —, il est très net que le passé glorieux des héros précédemment étudiés contraste avec un présent dégradé, où évoluent des sujets désorientés et dépourvus de la transcendance qui caractérise Da Barca et Miralles. En outre, la série Alatrisme, bien qu'elle soit diégétiquement ancrée au XVII^e siècle, convoque également le code culturel, puisque c'est à travers la mise en écho du *desengaño* baroque et du *desencanto* contemporain que le « héros fatigué » Alatrisme est proposé comme *alter ego* du lecteur.

A—« El héroe cansado »

1. Un Ulysse des temps modernes

Dans de nombreux articles et *interviews* accordées à la presse, Arturo Pérez-Reverte associe Alatrisme à la figure d'Ulysse : « Alatrisme es Ulises volviendo a Ítaca, o mejor dicho, Ulises sin Ítaca a la que volver bajo un cielo sin dioses »²⁴¹. Cette association entre dans le cadre d'une opposition entre le héros « classique » et un héros plus humanisé, en échec — le « héros fatigué » :

²³⁹ *Ibid.*, p. 144-149.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 146.

²⁴¹ Juan Cruz, « Alatrisme es un personaje del siglo XIX », *art. cit.*

Mi teoría es que hay dos clases de héroe: el de corazón puro, el inocente, como Aquiles y Héctor, y el que finalmente se queda solo, ya tiene canas en la barba, sabe que los dioses desaparecen y tiene que buscarse la vida. El héroe viejo y cansado, con recuerdos y remordimientos. El héroe actual, el héroe del siglo XX, está ya en Homero y se llama Ulises.²⁴²

La formule de « héros fatigué » associe l'idée d'héroïsme à celle d'échec. Mais que reste-t-il des héros dans le présent de la diégèse, si ce n'est une version dégradée de leur grandeur d'antan ? Le narrateur insiste, en effet, sur le sort misérable réservé aux vétérans des Flandres à leur retour en Espagne, dès le premier volume de la série : « Madrid estaba lleno de viejos soldados que malvivían en calles y plazas, con el cinto lleno de cañones de hoja de lata: aquellos canutos guardaban sus arrugadas recomendaciones, memoriales e inútiles hojas de servicio, que a nadie importaba un bledo »²⁴³. Le contexte historique ne permet donc plus à ces soldats d'être des héros épiques, puisqu'ils n'en sont qu'une version pitoyable. Leur héroïsme appartient donc au passé. À ce propos, Íñigo défend l'idée selon laquelle les *tercios*, avec les *comedias*, sont les seuls dépositaires d'un certain « honneur national » (*dignidad*) sur le point de disparaître, dont nous avons analysé les implications précédemment :

La poca dignidad que conservábamos se limitaba a unos cuantos individuos aislados, a los escenarios de los corrales de comedia, a los versos de Lope y de Calderón, y a lejanos campos de batalla donde aún resonaba el hierro de nuestros tercios veteranos [...]. Nuestra única virtud, eso sí, fue que algunos, incluso entre los peores, supieron morir como Dios manda cuando hizo falta o no hubo otro remedio, de pie, el acero en la mano [...]. Mejor así: unos cuantos desesperados poniendo a salvo, como si fuese la bandera rota del reducto de Terheyden, la dignidad del infame resto. Rezando, blasfemando, matando hasta vender cara la piel. Y algo es algo. (p.75-76)

Ce passage livre une définition de l'héroïsme très proche de celle de Javier Cercas dans *Soldados de Salamina*, qui reprend, en la subvertissant, la phrase de Spengler. L'image est la même dans les deux romans : la solitude du héros est assumée par le nombre restreint des derniers combattants (« un pelotón de soldados » pour Cercas, « unos cuantos individuos aislados » et « unos cuantos desesperados » pour Pérez-Reverte) qui luttent pour des valeurs collectives. À propos de ces valeurs, là où Cercas parle de « civilisation », dans une dialectique civilisation / barbarie, Pérez-Reverte renvoie au concept de l'honneur, dont nous avons souligné qu'il n'est plus le fondement des codes sociaux aujourd'hui. De plus, dans un schéma actantiel, les objets et destinataires de la lutte des deux personnages sont bien différents. Si Miralles se bat pour la victoire des républicains puis des Alliés, c'est au nom du principe transcendant de

²⁴² Antonio Arco, « Con Ustedes, Pérez-Reverte », in José Belmonte Serrano et José Manuel López de Abiada (éds.), *Sobre héroes y libros...*, op. cit., p. 13-18, citation p. 15.

²⁴³ *El capitán Alatriste*, p. 27.

la liberté. En revanche, Alatrisme a uniquement combattu pour l'expansion et le maintien des positions espagnoles en Europe. Dans ce contexte dégradé, Alatrisme est passé du statut de soldat à celui de tueur à gages ; ses valeurs « nobles » entrent donc en contradiction avec son rôle social, qui consiste à se mettre au service des puissants pour accomplir leurs basses besognes. À ce propos, la dénomination anachronique de *sicario* n'est réservée qu'à son antagoniste, Malatesta²⁴⁴. Alatrisme, lui, est désigné par les mots *espadachín*²⁴⁵ — « spadassin » en français — ou *espada a sueldo*²⁴⁶ qui, par leur nature archaïsante, ont une coloration euphémistique pour le lecteur contemporain. Outre qu'il rend, dans la citation, un hommage au soldat inconnu tel qu'il apparaît dans les romans de la mémoire de mon corpus, le narrateur offre une parfaite justification du rôle social d'Alatrisme dans le présent de l'action, qui fait écho au dernier vers de l'épigraphe de *El caballero del jubón amarillo* : « Fue su tiempo quien lo hizo ». Cependant, on ne voit le capitaine « à l'œuvre » qu'une seule fois, dans le premier volume, où il est recruté par des hommes masqués pour tuer deux Anglais, qui se révéleront être le prince de Galles, futur roi d'Angleterre et le marquis de Buckingham. Or, même à cette unique occasion, il refusera d'exécuter la tâche. Capitaine sans troupe et tueur à gages sans contrat, Alatrisme est donc la simple expression d'une nostalgie dans la mesure où il reflète l'opposition entre un passé diffus où les qualités d'un individu coïncidaient avec sa fonction sociale et un présent où les valeurs « nobles » ne peuvent plus être exercées dans un contexte dégradé. Outre qu'il rend le héros plus accessible, en dévoilant ses failles et ses côtés sombres, ce décalage permet d'établir une transposition entre l'univers de référence — le Siècle d'Or — et l'univers du lecteur, à travers le glissement du *desengaño* baroque au *desencanto* contemporain.

2. Du desengaño au desencanto

Dans le roman, le concept de décadence politique, économique et sociale, à l'origine du Baroque espagnol, est largement exploité, ainsi que nous l'avons souligné antérieurement. Il entraîne, chez le personnage d'Alatrisme, cette lucidité²⁴⁷, cette perte d'illusions²⁴⁸, cette résignation teintée de stoïcisme²⁴⁹ propres au *desengaño* baroque. Le *desengaño* réside dans une profonde conscience de la mort, dans un pessimisme face à

²⁴⁴ Cf. p. 207, 270 et 295.

²⁴⁵ Cf. p. 20 et 34.

²⁴⁶ Cf. p. 155 et 246.

²⁴⁷ « No se puede ganar siempre », p. 316.

²⁴⁸ « Resignación y ausencia de ilusiones sobre el éxito o fracaso de la empresa », *Limpieza de sangre*, p. 47.

²⁴⁹ « Era fatalista el capitán Alatrisme [...] con el estoicismo de quien se acostumbra a no esperar otra cosa » (*El capitán Alatrisme*, p. 124), « estoica resignación de viejo soldado » (*Limpieza de sangre*, p. 138), « resignado a encarar lo inevitable » (*El caballero del jubón amarillo*, p. 247), « Aquel gesto [...] invitaba a la resignación cristiana » (*Ibid.*, p. 263).

la fugacité du temps et de l'existence humaine, dans un nihilisme issu de la déconstruction de l'idée de monde, à partir de découvertes scientifiques (notamment de Giordano Bruno) qui révèlent l'infini de l'univers²⁵⁰. Or, la série Alatrisme associe uniquement le *desengaño* du protagoniste à la perte de valeurs de la société, ce qui permet de renvoyer implicitement à la société contemporaine à travers le prisme du relativisme postmoderne. Cependant, la société du XVII^e, bien qu'empreinte d'une profonde conscience de la vanité du monde, est marquée par la permanence de normes et d'idéaux qui avaient encore cours, ainsi que par l'absence totale de questionnement de l'ordre social, régi par les principes monarchiques, religieux et nobiliaires. La dérégulation de l'individu contemporain va bien au-delà du pessimisme baroque, puisqu'elle prend place dans une société morcelée et dépourvue de consensus social et idéologique. En faisant d'Alatrisme le porte-drapeau de valeurs essentialistes et d'une société utopique conçue comme un organisme harmonieux marqué par la coïncidence entre les valeurs et le rôle social de l'individu, Pérez-Reverte propose une conception réactionnaire des rapports sociaux, à travers la revendication nostalgique du retour à un passé idéalisé.

De ce point de vue, Alatrisme peut-il être réellement un personnage exemplaire pour le lecteur contemporain ? Il semble que l'on touche ici aux limites de la dimension pragmatique de l'exemplarité et que le personnage d'Alatrisme ne réussisse pas l'« épreuve » de la réception. Le hiatus entre le « vouloir-faire » et le « faire » du personnage le réduit à devenir la simple expression d'une nostalgie. De même, la mise en abyme de l'exemplarité pragmatique, à travers la relation maître / élève instaurée entre Alatrisme et Íñigo débouche sur la reproduction littérale du modèle, puisque l'ancien page du capitaine, au seuil de la mort, se présente également sous les traits d'un héros fatigué, caractérisé par la même lucidité et le même *desengaño* que son ancien maître :

Hoy, desde esta vejez interminable en la que parezco suspendido mientras escribo mis recuerdos, miro atrás; [...] sólo encuentro rostros de fantasmas y la soledad lúcida, infinita, de quien conoce lo mejor y lo peor que alberga el nombre de España. Y ahora sé, tras pagar el precio que la vida exige, lo que encerraban los silencios y la mirada ausente del capitán Alatrisme. (p. 61)

Contrairement aux autres « héros antagoniques » proposés au lecteur sous la forme de « reflets idéalisés » (Da Barca et Miralles) ou de « personnages souffrants » (les prisonnières de *La voz dormida*), Alatrisme ne transcende pas le présent dégradé ; son éthique de résistance à la décadence est dans l'impossibilité d'être mise en actes et, par là-même, d'avoir une visée pragmatique. Le paradoxe de ce personnage réside donc

²⁵⁰ Cf. Fernando R. De La Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

en ce qu'il incarne une essence sans substance, un concept sans application, bref, un héroïsme sans exemplarité.

B—La figure du rat e

1. L'image sombre de la réalité contemporaine

Les *incipit* de *El lápiz del carpintero* et de *Soldados de Salamina* donnent d'emblée une image sombre de la soci ete contemporaine puisqu'ils introduisent deux journalistes rat es et dépressifs. Carlos Sousa est cantonn e à la rubrique des faits divers, Javier Cercas à celle de l'actualité culturelle, « que es donde se adscribe a la gente a la que no se sabe dónde adscribir » (p. 18), précise-t-il ironiquement. Carlos Sousa est physiquement d egrad e — il a des poches sous les yeux (« sus ojeras, [...] aquellas prematuras bolsas en los p arpados », p. 11), il est alcoolique (« mi problema no es el agua, precisamente », p. 11) — et souffre de la solitude (« viv ia muy solo, demasiado solo », p. 13). Le lecteur apprend également à la fin du roman qu'il est dépressif, à travers les mots de Maria da Visita o (« Anda deprimido », p. 188). C'est également sur la dépression du narrateur-personnage que s'ouvre *Soldados de Salamina*, mais sur un mode beaucoup plus ironique. Il est ainsi plong e dans un triple malheur, familial (la mort de son père), sentimental (l'échec de son mariage) et professionnel (l'abandon de sa carrière d'écrivain). Le narrateur opère en outre une autod evaluation qui le présente comme un personnage banal, délibérément trait e sur un mode mineur, grâce à l'autodérision qui transparaît dans le bon mot qu'il rétorque à quiconque dit avoir lu son livre : «  Ah, fuiste t u? », d'abord à Aguirre (p. 29) puis à Bola o (p. 145). Il insite, de même, sur le maigre succès de ses premiers livres (« el libro fue acogido con notoria indiferencia », p. 17). C'est précisément avec sa carrière d'écrivain rat e que le narrateur fait preuve du détachement humoristique le plus patent : « En realidad, mi carrera de escritor no había acabado de arrancar nunca, así que dif cilmente podía abandonarla. Más justo sería decir que la había abandonado apenas iniciada » (*idem*). Il se présente alors comme un personnage dépourvu de talent, apathique et aboulique, qui trouve son expression maximale dans la dépression : « cinco a os de angustia econ mica, física y metaf sica, tres novelas inacabadas y una depresi n espantosa que me tumb o varios meses en una butaca, frente al televisor » (*idem*). La description dégradée du narrateur-personnage dans l'*incipit* est donc volontairement emphatique, les hyperboles étant perceptibles à travers l'accumulation des chiffres (« cinco a os », « tres novelas », « varios meses ») et l'énumération d'adjectifs (« angustia econ mica, física y metaf sica ») où la gradation « física y metaf sica » joue sur la répétition sonore. La

présentation d'un personnage de raté se place donc, dans *Soldados de Salamina*, sous le signe de l'humour.

De plus, le cadre spatio-temporel du premier niveau diégétique de *El lápiz del carpintero* reflète « une Galice sans âme » qui fonctionne comme une « métaphore de l'Espagne contemporaine »²⁵¹. Si le premier chapitre prend place dans la maison lumineuse de Da Barca (« un aura de luz invernal », p. 9), le deuxième fait pénétrer le lecteur dans la maison close où travaillent le gardien Herbal et la prostituée Maria da Visitação. L'établissement se situe dans un lieu reculé, « apartado, sin vecindario » (p. 20). Caractérisé par l'obscurité à l'intérieur (« el club abría al anochecer y ellas dormían durante el día », p. 21 ; « la penumbra », p. 22), le lupanar est signalé aux passants par la lumière criarde du néon de l'enseigne, où figure une walkyrie à moitié nue. C'est dans cette ambiance délétère qu'apparaît Herbal ; la banalité de son activité est renforcée par la présence de détails dérisoires : il nettoie les tables avec un aérosol parfumé au sapin canadien, au son du vieux tube éculé *Ciao amore* qui passe en boucle (p. 19). Ainsi que le souligne Christine Pérès, l'opposition entre le lieu euphorique associé à Da Barca et celui, dysphorique, associé à Herbal, font du dernier « un lieu d'expiation »²⁵² puisque Herbal, geôlier au temps de la Guerre Civile et vigile de maison close soixante ans plus tard, est désigné comme « un éternel gardien de prison »²⁵³.

L'autre personnage à prendre place dans ce décor sinistre est Maria da Visitação, prostituée issue d'une île africaine et sans papiers. Sa perception du climat galicien²⁵⁴ permet de renforcer l'hostilité du lieu, dont elle n'a qu'une vision très restreinte à cause de l'enfermement auquel elle est soumise (« de su nuevo país poco más conocía que la carretera que iba a Fronteira », p. 20). Son statut de prostituée et d'immigrée clandestine la transforme en symbole contemporain de l'exploitation des êtres humains. En tant que prostituée, elle est potentiellement soumise à la violence des clients, principalement issus du monde de la mafia (« los de los zapatos blancos », p. 19) ; en tant que sans papiers, elle renvoie à la problématique de la frontière, centrale dans le roman et perceptible dans le nom de la ville où se situe le premier niveau diégétique, *Fronteira*. Si nous avons déjà vu que la transgression des frontières — entre le passé et le présent, entre les morts et les vivants, entre le naturel et le surnaturel — fonctionne comme une illustration textuelle et poétique de la « réalité intelligente », elle renvoie ici, extratextuellement, à la question socio-politique de l'immigration dans le monde

²⁵¹ Christine Pérès, « Écrire pour quel public ? *O lapis do carpinteiro / El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas (1998) : une poétique de transgression des frontières », *art. cit.*, p. 468.

²⁵² *Ibid.*, p. 460.

²⁵³ *Ibid.* Cf. à ce propos : « era Herbal quien recorría el cerrojo de la puerta », « como un guardia en su garita », « él estaba allí, filmando cada movimiento, espiando a los tipos » (p. 19-20).

²⁵⁴ Elle insiste, en effet, sur le froid : « esa visión le quitaba el frío » (p. 20) ; « eso le daba frío » (*idem*) ; « empezaba un mundo de nieblas, vendavales y nieve » (p. 21).

contemporain. Très clairement, la notion de frontière est dénoncée par Da Barca, conformément à son idéologie communiste internationaliste (« Las fronteras de verdad son aquellas que mantienen a los pobres apartados del pastel », p. 14), qui plaide pour leur transgression : « Lo único bueno que tienen las fronteras son los pasos clandestinos » (p. 13). Maria da Visitação est donc une figure de la marginalité, dans la mesure où elle passe d'un espace marginalisé — son île natale — à un autre — la maison close en périphérie de la ville, fréquentée par la pègre locale.

L'avalissement du monde contemporain passe également par l'image d'un amour dénaturé, transformé en « marchandise pour journalistes déprimés et trafiquants en quête de plaisir »²⁵⁵, qui s'oppose à l'amour sincère et fidèle entre Da Barca et Marisa. De même, le Javier Cercas de *Soldados de Salamina* vit une aventure avec Conchi, dont la description bénéficie du même humour que celle du narrateur-personnage. C'est une voyante à première vue vulgaire (« su aspecto un tanto llamativo (pelo oxigenado, minifalda de cuero, tops ceñidos y zapatos de aguja) », p. 45), inculte, à l'image de ses amies « semi-analfabetas » (p. 46), aux goûts « populaires » en terme de loisirs puisqu'elle emmène son compagnon à Cancún, haut-lieu du tourisme de masse (p. 50). Cependant, tout comme Marisa devient le moteur du récit d'Herbal grâce à ses questions et à sa participation active au déroulement de l'histoire, Conchi endosse un rôle dramatique, puisqu'elle devient le moteur de l'intrigue : son nom, diminutif de *Concepción*, est alors symbolique de sa fonction puisqu'elle assiste le narrateur dans l'élaboration de son livre²⁵⁶.

2. Diégétisation des instances de narration et de réception

Dans *El lápiz del carpintero*, Herbal est une incarnation diégétique de l'instance de narration. En tant que témoin direct de l'époque de la Guerre Civile, il incarne le lien entre le passé et le présent, à travers le récit qu'il adresse à Maria da Visitação. Or, lui aussi renvoie à la figure du raté, mais sous un jour beaucoup plus tragique. C'est un personnage profondément seul, qui n'a pas d'espace propre : il vit chez sa sœur, puis à la prison, puis au bordel. Sans attache, sans épouse, il apparaît comme un homme peu cultivé, comme le prouvent, entre autres, ses confusions entre « autonomía » et « anatomía » (p. 45), entre « belleza física » et « tísica » (p. 46), dans le rapport qu'il rédige sur Da Barca. Alors que Da Barca, né à Cuba, a voyagé, Herbal n'est presque jamais sorti de son village avant son service militaire (p. 50). Si Da Barca est un homme d'action, Herbal se caractérise par sa passivité, consubstantielle à son statut de témoin,

²⁵⁵ Christine Pérès, « Écrire pour quel public ?... », *art. cit.*, p. 468.

²⁵⁶ Nous reviendrons sur le personnage de Conchi dans la troisième partie de cette étude.

corroboré dans le récit par l'omniprésence du lexique du voir²⁵⁷. En découle un manque de courage, notamment face à son beau-frère violent, Zalo Puga, incarnation la plus vile et la plus machiste des forces répressives. Cependant, contrairement à ce que cette brève présentation pourrait laisser entendre, le roman ne repose pas sur une opposition manichéenne entre Herbal, représentant des vainqueurs, et Da Barca, le républicain. La dévaluation du geôlier est atténuée par les analepses sur son enfance misérable, soumise à la pauvreté et à la violence du père (p. 50). Le lecteur apprend ainsi que l'engagement d'Herbal aux côtés des forces soulevées répond davantage à un besoin d'échapper à ce milieu hostile plutôt qu'à des positions politiques. De même, la haine qu'il éprouve à l'égard de Da Barca est motivée non pas par des considérations idéologiques mais par la rivalité amoureuse au sujet de Marisa Mallo. Enfin, la majeure partie du récit est prise en charge par lui, ce qui crée forcément une intimité avec le lecteur. La dualité de ce personnage est alors perceptible dans l'affrontement, évoqué dans notre première partie, entre l'Homme de Fer, voix de l'idéologie autoritaire du premier franquisme, et le peintre. Cette cohabitation fantasmatique en fait alors une « incarnation métonymique d'un peuple intimement déchiré, balloté entre plusieurs positions et qui ne peut, pour cela même, prendre son destin en main »²⁵⁸. En outre, Herbal accomplit un parcours exemplaire à plusieurs titres. Grâce au peintre, il passe du statut d'opresseur à celui d'ange gardien de Da Barca. Grâce à l'histoire de Da Barca et de Marisa, qui a hanté sa vie, il change (« A mí enseguida me cambió la vida », p. 186) au point de tuer Zalo Puga pour défendre sa sœur. Enfin, grâce au récit qu'il délivre à Maria da Visitação à la fin de sa vie, il se transforme en passeur de mémoire et de valeurs, puisqu'il donne à la prostituée le crayon du charpentier, dont nous avons souligné qu'il est le symbole du militantisme politique progressiste.

C'est également la notion de parcours qui préside à la diégétisation des instances de réception dans *El lápiz del carpintero* et *Soldados de Salamina*. Le premier présente une double diégétisation, dans la mesure où Carlos Sousa et Maria da Visitação sont les narrateurs de deux récits distincts. Ils présentent néanmoins un point commun : aucun des deux n'est originaire de la région de Fronteira (Carlos Sousa vient du nord de la Galice). Ainsi que le souligne Christine Pérès, « la présence d'un homme et d'une femme comme récepteurs du passé permet ainsi toutes les identifications »²⁵⁹. Si, en tant qu'étrangère, Maria da Visitação méconnaît la réalité historico-politique de son pays

²⁵⁷ Cf. « testigo mudo », p. 39 ; « El guardia lo miró desde la penumbra, como tantas veces antes », p. 43 ; « Herbal calló por un instante, con la mirada perdida », p. 46 ; « Y Herbal pasó aquella noche al acecho », p. 65 ; « Pero aparte de mirarlo [a Da Barca] como a un bicho [...] yo no sabía muy bien qué hacer », p. 105 ; « Mientras asistía a los preparativos de aquella operación a lo bravo », p. 152.

²⁵⁸ Geneviève Champeau, « Bilinguisme, diversité culturelle et utopie dans *O lapis do carpinteiro / El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », *art. cit.*, p. 123.

²⁵⁹ Christine Pérès, « Écrire pour quel public ?... », *art. cit.*, p. 461.

d'accueil (« No lo sé [...] Yo no soy de aquí. No tengo documentación », p. 165), il en est de même pour Carlos Sousa, qui affiche un profond désintérêt pour l'Histoire de l'Espagne. Journaliste désabusé (« el mundo era un estercolero », p. 11) et apolitique (« A mí no me interesa la política », p. 14), il fait part de ses doutes, empreints d'ironie, quant aux répercussions de son *interview* du vieux combattant républicain : « ¿Y eso a quién podría importarle? Sólo a un jefe de información local que por las noches lee *Le Monde Diplomatique* » (p. 10). De la même manière, au début de *Soldados de Salamina*, le narrateur fait preuve d'une désinvolture à la limite du mépris quant à l'épisode de la Guerre Civile :

[...] la guerra civil, de la que hasta aquel momento no sabía mucho más que de la batalla de Salamina o del uso exacto de la garlopa, y [...] las historias tremendas que engendró, que siempre me habían parecido excusas para la nostalgia de los viejos y carburante para la imaginación de los novelistas sin imaginación. (p. 21)

Dans les deux cas, les journalistes ratés que sont Carlos Sousa et Javier Cercas sont les incarnations diégétiques d'un lecteur espagnol apolitique méconnaissant l'Histoire de son pays et sont, par là-même, les symboles de leur génération, ainsi que l'affirme Mercedes Tasende à propos de Carlos Sousa :

*Sousa [...] constituye un magnífico exponente de toda una generación de españoles que se sienten defraudados, fracasados, aquejados por el vacío ideológico y el desencanto reinante en el país después de la tan ansiada llegada de la democracia*²⁶⁰.

Plus largement, Maria da Visitação est l'incarnation du lectorat étranger.

Or, la rencontre avec des témoins directs (Da Barca, Herbal, Miralles) ou indirects (Sánchez Ferlosio) déclenche leur intérêt pour cette période. Carlos Sousa est fasciné par Da Barca et incarne donc diégétiquement la réception du héros placée sous le signe de l'admiration ; Maria da Visitação finit par être émue aux larmes par le récit d'Herbal (p. 187), sensible à la dimension affective des personnages. Javier Cercas est « impressionné » par le récit de Sánchez Ferlosio, qui déclenche sa curiosité (p. 21), avant de l'être encore davantage face au vieux républicain Miralles. C'est donc le parcours de ces narrateurs qui est proposé comme modèle au lecteur contemporain : de l'indifférence à la fascination pour les acteurs de l'Histoire, mais aussi du désintérêt à l'intérêt pour un pan oublié du passé de l'Espagne. En outre, tous ces destinataires de récits s'instituent à leur tour en narrateurs, en passeurs de mémoire : à travers la confrontation des récits de Da Barca et d'Herbal dans la réunion finale du journaliste et

²⁶⁰ Mercedes Tasende, « El proceso de mitificación en *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas », *Monographic Review / Revista Monográfica*, n° 17, 2001, p. 216. Citée par Jessica A. Folkart dans « On Pencils, Places and the Pursuit of Desire: Manuel Rivas's *El lápiz del carpintero* », *Revista de Estudios Hispánicos*, n° 40, 2006, p. 299.

de la prostituée dans *El lápiz del carpintero*, à travers l'écriture du récit que le lecteur a sous les yeux dans *Soldados de Salamina*.

La figure du sujet désenchanté est donc exemplaire à double titre. Représentation particulière du désenchantement et de la dégradation du monde contemporain, il est institué en reflet du lecteur. La proposition de normes issues du passé, incarnées par les héros Da Barca et Miralles, est alors d'autant mieux facilitée qu'elle est assumée par des personnages qui ressemblent au lecteur, sortes d'*alter ego*. Par ailleurs, c'est par le parcours de ces personnages initialement présentés comme des ratés qu'un modèle de comportement citoyen est proposé au lecteur : de la réception à la narration d'un récit, de l'oubli à la mémoire, de la passivité à l'action. La diégétisation des instances de narration et de réception est ainsi mise au service d'un plaidoyer pour l'engagement.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

L'exemplarité des personnages consiste en une exemplification de la réalité historique ou sociale par des existences individuelles — où la fiction élève le particulier au rang de symbole — ainsi qu'en une suggestion de modèles de comportement pour le lecteur contemporain. Ainsi la fiction érige-t-elle un monument à ces personnages en leur donnant une place, dans la littérature, inversement proportionnelle à celle que leur ont accordée l'espace médiatique (pour Nevenka) ou l'Histoire officielle (pour les autres récits). Elle postule également une généalogie, qui peut être métaphorisée par des objets matériels (le cahier d'Hortensia dans *La voz dormida*, le crayon dans *El lápiz del carpintero*) ou par le rapport maître / élève dans *El caballero del jubón amarillo*, ou qui est simplement suggérée à travers la mise en miroir d'un passé lumineux et d'un présent dégradé, en vue de créer une communauté solidaire unie autour d'un système de valeurs que les auteurs du corpus proposent comme norme pour le présent.

Notre typologie centrée sur la construction des personnages a permis de constater la permanence de véritables héros au sein du roman espagnol contemporain aux côtés de personnages qui ressemblent davantage au lecteur en ce qu'ils ne sont ni parfaits ni tout-puissants, mais dont le parcours les rend admirables. Nous avons pu apprécier la variété de postures axiologiques et idéologiques incarnées par ces figures exemplaires, de la revendication d'un héritage républicain à la nostalgie réactionnaire d'une Espagne de l'« honneur » en passant par la défense de la justice et des droits des femmes.

Du point de vue de la réception, nous avons établi un triptyque qui s'est attaché à mettre en lumière les différentes stratégies d'identification du lecteur. Bien que notre propos ne soit pas d'évaluer l'influence effective de ces figures sur le lectorat réel, quelques éléments — certes, isolés — prouvent l'efficacité de leur exemplarité pragmatique, tout d'abord auprès d'un public constitué d'individus qui partagent la même situation-limite que certains héros du corpus. Ainsi, au Pérou, les prisonnières ayant appartenu au Sentier Lumineux s'identifient aux personnages féminins de *La voz dormida*, comme le remarque Santiago Roncagliolo dans son récit-reportage *La cuarta espada*²⁶¹. Lorsque ce dernier, narrateur à la première personne, se rend à la prison de Chorrillos, il découvre que les personnages de Dulce Chacón représentent un véritable modèle pour les détenues :

²⁶¹ Santiago Roncagliolo, *La cuarta espada*, Barcelona, Debate, 2007.

No consigo mucho en claro para mi reportaje. Percibo que las entretengo, pero no confían en mí. Encuentro un ejemplar de la novela La voz dormida de Dulce Chacón, y trato de aprovecharlo para intentar un acercamiento.

—¿Este libro les gusta?

—Es el mejor. Es un éxito aquí en el penal. Nos sentimos muy identificadas con las presas republicanas.

—Yo publico mis novelas en la misma editorial que ella.

—¿En serio? —Se le abren los ojos—. ¿Como está Dulce?

—Muerta. Tuvo cáncer el año pasado. Fue muy repentino.

Aída suspira.

—Pobre compañera. Nos ha escrito un libro tan lindo y ahora es la única que está peor que nosotras.²⁶²

L'identification aux héroïnes de Ventas est à l'œuvre, malgré la distance spatiale et temporelle, car elle est provoquée par le partage d'un sort commun. Au-delà de ce public spécifique, l'exemple de la méprise sur le statut fictionnel du personnage de Miralles est également très révélateur. Dans *Diálogos de Salamina*, Javier Cercas insiste sur les conséquences de la parution de *Soldados de Salamina*, notamment sur la jeune génération, comme le montrent les lettres reçues par l'auteur, initialement adressées au personnage du vieux républicain : « Son cartas escritas por chavales mayoritariamente jóvenes. Algunas son terroríficas, como para llorar. De este tipo: "Tengo dieciocho años. Yo no sabía que estas cosas habían pasado, señor Miralles. Nos acordamos de usted y de sus amigos." [...] Ése es el poder de la ficción: dar vida a lo que está muerto »²⁶³. L'hommage de Javier Cercas aux héros anonymes possède une exemplarité cognitive (« no sabía que estas cosas habían pasado », écrit l'auteur de la lettre), mais aussi pragmatique, dans la mesure où il éveille les consciences et le désir des lecteurs de rendre hommage à leur tour à Miralles : « También recibí un e-mail de una concejala de Castelldefels pidiéndome la dirección de Miralles, porque le querían hacer un homenaje »²⁶⁴, ajoute ainsi Javier Cercas.

Enfin, l'érection de modèles marqués par un engagement politique ou par le passage du statut de victime à celui d'héroïne victorieuse réintroduit l'action dans la prose narrative espagnole contemporaine et entend réactiver la participation du citoyen à la collectivité. C'est pourquoi les œuvres de notre corpus mettent l'exemplarité littéraire au service de l'engagement.

²⁶² *Ibid.*, p. 178-179 (je souligne).

²⁶³ Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, *op. cit.*, p. 126-127.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 127.

TROISIÈME PARTIE : EXEMPLARITÉ ET ENGAGEMENT

Bien que le héros soit le vecteur privilégié de l'exemplarité encore aujourd'hui, certains récits espagnols de notre corpus ne présentent pas de héros ni de figures exemplaires à proprement parler. C'est le cas des deux récits de Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan* et *Sefarad*, ce dernier présentant pourtant une réflexion sur l'Histoire. Or ainsi que le souligne Christine Pérès,

[...] chez Muñoz Molina, [...] l'exploration du passé ne s'accompagne pas de l'érection de modèles donnés en exemple au lecteur. [...] *Sefarad* ne se donne pas non plus à lire comme une galerie de personnages illustres, mais plutôt comme un ensemble de portraits contrastés de personnages [...] incarnant tous à leur manière une forme d'exclusion¹.

L'exemplarité mise en œuvre dans *Sefarad* réside alors dans la mise en rapport du particulier et du général, du singulier et de la norme, dans une optique démonstrative où les multiples personnages sont des « exemples » — au sens d'échantillons, de preuves — de l'idée maîtresse du récit : l'exclusion. L'exemplarité en question est donc *a priori* moins d'ordre pragmatique que cognitif. De plus, dans les romans à double structure diégétique (*Soldados de Salamina*, *El lápiz del carpintero*, *Hay algo que no es como me dicen*), se dessine, parallèlement à la construction de la figure du héros (Miralles, Da Barca et Nevenka), le parcours de celui qui mène l'enquête sur le héros. Si celui-ci apparaît dans un récit pris en charge par un narrateur à la troisième personne dans *El lápiz del carpintero*, il peut également prendre la forme d'un personnage-narrateur homodiégétique, dans *Soldados de Salamina* et *Hay algo que no es como me dicen*.

L'exemplarité apparaît ici sous une autre modalité, plus subtile et moins explicite, qui relève de l'instance narratrice. L'enjeu est de cerner les stratégies d'écriture impliquant cette instance dans l'articulation du particulier, du général et de la norme, afin de séduire et persuader le lecteur pour le conduire à adopter des valeurs ou un type de comportement donné. Ainsi est-ce à travers la construction d'un ethos particulier que l'instance narratrice, à plus forte raison lorsqu'elle est diégétisée, cherche à susciter l'adhésion du lecteur, ainsi que le souligne Dominique Maingueneau : « La notion d'ethos permet de réfléchir sur le processus plus général de l'*adhésion* des sujets au point de vue défendu par un discours »². Or, l'ethos discursif — image que le locuteur construit de lui-même dans son discours — se double d'un ethos préalable ou prédiscursif, élaboré à partir du « statut institutionnel du locuteur » et de « l'image que l'auditoire se fait de sa

¹ Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque. Lecture de Sefarad d'Antonio Muñoz Molina*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 325.

² Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 207.

personne préalablement à sa prise de parole »³. Ce double aspect de l'éthos se révèle fondamental pour notre étude puisque la majeure partie des récits du corpus propose une mise en scène de l'instance narratrice à travers la figure d'un journaliste et / ou d'un écrivain. La question est de sonder la coïncidence entre ethos discursif et prédiscursif, et d'étudier la façon dont le narrateur-personnage retravaille les données prédiscursives que peut avoir le lecteur sur l'auteur du récit, à travers un pacte autobiographique ou un pacte plus ambigu, de nature autofictionnelle.

Parallèlement à la mise en scène de l'instance narratrice, la représentation diégétique de l'acte d'écriture mène à une réflexion sur le rôle des écrivains et des intellectuels dans l'espace public espagnol aujourd'hui et renvoie à la notion d'engagement. La « littérature engagée » pose le problème du rapport entre le littéraire et le politique, à savoir « la fonction que la société attribue à la littérature et le rôle que cette dernière entend y jouer »⁴. Considérée par Benoît Denis comme une « notion historiquement située »⁵, née au début du XX^e siècle, elle se trouve « désireuse de participer à l'édification du monde nouveau annoncé, dès 1917, par la Révolution russe »⁶. L'écrivain engagé — littéralement « celui qui a pris, explicitement, une série d'engagements par rapport à la collectivité »⁷ — est donc tourné vers le futur et le collectif ; il entend participer directement, par ses œuvres, au processus révolutionnaire et associe l'écriture au projet de « changer le monde ». Par conséquent, les écrivains engagés proposent une conception transitive voire utilitariste de la littérature, dans la mesure où elle devient un moyen au service d'une cause qui la dépasse : elle doit « servir ». Évidemment, aujourd'hui, la fin des utopies révolutionnaires ainsi que notre conception contemporaine de la littérature — qui réfute l'indexation de la forme sur le fond — semblent avoir ôté toute pertinence à la question de l'engagement en littérature. Cependant, il en reste quelque chose chez de nombreux écrivains espagnols contemporains, mais sous de nouvelles modalités. Pour tenter de cerner ces dernières, il convient de distinguer, avec Benoît Denis, la figure de l'intellectuel (dont le prototype est apparu au XVIII^e siècle avec le « philosophe ») de celle de l'écrivain engagé proprement dit, dont Sartre est sans-doute le représentant le plus emblématique. Si l'intellectuel — écrivain, philosophe, homme de sciences — sort de son domaine de compétences pour intervenir dans les débats sociopolitiques d'actualité, en revanche l'écrivain engagé fait paraître son engagement, principalement idéologique, dans ses œuvres littéraires elles-

³ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan Université, 2000, p. 70.

⁴ Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷ *Ibid.*, p. 30.

mêmes. Contrairement à ce qui se passe en France aujourd'hui, où les écrivains semblent avoir cédé leur place aux universitaires (scientifiques, économistes, sociologues, historiens) et surtout aux multiples « experts »⁸ qui occupent le devant de la scène médiatique en tant que commentateurs plus ou moins éclairés de la vie sociopolitique, l'écrivain espagnol continue d'intervenir dans l'espace public par l'intermédiaire de la presse, principalement dans les *columnas*. Cette pratique littéraire met à jour la survivance des liens entre presse et littérature en Espagne, incarnés originellement par Larra en qui Jean-François Carcelén voit le précurseur de la « figure janique de l'écrivain-journaliste »⁹. Il ajoute que les rapports étroits entre littérature et journalisme sont une donnée majeure en Espagne encore aujourd'hui puisque, à quelques rares exceptions près¹⁰, tous les écrivains contemporains publient ou ont publié dans la presse. De plus, du point de vue de la formation, plusieurs auteurs de notre corpus ont fait des études de journalisme, à l'instar de Manuel Rivas ou Antonio Muñoz Molina, qui ont parfois débouché sur une longue carrière de reporter comme c'est le cas pour Arturo Pérez-Reverte. Par ailleurs, Juan José Millás et Javier Cercas en sont venus à collaborer avec la presse après une reconnaissance initiale dans le monde des lettres. La figure de l'intellectuel continue donc d'être investie par les écrivains en Espagne. Cependant, qu'en est-il de l'engagement au sein même des œuvres de fiction ? Peut-on encore parler d'écrivain engagé aujourd'hui ?

Ces questions sont au cœur de la réflexion d'un article d'Alexandre Gefen¹¹ pour lequel l'engagement se caractérise aujourd'hui par un double déplacement, à la fois formel et idéologique : le « déplacement des interrogations thématiques vers des questions formelles »¹² se conjugue avec la « conversion éthique des engagements politiques »¹³. En effet, le renouvellement des stratégies formelles de l'engagement, issu du questionnement critique de la rhétorique, de la prétendue transparence du langage et des formes romanesques traditionnelles, consiste en un renversement de la conception sartrienne exposée dans *Qu'est-ce que la littérature ?* :

⁸ Cette dénomination, de plus en plus fréquente, entre dans une conception technicienne du savoir et recouvre une multiplicité de fonctions dont le contenu et les compétences nécessaires à leur exercice ne sont pas toujours très clairs. Ainsi en est-il des divers « politologues », « consultants » et consorts. Cf. Pascal Boniface, *Les intellectuels faussaires : le triomphe médiatique des experts en mensonge*, Paris, J-C Gawsewitch, 2011.

⁹ Jean-François Carcelén, *Poétique d'une forme brève : la columna hebdomadaire de Juan José Millás dans El País*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ Dans notre corpus, seule Dulce Chacón ne collaborait pas avec la presse, ce qui ne l'empêchait pas d'intervenir dans le débat public, notamment pour manifester son opposition à la guerre en Irak. Cette information est disponible sur : http://www.foroporlamemoria.info/documentos/dulce_chacon_saramago.htm, [page consultée le 22/03/2012].

¹¹ Alexandre Gefen, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », in Emmanuel Bouju (éd.), *L'engagement littéraire*, *op. cit.*, p. 75-84.

¹² *Ibid.*, p. 76.

¹³ *Ibid.*, p. 78.

Dans la prose, le plaisir esthétique n'est pur que s'il vient par-dessus le marché. [...] En un mot, il s'agit de savoir de quoi l'on veut écrire [...]. Et quand on le sait, il reste à décider comment on en écrira. Souvent les deux choix ne font qu'un, mais *jamais, chez les bons auteurs, le second ne précède le premier*¹⁴.

Dans la littérature contemporaine, au contraire, la forme n'est plus secondaire mais devient constitutive de l'engagement, ce que reflète le passage de la dénomination de « littérature engagée », historiquement circonscrite, à celle, aujourd'hui, d'« engagement littéraire », qui signifie que l'engagement se fonde « d'abord sur une construction textuelle avant que de se déployer dans l'espace de la cité »¹⁵. Quant au glissement du politique à l'éthique, Alexandre Gefen l'associe au déplacement de questionnements prospectifs — l'écrivain engagé vise l'édification du projet d'un peuple, d'une classe sociale voire d'une nation — vers des problématiques rétrospectives, visant à « fixer le passé en corrigeant l'oubli par la mémoire littéraire »¹⁶. Pour notre étude, qui analyse en partie l'établissement de la mémoire collective à travers des romans qui explorent le passé de l'Espagne et de l'Europe (dans *Sefarad*), cette distinction est hautement pertinente.

Plus précisément, Alexandre Gefen constate que les nouvelles stratégies textuelles de l'engagement en littérature visent à « réassurer les trois niveaux de construction de la valeur » — niveaux qu'il emprunte à la typologie établie par Vincent Jouve¹⁷ — tout en les modifiant :

Le "niveau discursif", celui de l'auteur, en donnant à voir [...] un énonciateur incarné et immédiatement assignable et réassuré par l'immanence de la présence autobiographique d'un auteur à l'ethos explicite ; le "niveau narratif" où le choix de personnages mineurs et de détails inexplorés tend à contrarier la remontée inductive de la réalité brute vers l'exemplaire ; le "niveau programmatique" où ce que V. Jouve appelle "la captation du lecteur" et la fabrication de valeurs épistémiques sur les mondes et les personnages dévoilés est délibérément contrarié par l'écrivain, qui donne à voir des vérités indécidables¹⁸.

La confrontation de ce point de vue avec les œuvres de notre corpus permet d'établir des convergences mais aussi des divergences : si certains romans présentent bien un narrateur-personnage sous une figure d'écrivain, son ethos n'est pas tout à fait explicite puisqu'il prend place au sein d'un pacte de lecture ambigu, moins autobiographique qu'autofictionnel. De même, il est certain que le lecteur, désormais

¹⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 31 (je souligne).

¹⁵ Emmanuel Bouju, « Avant-propos », in Emmanuel Bouju (éd.), *L'engagement littéraire*, op. cit., p. 11-16, citation p. 13.

¹⁶ Alexandre Gefen, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », art. cit., p. 78.

¹⁷ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 89-162.

¹⁸ Alexandre Gefen, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », art. cit., p. 79.

érigé au centre de la communication littéraire, est placé face à des vérités non plus proclamées mais suggérées, notamment par la mise en place d'un dispositif métatextuel qui vise à questionner le traitement spécifiquement littéraire du réel. Néanmoins, au niveau « narratif », l'analyse de Gefen est inapplicable à certains récits de notre corpus, dans la mesure où, précisément, ces derniers réinvestissent les fondements du récit exemplaire tel qu'il a été défini par Suleiman, à savoir qu'ils exposent une règle générale à travers un cas particulier, renouant ainsi avec la dimension cognitive de l'exemplarité.

CHAPITRE 1

L'ETHOS DU NARRATEUR

Les récits de notre corpus qui présentent une diégétisation de l'instance narratrice proposent deux figures de narrateur : un narrateur enquêteur dans *Soldados de Salamina*, *Hay algo que no es como me dicen* et, dans une moindre mesure *Sefarad*, un narrateur voyageur dans *Ventanas de Manhattan*. À l'issue de leurs enquêtes, les narrateurs des trois premiers récits proposent un savoir au lecteur consistant dans la reconstitution des faits : l'exécution manquée de Sánchez Mazas, le parcours victorieux de la victime Nevenka, l'exclusion sous toutes ses formes dans *Sefarad*. Se déploie donc tout un dispositif visant à faire accepter ce savoir par le lecteur, dans une optique persuasive tandis que le narrateur construit un ethos de crédibilité, qui renforce l'autorité de son discours.

De plus, les narrateurs-personnages, y compris celui de *Ventanas de Manhattan*, visent à gagner la confiance du lecteur, dans la mesure où ils endossent tous le rôle de témoin. Si nous avons vu précédemment cette dimension à propos des trois premiers récits, elle est également à l'œuvre dans *Ventanas de Manhattan*, récit de voyage qui raconte, à la première personne, les déambulations d'un narrateur-personnage dans les rues de New York, au cours d'un séjour coïncidant avec les attentats du 11 septembre 2011. Dominique Viart et Bruno Vercier mettent en évidence que le témoignage est l'une des formes majeures de la littérature contemporaine, qui prend forme dans des œuvres qui interrogent le passé mais aussi le présent, où les auteurs prennent position sur des problématiques sociales contemporaines comme la maladie, la condition féminine, la marginalité et le mal-être social.¹⁹ C'est à travers la forme testimoniale que la littérature est alors amenée à « se prononcer sur l'état du réel qu'elle fait ainsi apparaître, ce qui la conduit à remettre sur la table la question si discutée de l'engagement littéraire »²⁰. Si nous avons étudié précédemment la dimension du témoignage en tant que fondement de la constitution d'une mémoire collective, il s'agit à présent d'en cerner les composantes poétiques servant de support à l'engagement. Tout d'abord, à travers la dialectique témoin direct / témoin indirect, des récits comme *Soldados de Salamina* et *Hay algo que no es como me dicen* illustrent le glissement contemporain de l'engagement pour une

¹⁹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 203-205.

²⁰ *Ibid.*, p. 212.

cause (incarné par l'écrivain engagé) à l'engagement « pour autrui »²¹, de l'intérêt pour une saisie collective des événements à une compréhension fondée sur l'individu (à partir de laquelle s'établit, néanmoins, une tension vers l'universel). Par ailleurs, le témoignage possède une dimension fortement intersubjective, puisque, sa véracité étant invérifiable, il repose sur un pacte de confiance entre le témoin et le destinataire du témoignage. Ouverture à autrui, il est également dévoilement de soi. C'est à ce titre que, devant les impasses du roman à thèse ou du réalisme socialiste, certains écrivains engagés du milieu du XX^e siècle se sont tournés vers une littérature de témoignage à forte composante autobiographique, comme l'indique Benoît Denis :

S'appuyer sur son vécu personnel, c'est à la fois donner des gages de sincérité ou d'authenticité et fonder l'autorité de son intervention sur l'expérience. Avec le témoignage, l'écrivain peut avoir le sentiment de jouer franc jeu et de présenter sa parole pour ce qu'elle est : un discours qui émane d'un point de vue situé mais qui entend néanmoins parler au nom d'une certaine généralité. Cette dialectique du singulier et de l'universel, de l'individuel et du collectif, est au cœur de [...] l'engagement.²²

Dans les romans de notre corpus, écrits un demi-siècle plus tard, le pacte purement autobiographique du témoignage s'est transformé en un pacte « ambigu », selon l'expression de Manuel Alberca²³, qui reflète le « retour du sujet » au sein de la postmodernité, à savoir un retour à la subjectivité sous l'angle du brouillage, de l'irrésolution, de l'indécision et du questionnement incessant.

²¹ Cf. Alexandre Gefen, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », *art. cit.*, p. 82.

²² Benoît Denis, *Littérature et engagement*, *op. cit.*, p. 88.

²³ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, *op. cit.*

I. ETHOS DISCURSIF

A—Autorité et crédibilité

Les récits obéissant à la modalité de l'enquête adoptent un discours argumentatif, qui se fonde sur l'autorité de l'instance narratrice. En effet, les narrateurs de *Hay algo que no es como me dicen* et de *Soldados de Salamina* fondent leur raisonnement sur des preuves, à travers l'insertion dans le texte de documents, le recours incessant à la citation, mais aussi au moyen de la mention d'une bibliographie dans la postface de *Sefarad*²⁴.

De plus, un récit comme *Hay algo que no es como me dicen* expose un raisonnement doté d'une progression logique, à travers la récurrence de connecteurs servant à accumuler et hiérarchiser des arguments, tels que « De un lado... de otro » (p. 93) ; « Y otra cosa ... Por otra parte... en fin » (p. 95-96) ; « En fin... Pero hay más » (p. 112); « Más aún... Hay más » (p. 115-117). Selon Ruth Amossy²⁵, les connecteurs relèvent d'une entreprise de persuasion et non d'un simple enchaînement d'énoncés dans la mesure où ils sont dotés d'une fonction à la fois de liaison et de mise en relation argumentative. Par ailleurs, l'affirmation de la thèse du narrateur apparaît principalement sous la forme de commentaires au présent et à la première personne, introduisant par là une interruption de la narration, le plus souvent au passé et à la troisième personne. C'est le cas lorsque le narrateur évoque le jour où Nevenka s'est vu offrir le poste de conseillère municipale :

*Desde mi punto de vista, una vez que Ismael Álvarez propuso a Nevenka Fernández ir la número tres de su candidatura en las elecciones municipales [...], no había ninguna posibilidad (y subrayo, ninguna) de que este hombre no acabara en la cama con Nevenka Fernández. [...] No había ninguna posibilidad, **insisto**, de que ese hombre no acabara con ella en la cama. Eso lo sé yo [...].* (p. 117, je souligne)

De même, à la page suivante, lorsque le narrateur évoque l'adoration de Nevenka pour son père, il affirme :

Tengo para mí que el "enamoramiento" pasajero de Nevenka por el alcalde no fue sino el último acto de "sensatez" antes de tirar de la manta. [...] Nevenka, siempre en mi opinión, se entregó a él como una forma de dar satisfacción a ese padre esquivo [...]. No me resisto a señalar la "coincidencia" de que Lucas, su novio, padece soriasis, igual que el padre de Nevenka. (p. 118, je souligne)

²⁴ Nous reviendrons sur l'importance de cette postface à propos du pacte ambigu.

²⁵ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 159-161.

Bien qu'elle soit dotée d'une force de persuasion indéniable, la mention explicite du caractère personnel d'une opinion est également une caution de prudence adressée au lecteur, dans la mesure où le narrateur suggère : « ceci est mon avis, mais il n'engage que moi ». C'est pourquoi l'autorité du discours argumentatif est nuancée par de nombreuses marques de modalisation.

Les narrateurs de *Hay algo que no es como me dicen* et *Soldados de Salamina* nuancent leurs discours au moyen de nombreuses locutions hypothétiques (« quizá », « tal vez », « es posible que », « seguramente », « es dudoso que », « en rigor no puede afirmarse que »). Dans le récit de Millás, cette modalisation du discours vise à montrer au lecteur que le narrateur n'est pas omniscient et qu'il reste des zones d'ombre dans son enquête. Il s'agit d'une stratégie destinée à renforcer son ethos, à montrer sa bonne foi, sans que ces nuances remettent en cause son interprétation générale des faits. Par exemple, dans le chapitre « Un encuentro con el enemigo », le narrateur relate la rencontre entre Nevenka et Charo Velasco, la porte-parole du PSOE à la mairie de Ponferrada, qui, contre toute attente, s'est solidarisée avec la victime, refusant de se servir de cette affaire comme d'une arme politique :

Coloquémonos en los zapatos de Ismael Álvarez. La situación para él tenía que ser incómoda. Después de los sucesos del mes de marzo [...] no se atrevía a cesar [a Nevenka]. Quizá esperaba que la oposición le obligara a hacerlo. [...] Es posible que Ismael Álvarez estuviera desconcertado al ver que la oposición no le ayudaba a actuar contra Nevenka. [...] Cabe imaginar el desconcierto de éste al ver que el tiempo transcurría sin que el principal partido de la oposición utilizara el rumor [...]. Seguramente, nunca entendió que [Charo Velasco] no cayera rendida ante él. En los primeros encuentros políticos la trató de forma chulesca [...]. La decepción debió de ser aún mayor cuando comprobó que Charo Velasco ni siquiera se molestó en responder. (p. 86-90, je souligne)

L'utilisation majoritaire des locutions hypothétiques pour parler des réactions et sentiments d'Ismael Álvarez s'explique par le fait que l'ancien maire de Ponferrada est le seul personnage important de l'histoire dont le narrateur n'a pas recueilli le témoignage direct. C'est pour cette raison qu'il se contente de n'émettre que des hypothèses à son sujet, prétendant ainsi viser une certaine objectivité en n'affirmant rien dont il ne soit sûr et créant par là un effet de distance envers ce personnage.

De plus, le narrateur emploie des locutions exprimant l'hypothèse lorsqu'il considère les événements dans une logique de l'« après-coup ». C'est le cas lorsqu'il évoque la rencontre entre Nevenka et le psychanalyste José Antonio Bustos : « *Quizá* el acontecimiento más importante de esta época es el inicio de su terapia analítica con José Antonio Bustos, el psicoanalista de Madrid... » (p. 132, je souligne) ou quand il relate le procès : « Ya en la recta final del juicio intervinieron los psicólogos, cuya opinión — *seguramente* decisiva en el resultado final— fue prácticamente unánime: la denunciante no mentía » (p. 200, je souligne). Le narrateur nuance ainsi le caractère autoritaire du discours argumentatif, en laissant une place au doute. Enfin, il arrive au narrateur de

rectifier ses intuitions personnelles au contact d'une réalité contradictoire. C'est ainsi qu'au début du chapitre « Una contabilidad real », le narrateur relate le coup de téléphone de Carlos López Riesco (l'adjoint au maire de Ponferrada), qui a pour but d'entrer en contact avec Nevenka :

Cuando Nevenka me relató este suceso, [...] di por seguro que Juvencio, su padre, cuando se puso en marcha el contestador automático, ya sabía que de sus entrañas saldría la voz de López Riesco. Habría jurado que estaba al corriente de todo. [...] Todas las piezas encajaban, pero luego, cuando fui a Ponferrada, me entrevisté con el padre y escuché su versión, tuve que desencajarlas para encajarlas de nuevo con una disposición distinta. (p. 138-139, je souligne)

Le narrateur, convaincu d'une hypothèse, a dû s'en défaire au contact du père de Nevenka. De même, il procède parfois à la confrontation de plusieurs points de vue, en exposant deux versions d'un même fait, sans trancher. C'est le cas lorsqu'il fait allusion à un coup de téléphone qu'Ismael Álvarez a passé à Nevenka après sa fuite de la mairie : « Está convencida de que a Ismael Álvarez le dio el teléfono su madre, pero su madre me diría que no. En todo caso... » (p. 98, je souligne). Le narrateur ne tranche donc pas entre les versions et semble accepter le doute.

La modalisation du discours est également à l'œuvre dans *Soldados de Salamina* où le narrateur, en réfléchissant sur les causes d'un événement historique, expose souvent plusieurs points de vue, plusieurs versions sur les causes d'un même fait, sans jamais prendre parti ni pour l'un ni pour l'autre. Par exemple, il affirme que les causes de la démission de Sánchez Mazas du gouvernement de Franco ne sont pas claires (« las causas del cese no están claras », p. 132-133). À partir de ce constat, il énumère toute une série d'hypothèses envisagées et envisageables : « Unos alegan que Sánchez Mazas [...] se aburría. [...] Otros aseguran que era Franco quien soberanamente se aburría [...]. Ni siquiera falta quien [...] atribuye la desidia de Sánchez Mazas a su desencanto de falangista [...]. Todos coinciden en que presentó su dimisión en diversas ocasiones » (p. 132). Puisque le narrateur ne tranche pas, il accepte le doute et l'incertitude dans la connaissance historique. La multiplication des points de vue fragmentaires qui se limitent les uns les autres donne à la vérité des reflets changeants et chaque témoignage, chaque personnage semble être là pour montrer les limites de la vision du passé propre à l'autre. Le discours historique du narrateur Cercas échappe ainsi au dogmatisme et au monolithisme, et se fait l'écho des nouvelles conceptions historiographiques énoncées par Celia Fernández Prieto²⁶, qui sont fondées sur la multiplication des voix et des points de vue, ainsi que sur le discrédit des paradigmes objectivistes, selon lequel la nouvelle

²⁶ Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, op. cit.

fonction de l'historien est de questionner la possibilité d'atteindre une connaissance objective sur le passé.

B—Sincérité et authenticité : un paysage « intime »

L'instance narratrice de *Ventanas de Manhattan* se situe à l'articulation entre le singulier et l'universel et opère un double mouvement, crée une double tension : d'une part, elle intériorise et subjectivise la réalité grâce à une retranscription des sens et de l'affect ; d'autre part, elle universalise l'expérience sensorielle individuelle à partir de stratégies narratives généralisantes. Le narrateur se forge un ethos de sincérité, fondé sur la sensibilité. Ainsi a-t-il recours à deux dispositifs pour subjectiviser la réalité : la mémoire et les sens. La perception de la réalité, subordonnée à ces deux éléments constitutifs de l'individu, donne lieu à une retranscription concentrique. En effet, la réalité est appréhendée dans un mouvement centripète, à travers la médiation des souvenirs et des sens qui se superposent à partir du pivot sensible et mémoriel que représente le narrateur.

1. La mémoire

L'utilisation de la mémoire par le narrateur de *Ventanas de Manhattan* se rapproche de celle mise en œuvre par l'essayiste, ainsi que l'indiquent Pierre Glaudes et Jean-François Louette²⁷ pour qui l'essayiste soumet l'attention du lecteur à

[...] un processus de comparaison avec des images mémorielles analogues, ce qui conduit à un enrichissement de la perception, laquelle évoque alors d'autres souvenirs, qui enrichissent derechef l'objet, et ainsi de suite [...]. Si bien que le travail intellectuel est formé d'une série de "circuits" [...] qui vont de l'objet de la réflexion aux ressources de la mémoire, et constituent, entre matière et mémoire, des cercles en expansion²⁸.

La découverte de New York permet ainsi au narrateur de se replonger dans son passé, comme il l'affirme au début du livre : « los lugares que [...] había encontrado yo a solas, en caminatas que siempre tenían una emoción simultánea de aventuras de descubrimiento del mundo y descensos al interior de mí mismo » (p. 42). Il procède ainsi à de nombreuses comparaisons entre l'espace-temps du présent — New York —, et celui, familier, du passé — l'Espagne et sa région natale²⁹. Par exemple, il oppose les petites fenêtres (andalouses ?) de son enfance aux grandes fenêtres de Manhattan ; il compare

²⁷ Pierre Glaudes, Jean-François Louette, *L'Essai* [1999], Paris, Armand Colin, 2011.

²⁸ *Ibid.*, p. 285.

²⁹ À ce propos, il affirme par ailleurs : « Viajar sirve sobre todo para aprender sobre el país del que nos hemos marchado » (p. 73).

le climat de New York à celui de Madrid, à travers les motifs de la lumière du ciel ou du froid. De plus, la visite de certains musées historiques new-yorkais lui permet de revenir sur sa propre histoire familiale. C'est le cas lorsqu'il évoque le musée des *Tenements*³⁰, reconstitution d'une maison d'immigrés européens du début du XX^e siècle, dont les placards de cuisine lui rappellent ceux de sa maison d'enfance, où la machine à coudre Singer exposée lui évoque celle de sa grand-mère. Cette analogie entre l'histoire des immigrés et celle du narrateur débouche alors sur la fusion des mémoires, où celle du narrateur (subjective) s'approprie celle des vies anonymes exposées (objective en tant que « muséifiée »), comme le montre la phrase d'ouverture de la séquence 48 : « En el Lower East Side las vidas de personas que nunca conocí y que no tienen nada que ver conmigo se me vuelven tan próximas como si yo pudiera recordarlas, como si fueran las de los parientes gradualmente borrosos en el tiempo que forman mi genealogía » (p. 195).

Enfin, le narrateur procède à des analogies un peu surprenantes, comme lorsqu'il compare les *Starbucks Coffee*, symbole de l'uniformisation culturelle planétaire, aux cafés espagnols des années 1950, on ne peut plus *castizos*³¹. Le caractère paradoxal de cette comparaison provient du fait que celle-ci n'est pas fondée sur la ressemblance formelle des deux types de cafés, mais sur l'atmosphère identique qui s'en dégage : « En el Starbucks [...], uno puede pasar el día entero con un solo café [...] y eso le permite una placidez semejante a la que sin duda disfrutaban nuestros abuelos en los antiguos cafés españoles » (p. 158). La réalité new-yorkaise est donc subjectivée, perçue au travers du filtre des impressions et des sens du narrateur, ce que met à jour une écriture du sensible.

2. Une écriture du sensible

Le travail de « subjectivisation » du réel passe principalement par la retranscription de l'expérience du narrateur, véritable réceptacle de sensations multiples. Outre les sensations tactiles dans les nombreux passages où le narrateur évoque le froid, les sensations auditives sont omniprésentes, comme le montrent les très abondantes références à la musique classique et surtout au jazz, le narrateur insistant sur la « felicidad física » (p. 123) que lui procure la musique.

³⁰ Séquences 48-49.

³¹ Il s'agit ici non pas du souvenir d'un vécu personnel, mais d'une mémoire fantasmée ou du moins médiatisée : si l'on prend le parti de lire le texte selon un pacte autobiographique (nous y reviendrons), on en déduit que Muñoz Molina, né en 1956, n'a pas pu fréquenter lui-même ces cafés, ce que montrent le discours modalisé du passage (« sin duda », p. 159) et l'allusion aux générations antérieures (« El café, como sabían bien los españoles de hace dos o tres generaciones », p. 158).

Cependant, les deux sens privilégiés dans ce texte sont l'odorat et la vue. Le narrateur relève ainsi l'odeur répugnante des fast-foods ou les effluves fétides qui émanent des *homeless*. En ce qui concerne la vue, on remarquera notamment l'attention portée aux couleurs (la couleur du ciel, la couleur changeante des feuilles à l'automne, les couleurs des tableaux qu'il commente...). L'odorat et la vue sont d'ailleurs convoqués conjointement dans l'évocation du 11 septembre. En effet, les attentats ne sont que très peu décrits en eux-mêmes car le narrateur n'en a pas été un témoin direct³². En revanche, l'événement est signifié à travers deux motifs : l'odeur de cendres et de chair putréfiée, ainsi que la fumée. Le narrateur ne décrit pas objectivement les faits, mais opère une incarnation sensible du désastre : « el miedo, la incertidumbre, el dolor por los muertos, la rabia atónita ante tanta crueldad tienen aquí la sustancia física, la toxicidad insidiosa del olor a ceniza, del humo invisible que estamos respirando » (p. 113). L'événement factuel est donc traité dans une perspective anhistorique, purement existentielle.

Enfin, *Ventanas de Manhattan* est un récit de séjour, forme de récit de voyage, où le narrateur se doit de décrire ce qu'il voit. Les descriptions dans ce récit sont innombrables et très souvent introduites par « hay ». L'exemple le plus représentatif est sans doute celui de la description de Sheep Meadow que le narrateur donne à la séquence 40, où l'anaphore de « hay » se conjugue avec des phrases nominales énumératives :

En el césped muy verde [...] hay hombres y mujeres de piel muy blanca que toman el sol en bañador. [...] Hay madres que juegan con sus hijos pequeños [...] hay una agitación alocada de niños [...]. La mujer tendida boca abajo que apoya los codos en la hierba y lee un libro [...]; la pareja de amantes [...] conversando [...], el grupo de adolescentes que se pasan la pelota [...] Más allá un fondo de árboles todavía verdes, y sobre ellos, resplandecientes en la luz cenital, los rascacielos del sur del parque [...]. (p. 161-165)

À la manière des impressionnistes, le narrateur procède par petites touches et opère une « décomposition des éléments [...] en particules petites ou minuscules qui se mélangent dans l'œil du spectateur »³³. Rompant avec l'extension et la narrativité de la description traditionnelle, dotée d'un aspect duratif, le « je narrant » se propose de faire une description de l'instant pur. Son modèle en la matière est alors pictural, et il compare Sheep Meadow au tableau de Seurat, *Un dimanche à la Grande Jatte*, sans en donner le nom. À l'aune de ce modèle, le narrateur veut capturer l'instant, qu'il nomme la « perfección estática », c'est-à-dire « la maravilla de un instante supremo que parece

³² Le narrateur a pris connaissance de l'événement par un coup de téléphone de sa fille, depuis l'Espagne (p. 78).

³³ Karl Ruhrberg *et al.* dans *L'art au XX^e siècle*, Vol. I (Peinture), Cologne, Taschen, 2005, p. 12-13.

detenido en un éxtasis de culminación y de azar y el deseo imposible de atraparlo » (p. 162)³⁴.

Le narrateur donne donc à voir son paysage intime et subjectif de New York. « Lo que fue un escenario admirable y un paisaje exterior desde ahora es una parte de tu alma » (p. 38), affirme-t-il au tout début du livre. Cette phrase apparaît alors comme l'énoncé du projet esthétique de l'œuvre. Comme dans un film, le narrateur donne dans son récit son image de New York, à travers les multiples descriptions de la ville et des œuvres d'art qu'il contemple, mais aussi sa bande-son voire sa « bande-odorante ». Il reste à comprendre comment l'expérience sensorielle — la plus individuelle qui soit — peut atteindre le lecteur et l'inclure dans une expérience commune, à travers un jeu sur les pronoms qui fonctionnent comme autant de masques du « Je ».

C—Généralisation et masques du « Je »

Aussi bien les récits à dimension argumentative (surtout *Hay algo que no es como me dicen*) que ceux d'Antonio Muñoz Molina ont recours à un jeu sur les pronoms personnel, qui est une stratégie d'implication directe du narrateur. Au-delà de l'emploi de la première personne servant à l'énoncé d'avis personnels, d'autres personnes énonciatives remplissent la fonction d'un masque du Je, dans une dialectique de monstration et d'occultation du narrateur, en constante tension entre le singulier et l'universel.

Dans *Hay algo que no es como me dicen*, le Je du narrateur apparaît sous le masque de la deuxième personne du singulier, qui peut avoir comme référent implicite le narrateur lui-même : « En su casa, tropiezas con remedios para el ardor de estómago por todas partes » (p. 79). Dans ce cas-là, la deuxième personne signifie que le narrateur connaît intimement Nevenka, qu'il a fréquenté sa maison et connaît ses habitudes, renforçant ainsi la légitimité de l'auteur-narrateur, son statut d'enquêteur qui connaît précisément ce dont il parle. Cet emploi induit un procédé de généralisation dans la mesure où le narrateur quitte la sphère strictement personnelle pour faire part au lecteur de ses impressions et l'inclure dans ses observations. L'utilisation de cette deuxième personne est également une marque de familiarité, qui montre la volonté du narrateur de créer une certaine connivence avec le lecteur, qu'il incite à faire, avec lui, la démarche et à s'identifier à lui. C'est aussi dans cette optique que le narrateur de *Sefarad* utilise abondamment le « tú », non seulement au niveau textuel (notamment dans le chapitre « Eres ») mais également sur le plan iconique, dans la reproduction des deux tableaux qui ouvrent et ferment le livre : le regard de chacune des figures — le juif

³⁴ Nous reviendrons sur ce point à propos de la dimension métatextuelle du récit.

effrayé de *l’Autorportrait au passeport juif* de Félix Nussbaum (1943) et la fillette inconnue du *Retrato de niña* de Velázquez (1640) — soutient celui du lecteur et affiche une volonté d’implication de celui-ci.

Les divers narrateurs emploient aussi la première personne du pluriel, sur une gamme qui va du plus particulier au plus universel. Dans *Hay algo que no es como me dicen*, le « nosotros » apparaît dans des expressions où figurent des verbes qui se réfèrent à la parole, à l’acte de narrer³⁵. Dans ces cas, il est un strict équivalent du « Je » dans la mesure où le seul à raconter dans le livre est le narrateur lui-même. Il s’agit là d’un effet de style, une variante rhétorique. Or, cette utilisation du « nous » comme masque du Je, récurrente dans l’histoire de la littérature (pensons au pluriel de majesté en latin), fournit un indice sur la classification générique du texte. En effet, aujourd’hui, cette utilisation du « nous » à la place du « je » est réservée aux discours argumentatifs, « dissertatoires », c’est-à-dire aux discours d’idées, factuels, et non au discours fictionnel, qui laisse de plus en plus de place au « je ». Par ailleurs, le « nosotros » peut inclure le lecteur dans une démarche de raisonnement logique. C’est le cas des nombreuses occurrences de l’expression « si pensamos que » qui apparaît à quatre reprises (p. 65, 111, 118, 124) et d’autres comme : « Tenemos constancia de que » (p. 80) ; « Coloquémonos en los zapatos de Ismael Álvarez » (p. 86) ; ou « No olvidemos que Nevenka era “uno de ellos” » (p. 109). Pour Ruth Amossy, « l’utilisation du “nous” possède l’avantage d’englober l’interlocuteur »³⁶. La fonction de cet emploi est de concerner le lecteur, de l’inviter à suivre le déroulement des faits que retrace l’enquête. Le narrateur veut un lecteur « actif », mais surtout complice ; c’est pourquoi il l’inclut dans sa démarche et dans sa reconstruction logique des événements. En effet, l’auditoire est l’ensemble de ceux que le locuteur veut persuader, aussi bien sous la forme d’un « tu » et d’un « vous » que d’un « nous »³⁷.

Dans *Ventanas de Manhattan*, le « nosotros » sert à désigner très souvent le couple formé par le narrateur et sa femme, mais aussi les différentes catégories dans lesquelles se range le narrateur (les nouveaux arrivants à New York, les Espagnols ou les étrangers en général). Néanmoins, le « nosotros » n’a pas toujours de référent explicite et il arrive que le « nous » déterminé glisse vers un « nous » indéterminé, notamment dans les passages qui se rapprochent formellement de l’essai — l’essai étant lui-même,

³⁵ On relève de nombreuses occurrences avec le verbe « decir » : « Ya hemos dicho » (p. 89) ; « podemos decir que » (p. 112) ; « Ella prefiera que no digamos cuál » (p. 203) ainsi qu’avec d’autres verbes de même sens : « [el] individuo al que hemos venido refiriéndonos como “el señor Invisible” » (p. 93) ; « Más sorprendente todavía si revelamos que lo que se hizo dibujar [...] fue un *Piolín* » (p. 126).

³⁶ Ruth Amossy, *L’argumentation dans le discours*, op. cit., p. 42.

³⁷ *Ibid.*

selon Pierre Glaudes et Jean-François Louette³⁸, un « entre-deux énigmatique », à mi-chemin entre l'objectif et le subjectif. Par exemple, dans la séquence 10, le narrateur invite sa femme dans le pub *Arthur's Tavern* :

[...] encontré la calle Grove y el modesto letrero luminoso de la Arthur's Tavern, brillando como la luz de una casa invitadora y aislada en la noche de invierno. En Nueva York raramente hay correspondencia entre la temperatura de los lugares cerrados y la de los espacios abiertos [...]: si hace un calor irrespirable y húmedo en la calle nos traspasará el frío polar del aire acondicionado el entrar en una tienda [...], y si escapamos del viento helado empujando con urgencia la puerta de un edificio en menos de un segundo nos sofocará el calor de horno de la calefacción. Ingresamos de golpe, después de habernos extraviado en el frío de las calles a oscuras... (p. 47-48, je souligne)

Dans cette citation, un passage formellement proche de l'essai (de « En Nueva York » à « calefacción ») est inséré dans un passage narratif. Le changement de temps (présent et futur pour l'essai / passé pour le récit) implique que le référent du « nosotros » n'est pas le même dans les deux cas : loin de ne désigner que le couple d'amoureux, la première personne du pluriel s'étend ici aux hommes en général, du moins à tous ceux qui connaissent New York. Le même procédé est à l'œuvre dans *Hay algo que no es como me dicen* où le « nous » peut désigner la nature humaine dont relève Nevenka mais aussi le narrateur et le lecteur : « Se dio cuenta de lo vulnerables que somos » (p. 124).

Par ailleurs, les narrateurs atteignent un degré supérieur de généralisation avec l'emploi des pronoms indéfinis « uno » et « se » qui, dans le cas du récit de Juan José Millás, se rapporte à des personnes précises, tel le narrateur qui élargit ainsi son expérience au lecteur. Dans ce cas, le narrateur emploie le « uno » : « Cuando uno lee la prensa local » (p. 90) ; cas où il est évident que c'est le narrateur qui a lu la presse locale pour mener à bien son enquête car il le dit lui-même (« Por la prensa local, [...] poco más averiguamos de [Ismael Álvarez] », p. 25). Le « uno » peut aussi entrer dans l'expression de vérités générales, que *Juanjo* applique au cas de Nevenka. Par exemple, dans le chapitre « Fue como apretar el gatillo », Nevenka prend la décision de dénoncer Ismael Álvarez et le narrateur écrit : « Como uno es víctima de sus hallazgos, cuando Nevenka fue capaz de poner palabras a lo que le había ocurrido [...] la idea continuó creciendo en su cabeza » (p. 92-93). De même, lorsque Nevenka apprend que sa sœur est atteinte d'un cancer, on peut lire : « Cuando uno oye la palabra cáncer, el eco repite la palabra muerte » (p. 122) ou également lorsque Nevenka comprend qu'elle a été conçue par ses parents avant que ceux-ci ne soient mariés, le narrateur affirme : « Uno ignora cómo los individuos llegan a conocer todas y cada una de las marcas invisibles de nacimiento pero lo cierto es que se saben [...]. Nevenka, como todo "bastardo", intuyó

³⁸ Pierre Glaudes, Jean-François Louette, *L'Essai*, op. cit., p. 7.

que tenía que hacer méritos... » (p. 114). Au-delà, le narrateur emploie aussi des formes impersonnelles afin de tendre vers un degré supérieur de généralisation. Dans ce cas, il abandonne le « uno » pour employer le « se » ou des verbes impersonnels. Par exemple, le narrateur utilise à de nombreuses reprises les expressions « cabe imaginar » (p. 89), « cabe suponer » ainsi que « Se trata de » (p. 79). À ce propos, Guy Larroux s'interroge sur la signification de l'emploi du « nous » et du « on » dans l'essai³⁹. Est-ce l'addition d'un « je » du narrateur et du « tu » du lecteur ? Est-ce une « personne amplifiée », c'est-à-dire une addition de « je » ? Ou est-ce encore un « nous » en tant qu'hommes de la culture moderne ? Il s'agit des trois dans *Hay algo que no es como me dicen* et *Ventanas de Manhattan* : le « uno », conformément à ce qu'enseigne la grammaire, généralise l'expérience du « je », tout en visant à impliquer le lecteur et à l'insérer dans l'universalité de la condition humaine depuis ses origines, même au-delà de la « culture moderne » dont parle Guy Larroux.

Par conséquent, le jeu avec les pronoms personnels, soit comme masque du « Je » dans une visée rhétorique, soit comme personne incluant à la fois le narrateur et le lecteur, instaurent une tension universalisante, afin de créer une communauté d'esprit avec le lecteur, dans une optique démonstrative pour *Hay algo que no es como me dicen*, dans une perspective de généralisation de l'expérience sensorielle dans *Ventanas de Manhattan*.

Effectivement, les expressions impersonnelles permettent de doter *Hay algo que no es como me dicen* d'une dimension démonstrative. Par exemple, lorsque le narrateur fait part au lecteur de la page du carnet de Nevenka où elle a pesé le « pour » et le « contre », il conclut ainsi : « Como se ve, los "pros" y el "haber" ocupan mucho más espacio que los "contra" o el "debe" » (p. 144). Le narrateur montre ici sa volonté de mener une démonstration à partir de documents objectifs qui ont la fonction de preuve. Cet emploi de l'impersonnel renvoie à la question de « l'auditoire universel », étudié par Ruth Amosy⁴⁰. Selon elle, tout discours argumentatif doit transcender les limites du temps et de l'espace pour convaincre un public qui dépasse l'auditoire immédiat. Les écrits où l'auditoire n'est pas désigné directement ne le mentionnent pas pour lui conférer la plus grande généralité possible. Or, le vecteur privilégié de cette généralisation, de cette indifférenciation du public est l'utilisation de formules impersonnelles⁴¹. En effet, dans *La nouvelle rhétorique : traité de l'argumentation*, Perelman insiste sur ce qu'il appelle « le contact des esprits » dans toute argumentation : « Pour qu'il y ait argumentation, il faut qu'une communauté des esprits se réalise. Il faut,

³⁹ Guy Larroux, « L'essai aujourd'hui » in Pierre Glaudes (éd.), *L'Essai : métamorphoses d'un genre*, Paris, PUF, 2002.

⁴⁰ Ruth Amosy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 53.

⁴¹ *Ibid*, p. 55.

pour argumenter, attacher du prix à l'adhésion de son interlocuteur, à son consentement »⁴². La variation de l'emploi des différents pronoms personnels ainsi que la généralisation aboutissent à la construction de l'auditoire, qui est une stratégie argumentative selon Ruth Amossy⁴³. En effet, l'orateur élabore une image de l'auditoire par laquelle il tente d'infléchir ses opinions et ses conduites en lui tendant un miroir dans lequel il pourra se contempler. Il s'agit de faire adhérer l'allocutaire à une thèse ou de lui faire adopter un comportement en projetant une image dans laquelle il peut se reconnaître.

Dans *Ventanas de Manhattan*, l'universalisation de l'expérience sensorielle montre un rapport presque phénoménologique au savoir, voire une philosophie sensualiste, où le savoir proviendrait des sens. C'est ainsi que le narrateur présente l'exercice physique de la marche comme source de connaissance : « La caminata es una forma de conocimiento [...]. El cuerpo entero, el alma, la imaginación, la mirada, la atención, el recuerdo, se conjugan en una sola tarea » (p. 174). Le narrateur-personnage fonde alors un « pacte de sincérité » reposant sur la tension entre l'objectif et le subjectif, entre la singularité de l'homme et l'universalité de l'Humanité. Au fond, il nous dit : « je suis un homme, comme vous ». C'est la revendication de cette condition commune qui fonde la sincérité de son propos. On retrouve une mise en abyme de ce pacte de « sincérité » dans un propos sur les chansons de jazz, où l'on pourrait remplacer les chansons par *Ventanas de Manhattan* :

Las canciones no hablan de quien las ha compuesto [pas de pacte autobiographique] y ni siquiera del que está tocándolas [les interprètes : les personnages « anonymes »] sino de quien las escucha, de quien se reconoció en una de ellas nada más descubrirla [le lecteur]. (p. 51)

Dans le cas particulier de *Ventanas de Manhattan*, cette « reconnaissance », cette identification du lecteur est donc programmée par les stratégies généralisantes dont nous venons de faire l'étude.

⁴² Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *La nouvelle rhétorique : Traité de l'argumentation*, Paris, PUF, 1958, p. 19.

⁴³ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 56-58.

II. UN PACTE AMBIGU

Dans sa réflexion sur les littératures du « je », Manuel Alberca⁴⁴ caractérise l'autofiction par ce qu'il appelle un « pacte ambigu », à la fois autobiographique et romanesque, dont la finalité est de provoquer le doute interprétatif du lecteur. Il attribue les conditions d'émergence d'une telle forme, à la fois factuelle et fictionnelle, au paradigme de pensée postmoderne. En une société qu'il qualifie de « postmoraliste », où l'imposition d'un ensemble de normes morales a cédé sa place à l'exaltation des droits individuels, l'écrivain participe également de ce sujet « néo-narcissique » qui, vidé de sa substance, scindé, fragmenté, cherche à réélaborer une image de lui-même, à l'instar du monde qui l'entoure, où le réel est remplacé par le reflet des écrans de télévision⁴⁵ ou d'ordinateur⁴⁶. « Desde este punto de vista, me atrevo a considerar la autoficción literaria [...] como un fenómeno cultural, que confluye [...] con algunas de las principales bases del ideario posmodernista, como son la plasmación de un sujeto neo-narcisista y la percepción de lo real como un simulacro »⁴⁷, résume-t-il. L'autofiction ainsi contextualisée devient alors la transposition littéraire des mécanismes contemporains par lesquels le sujet en vient à redéfinir sa vie personnelle et sociale avec un « supplément de fiction ». En termes formels, Manuel Alberca définit l'autofiction par deux traits distinctifs majeurs : la transparence, affichée par l'identification nominale entre auteur, narrateur et personnage ; le brouillage, induit par des stratégies fictionnelles. La dialectique entre une prétendue visibilité et une simulation trompeuse aboutit à l'instauration d'un pacte de lecture indécidable, régi par l'ambiguïté et destiné à provoquer l'incertitude du lecteur.

Le critique espagnol inclut plusieurs œuvres de notre corpus dans son inventaire final des autofictions en langue espagnole⁴⁸ : *Soldados de Salamina*, *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan*. En effet, ces récits sont tous marqués, à des degrés divers, par la présence d'échos autobiographiques en même temps qu'ils présentent une fictionnalisation de la figure de l'auteur. Nous considérerons également *Hay algo que no es como me dicen* de ce point de vue, bien que la réélaboration fictionnelle de soi y soit

⁴⁴ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit.

⁴⁵ Pierre Bourdieu avait, avant lui, fait le lien entre télévision et narcissisme : « l'écran de télévision est devenu aujourd'hui une sorte de miroir de Narcisse, un lieu d'exhibition narcissique ». Cf. Pierre Bourdieu, *Sur la télévision suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'agir, 2008 [1996], p. 11.

⁴⁶ Nous pensons aux jeux vidéo de simulation de vie, tels les *SIMS* ou *Second Life*, où le joueur évolue dans un monde virtuel par l'intermédiaire de son avatar.

⁴⁷ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo...*, op. cit., p. 45.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 301-307.

de moins grande ampleur. Cependant, ces quatre récits ne sont pas prioritairement centrés sur l'histoire du narrateur-personnage, qui n'est qu'un « satellite » racontant la vie d'un autre qui tient le premier rôle. Dans la typologie établie par Jean Rousset⁴⁹, ce « je » est celui du témoin, parlant du héros à la troisième personne. Si cette modalité est claire dans les récits de Javier Cercas, Juan José Millás ainsi que dans *Sefarad*, elle est également présente dans *Ventanas de Manhattan*, dont le protagoniste n'est pas le narrateur-personnage mais la ville de New York. C'est pourquoi nous préférons parler de dimension autofictionnelle dans ces récits plutôt que de les considérer comme des autofictions à part entière.

A—Échos autobiographiques

1. Identité nominale et professionnelle

Les biographèmes concernent à la fois la personne et l'identité professionnelle, à savoir que les narrateurs-personnages exercent tous le métier d'écrivain. Tout d'abord, l'identité entre l'auteur et le narrateur-personnage peut être explicite à travers la mention du nom et / ou du prénom de l'auteur dans le texte, comme c'est le cas dans *Soldados de Salamina* où l'identité « civile » du narrateur est donnée par Bolaño, bien que tardivement, dans la troisième partie⁵⁰ : « —Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil y El inquilino*? » (p. 145). L'identification nominale est partielle dans *Hay algo que no es como me dicen*, où le narrateur est surnommé *Juanjo*⁵¹, diminutif du prénom de l'auteur. Outre qu'elle introduit une part de familiarité, la mention du seul surnom maintient une légère ambiguïté et, au-delà, possède une fonction universalisante. Ainsi que le souligne Philippe Gasparini, si seul le prénom — partagé par un grand nombre d'individus appartenant à une communauté culturelle — est convoqué, le personnage aura vocation à tendre vers un degré supérieur de généralisation et à incarner « la problématique de ses semblables »⁵². Ces considérations sont d'autant plus pertinentes qu'il s'agit ici du surnom, encore moins particularisant que le prénom. De plus, les narrateurs Javier Cercas et Juanjo bénéficient d'une identité professionnelle avec Javier Cercas-auteur et Juan José Millás : le premier se présente comme un écrivain raté⁵³, le

⁴⁹ Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1986, p. 20.

⁵⁰ Nous reviendrons plus avant sur les raisons de cette révélation tardive.

⁵¹ Le diminutif est énoncé par « el señor Invisible », le journaliste par l'intermédiaire duquel le narrateur a rencontré Nevenka : « —Mira, Juanjo, creo que si alguien puede contar la historia de Nevenka, eres tú », p. 36.

⁵² Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction, op. cit.*, p. 35.

⁵³ Cf. *Soldados de Salamina* : « Yo había abandonado mi carrera de escritor », p. 17. Si nous nous gardons de qualifier Javier Cercas-auteur d'écrivain « raté », il est toutefois exact qu'il ne bénéficiait pas, à l'époque, de la

deuxième comme un écrivain reconnu⁵⁴. L'indice le plus probant est l'allusion précise aux œuvres des auteurs qui se voient imputées aux narrateurs-personnages : Juanjo cite *Dos mujeres en Praga* et *La soledad era esto*⁵⁵ tandis que Javier Cercas-narrateur évoque la publication de ses œuvres passées — un premier roman en 1989 et un recueil de nouvelles deux ans auparavant⁵⁶ — qui font écho à *El inquilino*⁵⁷ et à *El móvil*⁵⁸, dont les années respectives de publication coïncident avec les indications textuelles. De même, les narrateurs évoquent leurs activités liées à la presse : la chronique pour Javier Cercas, à travers la reproduction quasiment exacte de son article « Un secreto esencial » (*Soldados de Salamina*, p. 24-26) réellement publié dans *El País* le 11 mars 1999⁵⁹ ; la *columna* pour Juanjo, par l'allusion à sa colonne de presse « Nevenka » (*Hay algo que no como me dicen*, p. 30-31), effectivement parue dans *El País* le 7 juin 2002. Cependant, si la retranscription de cette dernière diffère de la colonne originale principalement dans l'emploi des temps verbaux — la colonne, écrite en pleine actualité, est au présent alors que sa retranscription, dans un récit rétrospectif, est au passé — la confrontation des deux textes de Cercas révèle quelques divergences. La première phrase diffère légèrement (« Se cumplen sesenta años de la muerte de Antonio Machado », dans *Soldados de Salamina* ; « Acaban de cumplirse sesenta años... », dans l'article) tout comme la date de publication : le narrateur remplace la date de publication originale — le 11 mars 1999 — par celle du 22 février 1999, qui a l'avantage d'être la date anniversaire de la mort de Machado, sujet de l'article (« exactamente sesenta años después de la muerte de Machado en Collioure », p. 26). La modification de la date est alors révélatrice de la liberté du narrateur, qui s'arrange avec la chronologie afin de rendre la date « symbolique ».

Outre ces biographèmes évidents, certaines allusions à tendance autobiographique surgissent dans *Soldados de Salamina*. Par exemple, l'auteur J. Cercas est professeur de littérature espagnole à l'Université de Gérone (information présente sur le rabat de couverture) et, dans le récit, le narrateur donne rendez-vous à l'historien Aguirre à la brasserie du *Bistrot* qui se situe effectivement à deux pas de l'Université, où, ce jour-là, « hervían las conversaciones de los profesores de la Facultad de Letras, que suelen comer allí » (p. 28). Le lecteur peut supposer que l'auteur a dû y manger quelquefois. D'autres éléments issus du parcours vital de l'auteur nécessitent une

reconnaissance dont il a joui après la publication de *Soldados de Salamina*. Nous dirons qu'il était, en tout cas, un écrivain en devenir.

⁵⁴ Cf. *Hay algo que no es como me dicen* : « Acababa de publicar un novela », p. 37 ; « Hice un viaje de promoción de mi última novela por diversos países latinoamericanos », p. 38.

⁵⁵ *Hay algo que no es como me dicen*, p. 42-43.

⁵⁶ *Soldados de Salamina*, p. 17.

⁵⁷ Javier Cercas, *El inquilino*, Barcelona, El Acantilado, 1989.

⁵⁸ Javier Cercas, *El móvil*, Barcelona, El Acantilado, 1987.

⁵⁹ Cet article figure également dans le recueil *Relatos reales* de Javier Cercas, *op. cit.*

confrontation avec des données épitextuelles. Rappelons les trois malheurs du narrateur annoncés dans l'incipit : la mort de son père, l'abandon de sa femme, l'échec de sa carrière d'écrivain. La dépression du personnage trouverait alors un ancrage référentiel dans la période de crise traversée par Javier Cercas à l'époque de l'écriture de *Soldados de Salamina*, si l'on en croit ses propos dans *Diálogos de Salamina* :

*Digamos que no estaba en un buen momento. Acababa de volver a vivir a Gerona después de algunos años de vivir en Barcelona, donde lo pasaba muy bien. [...] Pero Mercè, mi mujer, a la que se le acababa de morir la madre, no se encontraba a gusto en Barcelona. [...] Volver a Gerona era en cierto modo dejar de escribir, [...] volver a Gerona era enterrarme en vida. [...] El caso es que me agarré una depresión tremenda; estaba en el fondo de un pozo, atiborrándome de pastillas.*⁶⁰

Bien que la dépression ait des racines dans la vie de l'écrivain, ce dernier effectue néanmoins des transpositions, en substituant la mort de sa belle-mère par celle de son père ou en inventant le départ de sa femme, pure fiction selon lui (« Tampoco es verdad que mi mujer me haya abandonado »⁶¹). Il convient de préciser que le lecteur de *Soldados de Salamina* n'est pas censé disposer de tous ces éléments lors d'une première lecture ; le statut de ces informations est alors *a priori* indécidable et contribue à renforcer l'ambiguïté du pacte de lecture.

Par ailleurs, certains éléments contrecarrent l'identité entre le narrateur-personnage et l'auteur, tout d'abord au niveau de l'âge. Le narrateur a quarante ans en 1994 (p. 18), date à laquelle il a pris connaissance de l'aventure de Sánchez Mazas. Or, le rabat de couverture indique que l'écrivain est né en 1962. Le livre ayant été publié en 2001, Javier Cercas-auteur n'a que trente-neuf ans au moment de sa parution alors que le narrateur en aurait quarante-six la même année. De même, dans de nombreux articles de presse, J. Cercas dissipe les malentendus qui porteraient à confondre narrateur et auteur, notamment en ce qui concerne la profession : « Ni siquiera es cierto que yo trabaje en un periódico, como el protagonista de la novela »⁶² ; « Yo no soy periodista como él »⁶³. Plus largement, l'auteur s'est attaché à dénoncer toute lecture autobiographique lors de la publication du roman, proclamant haut et fort le statut fictionnel du narrateur, dans une démarche inverse de celle du narrateur du récit, qui n'a de cesse de revendiquer le pacte référentiel de son *relato real* : « Todo narrador es inventado, porque narrar es construir la realidad con palabras, porque escribir es ser otro, porque sin la invención de un narrador —incluso cuando éste lleva el nombre del

⁶⁰ Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, *op. cit.*, p. 12.

⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Beatriz Benítez, « Javier Cercas: "En España se vive de la prosa sonajero" », *ABC*, 03/07/2002.

autor— no hay literatura »⁶⁴. Cependant, même les propos de l’auteur doivent être appréhendés avec nuance et précaution, ainsi que nous l’a recommandé Javier Cercas dans un courrier électronique personnel, à l’issue de la soutenance de notre maîtrise en 2003⁶⁵ : « no te fíes del todo de lo que dice un escritor acerca de su propia obra, porque puede equivocarse, engañarse o, peor aún, *tratar de engañar a los lectores* » (je souligne). La problématique du doute, consubstantielle à l’autofiction, envahit alors l’ensemble des discours textuels et épitextuels.

2. Des vertus de l’anonymat

Contrairement aux deux récits précédemment évoqués, ceux de Muñoz Molina ne présentent pas une structure clairement déterminée par deux niveaux diégétiques parfaitement identifiables. Si, contrairement à *Ventanas de Manhattan*, cette double structure est à l’œuvre dans *Sefarad*, elle est non seulement démultipliée, mais aussi masquée par l’apparente variété des instances narratrices. Or, dans ces deux récits, ni le nom de l’auteur ni celui des narrateurs-personnages n’est dévoilé. Bien que cet anonymat n’empêche pas d’établir une coïncidence entre l’identité de l’auteur et celle du narrateur-personnage dans la mesure où celle-ci est suggérée implicitement par des indices qui remplissent une fonction identificatoire, le pacte est brouillé dans la mesure où l’identité n’est pas clairement établie.

a. Homologie biographique

Sefarad et *Ventanas de Manhattan* brossent à grands traits le parcours vital d’un personnage écrivain qui ressemble fortement à celui d’Antonio Muñoz Molina. *Ventanas de Manhattan*, en tant que forme de récit de voyage⁶⁶ à la première personne, instaure *a priori* un pacte autobiographique, que Manuel Alberca définit par les principes d’identité et de véridicité⁶⁷. Ces principes sont validés par de nombreux biographèmes disséminés dans ce récit de séjour d’un écrivain à New York en 2001, dont on sait qu’il correspond à celui effectué par Antonio Muñoz Molina et sa femme, Elvira Lindo, financés par une

⁶⁴ Antonio Astorga, « Miradas de Salamina », *ABC*, 23/03/2003, (je souligne).

⁶⁵ Notre maîtrise portait sur ce récit et était intitulée : *Les nouvelles écritures de l’Histoire : Soldados de Salamina de Javier Cercas*.

⁶⁶ Geneviève Champeau propose la dénomination plus précise de « récit de séjour » dans la mesure où le narrateur ne raconte pas son voyage, mais ses déambulations dans un espace circonscrit à la ville de New York. Cf. Geneviève Champeau, « Témoignage, trace et interprétation : *Ventanas de Manhattan* d’Antonio Muñoz Molina », communication prononcée lors du colloque « Témoignage et fiction », Université Montpellier 3, (octobre 2006), PULM, à paraître en 2012.

⁶⁷ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo...*, *op. cit.*, p. 66-70.

bourse universitaire⁶⁸. Plus largement, de nombreux éléments de *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan* renvoient à des aspects relativement connus de la vie de l'auteur : son origine andalouse transparaît dans l'évocation de la ville natale, Úbeda (*Sefarad*, p. 540) ou à travers l'opposition déjà évoquée entre les grandes fenêtres de Manhattan et les jalousies de son enfance, dont l'auteur affirme épitextuellement qu'elles renvoient à celles de la province de Jaén⁶⁹ (*Ventanas de Manhattan*, p. 53). Sont également évoqués son départ de la ruralité provinciale pour aller étudier à Madrid (*Ventanas de Manhattan*, p. 160, p. 340 ; *Sefarad*, p. 265), ou à Grenade (*Sefarad*, p. 54) et ses débuts de journaliste dans cette même ville⁷⁰ (*Ventanas de Manhattan*, p. 341-342). Sa situation familiale est également dépeinte : *Sefarad* évoque l'échec de son premier mariage (p. 454) ainsi que le bonheur de son second (p. 120) tandis que *Ventanas de Manhattan* se focalise sur la situation contemporaine du séjour américain : le narrateur est marié et a plusieurs enfants, dont une fille, par laquelle il apprend la destruction du World Trade Center (séquence 18). En outre, il s'agit d'un écrivain souvent représenté en train d'écrire⁷¹. Dans *Ventanas de Manhattan*, il évoque le début de sa carrière littéraire chez Seix Barral (p. 343) et la publication de la traduction de son dernier roman aux États-Unis (p. 342). À ce propos, si les narrateurs de *Soldados de Salamina* et *Hay algo que no es como me dicen* citent plus ou moins littéralement leurs œuvres antérieures, ici, le narrateur anonyme fait seulement un clin d'œil implicite au lecteur fidèle, au moyen de l'allusion au tableau de Rembrandt intitulé *El jinete polaco* dans *Ventanas de Manhattan* (p. 43) ou à des personnages issus de ses œuvres antérieures (le personnage d'Utrera de *Beatus Ille* dans *Sefarad*, p. 27). Il participe aussi à des congrès universitaires (*Ventanas de Manhattan*, p. 38 ; *Sefarad*, p. 552-553) et mentionne plusieurs fois, dans *Ventanas de Manhattan*, l'institut Cervantès dont il fréquente la bibliothèque (p. 114, 185) et où il donne quelques cours de littérature espagnole, en tant que « falso profesor » (p. 186-188). Or, Antonio Muñoz Molina sera le directeur de l'institut Cervantès new-yorkais quelques années plus tard, de 2004 à 2006⁷².

Cependant, en ce qui concerne *Sefarad*, Christine Pérès fait remarquer que, si Muñoz Molina utilise bien des éléments propres à sa biographie ou à celle de sa famille, il

⁶⁸ Ces informations proviennent d'une conférence donnée par le couple d'écrivains à l'Institut Cervantès de New York le 27 avril 2004, intitulée « La mirada del escritor ». La vidéo de cette conférence était disponible sur le site de l'Institut Cervantès (archivodigital.cervantes.es, page consultée le 22/02/2005). Malheureusement, elle n'est aujourd'hui plus en ligne.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Cette information est attestée par l'article de Jean-Pierre Castellani, « Antonio Muñoz Molina entre literatura y periodismo: las columnas », *Olivar*, n° 2, 2001, p. 123-134.

⁷¹ Nous reviendrons sur la dimension autoréférentielle.

⁷² Cf. EFE, « Muñoz Molina pide más recursos para el Cervantes en su relevo en la dirección del instituto », *El Mundo*, 30/06/2006.

procède à une manipulation de ces données initiales⁷³. Elle relève ainsi une discordance quant au nombre d'enfants : quatre pour l'auteur (qui figurent sur la dédicace du roman) mais deux pour le narrateur. De même, elle souligne que si Elvira Lindo a bien vécu à Moratalaz, elle y est arrivée à l'âge de douze ans, et non pas lorsqu'elle était bébé, comme le laisse entendre la narratrice de « Cerbère », voisine des parents de l'épouse du personnage écrivain (p. 325-326). Il savère donc que *Sefarad*, mais aussi *Ventanas de Manhattan*, mettent en place une stratégie du brouillage qui, pour le premier récit, s'appuie sur l'incomplétude et pour le second, sur l'imprécision.

b. L'imprécision

Si le narrateur-personnage de *Ventanas de Manhattan* fréquente des écrivains et artistes célèbres en citant leurs noms, comme José María Guelbenzu (p. 43) ou Manolo Valdés (séquence 75), cependant, nombre de ses amis et fréquentations ne sont évoqués qu'à travers leur prénom, ce qui rend leur identification moins aisée. Ainsi le narrateur évoque-t-il Javier, un acteur espagnol révélé au grand public par le dernier film de Pedro Almodóvar à l'époque (séquence 68) : nous y reconnaissons Javier Cámara, qui interprète l'infirmier Benigno dans *Hable con ella*⁷⁴. De même, il mentionne un dîner chez un journaliste prénommé Alfonso, ancien correspondant espagnol en Afrique installé désormais à New York (séquence 61). Nous y reconnaissons le journaliste galicien Alfonso Armada Rodríguez, correspondant de *El País* en Afrique, notamment pendant le génocide du Rwanda, et de *ABC* à New York de 1999 à 2005⁷⁵. D'autres personnages n'apparaissent qu'à travers leur fonction, rendant l'identification quasiment impossible : c'est le cas du consul d'Espagne à New York désigné comme « el cónsul » (séquence 15-17) ou du cardiologue (« el cardiólogo ») rencontré chez ce dernier (p. 73-74). Or, l'auteur certifie que tous les personnages évoqués dans *Ventanas de Manhattan* sont inspirés de personnes réelles, mais qu'il a transformées en personnages, les faisant passer par le tamis de la fiction⁷⁶.

En effet, dans leur grande majorité, les éléments qui pourraient servir à identifier et à singulariser le narrateur-personnage sont brouillés. Ainsi en est-il des repères spatio-temporels qui, dans un récit de voyage, sont habituellement régis par un principe

⁷³ Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque*, *op. cit.*, p. 271.

⁷⁴ Pedro Almodóvar, *Hable con ella*, mars 2002. Cette séquence introduit une prolepse puisqu'elle se situe un an après les événements du 11 septembre (« en las calles que él todavía apenas conoce, las que durante mucho tiempo estuvieron clausuradas, después del 11 de septiembre hace ya más de un año », p. 297). Le temps du séjour de Javier, à l'issue de la sortie du film en 2002, pourrait donc coïncider avec celui de l'écriture de *Ventanas de Manhattan*.

⁷⁵ Cf. les informations disponibles sur : <http://www.galegos.info/alfonso-armada-rodriguez> ; http://www.pontas-agency.com/Autores/ENG/Author_Alfonso_Armada_5852.asp, [pages consultées le 25/03/2012].

⁷⁶ Cf. Elvira Lindo, Antonio Muñoz Molina, « La mirada del escritor », *op. cit.*

chronologique qui retrace les déplacements du voyageur en une succession d'étapes. Geneviève Champeau⁷⁷ remarque que les dix premières séquences de *Ventanas de Manhattan*, consacrées à son arrivée, en superposent, en réalité, plusieurs. La première séquence, qui correspond à l'arrivée du voyageur à New York, ne fournit aucune référence temporelle précise. La seconde séquence révèle qu'il ne s'agit pas du voyage de 2001, mais sans doute du premier séjour du narrateur dans cette ville, comme le montre l'emploi du temps passé et d'un déictique temporel qui renvoient à une antériorité : « Me perdía entonces por la ciudad tan completamente como no he vuelto después a perderme » (p. 13). Les séquences 4 à 10 réfèrent à des voyages antérieurs à celui de 2001, probablement deux : le premier effectué seul, le second avec une femme, un an après (p. 37). La première référence temporelle est donnée à la séquence 4 (« cuando era trece años más joven », p. 21) ; on apprend, à la séquence 7, qu'elle est située vers 1999 (« Entonces, a principios de los años noventa », p. 32). La conclusion qui s'impose est que les premières séquences narrent plusieurs arrivées en une (au moins trois, sans doute davantage), rien n'étant fait pour les distinguer clairement. Le motif de l'arrivée est ainsi démultiplié, laissant voir que la notion d'arrivée en pays étranger prime sur une expérience particulière ancrée dans un cadre spatio-temporel précis.

De même, une composante aussi intime que l'histoire d'amour que le narrateur anonyme vit avec sa compagne à New York est replacée dans l'Histoire universelle, puisqu'il la fait remonter à l'origine du monde : « La vida entera resumida en el espacio cúbico de una habitación de hotel, en la elementalidad narrativa de las leyendas sobre el origen del mundo: una mujer y un hombre temporalmente despojados de mañana y de ayer » (p. 37, je souligne). C'est alors qu'il compare son couple au couple originel d'Adam et Ève, en évoquant le Jardin d'Éden⁷⁸ de l'Ancien Testament, mais aussi le Nouveau Testament, puisque, comme les eaux baptismales du Jourdain, les rencontres amoureuses permettent de purifier les protagonistes, en les sauvegardant de la routine : « recobramos aquí con más intensidad la parte de nosotros que es exclusivamente nuestra [...], el Jordán en el que [dos amantes] se sumergen para quedarse limpios de todo lo que la vida en común, las rutinas y las obligaciones les han ido agregando » (p. 108). Au-delà, du point de vue de la construction du récit, cette métaphore biblique apparaît à la séquence 26, au sein d'un bloc de séquences consacrées au 11 septembre

⁷⁷ Cf. Geneviève Champeau, cours de Master 2 portant sur *Ventanas de Manhattan*, Université Michel de Montaigne — Bordeaux 3, 2005-2006.

⁷⁸ « Un hombre y una mujer [...] necesitan replegarse de vez en cuando al paraíso que está siempre en los orígenes », p. 108 ; « esa parte de Edén », p. 109 ; « vamos paseando como dos holgazanes [...] acogidos al adanismo de amantes solos en el principio del mundo que descubrimos en esta ciudad hace tantos años », p. 145.

(séquences 18-17). L'insertion d'une parenthèse enchantée suggère alors que l'amour est un élément purificateur face à l'horreur de l'effondrement des Tours Jumelles.

La tension entre le singulier et l'universel agit donc également dans la construction du Je et empêche d'assimiler clairement le personnage du narrateur à la personne de l'auteur.

c. L'incomplétude

Dans *Sefarad*, l'interprétation autobiographique est en grande partie induite par la note finale (« Nota de lecturas », p. 597-599), qui semble mener le lecteur à établir une équivalence entre l'instance narratrice à l'œuvre dans le récit, et l'instance auctoriale qui prend la parole en dernière instance. En effet, la postface met l'accent sur les trois fonctions qui ont présidé à l'élaboration de *Sefarad* : la lecture, l'écoute et l'écriture. Or ce sont là trois postures que l'on retrouve chez le narrateur-personnage, qui sont d'ailleurs mises en scène dans le récit. Par exemple, la postface fait allusion au journal de Victor Klemperer dont l'auteur nous dit qu'il n'en connaît que la version traduite en anglais (p. 598) ; le narrateur de « Quien espera » en livre le contenu de façon explicite (« el profesor Klemperer, de Dresde, anota en su diario », p. 74 ; « el ex profesor Klemperer anota sin dramatismo en su diario », p. 75). De même, la note de lectures détaille les sources livresques qui ont permis à l'auteur de reconstituer l'histoire de Münzenberg (p. 597) ; le narrateur de « Münzenberg » se met alors en scène en train de consulter des ouvrages sur ce personnage : « Me quedo leyendo hasta muy tarde, resistiéndome al sueño para avanzar un poco más en la lectura, para saber más cosas de la vida de ese hombre del que hasta ayer no había tenido noticia, Willi Münzenberg » (p. 185). Il en est de même pour les sources orales, dont cinq sont citées dans la postface : Francisco Ayala, José Luis Pinillos, Amaya Ibárruri, Adriana Seligmann et Tina Palomino. Or l'instance de réception de leurs récits est diégétisée sous la figure du personnage écrivain : Francisco Ayala est celui qui lui rapporte le voyage de Niceto Alcalá Zamora dans un autobus argentin (« Copenhague », p. 54-56), José Luis Pinillos lui raconte son expérience dans la Seconde Guerre mondiale au côté des allemands dans « Eres » (p. 456)⁷⁹, Adriana Seligmann fait le récit de sa vie dans « Dime tu nombre » (p. 529-533). De plus, grâce à la postface, le lecteur peut, en dernière instance, identifier les narratrices anonymes, dans le récit, de « Sherezade » (Amaya Ibárruri) et de « Cerbère » (Tina Palomino). Cependant, cette postface est placée sous le signe de l'incomplétude, comme l'a souligné Christine Pérès⁸⁰. Bien qu'elle indique le lieu et la

⁷⁹ On suppose que c'est José Luis Pinillos qui a inspiré au narrateur les chapitres « Tan callando » et « Narva », qui racontent l'expérience d'un combattant espagnol sur le front russe au sein de la División Azul.

⁸⁰ Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque*, op. cit., p. 62.

date de sa rédaction (« Madrid, diciembre de 2000 »), qui coïncident partiellement avec les dernières lignes du chapitre « Sefarad » (« Quién sabe si ahora mismo, cuando en Nueva York son las dos y cuatro de la tarde y *aquí* empieza un *anochecer de diciembre* », p. 593, je souligne), elle est dépourvue de signature, ce qui empêche d'établir une coïncidence exacte entre la voix qui se présente comme auctoriale dans cette postface et la figure référentielle de l'auteur. De plus, dans la postface, l'auteur affiche explicitement qu'il ne cite pas toutes ses sources : « Hay otros libros, pero estos que he nombrado son los que más me alimentaron mientras escribía *Sefarad* » (p. 599). C. Pérès relève ainsi l'absence, dans la postface, de références explicitement citées dans le récit, comme certains romans de Kafka, qui, avant d'être repris plusieurs fois dans *Sefarad*⁸¹, sont convoqués dans les récits qu'adresse Milena Jesenska à Margarete Buber-Neumann à Ravensbrück, où l'on reconnaît successivement *Le château*, *La métamorphose* et *Le procès* :

Milena le contaba el amor que había vivido con [...] Franz Kafka y también le contaba las historias que él escribía [...], la historia del agrimensor que llega a una aldea en la que hay un castillo al que nunca consigue entrar, la del viajante que se despierta una mañana convertido en insecto, la del apoderado de un banco al que un día visitan unos policías de paisano para decirle que va a ser procesado.
(p. 50)

L'incomplétude bibliographique contribue alors au jeu de brouillage entre figure référentielle de l'auteur et reconstruction fictionnelle de soi.

Enfin, nous avons souligné que le narrateur est un écrivain. Dans sa typologie des écrivains-narrateurs au sein d'œuvres autofictionnelles, Philippe Gasparini⁸² distingue quatre figures : « l'enquêteur masqué », « le rêveur incompris » (c'est-à-dire un apprenti écrivain)⁸³, « l'écrivain consacré » (c'est-à-dire un écrivain professionnel et reconnu), et « le romancier au travail ». *Sefarad* met alors en scène le narrateur tantôt comme « écrivain consacré », à travers les indices relevés à propos de l'homologie biographique, tantôt comme « romancier au travail », à travers la diégétisation de l'acte d'écriture. La dimension autoréférentielle apparaît principalement dans deux chapitres, au moyen de l'image de l'écrivain devant l'écran de son ordinateur : dans « Berghof » (p. 266) et dans « Sefarad » (p. 592), et plus discrètement dans « Eres » (p. 445). Or Christine Pérès a révélé que « Berghof » et « Sefarad » sont les deux chapitres qui livrent la clé de la construction narrative du roman. Nous verrons que c'est cette dimension métadiégétique qui permet d'éclairer le processus de fictionnalisation du moi dans ce récit.

⁸¹ Cf. p. 216, p. 457, p. 459.

⁸² Philippe Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, op. cit., p. 57-60.

⁸³ Nous verrons que le narrateur de *Soldados de Salamina* renvoie à cette figure.

B—Fictionnalisation de soi

1. Sous le signe de l'humour

Outre l'autodévaluation parodique du narrateur de *Soldados de Salamina*, précédemment étudiée à propos de l'incipit, la fictionnalisation de soi passe, dans ce récit, par la création d'adjuvants du narrateur, eux aussi placés sous le signe de l'humour. C'est le cas de Conchi, sa compagne, dont l'auteur éclaire la fonction :

*El personaje de Conchi es central en el libro. Son muchos los motivos. Primero: es como la trama secundaria de una tragedia. Aporta equilibrio. Segundo: sin este personaje, el narrador no tendría vida privada. Tercero: Conchi es quien en realidad lleva al narrador a la verdad.*⁸⁴

C'est le deuxième élément qui nous intéresse ici : la vertu fictionnalisante de ce personnage, qui dote le narrateur d'une vie intérieure et d'une affectivité tout en introduisant le comique dans le récit. Conchi est ainsi présentée comme une femme vulgaire, notamment dans sa manière de parler. Ses premiers mots dans le récit sont : « —Menuda mierda de ciudad » (p. 45) ; puis « —iDe puta madre! » (p. 68) ; de même que dans la troisième partie où son vocabulaire change peu : « —iMierda! » (p. 144) ou encore : « —iQue nos vas a salir un libro que te cagas! » (p. 168). Le narrateur la présente comme une « semi-analfabeta » (p. 46) et se délècte en rapportant, au discours direct, ses réflexions qui dénotent une profonde ignorance : « —Mira —dijo y, con una mueca de asco infinito, señaló una placa que anunciaba: "Avinguda Lluís Pericot. Prehistoriador"—. Podían haberle puesto a la calle el nombre de alguien que por lo menos hubiera terminado la carrera, ¿no? » (p. 46). L'effet comique a d'autant plus d'impact que le narrateur s'abstient de tout commentaire. L'inculture de Conchi est encore plus patente dans la relation qu'elle entretient avec les livres publiés par son compagnon, qu'elle expose dans son salon, sans les avoir lus, à côté de l'image de la Vierge, comme s'ils étaient des objets de culte (p. 46). Elle subvertit ainsi la fonction intellectuelle du livre, en réduisant ce dernier à un simple objet décoratif.

Malgré tout, Conchi donne une vie affective au narrateur et permet de faire référence à la relation qu'il entretient — ou a entretenue — avec les femmes. Il évoque, en effet, sa séparation conjugale (« mi mujer me había abandonado », p. 17), puis ses aventures successives, qui sont toutes des échecs (« la primera fue una compañera del periódico; la segunda, una chica que trabajaba en un Pan's and Company », p. 45). L'introduction du personnage de Conchi lui permet alors de faire preuve d'une sincérité de cœur et de suggérer ses sentiments (« yo creo que Conchi me gustaba mucho »,

⁸⁴ Enrique Bueres, « Javier Cercas, con los ojos fijos ante el precipicio », *Clarín*, n° 34, 2002, p. 29-36.

p. 47 ; « mentiría si no reconociera que hacía muchos años que no era tan feliz », p. 50). Dans le contexte d'un récit sérieux sur l'Histoire, Conchi est présentée comme le personnage du plaisir, d'autant plus qu'elle fait quelques allusions au sexe (« Chico, qué manera de picarme el chocho », p. 69) et apparaît souvent au cours de scènes de repas (p. 68-69 au restaurant grec ; p. 144 ; p. 167 dans un self-service). Au-delà du plaisir, elle est le personnage de l'outrance, de l'extravagance, voire de la transgression⁸⁵ non seulement dans sa façon de parler mais aussi dans sa manière de s'habiller (pensons à la brève description qu'en fait le narrateur : « pelo oxigenado, minifalda de cuero, tops ceñidos y zapatos de aguja », p. 45).

D'autres personnages apparaissent principalement au cours des repas, laissant entrevoir la fonction comique que ce récit attribue à la nourriture. La scène la plus représentative de ce point de vue est l'entretien de Cercas avec Aguirre au bar du *Bistrot* où le premier décrit chaque étape du repas en insistant sur l'opposition entre sa propre frugalité et la glotonnerie du jeune homme : la commande (« Cuando vino la camarera, Aguirre pidió arroz a la cazuela y un entrecot al roquefort; yo pedí una ensalada y conejo », p. 29) ; le premier plat (« Mientras engullía grandes bocados de arroz empujados por vasos de vino tinto, Aguirre me habló... », p. 30) ; le second plat (« Verás —me preparó Aguirre, empapando golosamente un trozo de pan en el charco de salsa en que nadaba el entrecot », p. 33) ; puis le dessert (« Se llevaron los platos (el mío con restos abundantes de conejo; el de Aguirre tan limpio que relucía). Pidió otro frasco de vino, un pedazo de tarta de chocolate y café; pedí café », p. 34). À la fin du repas, le narrateur transmet le dégoût que lui inspire son convive à travers la mention ironique des détails les plus prosaïques : « Aguirre se encogió de hombros mientras *recogía con los dedos las últimas migas del pastel de chocolate* » (p. 36, je souligne) ou pire :

[...] mientras le estrechaba la mano, advertí que una mancha de chocolate oscurecía las comisuras de sus labios.

—¿Qué piensas hacer con esto? —preguntó.

A punto estuve de decirle que se limpiara los labios. (p. 37)

La scène est d'autant plus comique qu'elle établit un jeu entre le narrateur, homme d'âge mûr en pleine crise existentielle, et Aguirre, le jeune fringant dont la courtoisie irrite son interlocuteur :

—No sé qué opinará usted, pero a mí me parece que un país civilizado... [...]

Acusé el "usted", pero no me descompuse [...]

⁸⁵ Cette dimension transgressive est davantage mise en valeur dans le film *Soldados de Salamina* de David Trueba (2003) dans la mesure où, le personnage du narrateur étant transformé en femme (Lola Cercas), Conchi devient une figure homosexuelle. De façon plus générale, dans le film, le personnage de Conchi est plus approfondi et son rôle encore plus actif, ne serait-ce que parce que c'est elle qui, la première, lit le *relato real* de Lola Cercas et lui fait les premières critiques.

—[...] *A usted le puede parecer razonable o no. A mí me lo parece. No pude soportarlo más.*
 —*Preferiría que me llamasen de tú.*
 —*Perdona —dijo: sonrió y continuó comiendo—. A las personas mayores estoy acostumbrado a tratarlas de usted.* (p. 30-31)

Dans *Soldados de Salamina*, la fictionnalisation de soi s'élabore ainsi en écho avec la fictionnalisation d'autres personnages, sur un mode humoristique.

2. Une identité diffractée

a. Types et figures

Outre l'absence du nom de l'auteur dans *Ventanas de Manhattan*, le narrateur est, à New York, plongé dans un anonymat inhabituel pour lui. Il se réfère à lui-même comme à « un don Nadie » (p. 117, 338), « un fantasma » (p. 144), « un desconocido » (p. 184), ou « el ciudadano invisible de un país inexistente » (p. 338). L'anonymat du narrateur entraîne deux phénomènes contradictoires. S'il permet, selon Philippe Gasparini⁸⁶, de laisser le champ libre à une interprétation autobiographique de la part du lecteur, il relève, selon Manuel Alberca⁸⁷, d'une « stratégie de la feinte » et représente ainsi le premier maillon de la fictionnalisation de soi. Dépourvu d'identité civile, l'auteur s'efface ou disparaît derrière un « je » anonyme, allant jusqu'à devenir un autre soi, un double. L'anonymat est alors au cœur de la tension entre singularité et universalité, comme le reconnaît le narrateur lui-même : « mi anonimato de viajero recién llegado a la ciudad, [...] una cara *idéntica* a la de cualquiera, soluble en las de millones de desconocidos, y sin embargo *individual y precisa* » (p. 39, je souligne). C'est donc la dissolution de son identité dans un profond anonymat⁸⁸ qui permet au narrateur d'adopter certaines postures, d'endosser certains rôles, qui contribuent à la construction de sa propre figure. Pour cela, il s'identifie à des types, catégories générales dont il est une illustration. Il s'agit de l'explorateur (« yo había llegado [...] como un desafortunado Marco Polo », p. 20), du nomade (« Voy como un nómada, como un espía extranjero », p. 114 ; « vagabundeando entre los anaqueles, que es otra de las formas de nomadismo que suelo ejercer en la ciudad », p. 142), et plus généralement du marcheur. Cette identification à des types lui permet, une fois de plus, de remonter aux origines de l'Humanité, sous l'angle de l'espèce humaine, notamment à travers l'allusion à l'ADN, qui renvoie par excellence au rapport du particulier au général, de l'individu à l'espèce : « el impulso de la caminata está en el ADN de la especie como un legado de los lejanos

⁸⁶ Philippe Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, op. cit., p. 41.

⁸⁷ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*, op. cit. p. 246.

⁸⁸ « [...] me dejo llevar por el anonimato, [...] me disuelvo entre los desconocidos », p. 214.

primates que se irguieron por primera vez » (p. 175). Il en va exactement de même pour la femme aimée. Si celle-ci n'est presque jamais décrite, elle est en revanche insérée dans une lignée de types féminins, allant des jeunes filles des tableaux de Vermeer⁸⁹ aux modèles féminins du pop art⁹⁰ en passant par les égéries des magazines de mode des années 1930⁹¹. La figure de cette femme est donc elle aussi traversée par la tension entre le singulier et l'universel à travers son insertion dans un réseau analogique : « al verla de pronto, *tan singular y ella misma* entre los desconocidos *identificaba* en ella [...] la dulce *belleza pop* de la vida moderna y la publicidad : la cara delgada, el pelo rizado y suelto [...] *como en los anuncios de dentrífico y en los lienzos joviales de Lichtenstein* » (p. 42, je souligne). Or, cette identification à des types se fait au moyen de stratégies narratives généralisantes, à partir de pronoms non plus personnels mais relatifs. C'est ainsi que, entre autres, « quien » introduit la figure de l'écrivain (« En España, quien escribe libros », p. 55) ou du promeneur (« ésa es la visión de quien se pasea de noche », p. 57), « el que » celle du nouvel arrivant (« el que siempre está recién llegado », p. 78, « el que acaba de llegar », p. 115), « cualquiera que » celle du marcheur (« cualquiera que anda por estas calles », p. 103). De façon plus explicite, le narrateur cite aussi le nom du type de figure auquel il se réfère : l'étranger (« con mucha frecuencia el extranjero es alguien que... », p. 17 ; p. 116, 158), l'européen (« un europeo », p. 23 & 120), le voyageur (« el viajero novicio tiene su primera experiencia », p. 23), ou le nomade (« El nómada, si acaso, se reconoce en quienes circulan tan sin destino como él », p. 177).

Par ailleurs, le narrateur procède à la diffraction de son identité sur d'autres personnages du récit, référentiels ou fictionnels, qui se fonde sur le partage d'une expérience commune. Par exemple, Javier (Javier Cámara) est présenté comme un double du narrateur qui refait les mêmes expériences que lui, rendant le passé présent dans la répétition : il est plongé dans un anonymat à New York, inhabituel pour un acteur appartenant au *star system* espagnol (« en Manhattan disfruta del placer recobrado y paradójico del anonimato », p. 295). Dans la mesure où il est dans la même situation que le narrateur (« su condición de transeúnte y extranjero », p. 299), ce dernier relève — ou lui attribue — de nombreux traits de sa propre personne, notamment l'activité du regard : il regarde les gens (p. 295) et observe la ville à travers les fenêtres de Manhattan (p. 296-297). Le narrateur se projette également dans des personnages de

⁸⁹ « [...] se había puesto [...] un vestido corto amarillo y ceñido, de un amarillo que se parecía al del vestido de la joven de Vermeer », p. 44.

⁹⁰ Elle est comparée à Marilyn Monroe dans son célèbre portrait réalisé par Andy Warhol ainsi qu'aux figures féminines d'Alex Katz (p. 41).

⁹¹ « su cara de pómulos finos y facciones tan precisas es como la de un anuncio de cigarrillos o como una ilustración en la portada de una novela o de una revista de modas de 1930 », p. 146.

fiction, comme Holden Caulfield, le héros de *L'attrape-cœur* de Sallinger. Marchant dans ses pas (« Me acuerdo de Holden Caulfield, que deambula sin sosiego por estas mismas veredas », p. 165), le narrateur décrit ensuite son parcours à travers des escaliers, description au terme de laquelle fusionnent les déambulations des deux personnages au moyen du *nosotros* (« los tesoros que nos están aguardando al otro lado de las puertas », p. 166), qui permet enfin de passer à l'expression de l'expérience singulière et individuelle : « Escalinatas [...] me ofrecen siempre una perspectiva de felicidad » (*idem*). Le procédé est le même lorsque le narrateur compare son environnement immédiat (son quartier) au décor des tableaux de Richard Estes : « Las calles por las que paseo cada día [...] son las mismas que pinta Richard Estes en sus últimos cuadros » (p. 215). Ce rapprochement débouche naturellement sur la projection imaginaire du narrateur sur une des figures représentées : « como si [Richard Estes] estuviera pintando ahora mismo [...] y una de las figuras que aparecen en ellos pudiera ser la mía » (*idem*).

Le narrateur diffracte également son identité sur des figures de créateurs, comme le sculpteur Leiro, doté de la même sensibilité que lui : « Leiro se fija en todo, lo escucha y lo observa todo, y tiene una aguda percepción instantánea de los detalles materiales de las cosas » (p. 244), mais aussi Robert Crumb (séquence 84), sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Mais prenons l'exemple du petit Miguel⁹² dont un dessin sur le 11 septembre a été publié dans le *New York Times*. Voici comment l'enfant est présenté par le narrateur : « [Miguel] es uno de esos niños retraídos y apacibles, que llevan consigo un mundo que los demás no ven » (p. 171). La formulation « uno de esos... que » insiste bien sur le rapport de l'exemplaire à la catégorie, au type. Or, Miguel appartient à la même catégorie que le narrateur, celle des observateurs « des images du monde », qu'ils retranscrivent sous une forme « artistique » : le dessin pour Miguel, l'écriture pour le narrateur-personnage, comme le suggère la première phrase de la séquence : « imágenes del mundo : instinto y vocación de crearlas » (p. 170). Cependant, la ressemblance entre Miguel et le narrateur-personnage ne s'arrête pas là : on retrouve chez l'enfant les mêmes attitudes, les mêmes comportements que l'on a pu observer chez le personnage écrivain : être assis près de la fenêtre (« estaba sentado junto a la ventana », p. 172), être distrait et absorbé dans la contemplation (« mirando por la ventana, absorto en la lejanía », *idem*) tout comme la tâche obsédante de remplir des carnets (« Miguel empezó a llenar de dibujos las hojas anchas de sus cuadernos », p. 172). Autant d'attitudes que le lecteur associe au personnage du narrateur, de par la redondance de leur évocation au fil du texte.

⁹² Même si l'on sait qu'Antonio Muñoz Molina a un fils prénommé Miguel, ce qui ferait pencher vers une interprétation autobiographique, le narrateur souligne que l'enfant, de huit ans, est né à New York et qu'il ne retourne en Espagne que pour les vacances d'été. Cela entre en contradiction avec le parcours vital de l'auteur, qui n'avait pas vécu huit ans d'affilée aux Etats-Unis à l'époque de la publication de *Ventanas de Manhattan*.

Par conséquent, la mise en scène fictionnelle de soi est également une stratégie qui fonde le pacte de sincérité du récit : la représentation qu'il donne de lui-même comme voyageur et créateur (écrivain) justifie non seulement l'esthétique du récit (une forme de récit de voyage) mais légitime également son discours, en créant un éthos du locuteur comme « scripteur-témoin efficace », selon l'expression de Ruth Amossy à propos du témoin dans le récit de guerre⁹³. L'instance narratrice fonde alors l'autorité de son discours sur la construction de la figure d'un personnage narrateur en témoin. Et Ruth Amossy de conclure : « Pour se conférer un certain *statut* possible susceptible de légitimer son dire, l'énonciateur doit s'inscrire dans une scène d'énonciation, [...] dans une distribution des rôles préalable où le locuteur peut choisir sa scénographie, un scénario préétabli qui lui convient et lui dicte d'emblée une certaine posture »⁹⁴. On passe alors ici du premier sens au deuxième sens d'exemplarité : l'exemple du narrateur-personnage devient le « bon exemple », le « comble »⁹⁵, et introduit par là dans son récit une dimension axiologique que nous analyserons plus loin.

b. Le leurre

Dans *Sefarad* la diffraction identitaire entre dans une stratégie du *leurre*⁹⁶. Plusieurs éléments de la biographie de Muñoz Molina sont ainsi distribués sur plusieurs personnages de narrateurs : « Olympia » met en scène la vie monotone d'un employé de bureau (p. 230), élève brillant dans sa jeunesse (« alumno ejemplar », p. 232) et époux insatisfait de son premier mariage (p. 233-234). De même, on retrouve dans « Dime tu nombre » la triste fonction de petit fonctionnaire (p. 497-498), tandis que « Oh tú que lo sabías » mentionne le départ du jeune Isaac Salama pour faire des études à Madrid (p. 155-156). Or, tous ces personnages sont distincts du narrateur écrivain dont nous avons souligné l'homologie biographique avec l'auteur. Ils sont, en effet, des narrateurs intradiégétiques tandis que le narrateur-cadre est extradiégétique. On assiste alors à la diffraction de l'identité de l'auteur sur une multiplicité de personnages aux statuts différents, ce qui contribue au brouillage du pacte de lecture et à la confusion interprétative, ainsi que le souligne Christine Pérès, en délivrant la clé de la structure narrative de *Sefarad* :

⁹³ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, *op. cit.*, p. 80.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Marielle Macé, « “Le comble” : de l'exemple au bon exemple », *art. cit.*

⁹⁶ Le terme est de Christine Pérès dans *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque*, *op. cit.*, p. 261. Nous soulignons ici que nous adoptons en tout point la perspective de Christine Pérès dans son étude incontournable sur *Sefarad*, sans laquelle il nous aurait été impossible de mener à bien nos analyses sur ce roman.

Alors que rien dans les chapitres consacrés au personnage écrivain n'indique qu'il ait occupé un poste au service culturel de la mairie de Grenade, ce trait — qui appartient à deux narrateurs différents de *Sefarad* — lui est attribué, tout simplement parce qu'il s'agit d'un fait avéré de la vie de l'auteur. Ce faisant, les critiques en viennent à mettre sur le même plan des récits comme "Olympia", "Dime tu nombre" et "Sefarad", sans prendre conscience de leur emboîtement, pourtant suggéré par le sous-titre du roman *Una novela de novelas*⁹⁷.

En effet, *Sefarad* retrace l'histoire d'un écrivain (*novela*) qui écrit lui-même des histoires, à un niveau métadiégétique (*novelas*). Si la dimension métadiégétique est perceptible dans les chapitres qui proposent des récits de vie dans la mesure où le personnage écrivain se met en scène en tant que lecteur (« Münzenberg », par exemple) ou auditeur (« Oh tú que lo sabías » ou « Narva » par exemple) de ces récits, en revanche, il passe totalement inaperçu dans les chapitres autonomes qui livrent, sans aucune « piste », les fictions ou autofictions nées de son imagination (« Sacristán », « Olympia », « América », « Dime tu nombre »), prises en charge par des narrateurs à la première personne qui se révèlent être, de fait, intradiégétiques. Il s'agit alors d'un procédé de mise en abyme selon lequel l'auteur de *Sefarad* attribue certains aspects de sa vie privée à la figure du personnage écrivain qui, à son tour, projette certains éléments de son parcours vital sur ses personnages, tel le petit fonctionnaire de « Olympia ». Ce processus est alors clairement mis en scène dans un seul chapitre, « Berghof », dont Christine Pérès souligne l'enjeu métatextuel, dans la mesure où il « constitue une mise en scène de la genèse de l'histoire enchâssée et de la relation entre récit enchâssant et récit enchâssé » et où « il permettra au lecteur de déceler le caractère métadiégétique de certains chapitres »⁹⁸. En effet, situé au milieu de *Sefarad*, ce neuvième chapitre diégétise le processus de création d'une autofiction : le personnage écrivain, dans son bureau, est en train d'imaginer l'histoire d'un médecin qui doit annoncer le diagnostic d'une maladie grave, sans doute le SIDA, à un patient. Le narrateur place alors ses personnages dans le même cadre que celui où il se trouve :

De la oscuridad alumbrada por la pantalla del ordenador y la lámpara baja, de las dos manos, del tacto liso del ratón en una de ellas y la aspereza de la concha en la otra, surge sin premeditación mía una figura, una presencia que no es del todo invención ni tampoco recuerdo, el médico, el médico a solas y en penumbra que espera a un paciente, que maneja el ratón con su mano derecha, buscando en el ordenador un archivo, un historial médico abierto no hace muchos días, y al que se añadieron ayer mismo los resultados de unos análisis. (p. 266, je souligne)

La situation concrète du personnage écrivain laisse place à celle, issue de son imagination (« surge... »), du médecin, la substitution étant entraînée par la permanence de certaines indications matérielles (l'obscurité / la pénombre, la souris d'ordinateur...). Le

⁹⁷ Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque*, op. cit., p. 272-273.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 292. Cf. son analyse précise de ce chapitre (p. 280-292).

coquillage placé sur le bureau, recueilli par Arturo, le fils du narrateur, deux ans auparavant (« La otra mano, la izquierda, roza distraídamente la concha blanca y gastada que recogió Arturo hace dos veranos en la playa de Zahara », p. 266) est l'indice qui permet de reconnaître en ce personnage écrivain le narrateur-cadre, dans la mesure où il réapparaît à la fin, dans « Sefarad » : « en mi cuarto de trabajo, junto al teclado del ordenador y a la concha blanca y pulida por el agua que Arturo encontró hace dos veranos en la playa de Zahara » (p. 592). L'écrivain va alors attribuer des traits de sa vie au médecin — ses souvenirs personnels (ses vacances à la plage de Zahara), ses goûts en termes de musique (Bach, Pau Casals) — mais également au patient. Outre qu'ils sont tous les deux malades (le narrateur a une leucémie, p. 564), on retrouve dans l'histoire du patient des fragments d'événements de la vie de l'écrivain. Ainsi est-il suggéré dans « Berghof » que le malade a contracté le SIDA au cours d'une relation fugace avec une jeune femme dans un train (p. 271-272). Or, cette histoire fait étrangement écho à l'aventure relatée au narrateur-écrivain par un de ses amis (« Luego él y la desconocida se encerraron en el lavabo con una urgencia temeraria », p. 42) ainsi qu'à celle de la cousine junkie de l'épouse du narrateur (« Me contó que había conocido a un tío en un tren y que a los pocos minutos se había encerrado con él a echar un polvo en el lavabo », p. 136), d'autant plus que la description de la jeune femme en question est toujours la même : elle est grande, ses cheveux sont frisés et ses yeux verts (p. 44, p. 135, p. 272). « Berghof » illustre alors le processus de création fictionnelle qui s'inspire de fragments d'histoires « réelles » dont l'écrivain brouille les référents initiaux et qu'il juxtapose au sein d'un tissu fictionnel. C'est ce qu'illustre une remarque métatextuelle du narrateur écrivain dans « Münzenberg » qui fait office de manifeste esthétique et de mise en abyme de *Sefarad* :

He intuido, a lo largo de dos o tres años, la tentación y posibilidad de una novela, he imaginado situaciones y lugares, como fotografías sueltas o como esos fotogramas de películas que ponían antes [...] a las entradas de los cines. En cada uno de ellos había una sugestión muy fuerte de algo, pero desconocíamos el argumento y los fotogramas nunca eran consecutivos y eso hacía que las imágenes fragmentarias fueran más poderosas, libres del peso y de las convenciones de una trama [...]. Cuando no tenía dinero para entrar al cine me pasaba horas muertas mirando uno tras otros los fotogramas sueltos de la película, y no me hacía falta suponer o inventar una historia que los unificara a todos y los hiciera encajar como un rompecabezas [...]. (p. 211)

Outre que cette citation révèle la structure du roman (la fragmentation, la juxtaposition d'images et l'absence apparente de trame), elle confirme que le pacte de lecture est autofictionnel et non autobiographique : ce que le personnage écrivain avait vaguement projeté de faire (« he intuido »), l'auteur Muñoz Molina l'a réalisé, au moyen du roman que le lecteur a sous les yeux.

CHAPITRE 2

L'ART DU DÉVOILEMENT

Dans le contexte actuel où les savoirs et les valeurs ont perdu de leur ancienne stabilité, les narrateurs-écrivains des récits de notre corpus forgent leur propre grille d'interprétation du réel et renouent ainsi avec l'art du « dévoilement », que Sartre substituait à la création comme mode opératoire de la littérature :

[L'écrivain engagé] nomme ce qui n'a pas encore été nommé ou ce qui n'ose dire son nom, il sait qu'il fait « surgir » le mot d'amour et le mot de haine et avec eux l'amour et la haine entre des hommes qui n'avaient pas encore décidé de leurs sentiments. [...] l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet mis à nu leur entière responsabilité⁹⁹.

À partir d'une réflexion sur le « réel », l'écrivain doit en dévoiler les aspects immergés qui apparaissent ainsi sous un jour inédit. Par son discours, il *informe* le monde, dans le sens où il en révèle la forme, la structure et la signification. C'est alors en réinvestissant la modalité cognitive de l'exemplarité littéraire que plusieurs récits de notre corpus adoptent le principe du dévoilement. *Hay algo que no es como me dicen* de Juan José Millás, *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina s'appuient ainsi sur la valeur métonymique de l'exemple, qu'ils instituent en axe fondateur de leur écriture. Renouant avec le principe inductif du récit exemplaire, tel que l'a modélisé Susan Suleiman¹⁰⁰, ils exposent à travers un cas particulier — souvent un ou plusieurs destins individuels — une règle générale et visent, par là même, non plus à imposer mais à proposer un modèle.

Cependant, contrairement à la littérature engagée du milieu du XX^e siècle, les récits contemporains ne confortent pas une idéologie ou une axiologie sûres de leur fait. Nullement installés dans un système de valeurs et de pensée intangible, ils cherchent à concilier la déconstruction issue de la postmodernité et la recherche du sens, à partir de l'élaboration d'un savoir subjectif mais toutefois crédible et acceptable par le lecteur. De plus, au niveau formel, la foi de Sartre dans le pouvoir pragmatique du langage est issue de la prétendue transparence de celui-ci : puisque « les mots sont transparents et que le

⁹⁹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁰ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*, p. 35-78.

regard les traverse »¹⁰¹, l'art est considéré comme un « moyen de conquérir »¹⁰². Dans le contexte actuel de méfiance généralisée à l'égard des formes usuelles du discours¹⁰³, l'écriture se fait plus réflexive voire autoréflexive, dans un mouvement incessant de recherche et de remise en question. Bien que l'art du dévoilement soit aujourd'hui pratiqué sous ces nouvelles modalités, deux auteurs de notre corpus renouent avec deux formes génériques liées à l'engagement : Juan José Millás avec le discours polémique porté par l'écriture du fait divers, Antonio Muñoz Molina avec l'essai, fondé sur une écriture analogique.

¹⁰¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰² *Ibid.*, p. 45.

¹⁰³ Cf. Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 251.

I. L'ÉCRITURE DU FAIT DIVERS

Dans leur panorama de la littérature française contemporaine, Dominique Viart et Bruno Vercier consacrent un chapitre lumineux à l'écriture du fait divers¹⁰⁴, qui éclaire grandement notre analyse de *Hay algo que no es como me dicen*. Au terme d'un aperçu historique du traitement du fait divers dans la littérature française, ils constatent que l'on est passé du prétexte à une mise en récit romanesque, autrefois¹⁰⁵, à une exhibition de sa dimension factuelle aujourd'hui, à travers les comptes rendus de presse ou de télévision, dont d'importants fragments sont commentés dans les romans — dimension factuelle mise en exergue par la modalité investigatrice précédemment étudiée à propos du récit de Millás. C'est donc le glissement d'une exploitation narrative à une modalité discursive qu'ils mettent en relief : « les *discours* qu'on tient sur le fait divers comptent plus que l'événement »¹⁰⁶. En outre, le traitement du fait divers au sein de l'œuvre se double d'un examen critique des autres discours — historique, juridique, social voire idéologique — tenus sur ce même fait. Obéissant à une volonté d'échapper à toute appréhension discursive globalisante, le narrateur de ce type de récits se présente comme un « narrateur *para-doxal* »¹⁰⁷, à savoir qu'il se défait de la *doxa* qui commente les faits divers avec le « bon-sens » du commun.

Par ailleurs, la littérature contemporaine ne voit pas dans le fait divers un événement *extraordinaire* — exceptionnel et sidérant — mais plutôt un événement susceptible de manifester l'état *ordinaire* du réel. Le rôle de l'écrivain consiste alors à dévoiler cet « ordinaire souterrain » dont parlent les deux théoriciens français¹⁰⁸. En découle le caractère exemplaire du fait divers qui, loin de représenter une exception à la norme sociale, en vient à l'illustrer, à en être une émanation particulière, comme le reconnaît Juan José Millás lui-même : « todo lo que rodeó a este caso [es] muy arquetípico de la sociedad actual »¹⁰⁹.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 235-251.

¹⁰⁵ Ils prennent divers exemples de romans français du XIX^e siècle et même du XX^e qui ne mentionnent jamais le fait divers dont ils sont inspirés : « aucune mention de l'affaire Delamare dans *Madame Bovary*, des affaires Lafargue et Berthet dans *Le Rouge et le Noir*, de l'affaire Canaby dans *Thérèse Desqueyroux* » (p. 237).

¹⁰⁶ Cf. Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 238.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 247.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 251.

¹⁰⁹ Álvaro Skirole, « Juan José Millás escribe una novela sobre mobbing », *El diario de Sevilla*, 07/03/2004.

A—De l'exemple au précédent

Dans un ouvrage célèbre publié il y a près de vingt ans, Pierre Bourdieu dénonçait l'exploitation du fait divers par la télévision :

La télévision a une sorte de monopole de fait sur la formation des cerveaux d'une partie très importante de la population. Or, en mettant l'accent sur les faits divers, en remplissant ce temps rare avec du vide, du rien ou du presque rien, on écarte les informations pertinentes que devrait posséder le citoyen pour exercer ses droits démocratiques¹¹⁰.

Ce que met en avant le sociologue, c'est la capacité du fait divers à faire « diversion », à masquer les véritables enjeux du monde dans lequel évolue l'individu, à neutraliser toute interrogation susceptible de mettre en cause les pouvoirs et institutions en place. Or, la littérature contemporaine, en saisissant le réel par la loupe, s'inscrit dans une démarche inverse, en montrant « combien des enjeux essentiels émergent dans les questionnements induits par la réception d'un fait divers »¹¹¹. Passible d'une interprétation généralisante, le fait divers dévoile un certain état de la société et du monde. Le traitement de « l'affaire Nevenka » dans *Hay algo que no es como me dicen* obéit au même principe, dans la mesure où ce fait divers est considéré à la fois comme une représentation concrète du phénomène du harcèlement et, au-delà, comme la manifestation d'un machisme largement répandu dans la société espagnole.

Le narrateur établit tout d'abord une désindividualisation du fait divers pour en saisir une composante humaine plus générale, à savoir les mécanismes socio-psychologiques du harcèlement. Dans ce but, il effectue un constant va-et-vient entre le cas de Nevenka et la description plus générale de ces mécanismes. L'une de ces stratégies généralisantes est l'insertion de commentaires au présent gnominique qui délivrent des vérités générales sur le harcèlement et fonctionnent comme des incises dans le récit consacré à Nevenka, majoritairement relaté au passé :

Nevenka no podía creerlo. Por un momento pasaron por su cabeza todos aquellos meses de terror. Uno de los problemas de las víctimas de acoso es que se sienten culpables en lugar de víctimas (p. 19, je souligne),

Nevenka se sentía culpable, como es frecuente en las víctimas de acoso. (p. 52, je souligne)

Ces commentaires prennent la forme de maximes intemporelles et relèvent, ainsi que le démontre Vincent Jouve¹¹², de la « fonction idéologique » du texte, dans la

¹¹⁰ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision suivi de L'emprise du journalisme*, op. cit., p. 17.

¹¹¹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 241.

¹¹² Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 93.

mesure où elles montrent explicitement ce que le narrateur considère lui-même comme vérité générale. De même, le narrateur accompagne cette tension universalisante d'un jeu sur les pronoms personnels, à travers l'alternance entre la troisième personne, dont le référent est Nevenka, et la deuxième, qui permet d'impliquer le destinataire, ainsi que des locutions impersonnelles comme « qui en », « se », « uno », qui tendent vers un degré supérieur de généralisation. L'exemple de Nevenka n'est donc pas isolé et s'inscrit dans une série de cas semblables, comme le souligne le narrateur au début du récit : « los juzgados están llenos de denuncias por acoso que rara vez dan el salto a la prensa » (p. 23). Cependant, ce qui transforme le cas de Nevenka en précédent est, d'une part, l'écho qu'il a eu dans la presse, puisque les deux protagonistes sont des figures publiques. L'autre facteur, plus décisif, est la victoire de la victime devant les tribunaux puisque Nevenka a remporté son procès contre Ismael Álvarez. Or, le narrateur affirme qu'il s'agit là d'un événement inhabituel : « Si uno repasa algunas sentencias de los últimos años relacionadas con denuncias que tienen que ver con la violencia ejercida sobre el cuerpo o la mente de las mujeres, se le ponen los pelos en punta » (p. 96). La résolution judiciaire de « l'affaire Nevenka » en faveur de la victime se révèle alors d'autant plus inouïe qu'elle a pris place dans une société qui ne favorise pas la reconnaissance des femmes victimes de harcèlement, c'est-à-dire une société misogyne voire machiste.

D. Viart et B. Vercier affirment que la littérature contemporaine souligne « les résonances sociales du fait divers », en rapportant ce dernier « à un contexte social qui l'excède, comme pour mieux l'enraciner dans la réalité des choses »¹¹³. En effet, dans *Hay algo que no es como me dicen*, le narrateur procède à un élargissement de la focale pour faire un plaidoyer contre le machisme espagnol. Il décrit le monde de la mairie de Ponferrada comme « un mundo de machos, más que de hombres » (p. 48), puis élargit la notion de machisme à tout le système dont Nevenka a été victime : la culture (« Había sido víctima de su propia cultura, una cultura machista, misógina, brutal en muchos aspectos », p. 27), la tradition (« "Algo habrá hecho", parecían continuar diciendo, para mantener viva esa tradición tan *nuestra* de criminalizar a la mujer que ha sido agredida por un macho », p. 206, je souligne) et la loi (« El delito de acoso es nuevo en *nuestro* ordenamiento. La ley es misógina, cuando no claramente machista », p. 95, je souligne). C'est alors tout le système, et non plus seulement la personne d'Ismael Álvarez, qui est mis en cause. Il convient de noter que, dans les citations précédentes, le narrateur emploie l'adjectif possessif de la première personne du pluriel (« nuestra », « nuestro »), impliquant ainsi le lecteur et s'impliquant aussi lui-même dans cette culture et cette mentalité, qui ont conduit à l'exclusion de Nevenka. Bien qu'il s'inscrive en opposition

¹¹³ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 248.

aux valeurs défendues par une société misogyne, il rappelle que lui-même, mais aussi le lecteur, sont peut-être solidaires des bourreaux qu'il dénonce, faisant ainsi écho aux propos de l'auteur lui-même : « Yo creo que todos llevamos un machista dentro. Yo he tenido una educación machista y misógina, llevo un machista dentro al que he tenido que enfrentarme y al que tengo que controlar »¹¹⁴.

B—Un discours polémique

À travers l'écriture du fait divers, le discours du narrateur prend des accents polémiques. Benoît Denis définit le discours agonique ou polémique comme caractéristique de certains genres « engagés » comme la satire, la diatribe, le pamphlet ou le manifeste, dont le trait majeur est qu'ils sont « écrits "contre" »¹¹⁵. Animé par un désir de faire paraître le vrai face au mensonge omniprésent qui l'entoure, le pamphlétaire du milieu du XX^e siècle a « le sentiment de se dresser contre une imposture généralisée »¹¹⁶, imposture marquée par une inversion des valeurs mais aussi par un dévoiement du langage. La démarche du narrateur de *Hay algo que no es como me dicen* participe bien du même engagement à manifester, à dévoiler la vérité dans un monde perversi jusque dans son propre langage. C'est ainsi que son discours polémique s'organise autour de la remise en cause à la fois des discours sur le « réel » et du système politique espagnol.

1. La remise en cause des discours sur le « réel »

Le questionnement sur le langage, au centre de la démarche du pamphlétaire, prend la forme d'une remise en cause des discours sur le réel opéré par les récits d'enquête contemporains, ainsi que le souligne Geneviève Champeau : « Las recientes novelas de investigación acentúan un giro radical respecto a las poéticas realistas [...] haciendo hincapié en el hecho de que no se trata tanto de investigar los mismos hechos como de cuestionar los discursos sobre la realidad »¹¹⁷. Dans le récit de Millás, le « réel » apparaît dès le sous-titre énigmatique : « El caso de Nevenka Fernández contra la realidad ». Paradoxalement, la « réalité » signifie ici son contraire, à savoir la vérité officielle, les apparences, la dissimulation, le mensonge. C'est cette distorsion de la

¹¹⁴ Carolina Fernández, « Todos llevamos un machista dentro », *Revista Fusión*, mayo de 2004, disponible sur : <http://www.revistafusion.com/2004/mayo/entrev128.htm>, [page consultée le 24/03/2010].

¹¹⁵ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 91.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁷ Geneviève Champeau, « Carta de navegar por nuevos derroteros », in Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valls (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, op. cit., p. 17.

réalité dans l'espace public, et plus précisément dans les médias, que reflète l'expression récurrente de « complot de la réalité » (*complot de la realidad*). Le narrateur emploie ainsi la figure du paradoxe, à travers la dichotomie réalité / mensonge, car, comme le pamphlétaire, le narrateur décrit « un monde renversé, dans lequel le faux se fait passer pour le vrai et où les valeurs sont perverties par le pouvoir et les institutions »¹¹⁸. Ce « travestissement universel de la vérité »¹¹⁹, où les mots sont dégradés par l'usage corrompu qu'on en fait, se manifeste clairement au sein du processus de transformation de la victime (des faits de harcèlement) en coupable (aux yeux de l'opinion publique). L'image de Nevenka est ainsi prise au piège du miroir déformant de la mentalité conformiste et traditionaliste de la société espagnole, comme le montre la réaction d'une connaissance du narrateur :

*Al día siguiente, comentando el caso con una conocida mía, la oí decir:
—Esa chica está hablando demasiado.
Se trataba de una percepción sorprendente si tenemos en cuenta que Nevenka apenas había dado un par de entrevistas [...]. Ante mi perplejidad, mi conocida añadió:
—Además apareció en la rueda de prensa con una minifalda hasta aquí.
[...] Pero ese día llevaba pantalones. Había una necesidad evidente de convertirla en culpable del acoso del que había sido víctima [...]. (p. 28-29)*

Lors du procès, le procureur José Luis García Ancos a également contribué à cette distorsion de la réalité, en s'adressant à Nevenka comme si elle était l'accusée et non la plaignante¹²⁰ : « La dureza y la grosería de los interrogatorios de este hombre fueron tales que el juez tuvo que llamarlo al orden, señalándole que Nevenka Fernández no estaba allí en calidad de acusada, sino de víctima » (p. 26).

Le narrateur met en cause le rôle des médias dans ce « complot ». S'il souligne, tout d'abord, la manipulation de la presse par les groupes politiques, notamment au niveau local (« Por la prensa local (en muchos aspectos, prisionera del PP) poco más averiguamos de [Ismael] », p. 25), il en dénonce également le traitement partiel et la sélection arbitraire de l'information, comme après la publication du verdict qui condamne Ismael Álvarez, quand il affirme : « No leí ningún editorial sobre el caso, quizá porque a ningún periódico le pareció extraño o enfermizo que la víctima se hubiera exiliado mientras el verdugo leía el pregón de las fiestas en su pueblo » (p. 205). Cette phrase fait écho à un article publié par l'auteur Juan José Millás dans *El País*, intitulé « La

¹¹⁸ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 92.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹²⁰ « Muchos todavía [...] recuerdan [el juicio] por la sorprendente, cuando no pintoresca, conducta del fiscal José Luis García Ancos, que en una de las sesiones se dirigió a la denunciante en estos términos: “¿Por qué usted [...] que no es una empleada de Hipercor que la tocan el trasero y que tiene que aguantar por el pan de sus hijos, por qué usted aguantó?” », p. 26.

sentencia »¹²¹, où ce dernier accuse le quotidien d'une erreur d'appréciation. Dans l'article, l'auteur reproche à un journaliste d'avoir mis en relief la réduction de la peine d'Ismael Álvarez à l'issue du procès en appel, alors que, selon Millás, l'information prioritaire était la confirmation de la condamnation du maire pour harcèlement sexuel. Le discours du narrateur rappelle ici, outre celui du pamphlétaire, celui des écrivains du réalisme social des années 1950, dont la dénonciation de la manipulation de l'information par le régime franquiste trouvait son origine dans leur méfiance envers un « uso pervertido del lenguaje que hace [la] propaganda »¹²².

Cependant, le narrateur porte un regard ambivalent sur la presse actuelle, dans la mesure où, en même temps qu'il en dénonce le discours partiel voire partial, il utilise l'espace même du journal pour intervenir publiquement dans le débat, au moyen de la colonne de presse, évoquée précédemment¹²³. Néanmoins, l'existence même du récit *Hay algo que no es como me dicen* révèle les limites de la *columna*, ne serait-ce que par son extension réduite. De même, face à la manipulation des faits par le discours médiatique, le narrateur affirme la nécessité d'un dévoilement sur cette affaire, dont il va personnellement se charger : « cuando la verdad no aparece, alguien tiene que ocuparse de ella » (p. 90). Il le fait au moyen de la mise en perspective de « l'affaire Nevenka » en regard du système politique espagnol, dont il livre une critique fondée sur des aspects moins politiques qu'axiologiques.

2. La remise en cause du système politique

En remettant en cause le machisme de la société espagnole, le narrateur fait, au-delà, une dénonciation qui touche la sphère politique de l'Espagne et, plus particulièrement, la droite incarnée par le *Partido Popular*. Il dénonce ainsi le fonctionnement autoritaire au sein du groupe *PP* à la mairie de Ponferrada : la soumission des conseillers au maire¹²⁴, le caciquisme¹²⁵ et le népotisme¹²⁶. Dans une certaine mesure, Nevenka elle-même a bénéficié de ce népotisme, car elle a été

¹²¹ Juan José Millás, « La sentencia », *El País*, 20/11/2003.

¹²² Cf. Geneviève Champeau, « La ejemplaridad literaria en tiempos del realismo social », in Amélie Florenchie, Isabelle Touton (eds), *La ejemplaridad en la narrativa contemporánea española (1950-2010)*, Frankfurt / Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2011, p. 55-76, citation p. 57.

¹²³ « Escribí una columna titulada “Nevenka” », p. 30 ; « Los argumentos que ya había dado en la columna “Nevenka” publicada en *El País* », p. 38.

¹²⁴ « López Riesco ocuparía su puesto pronunciando una frase terrorífica (“Seguiré el programa de Álvarez como un catecismo”), que *da una idea de las relaciones de sumisión imperantes en ese Ayuntamiento* », p. 39 (je souligne).

¹²⁵ « Una sociedad biempensante, de derechas (y no de una derecha cualquiera, sino de una *derecha caciquil*, en la que el alcalde telefoneaba a los padres de los concejales cuando no estaba satisfecho con su rendimiento) », p. 69-70 (je souligne).

¹²⁶ « [...] la secretaria del Grupo Popular (Alicia López Riesco, “casualmente” hermana de Carlos López Riesco) », p. 157 (je souligne).

pressentie au poste de conseillère municipale « grâce » aux relations d'amitié de son père avec C. López Riesco : « este Carlos López fue empleado del padre de Nevenka, quien le animó a lanzarse a la política » (p. 138). Le narrateur laisse d'ailleurs planer une ombre de culpabilité sur le père de Nevenka :

No había ninguna posibilidad, insisto, de que ese hombre no acabara con ella en la cama. [...] ¿Cómo es posible entonces que no lo supiera el padre de Nevenka? Y si lo sabía, ¿por qué no alejó a su hija de Ponferrada tan lejos como le hubiera sido posible cuando se enteró de lo que Ismael Álvarez le había ofrecido? (p. 117-118, je souligne).

À travers ces considérations d'ordre psychologique (le manque de compréhension et de réaction du père de Nevenka), le narrateur dénonce l'interpénétration des domaines politique et économique. En effet, le père de Nevenka, chef d'entreprise réputé et respecté, a lancé — certes, indirectement — sa fille en politique. De même, Carlos López Riesco, l'un de ses employés, s'est également engagé la politique¹²⁷. Ismael Álvarez est aussi concerné, à un plus haut degré, par ce mélange de sphères d'influences entre les pouvoirs politique et économique. En effet, le narrateur met en lumière, sur le ton de l'ironie, les rapports d'Ismael Álvarez avec le monde des affaires : « el alcalde, que controlaba gran parte de los negocios nocturnos, jugaba durante el día a ser el padre de los contribuyentes » (p. 84). Dans cette dernière phrase, l'opposition entre le jour et le monde de la nuit reflète bien cette dualité. À travers cette description des activités d'Ismael Álvarez, le narrateur dénonce la formation d'un réseau plus ou moins mafieux qui règne sur Ponferrada, sous la houlette d'Ismael Álvarez, qu'une revue désigne d'ailleurs comme « Ismael I, emperador de Ponderada [sic] » (p. 25). À cette collusion des pouvoirs politique et économique s'ajoute l'influence de ces deux sphères sur la justice : « Ismael era un hombre poderoso desde el punto de vista político y le sobraban recursos económicos para contratar a los mejores abogados. *Nadie es tan ingenuo para minusvalorar las influencias del poder político sobre el judicial* » (p. 96, je souligne). Cependant, les pouvoirs économique et politique n'ont pas eu raison de la justice, dans la mesure où Ismael perd son procès et se voit contraint de démissionner. Ce qui renforce le caractère de précédent de l'affaire Nevenka.

Par ailleurs, le narrateur incrimine l'attitude du *PP* en général face à « l'affaire Nevenka », à différentes échelles. En effet, au niveau local, les anciens collègues de Nevenka n'ont montré aucune marque de soutien envers la jeune femme, ce qui s'explique par les relations de soumission au sein de la mairie : « Ni uno solo de ellos se

¹²⁷ « Muchos especularon [...] las conexiones entre el mundo empresarial y el político: el padre de Nevenka era un importante pizarrero de la región que había ocupado puestos directivos en distintas asociaciones empresariales. Se sabía que él había metido en política a Carlos López Riesco, que era el teniente de alcalde y hombre de confianza de Ismael Álvarez a todos los efectos », p. 39.

interesó por lo que ocurría. Más aún : cuando firmaron el escrito de apoyo a Ismael Álvarez, alguno se refirió a Nevenka como "esa señorita". "Esa señorita" había trabajado con ellos más de un año » (p. 48-49). Au niveau régional, le PP n'a rien fait non plus pour faire cesser le harcèlement : « Cuando vi a Charo Velasco, me confirmó que ella había advertido a Juan José Lucas, militante del Partido Popular y presidente, entonces, de Castilla y León, de que tenían un asunto muy delicado de acoso sexual en Ponferrada. Lucas dijo que se interesaría por el caso, pero jamás lo hizo » (p. 132). Enfin, au niveau national, c'est l'attitude d'Ana Botella qui est dénoncée par le narrateur. Son mouvement de solidarité envers l'accusé et ses propos, que le narrateur qualifie de « cruels » (p. 205), sont mentionnés plusieurs fois au fil du texte¹²⁸ et replacés dans la logique du parti :

Entre las reacciones a la sentencia judicial, causó estupor, cuando no auténtica alarma social, la opinión de Ana Botella, esposa del presidente del Gobierno y figura destacada del Partido Popular, el partido de Ismael Álvarez, que calificó de "impecable" la actitud del acosador al dimitir, sin añadir una sola palabra de solidaridad hacia la víctima. La declaración era congruente con la actitud que había mostrado a lo largo del proceso el propio partido, ninguno de cuyos miembros se dirigió a Nevenka para interesarse por su situación. (p. 201)

La triple allusion à l'attitude d'Ana Botella a pour effet de choquer le lecteur. Il semble que le narrateur se focalise sur sa réaction parce qu'elle était (à l'époque) une haute figure du Partido Popular et qu'en mettant en cause les grandes figures du PP, c'est tout le parti qu'il condamne. Par ailleurs, l'absence de solidarité envers une autre femme est sans doute ce qui motive cette triple répétition, d'autant plus que le narrateur compare implicitement le comportement d'Ana Botella, issue du « camp » de Nevenka, à celui, solidaire, de Charo Velasco, pourtant issue du « camp » adverse en tant qu'elle était la porte-parole du PSOE à la mairie de Ponferrada. En effet, alors que presque tous les « siens » ont abandonné Nevenka, Charo Velasco symbolise la solidarité, cette solidarité féminine qui a fait défaut à Ana Botella, qui s'inscrit ici en contre-modèle.

Par conséquent, l'insertion du cas individuel de Nevenka dans un réseau qui le dépasse permet au narrateur d'énoncer une critique des plus hautes sphères du pouvoir politique au niveau national. Cependant, contrairement au pamphlétaire qui stigmatise la pensée de ses adversaires « comme fausse ou mensongère »¹²⁹, ce n'est pas tant l'idéologie du PP que l'attitude de ses membres qui est en ligne de mire. Le narrateur n'évoque jamais les idées politiques du parti en tant que telles, en termes économiques

¹²⁸ « Cuando Ismael Álvarez perdió el juicio y se vio obligado a dimitir, Ana Botella, una de las mujeres más influyentes del Partido Popular, había alabado la actitud "impecable" del acosador sin tener una sola palabra de solidaridad hacia la víctima », p. 27 ; « a la mujer más influyente del PP y esposa de José María Aznar, su presidente, no se le ocurrió otra cosa, cuando Álvarez fue condenado por acoso, que solidarizarse con el acosador en vez de con la víctima », p. 118.

¹²⁹ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 91.

ou sociaux par exemple. En revanche, il dévoile le soubassement axiologique sur lequel il est fondé, son fonctionnement autoritaire et ses pratiques malhonnêtes. C'est pourquoi la dénonciation des valeurs du PP transparait à travers l'opposition des figures d'Ismael et de Charo Velasco, dont Nevenka devait être initialement une sorte de rivale dans la stratégie de communication du parti :

El PSOE presentaba a aquellos comicios a Charo Velasco, una mujer joven [...]. El PP quería dar la imagen de un partido que también contaba con cuadros femeninos y Nevenka reunía todos los requisitos: era joven y tenía estudios superiores. Además, pertenecía a una conocida familia de empresarios ponferradinos de segunda generación. (p. 140)

Par contraste avec Ismael Álvarez, Charo Velasco fait figure de personnage exemplaire. Alors que le maire incarne l'homme politique chevronné, la conseillère socialiste n'est pas une politicienne (« no es una política al uso, casi diríamos que no es una política », p. 86). Alors que le premier est fils de la laitière de son village natal, la seconde possède une éducation de haut niveau et appartient à un milieu cultivé (« Charo Velasco, pediatra en ejercicio y casada con un catedrático de literatura que da clases en el instituto de Ponferrada... », *idem*). De plus, face au caractère manipulateur d'Ismael Álvarez, Charo Velasco incarne l'honnêteté : « ya hemos dicho que no es una mujer de temperamento político o simplemente que es honesta, algo tan raro en la política » (p. 89). Elle promet à Nevenka qu'elle n'utilisera pas sa situation et tient sa promesse (« Le aseguré a Nevenka que ni ella ni su grupo político utilizarían su situación para obtener beneficios electorales, y así fue », p. 88). L'opposition idéologique entre Ismael et Charo Velasco est alors transposée au niveau des valeurs, à travers l'antagonisme entre le machisme du maire (qui transparait dans leurs face-à-face politiques¹³⁰) et le respect des droits de la femme et de la justice, incarné par la socialiste. En opposant ainsi Ismael Álvarez et Charo Velasco, Millás introduit un axe manichéen supplémentaire, qui oppose non plus la victime innocente au coupable de harcèlement mais le Bien au Mal, qui rappelle le manichéisme du roman à thèse, si ce n'est que l'antagonisme glisse de la politique à l'éthique. *Hay algo que no es como me dicen* illustre ainsi parfaitement la « conversion éthique des engagements politiques »¹³¹ constitutive des nouvelles modalités de l'engagement littéraire.

¹³⁰ « En los primeros encuentros políticos la trató de forma chulesca, como un macho, más que como un hombre, pero Charo siempre fue a lo suyo », p. 90.

¹³¹ Alexandre Gefen, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », *art. cit.*, p. 78.

II. L'ÉCRITURE ANALOGIQUE

Le principe de l'analogie, qui établit « le rapport de la partie à la partie et du semblable au semblable »¹³², est une des stratégies scripturales majeures du récit exemplaire, puisqu'il est au fondement même de ses formes traditionnelles, telle la parabole ou la fable, que Ruth Amossy entend comme des « discours qui tentent de prouver une thèse à travers le déploiement d'une analogie offerte sous forme de récit »¹³³. Paradoxalement, l'analogie apparaît dans deux récits de notre corpus qui s'inscrivent en rupture avec les formes narratives traditionnelles au moyen d'une structure fragmentaire et éclatée : *Ventanas de Manhattan* et *Sefarad* d'Antonio Muñoz Molina. Le premier déploie un dispositif analogique important qui insère, en diachronie et en synchronie, le cadre spatio-temporel dans un réseau incluant l'universalité de l'Humanité, visant à démontrer la « thèse » du récit — la précarité de la vie. *Sefarad* adopte le même modèle, à un niveau néanmoins beaucoup plus complexe car, en superposant trois époques référentielles — l'expulsion des juifs d'Espagne en 1492, la Seconde Guerre mondiale et l'époque contemporaine —, ce récit met en réseau une multitude de personnages qui sont des incarnations vivantes et sensibles de l'exclusion.

Muñoz Molina propose ainsi une reformulation de l'écriture analogique qui rompt avec la linéarité des formes exemplaires traditionnelles et la rapproche de l'essai en ce qu'elle « permet d'établir des passerelles entre des ordres de préoccupation habituellement distincts »¹³⁴. Elle se détache également du monolithisme et de l'univocité de la fable en ce qu'elle incarne une pensée non constituée mais en train de se faire, qui vise l'établissement d'un savoir « qui est à forger par le sujet lui-même à l'épreuve de l'incertitude et de l'obscurité des phénomènes », selon les mots de Pierre Glaudes et Jean-François Louette dans leur réflexion sur l'essai¹³⁵. Écriture en mouvement, l'essai se situe donc à l'écart du savoir objectif, puisque le narrateur se présente comme une « subjectivité active »¹³⁶, qui explore le monde à partir de son vécu et de son affectivité. La portée du discours essayistique réside donc non pas dans l'affirmation de vérités globales et totalisantes mais dans une vision du monde fondée sur l'expérience sensible et l'épaisseur du vécu. Si nous avons précédemment étudié cette dimension sous l'angle de l'ethos du narrateur-personnage des récits de Muñoz Molina, il s'agit à présent de

¹³² Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 133.

¹³³ *Ibid.*, p. 139.

¹³⁴ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 90.

¹³⁵ Pierre Glaudes, Jean-François Louette, *L'Essai*, op. cit., p. 272.

¹³⁶ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 90.

montrer comment elle entre en jeu dans l'élaboration de l'univers représenté, à savoir la ville de New York.

A—Un espace-temps métonymique

Dans *Ventanas de Manhattan*, New York apparaît comme une ville qui concentre en elle-même la tension entre le particulier et le général, dans la mesure où elle est un condensé de l'Humanité tout entière : « En Manhattan, caben todos los mundos posibles, y todos los pasados y todos los presentes » (p. 195). La première manifestation est le cosmopolitisme de la ville. Ainsi le narrateur qualifie-t-il les nouveaux arrivants de « vasta diputación de la Humanidad » (p. 27). De même, dans la séquence 38, consacrée au défilé carnavalesque du 12 octobre, jour de commémoration de la découverte de l'Amérique, il énumère toutes les nationalités minoritaires des Etats-Unis participant au défilé (des Italiens aux Irlandais en passant par les Philippins), au son de l'hymne national américain, toutes unies sous le même drapeau, « con las barras y estrellas » (p. 157). Il en va de même dans la séquence 24 où il décrit les cérémonies religieuses rendant hommage aux victimes du 11 septembre, en énumérant tout l'éventail des confessions présentes et en insistant sur leur représentativité universelle :

En la iglesia de Riverside se congregan una tarde de funeral y homenaje a los muertos todas las confesiones religiosas de la ciudad y casi todas las músicas posibles, que resuenan en las concavidades de las naves góticas con un sobrecogimiento de primitivos rituales funerarios, y muestran, escuchan sucesivamente, como un tronco común de humanidad que vuelve irrelevantes las distancias cronológicas, los idiomas del canto o los sistemas melódicos o armónicos. (p. 100)

Muñoz Molina aborde lui-même la problématique de l'exemplarité, au sens d'universalisation du cas particulier, en termes de « localisme » et d'« universalisme », à propos de l'art américain (séquence 12) : « En Nueva York, uno se da cuenta de que el arte americano, que en cualquier parte del mundo se percibe como universal, es de un localismo extremo » (p. 55). D'où vient donc le caractère « universel » de l'art américain, dont la matière première est strictement limitée à l'espace national ? Dans un entretien publié dans la revue *ALEC*¹³⁷, l'auteur donne deux réponses possibles : la première est la médiatisation de la réalité new-yorkaise par l'image à diffusion mondiale (cinéma, télévision) : « los referentes locales norteamericanos se han universalizado por los medios de difusión. [...] Si tú dices en una novela que alguien estaba en la esquina de la calle 42 y la octava avenida, estás dando una información estrictamente local, pero eso

¹³⁷ Nuria Morgado, « Entrevista con Antonio Muñoz Molina: Una mirada al mundo a través de *Ventanas de Manhattan* », *ALEC*, 31.1, 2006, p. 287-298.

tiene una resonancia universal por la televisión, el cine »¹³⁸. Dans le récit, le narrateur insiste sur cette connaissance médiatisée à dimension internationale (p. 22, 27), qui provoque d'ailleurs en lui un sentiment de déception lors de son premier contact avec la ville¹³⁹. La deuxième réponse consiste dans le regard du créateur : « El universalismo está en la mirada y no en la materia », affirme Muñoz Molina. Or, c'est là une mise en abyme de la démarche du narrateur de *Ventanas de Manhattan* qui, tout en donnant des indications spatiales très précises dans la retranscription de ses pérégrinations, donne à la ville de New York une dimension universelle grâce à son regard interprétatif porté par une écriture principalement fondée sur l'analogie. La profusion d'analogies devient alors une stratégie universalisante du cadre spatio-temporel dans lequel évolue le narrateur, à la fois sur un plan diachronique et synchronique.

1. Axe diachronique

L'écriture analogique dans ce texte apparaît principalement sous la forme de comparaisons, extrêmement nombreuses, exprimées au moyen de locutions récurrentes dont les plus fréquentes sont : « como » / « como si », « semejante a », « el mismo... que », « igual a / igual que », « con algo de », mais aussi des verbes « tener algo de », « hay algo de », « tener un aire de », « parecer / parecerse a »... Grâce à ces analogies que l'on regroupera d'abord autour d'un axe diachronique, le narrateur insère la ville de New York dans un réseau qui met en rapport les plus hauts lieux de l'histoire de l'Humanité. La ville américaine devient alors un exemple, au sens d'échantillon, de l'Histoire universelle. On peut distinguer ici deux réseaux analogiques : les comparaisons architecturales d'une part et les comparaisons bibliques et mythologiques d'autre part.

Les comparaisons architecturales sont très nombreuses et retracent l'histoire des fondements de l'Humanité, en Orient et en Occident : de l'Antiquité égyptienne et romaine à la Renaissance italienne, en passant par le Moyen Âge. C'est ainsi que les portes des immeubles de New York sont comparées à des sépulcres égyptiens (« He pasado junto a puertas cerradas como sepulcros egipcios », p. 54), les débris du 11 septembre aux ruines des tombeaux égyptiens (« restos de vidas que [...] se han vuelto tan remotas como las reliquias de las tumbas egipcias », p. 110), la Gare Centrale à la Basilique romaine de Maxence (p. 14), les ruines fumantes du World Trade Center à Pompéi (« Es una Pompeya de cenizas », p. 110), les gratte-ciel à des églises gothiques — l'adjectif « gótico » est sans-doute l'un des plus récurrents dans le texte — (« Las culminaciones góticas, griegas o babilónicas de muchos rascacielos, las torres románicas,

¹³⁸ *Ibid.*, p. 290.

¹³⁹ « Nada de aquello podía ser Nueva York ni se parecía a la ciudad que las películas y las postales me habían enseñado a esperar », p. 22.

[...] las arquitecturas inexplicables que parecen elucubraciones fantásticas sobre el faro de Alejandría », p. 149 ; « los rascacielos del lado sur del parque, algunos con agujas y tejados puntiagudos como de catedrales góticas », p. 162), l'hôtel Ansonia aux palais des Médicis (p. 154).

Les comparaisons mythologiques abondent également : le métro est associé au Minotaure (p. 16), les deux fleuves entourant Manhattan, l'East River et l'Hudson, au serpent Océanos (p. 175), tout comme les comparaisons bibliques : l'espace aéroportuaire du contrôle de l'immigration est comparé à la vallée de Josaphat, la vallée du Jugement Dernier (p. 27), les fonctionnaires de police apparaissant comme « los ángeles guardianes de esa especie de paraíso entre monetario y teológico que son los Estados Unidos para tantos millones de inmigrantes » (p. 27).

Mais c'est dans les séquences consacrées au 11 septembre (séquences 18-27) que les références bibliques sont les plus nombreuses. Elles y associent l'événement à l'Apocalypse : « el apocalipsis de las Torres Gemelas » (p. 127), « cualidad apocalíptica » (p. 79), « los miles de muertos para los cuales el día del Juicio Final llegó anunciado no por las trompetas de los ángeles sino por el ruido de motores de los aviones que chocaron contra las Torres Gemelas » (p. 103), « el 11 de septiembre, cuando las más sólidas tecnologías de la civilización sucumbieron bajo un fuego súbito de apocalipsis » (p. 330). Au-delà de ces allusions bibliques, l'événement particulier du 11 septembre est replacé dans une série de catastrophes qu'a connues l'Humanité : Pompéi (p. 110) mais aussi les conflits qui ont marqué le XX^e siècle (les guerres mondiales, la Guerre Civile espagnole, le terrorisme de l'ETA, la guerre du Vietnam) et le XXI^e (bombardements en Afghanistan) (p. 128). Le 11 septembre incarne alors en lui-même l'articulation du singulier et de l'universel : événement singulier voire véritable précédent dans la mesure où il introduit pour la première fois au XX^e siècle un conflit sur le sol américain, il est élevé au rang de symbole du cataclysme, de la catastrophe apocalyptique au moyen de son insertion dans un réseau analogique.

2. Axe synchronique

Dans un entretien publié à l'occasion de la parution de *Ventanas de Manhattan*, Antonio Muñoz Molina affirme à propos de New York : « En esa ciudad ves el funcionamiento del mundo »¹⁴⁰. Par « fonctionnement du monde », il entend tout d'abord le fonctionnement « biologique » du corps humain : les couloirs de l'aéroport ressemblent aux conduits de nos entrailles (« pasillos semejantes a las tuberías interiores de un organismo humano », p. 22), le mouvement perpétuel de la ville est associé aux

¹⁴⁰ Antonio Caño, « Nueva York te quita tontería y vanidades destructivas », *El País*, 28/02/2004.

battements du cœur et à la respiration (p. 126). Cependant, cette association New York / corps humain apparaît également sous une autre forme, plus subtile que la comparaison telle que nous venons d'en donner quelques exemples : ce motif est réélabore constamment au fil du texte sur le mode de l'écho sémantique. Par exemple, reprenons la première citation, qui se situe au tout début du texte : « pasillos semejantes a las tuberías interiores de un organismo humano » (p. 22). Le motif du tube est ensuite repris, associé alors à celui du flux électrique, mais sans aucune mention explicite du fonctionnement du corps humain : « el flujo de la energía eléctrica y del agua caliente por las tuberías subterráneas » (p. 134), ce même motif ayant été énoncé quelques pages auparavant, toujours uniquement en référence à la ville : « la corriente eléctrica que lo mueve todo y los flujos magnéticos que regulan el funcionamiento de los climatizadores... » (p. 126). Or, au milieu du texte, le motif du flux électrique est utilisé en référence au fonctionnement biologique du corps humain : « la señal WALK [...] que actúa sobre el cuerpo humano como una descarga eléctrica, como la orden que el cerebro transmite a los músculos para que pongan en marcha el mecanismo de un paso » (p. 206). Ici, le lien analogique (tension de la ville = tension du corps) n'est pas explicitement énoncé. C'est le lecteur qui doit le reconstruire, aidé en cela par la dissémination d'indices qui prend la forme d'échos, de répétitions d'un même sème.

À partir de l'analogie New York-corps humain se déploie un « paradigme de la précarité humaine »¹⁴¹ selon l'expression de Geneviève Champeau, auquel contribuent d'abord les allusions à la menace de la maladie : les feuilles jaunies des arbres sont « como el primer síntoma de una enfermedad que no ha empezado plenamente a mostrarse » (p. 115) ; il parle d'« infection lente » (« infección lenta », p. 119) à propos de la solitude, qu'il compare à une « morsure » (*idem*). Entrent également dans ce paradigme toutes les comparaisons avec les jouets miniatures : les quartiers carrés de New York vus de l'avion apparaissent comme des « maquetas diminutas en el juego del Monopoly » (p. 22), les taxis jaunes vus du haut d'une fenêtre comme des « taxis de juguete que se venden en las tiendas de recuerdos » (p. 31). Ces comparaisons, dont on peut croire dans un premier temps qu'elles insistent uniquement sur l'effet miniaturisant d'une vision depuis un poste élevé (avion, fenêtre d'un building), ne prennent leur véritable signification que lorsqu'elles portent sur l'effondrement des Tours Jumelles : « las torres ardiendo, derrumbándose como torpes maquetas en una película japonesa de catástrofes » (p. 79). Elles révèlent alors un autre sens, celui de la fragilité des constructions humaines, dont le 11 septembre est une manifestation hyperbolique. Outre le recours à la comparaison, l'écriture analogique adopte également la stratégie de la

¹⁴¹ Geneviève Champeau, « Témoignage, trace et interprétation : *Ventanas de Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina », *art. cit.*

variation, au moyen de laquelle le 11 septembre, la précarité sociale des *homeless*¹⁴², des minorités (les noirs, les juifs), des exilés, des réfugiés¹⁴³, sont des exemples où le général apparaît dans le particulier, autrement dit des variations sur un même thème, comme en musique classique ou même dans le jazz — le jazz qui constitue la véritable « bande-son » du récit.

Or, comme le souligne G. Champeau¹⁴⁴, ce paradigme de la précarité humaine apparaît également à travers l'intertextualité, dans la mesure où il est énoncé explicitement dans deux citations qui proposent la « thèse » du récit : la première est extraite du *Manifeste du Parti communiste* : « todo lo sólido se desvanece en el aire » (p. 127) ; la deuxième est issue du *Quichotte* : « Sola la vida humana corre a su fin ligera más que el viento » (p. 211, p. 291 et, partiellement, p. 374). Selon Ruth Amosy, l'intertextualité est à la fiction ce que « l'interdiscours » est aux textes politiques ou journalistiques. De même que ceux-ci « s'indexent à un discours qui existe en dehors d'eux sous forme de corps de doctrine », l'intertextualité littéraire est « l'ensemble des unités discursives avec lesquelles [le texte] entre en relation »¹⁴⁵. Et elle ajoute : « c'est à cette indexation doctrinale que Susan Suleiman reconnaît le roman à thèse ». *Ventanas de Manhattan* serait-il alors un roman à thèse déguisé ? S'il est incontestable que ce texte a une visée argumentative, comme le montre tout le dispositif analogique et le recours systématique à l'illustration par l'exemple que nous venons de montrer, sa « thèse » est en revanche dépolitisée — Muñoz Molina n'est pas marxiste, malgré la référence au *Manifeste du Parti communiste* — et implicite : c'est au lecteur d'en reconstruire l'argumentation, en analysant les stratégies d'échos et de variations signifiantes et les indices disséminés dans le texte. Or, cette technique de la dissémination, de la fragmentation du sens (rappelons que le récit est divisé en 87 séquences) n'est pas sans rappeler celle de la peinture impressionniste où la forme générale du tableau découle de la juxtaposition de petites taches de couleurs. Or, l'impressionnisme marque la naissance de l'art subjectif : « je peins ce que je vois et non ce qu'il plaît aux autres de voir », dit Manet¹⁴⁶ ; dorénavant le « quoi » du motif importe moins que le « comment » de la représentation picturale. Le motif de New York est donc exemplaire en tant qu'il est un espace de passage du particulier à l'universel.

¹⁴² Cf. la galerie de portraits de *homeless* de la séquence 43.

¹⁴³ Cf. la séquence 37 où le narrateur énumère un certain nombre de personnalités, issues du monde de la musique ou de la littérature, mais toutes représentatives de minorités (Thelonious Monk, Béla Bartok, Isaac Bashevis Singer...).

¹⁴⁴ Geneviève Champeau, « Témoignage, trace et interprétation : *Ventanas de Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina », *art. cit.*

¹⁴⁵ Ruth Amosy, *L'argumentation dans le discours*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴⁶ Manet cité par Karl Ruhrberg *et al.* dans *L'art au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 10.

B—Le primat de l’expérience

Sefarad consiste en une série de destins tragiques marqués par l’expérience de l’exclusion. Cependant, loin de constituer un simple catalogue, les récits de vie, qui semblent à première vue juxtaposés au sein d’une structure fragmentaire, entrent en résonance les uns avec les autres, au moyen d’une écriture semblable à celle de *Ventanas de Manhattan*, fondée sur l’analogie et la variation de motifs signifiants. Dans ce récit, l’exclusion se développe sur deux niveaux. Le premier, historique, consiste en la superposition de trois strates temporelles : 1492 et l’expulsion des juifs d’Espagne ; la Seconde Guerre mondiale, avec ses prémisses (la Guerre Civile espagnole, la persécution des juifs dans les années 1930) et ses prolongements (les totalitarismes en Espagne et dans l’URSS stalinienne) ; l’époque contemporaine. Parallèlement, *Sefarad* déploie un « volet existentiel »¹⁴⁷, qui évacue la perspective historique pour décliner de multiples formes d’exclusion qui transcendent les délimitations spatio-temporelles ainsi que les frontières entre le factuel et le fictionnel, afin d’acquérir ainsi une dimension universelle.

1. Histoire de l’expérience et expérience de l’Histoire

a. Perspective historique de l’exclusion

1492

Conformément au titre du récit, le premier niveau temporel est celui de l’expulsion des juifs à la fin du XV^e siècle, qui est énoncée par le personnage d’Isaac Salama : « Sefarad era el nombre de nuestra patria verdadera aunque nos hubieran expulsado de ella hacía más de cuatro siglos » (p. 167). Cette expulsion est évoquée tout au long du récit, à travers plusieurs personnalités d’origine séfarade, qu’elles soient historiques — Spinoza (p. 446, 544), Primo Levi (p. 448, 550, 554) — ou fictionnelles — Isaac Salama, Camille Safra-Pedersen (p. 61) et Émile Roman (p. 546) —. Or, l’origine commune de ces figures permet au narrateur de remonter le fil des générations au sein de leurs histoires familiales, toutes marquées par l’exil : les ancêtres de Spinoza ont émigré aux Pays-Bas, ceux de Primo Levi en Italie, ceux d’Isaac Salama en Hongrie, ceux de Camille Safra-Pedersen en France, ceux d’Émile Roman en Roumanie. Au-delà, elle permet d’associer l’exclusion des juifs d’Espagne en 1492 à leur persécution par les nazis pendant la Seconde Guerre mondiale, association anticipée par la couverture du livre. La persécution nazie les a, pour certains, conduits à un exil supplémentaire (Isaac Salama à Tanger,

¹⁴⁷ Geneviève Champeau, « Parcours à travers la littérature espagnole contemporaine », communication prononcée à l’Institut Cervantès de Bordeaux, le 10 octobre 2008.

Emile Roman en Espagne puis en France, Camille Safra-Pedersen au Danemark), pour d'autres comme Primo Levi, à la déportation. C'est alors que le narrateur fait entrer en résonance l'expulsion des juifs séfarades avec les ravages des totalitarismes en Allemagne, mais aussi dans l'URSS stalinienne et en Espagne.

Les totalitarismes européens du XX^e siècle

La deuxième strate temporelle est donc le milieu du XX^e siècle. Le récit explore le nazisme à travers ses victimes : le professeur Victor Klemperer, Hans Mayer devenu Jean Améry après son retour d'Auschwitz (« Quien espera »), mais aussi Milena Jesenska, le grand amour de Franz Kafka et Margarete Buber-Neumann (« Münzenberg »), toutes deux déportées à Ravensbrück d'où la première ne reviendra pas. Or, la figure de Margarete Buber-Neumann incarne en elle-même la collusion entre le nazisme et le stalinisme, dans la mesure où elle fait l'expérience successive du goulag et du camp de concentration (« después de tres años en un campo soviético pasa otros cinco en un campo de exterminio alemán », p. 215). Les ravages du stalinisme sont alors évoqués à travers la mort de Trotski (« Eres »), celle de Willi Münzenberg (« Münzenberg »), mais aussi par les longues années de détention dans les goulags de Sibérie, subies par Evgenia Ginzburg (« Quien espera »). La juxtaposition de divers récits de vie marqués par les totalitarismes allemand et soviétique crée un parallèle entre de multiples expériences individuelles qui renvoient à une même condition : l'exclusion.

En outre, le narrateur aborde la Guerre Civile espagnole qui, contrairement à ce qui se passait dans plusieurs romans antérieurs de Muñoz Molina, n'occupe pas *a priori* la place centrale dans *Sefarad*. Si elle est d'abord évoquée dans le chapitre « Münzenberg » à travers la brève allusion à l'aide soviétique au camp républicain¹⁴⁸, elle apparaît également sous l'aspect de l'exil des républicains à la fin de la guerre, notamment en France. C'est le cas dans « Olympia », où, à l'occasion de la visite d'une exposition consacrée à ce sujet, le narrateur voit et décrit des images d'archive¹⁴⁹, tout comme dans « Eres »¹⁵⁰ et bien-sûr, dans « Cerbère », récit de Tina Palomino, fille d'un communiste exilé à Cerbère. Cependant, Christine Pérès affirme que « *Sefarad* ne pose pas le problème de la récupération de l'histoire enfouie de la Guerre Civile espagnole, mais plutôt celui de son inscription dans l'histoire mondiale »¹⁵¹. C'est pourquoi le récit

¹⁴⁸ « [a Münzenberg] le hacía falta desplegar todos sus talentos de organizador y propagandista en defensa de la última de sus grandes causas [...], la solidaridad internacional con la República Española, con el gobierno del Frente Popular », p. 218.

¹⁴⁹ « [...] monitores de vídeo en los que se proyectaban viejas películas de soldados envueltos en harapos huyendo por los caminos hacia Francia, hacinados en las estaciones fronterizas de Port-Bou y Cerbère », p. 251.

¹⁵⁰ « Eres [...] el republicano español que cruza la frontera de Francia en enero o febrero de 1939 y es [...] enviado a un campo de concentración », p. 455.

¹⁵¹ Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque*, op. cit., p. 381.

met à jour les liens entre l'Espagne franquiste et les deux systèmes précédemment évoqués. « Berghof » dénonce le rôle du régime franquiste en faveur des nazis, régime qui a accueilli d'anciens SS sur le territoire espagnol, en leur offrant une protection à partir de 1945 : « Los alemanes empezaron a llegar al final de la guerra, la suya » (p. 302). De même, la *División Azul* apparaît dans plusieurs chapitres, à travers la figure de José Luis Pinillos, professeur de psychologie très renommé en Espagne et ami du narrateur, explicitement cité dans « Eres » : « mi amigo José Luis Pinillos, que en una vida remota, cuando era un muchacho de veintidós años, luchó con uniforme alemán en el frente de Leningrado » (p. 456). Cette figure est implicitement liée à deux autres chapitres : « Tan callando » et « Narva », qui racontent l'expérience d'un combattant espagnol sur le front russe au sein de la *División Azul*. Par ailleurs, le narrateur insiste sur les liens entre les communistes espagnols et le stalinisme avec la mention du voyage de Rafael Alberti et María Teresa León à Moscou en 1937 (« Quien espera », p. 87-88). Or cet événement est relaté dans un paragraphe situé immédiatement après le récit de l'expérience traumatique d'Evgenia Ginzburg dans les goulags. La juxtaposition de ces deux faits met d'autant plus en valeur l'aveuglement du couple espagnol que le narrateur transmet au lecteur la sympathie et la compassion de María Teresa León pour Staline : « Nos pareció delgado y triste, abrumado por algo, por su destino tal vez » (p. 88). Cette compassion se retrouve également dans « Sherezade », récit de la vie d'Amaya Ibárruri, fille de la *Pasionaria* : « Stalin era un hombre viejo y cansado » (p. 364). Mais ici, la compassion est teintée de nostalgie et, surtout, d'une admiration intacte, où transparaît le discours de la propagande et du culte du chef soviétique : « había tenido la fortaleza inmensa que hizo falta para luchar contra el zar, para dirigir la construcción del socialismo y para ganar la guerra contra los nazis... » (p. 364).

Par conséquent, *Sefarad* insère la Guerre Civile dans un contexte mondial, en accord avec une démarche de représentation globale de l'Histoire. Comme le souligne Christine Pérès, « l'originalité de cette représentation est de prendre appui sur l'inscription de la Guerre Civile espagnole et de l'Histoire de l'Espagne franquiste dans le cadre de la Seconde Guerre mondiale »¹⁵², conformément aux thèses historiennes contemporaines, notamment celle de François Furet, selon lesquelles « l'histoire de la Guerre Civile espagnole [était] au cœur de la stratégie de domination mondiale qui guidait aussi bien le totalitarisme nazi que le totalitarisme soviétique »¹⁵³. Du point de vue de l'exemplarité cognitive, il résulte qu'en plaçant ainsi le cas espagnol dans la perspective de l'Histoire du XX^e siècle, le narrateur transforme son pays en une représentation particulière des totalitarismes européens.

¹⁵² *Ibid.*, p. 141.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 146.

Le temps présent

Enfin, au-delà des guerres et des régimes totalitaires du XX^e siècle, *Sefarad* incorpore une époque plus contemporaine. « Dime tu nombre » fait ainsi allusion aux dictatures militaires latino-américaines des années 1970, à travers le personnage d'Adriana Seligmann. Comme pour les cas précédemment évoqués, l'histoire de ce personnage n'est qu'une succession d'exils et de drames : uruguayenne réfugiée à Buenos Aires après le coup d'état dans son pays, elle a dû fuir l'Argentine quelques années plus tard après l'enlèvement de son mari, qui a rejoint le cortège anonyme des *desaparecidos* (p. 525). Or, ce personnage établit un lien entre les dictatures latino-américaines et les totalitarismes européens au moyen de la figure de son grand-père, allemand réfugié en Uruguay alors qu'il était jeune. Même si le chapitre n'indique pas qu'il était juif, la consonance de son nom (Saül Seligmann) ainsi que l'arrêt brutal de sa correspondance avec une jeune femme en 1940, laissent supposer qu'il a lui aussi subi la persécution, d'autant plus qu'il fait toutes les nuits le même cauchemar, où il crie et supplie en allemand.

Par ailleurs, *Sefarad* établit des ponts entre le passé et le présent en se référant aux génocides du milieu des années 1990, en Bosnie et au Rwanda (« Narva », p. 491), mais aussi à travers le phénomène de l'immigration clandestine : « Eres [...] un extranjero al que le falta algún papel para regularizar su situación » (p. 454). Plus précisément, l'action de « Berghof » se situant à l'extrémité sud de la côte espagnole, elle permet au narrateur d'aborder l'immigration des africains et nord-africains, sur des barques de fortune, où nombre d'entre eux trouvent la mort (p. 274, 293, 299-300).

b. L'expérience du traumatisme historique

Le narrateur établit des ponts entre les différents récits de vie au moyen de la récurrence de certains motifs et images, créant ainsi un réseau signifiant qui invite le lecteur à considérer ces destins en écho. Par exemple, le motif du train (ou de l'autobus) permet au narrateur de remonter le fil de l'histoire des exclus du XX^e siècle (« Copenhague ») : la déportation dans les camps de concentration, à travers l'exemple de Primo Levi à Auschwitz (p. 48) ainsi que dans les goulags pour Margarete Buber-Neumann (p. 48) et Evgenia Ginzburg (p. 49) mais aussi l'arrivée des Républicains espagnols à Cerbère (p. 47-48), les voyages clandestins, car adultérins, de Milena Jesenska et de Franz Kafka (p. 48, 50-52) ou celui du président de la Seconde république espagnole en exil, Niceto Alcalá Zamora, dans un bus parcourant la pampa argentine (p. 70). Le train est alors investi d'une connotation maléfique au moyen d'analogies mythologiques et romanesques. Tout d'abord comparé à un animal monstrueux et au sous-marin de *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne (« Tenía en la oscuridad una envergadura de gran animal mitológico y el faro de la locomotora me había

recordado al acercarse el submarino del capitán Nemo », p. 45), il est ensuite assimilé aux fleuves infernaux (« los trenes nocturnos eran el gran río [...], el gran caudal deslizándose en sombras », p. 47) qui mènent au royaume d'Hadès (« las estaciones nocturnas parecen el ingreso en el reino de Hades, y sus nombres ya contienen como un principio de maleficio », p. 47). L'image tragiquement célèbre des convois ferroviaires vers les camps, qui appartient à l'imaginaire collectif des lecteurs du début du XXI^e siècle, se double, dans *Sefarad*, d'une métaphorisation mythologique qui la dote d'une dimension atemporelle.

De plus, de nombreux exemples sont introduits par la forme interrogative, conjuguée au futur hypothétique : « Cómo sería llegar a una estación alemana o polaca en un tren de ganado » (p. 48), « Cómo será acercarse en un tren a una estación fronteriza y no saber si *uno* sería rechazado » (p. 52, je souligne), « Cómo será llegar de noche a la costa de un país desconocido » (p. 54). Ces interrogations révèlent le type de relation que le narrateur établit avec le passé : il tente de le faire revivre par empathie, en se glissant dans la peau du personnage et en abolissant ainsi la distance temporelle. Par ailleurs, l'énoncé de ces hypothèses, qui procèdent à une généralisation du cas particulier (cf. l'emploi du « uno » dans la citation précédente) est, de plus, souvent accompagné du lexique des sensations : « Cómo sería llegar a una estación alemana o polaca en un tren de ganado, *escuchar* en los altavoces órdenes grutadas en alemán y no comprender nada, *ver* a lo lejos luces, alambradas, chimeneas muy altas expulsando humo negro » (p. 48, je souligne). C'est ainsi que le récit insiste sur les sensations et sentiments provoqués par le voyage en train sur les personnages : sont ainsi évoqués, outre le spectacle horrifiant de l'arrivée dans les camps de concentration, « la emoción y la angustia » de Milena Jesenska (p. 51), la « peur » de Kafka quant à l'idée de retrouver la femme aimée (p. 51) mais aussi celle du pianiste d'un pays de l'ex-URSS qui a fui en Espagne et craint d'être rejeté à la frontière (« Dime tu nombre »)¹⁵⁴. Le narrateur traduit la panique de ce personnage par l'évocation de sensations tactiles, dans un passage qui glisse de la première personne (la voix du pianiste) à la troisième : « a mí *me temblaban* las piernas, y cuando fui a decirles buenos días a los guardias noté que *se me había secado la saliva*. Entonces, cuando se acercaba a la cabina *con la boca seca* y las palmas de las manos *sudadas*, con una *sensación creciente de flojera en las piernas...* » (p. 522, je souligne). Le récit opère ainsi l'incarnation sensible d'une expérience commune qui vise, comme le souligne Christine Pérès¹⁵⁵, une « lecture émotionnelle », et facilite l'identification du lecteur.

¹⁵⁴ Ce personnage est une variante diégétique de la photo de couverture, où la police nazie serait remplacée par la police soviétique.

¹⁵⁵ Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque*, op. cit.

Ce procédé est également parfaitement perceptible à travers un autre motif récurrent, celui de l'attente, annoncé par le titre d'un chapitre, « Quien espera », où le pronom indéfini « quien » permet une généralisation assez large pour embrasser tous les destins brisés par le nazisme et le stalinisme. L'attente dont il est question ici est celle qui précède l'irruption de la catastrophe, une attente angoissante des bourreaux dans une chambre plongée dans l'obscurité (« La noche del 27 al 28 de abril de 1937, cuando los golpes sonaron en la puerta, Greta Neumann tenía los ojos abiertos en la oscuridad », p. 79 ; « Durante ocho días Evgenia Ginzburg espera. Permanece en casa, encerrada en su habitación [...] De noche permanecen despiertos, callados y rígidos en la oscuridad », p. 85). Ce décor visuel est alors associé, dans d'autres chapitres, à un élément auditif, à savoir le bruit des bottes dans le couloir, métonymie traditionnelle des polices politiques nazie et soviétique. Il s'agit de l'attente de la Gestapo pour Jean Améry dans « Eres » :

Uno necesita al menos una casa en la que sentirse seguro, dice Améry, una habitación de la que no puedan echarlo con malos modos en medio de la noche, de la que no deba huir al oír pasos en las escaleras y silbatos de la policía (p. 449),

ou du NKVD pour Greta Buber-Neumann dans « Copenhague » :

Con el corazón golpeando fijábamos nuestra atención en el ruido de las botas que se aproximaban. Como cada noche, Margarete, Greta, había estado despierta en la oscuridad, escuchando pasos por los corredores...(p. 77),

ainsi que pour Willi Münzenberg dans le chapitre éponyme :

En el invierno de 1936, en la habitación de un hotel de Moscú, Willi Münzenberg permanecía despierto [...] en la oscuridad [...] y cada vez que escuchaba pasos en el corredor acercándose a la habitación pensaba con un estrechamiento de pánico y clarividencia de insomnio, ya han venido, ya están aquí. (p. 190)

Par conséquent, le narrateur opère un double mouvement, en tension constante entre le singulier et le général : à travers l'incarnation sensible d'une réalité historique, il ancre dans l'intime une expérience individuelle, tout en procédant à sa généralisation puisque, au moyen d'une stratégie d'échos et de variations qui font entrer en résonance les divers cas particuliers, il démontre le caractère commun de l'expérience du traumatisme historique.

Or, le motif de l'attente se retrouve dans un chapitre consacré non pas aux destins historiques mais à la mort de la tante de l'épouse du narrateur (« Ademuz ») : « Hasta la habitación llegan desde abajo rumores de conversaciones y ruidos de pasos, el motor de un coche, el timbre de un teléfono, voces masculinas que dan instrucciones » (p. 138). Contrairement aux autres exemples, il s'agit ici d'une expérience ressentie par le narrateur-personnage, celle de l'attente liée à la mort dans la sphère familiale.

S'établit ainsi un parallèle entre le traumatisme historique et l'exclusion provoquée par la mort, à un niveau existentiel, susceptible de concerner davantage le lecteur en l'englobant dans une expérience plus universelle.

2. L'expérience vitale

Sefarad présente également l'exclusion comme une expérience universelle, au moyen d'un système analogique qui relativise, cette fois-ci, la perspective historique en mettant en équivalence de multiples formes d'exclusion qui étayent toutes la thèse du livre, fondée sur la problématisation de la notion de frontière. Il s'agit tout d'abord de la frontière géographique que tous les personnages historiques précédemment évoqués traversent, soit pour fuir la persécution, soit pour se diriger vers la mort dans les camps de concentration, les goulags, les camps d'internement des réfugiés espagnols... En outre, le récit procède à de multiples variations autour de la notion de frontière symbolique à partir de laquelle se déploie, comme dans *Ventanas de Manhattan*, un paradigme de la précarité humaine. Il s'agit d'une frontière dont le caractère invisible est souligné par le récit (« ve al otro lado de la línea invisible », p. 269 ; « separados por la raya invisible », p. 270 ; « Eres quien mira su normalidad perdida desde el otro lado del cristal que te separa de ella », p. 463) et qui sépare deux mondes, celui de la normalité et celui de l'exclusion. Cette dialectique oppose ainsi l'isotopie de la normalité, associée à la routine et à la vie quotidienne à celle de la rupture, à travers le lexique du basculement¹⁵⁶ et de la destruction¹⁵⁷ et se trouve synthétisée par le narrateur dans « Münzenberg » :

Me da miedo la fragilidad de la cosas, del orden y la quietud de nuestras vidas siempre en suspenso, pendiendo de un hilo que puede romperse, la realidad diaria tan segura y conocida que de pronto puede quebrarse en un cataclismo de desastre. (p. 226)

Par conséquent, les expériences vitales relatées dans *Sefarad* servent à exemplifier la thèse du récit et s'organisent autour de deux grands thèmes : la maladie — frontière entre la vie et la mort — et l'exclusion sociale — frontière entre l'humanité, l'inhumanité et la déshumanisation.

L'association entre la maladie et la persécution des juifs est formulée explicitement par Emile Roman dans « Sefarad » :

A mí me hizo judío el antisemitismo. Durante un tiempo aún podía ser como una enfermedad secreta, que no lo excluye a uno de la comunidad con los demás porque no se revela en signos exteriores, en manchas o pústulas que puedan

¹⁵⁶ Cf. les occurrences multiples de « sin embargo », « de pronto », « de repente »...

¹⁵⁷ « Romperse », « disolverse », « acabarse », « desaparecer », « con la instantaneidad letal de un disparo »...

condenarlo como a un leproso en la Edad Media. Pero un día, en 1941, tuve que coserme una estrella de David amarilla en la pechera de mi abrigo, y desde entonces la enfermedad ya no podía ser escondida, y si a mí se me olvidaba un instante que era judío [...] las miradas de los que se cruzaban conmigo [...] se encargaban de recordármelo, de hacerme sentir mi enfermedad y mi rareza. (p. 549, je souligne)

En effet, le récit introduit de nombreux personnages atteints de diverses maladies. L'une d'entre elles est le SIDA — bien que le nom du virus ne soit jamais cité —, maladie marquée du sceau de la honte en raison de ses modes de transmission. Elle apparaît tout d'abord dans l'évocation de la mort de l'écrivain Bruce Chatwin : « Bruce Chatwin agonizaba de una enfermedad cuyo nombre no quiso decirle a nadie [...] para ocultar la infamia, para no decir el nombre que despertaba pánico y vergüenza, la palabra que ya era en sí misma como uno de aquellos abscesos que hace siglos anunciaban el horror de la peste » (p. 57). Or, le SIDA, virus emblématique du XX^e siècle, entre en résonance avec la judéité persécutée à travers les comparaisons avec des épidémies mortelles, principalement au Moyen Âge, également associées à l'infamie : la lèpre dans le cas d'Emile Roman (cf. citation supra), la peste dans celui de Chatwin. Cependant, alors que ces maladies se manifestaient par des réactions physiques du corps (« tâches » et « pustules » pour la lèpre, « abcès » pour la peste), le SIDA, tout comme la judéité, sont « invisibles ». C'est à ce propos que le narrateur juxtapose les deux expériences au sein d'une même phrase, pour mieux montrer leur essence commune : « una marca que no se ve y sin embargo no puede borrarse, una mancha indeleble que no está en la cara ni en la presencia exterior, sino en la sangre, *la sangre del judío o la del enfermo, la de quien sabe que será expulsado si se descubre su condición* » (p. 450, je souligne). La dimension honteuse du SIDA apparaît également à travers le personnage du patient face au médecin dans « Berghof » : « Pero a él, a muchos de los que son como él, les está reservado algo más, sabe el médico, la vergüenza, porque no querrá que sepa nadie lo que revelan los análisis, no sólo una enfermedad, sino el nombre de una especie de infamia » (p. 272). Le SIDA entraîne deux formes d'exclusion, l'une biologique (puisqu'il est mortel) et l'autre, sociale ; et c'est sur cette dernière que le narrateur s'appuie pour établir des comparaisons avec le statut des juifs dans les années 1930. Dans « Berghof », le narrateur compare explicitement le cas du patient avec celui d'un juif autrichien (« expulsado de pronto de la comunidad de los normales, *como un judío que leyera en un café de Viena el periódico donde se publican las nuevas leyes raciales alemanas* » (*idem*)). Or la figure de ce juif attablé au café renvoie au cas particulier de Jean Améry, à travers un jeu d'écho explicité dans le dernier chapitre : « De pronto un día, en noviembre de 1935, *sentado en un café, en Viena [...] abrió un periódico y leyó en él la proclama de las leyes raciales de Nuremberg* » (p. 550).

La référence à d'autres maladies se fonde davantage sur un versant « biologique », à savoir la frontière entre la vie et la mort. Il en est ainsi pour la tante

moribonde de l'épouse du narrateur dans « Ademuz », du malade en phase terminale dans « Doquiera que el hombre va », mais aussi du cancer dont est atteint le personnage-narrateur, lui-même comparé explicitement à la tuberculose dont est mort Kafka, dans une phrase où le narrateur parle de lui à la troisième personne : « Igual que Franz Kafka no escribe nunca en sus cartas la palabra tuberculosis él no pronuncia jamás la palabra leucemia » (p. 564). Or, la frontière entre la vie et la mort trouve son expression la plus synthétique dans l'image des morts-vivants, qui sert à englober tous les niveaux d'expérience de l'exclusion. Elle désigne ainsi les juifs des camps de concentration (« estaban tan excluidos del número de los vivos como si ya hubieran muerto », p. 145 ; « el mismo aire de cadáver ambulante », p. 460 ; « con cara de muerto », p. 474), les victimes des dictatures latino-américaines (« no está civilmente ni vivo ni muerto », p. 528), les vieillards victimes du mépris des jeunes générations (« ¿a qué me amortajen vivo o muerto? », p. 490), mais également les marginaux du centre de Madrid, fréquemment désignés par l'expression « muertos en vida ». En effet, le chapitre « Doquiera que el hombre va » décrit la vie d'un quartier de Madrid, où habitent le narrateur et sa famille, fréquenté par de nombreux drogués qui incarnent cette limite ténue entre la vie et la mort : « En las esquinas esperaban inmóviles los muertos en vida [...] como si ya estuvieran en el otro mundo, al que pertenecían más que a éste, el mundo diario y real de los vivos » (p. 334-335). Or, le narrateur établit une comparaison entre ces junkies, qualifiés de « spectres » et de « fantômes » (p. 350), et le vieillard du même chapitre, malade en phase terminale, comparaison fondée sur une expérience-limite commune : « [el] enfermo final, *tal vez ya excluido del reino de los vivos, como las sombras pálidas que cruzan por la calle* [...] habitando un mundo que no es visible a los otros, siempre ansiosas por algo, apresurándose detrás de un traficante » (p. 342, je souligne).

Outre qu'ils incarnent la frontière entre la vie et la mort, les drogués renvoient à l'exclusion sociale. C'est ainsi que, dans « Doquiera el hombre va », le narrateur procède à une métaphore filée qui associe un mendiant alcoolique à Robinson Crusoé, représentation archétypale de l'isolement. Cette association est établie par des comparaisons explicites (« caminaba por el barrio como ese Robinson peludo y envuelto en pieles y harapos », p. 340 ; « como el náufrago Robinson preparando en su isla una choza o una cueva en la que pasar el invierno », p. 355) ou par l'assimilation de la marginalité sociale au naufrage sur une île déserte (« sus cabañas de náufrago », p. 340 ; « el borracho náufrago », p. 353 ; « [e]l hijo náufrago », p. 356 ; « como esos náufragos que se pasaban años en una costa deshabitada », p. 345 ; « la soledad de su isla desierta », p. 357). Outre l'isolement, l'exclusion sociale consiste en une marginalisation fondée sur la non-conformité de l'individu à la norme du groupe. C'est ainsi que le personnage-narrateur fait l'expérience du rejet à l'adolescence, à cause de

son surpoids : « Había ido creciendo en mí un sentimiento de exclusión [...]. Me sentía siempre avergonzado y aparte de los otros, mi cara demasiado redonda llenándose de granos » (p. 538). Entrent également dans cette catégorie Gregorio Puga, ami alcoolique du narrateur (« Según pasaba el tiempo empecé a rehuir a Gregorio, como lo rehuía todo el mundo, porque era un pesado y un borracho y no había manera de desprenderse de él », p. 244) ainsi que le personnage-narrateur au chômage de « Sacristán » qui représente ainsi tous les « séniors » exclus du monde du travail (« [los hijos] ya no quieren volver, y si les dice uno algo lo miran como a un viejo lamentable, como a un inútil, como si estuviera en las manos de uno encontrar de nuevo un trabajo seguro y decente cuando se ha pasado de los cuarenta y cinco años », p. 22). Le handicap, incarné par Isaac Salama, est également une forme d'exclusion sociale qui est alors explicitement mise en parallèle avec d'autres modalités précédemment évoquées, à travers le motif de la frontière énoncé par le personnage :

Qué puede entender usted [...] si tiene sus dos piernas y sus dos brazos. Eso sí que es una frontera, como tener una enfermedad muy grave o muy vergonzosa o llevar una estrella amarilla cosida a la solapa. [...] Ser judío me daba entonces la misma vergüenza y la misma rabia que me dio después quedarme parálítico, tullido, cojo [...]. (p. 172, je souligne)

Par ailleurs, si l'exclusion liée à la maladie repose sur la frontière entre la vie et la mort, la marginalisation sociale est fondée sur la limite entre humanité, inhumanité et déshumanisation, à travers les métaphores animales qui mettent en parallèle les expériences historiques et existentielles. En effet, les métaphores animales servent à décrire la déshumanisation dont souffrent les victimes des totalitarismes du XX^e siècle : les mineurs asturiens sont ainsi comparés à des animaux pourchassés (« la Legión y la Guardia Civil [...] cazaban a tiros a los huelguistas como si fueran animales », p. 377) et les staliniens victimes du régime qu'ils ont contribué à établir sont associés à des chiens : « Willi Münzenberg [...] acabaría muriendo como un perro, como un animal acosado y sacrificado [...]. Ejecutado como un perro, como Zinoviev o Bujarin, como su amigo y cuñado Heinz Neumann » (p. 192-193). De même, les civils qui furent les bombardements allemands dans la France de 1940 ressemblent à des insectes (« la multitud [...] se dispersa por los campos cercanos como una estampida de insectos », p. 186, « insectos en fuga », *idem*), tout comme Amaya Ibárruri sous le regard du sinistre Beria (« Me miraba igual que miraría a un insecto », p. 365). Or, les marginaux de Madrid sont également évoqués à travers des comparaisons animales : tels des animaux tapis dans l'ombre (« con una paciencia opaca de animal », p. 344 ; « se les veía en la sombra como dos animales al fondo de una madriguera », p. 358), les junkies, de par leur lenteur, sont assimilés à des reptiles (« con una arrastrada lentitud de saurios », p. 335). À ces images qui reflètent la déshumanisation des victimes répondent les métaphores qui soulignent l'inhumanité des bourreaux : les avions de chasse

allemands sont ainsi vus comme des oiseaux de proie (« los cazas alemanes [...] grandes aves rapaces con las alas inmóviles y abiertas », p. 186), tandis que les dealers sont métaphorisés par les prédateurs (« con una instantaneidad de animales de presa en sus movimientos o en la manera en que se quedaban quietos », p. 336).

Juan José Millás et Antonio Muñoz Molina renouent avec l'art du dévoilement au sein d'une littérature « transitive » qui s'interroge sur le réel et sur l'Histoire à partir d'une subjectivité sensible et pensante. Cependant, contrairement aux réalismes antérieurs, marqués par le primat du monde représenté sur la représentation elle-même¹⁵⁸, ils proposent un questionnement sur les pouvoirs et les limites de la fiction, au sein d'une démarche réflexive. Au-delà, ils rendent le lecteur témoin de l'élaboration du faire de l'écriture, à travers une dimension métatextuelle qui vise à instituer la littérature en contre-pouvoir et en démarche citoyenne.

¹⁵⁸ Cf. Geneviève Champeau, « La ejemplaridad literaria en tiempos del realismo social », *art. cit.*, p. 61.

CHAPITRE 3

POUR UNE LITTÉRATURE CITOYENNE

Le retour contemporain au sujet et à l'écriture du réel redonne à la littérature une dimension transitive. Cependant, ayant pris acte de la défection des grands discours et de la relative dispersion des repères idéologiques, elle est l'héritière du « soupçon » et rompt avec la foi dans le pouvoir du langage et de la fiction pour rendre compte de la réalité au moyen d'une représentation fidèle. C'est pourquoi elle inscrit son engagement dans la distance, comme le souligne Geneviève Champeau en comparant l'exemplarité mise en œuvre dans le roman social et celle qui figure dans le roman contemporain : « Mientras que a principios del siglo XXI, la ejemplaridad de la obra literaria sólo podrá ser indirecta y distanciada, la ejemplaridad pragmática del realismo social es directa y masiva »¹⁵⁹. La différence entre les deux consiste en une modification des rapports du littéraire et du monde extra-littéraire à travers le prisme de l'action : la littérature *pour* l'action — « Es ésta una literatura para la acción », indique G. Champeau¹⁶⁰ — glisse vers la littérature considérée elle-même en tant qu'action. Reprenant les catégories de l'activité humaine énoncées par Hannah Arendt dans la *Condition de l'homme moderne*¹⁶¹, Paul Ricœur distingue le labeur, l'œuvre et l'action en les rapportant aux trois dimensions temporelles : « Le labeur se consume dans la consommation, l'œuvre veut durer plus que ses auteurs mortels, l'action veut simplement continuer »¹⁶². L'action, intimement liée au présent et à la simultanéité du « faire », est au cœur de la conception de la littérature mise en œuvre par certains récits de notre corpus. Ceux-ci présentent une écriture en train de se faire qui dénuce ses propres mécanismes de représentation, afin de briser l'illusion fictionnelle. En se référant à elle-même, en se prenant comme objet du discours, elle instaure une distance critique favorable à une interrogation réflexive tant au niveau de la création que de la réception. De cet aspect autoréférentiel découle la conception dynamique du « dire » de l'écriture, également envisagé dans le présent de l'action. Loin d'illustrer une idéologie qui le précède, le texte *in progress* délivre une éthique et un engagement en cours d'élaboration, ce qui contraste fortement avec le « roman à thèse », dont Susan Rubin Suleiman affirme qu'il

¹⁵⁹ Geneviève Champeau, « La ejemplaridad literaria en tiempos del realismo social », *art. cit.*, p. 66.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹⁶¹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Levy, 1983 [1958].

¹⁶² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 631.

est « l'illustration d'une doctrine énoncée ailleurs »¹⁶³, doctrine dont le lecteur doit avoir une connaissance préalable afin que soit assurée au mieux la transmission du « message ».

Par ailleurs, l'action est indissociable de la parole, en tant qu'elle se déploie dans l'espace public et se conçoit dans son rapport à autrui, comme *interaction* : « L'action se déploie dans un espace de visibilité publique où elle expose son réseau, sa toile de relations et d'interactions. Parler et agir se passent dans l'espace public d'exposition de l'humain »¹⁶⁴. Or nombre d'auteurs espagnols contemporains revendiquent cette prise de parole publique immanente au discours littéraire, à l'instar d'Isaac Rosa :

*[...] yo también considero que cuando uno toma la palabra (y escribir es una forma de tomar la palabra en público), los demás callan para escuchar (y leer es una forma de permanecer callado para escuchar lo que dice el libro); es decir, cuando uno pide la palabra y la toma, toma esa palabra que es pública, que es de todos [...] y debería respetar un cierto pacto con el lector, hacer un uso responsable de esa palabra, no malversarla.*¹⁶⁵

En quoi consiste, alors, la différence entre l'engagement au sens sartrien et celui qui habite les auteurs contemporains ? D'une part, la *foi* dans le pouvoir du langage à transformer le monde est remplacée par la *conscience* de ses usages et mésusages. C'est pourquoi Isaac Rosa substitue la notion de « responsabilité » à celle d'engagement :

*Por eso a mí no me gusta hablar de compromiso [...]. Yo prefiero hablar de responsabilidad, término que me parece más exacto. Pienso que escribir, escribir ficciones como es nuestro caso implica un ejercicio de responsabilidad [...] Porque los escritores también hacemos daño, también somos responsables de derrumbes, en el terreno [...] de los valores, y en el de la política.*¹⁶⁶

Par ailleurs, l'engagement contemporain s'établit davantage sur la base de valeurs que sur celle d'une vision structurée de la société. En tant qu'« exercice de responsabilité civique », la littérature joue un rôle dans la « construcción de ciudadanía en democracia »¹⁶⁷, comme le revendique Isaac Rosa. Dans une tout autre optique que celle de la lutte des classes ou d'un affrontement idéologique marqué, les auteurs contemporains font usage de leurs droits de citoyens en inscrivant la parole littéraire au sein de l'espace public et instituent ainsi leur écriture en démarche citoyenne, entendue comme une démarche « qui affiche sa volonté d'intégrer dans ses choix des considérations éthiques et [...] des solidarités sociales et civiques, de s'impliquer dans la

¹⁶³ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 61.

¹⁶⁴ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 631.

¹⁶⁵ Isaac Rosa, « La ejemplaridad hoy », in Amélie Florenchie et Isabelle Touton, *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea*, op. cit., p. 27-34, citation p. 33.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 32-33.

¹⁶⁷ *Ibid.*

vie de la collectivité »¹⁶⁸. L'exemplarité pragmatique est alors portée par l'acte créateur lui-même, dont l'élaboration est exhibée dans le texte au moyen d'un discours autoréférentiel.

¹⁶⁸ Serge-André Guay, « La démarche citoyenne », *Agora Vox*, disponible sur : <http://www.agoravox.fr/actualites/citoyennete/article/la-demarche-citoyenne-7411>, [page consultée le 24/02/2012].

I. LA DIMENSION AUTORÉFÉRENTIELLE

En linguistique, l'autoréférence se définit comme « le mouvement par lequel le signe linguistique opère sur lui-même un retour qui a pour effet de faire coïncider rigoureusement le signe nommant et la chose nommée »¹⁶⁹. En littérature, est dit autoréférentiel tout récit qui se réfère à lui-même, que ce soit de façon explicite, lorsque le texte se prend comme objet du discours, ou de façon plus large, lorsqu'il joue avec le « fonctionnement connotatif de la métatextualité »¹⁷⁰. Dans les récits du corpus, les deux modalités sont présentes, bien que la première y soit prépondérante, à travers la mise en scène de « personnages d'écrivains engagés dans l'élaboration d'œuvres dont la gestation nous est offerte »¹⁷¹, dont Geneviève Champeau relève l'importance accrue dans le roman contemporain. Dans une optique de déconstruction, la mise en scène du travail de l'écriture et la dénudation du faire narratif visent à briser l'illusion référentielle et invitent le lecteur « à être conscient du caractère fictionnel du texte et à l'observer avec une distance critique, comme l'auteur lui-même le fait, y compris lors de la phase d'écriture », comme l'indique Christine Pérès à propos de *Sefarad*¹⁷². Par ailleurs, l'intrusion d'un discours autoréflexif permet de cerner les enjeux de l'interrogation spécifiquement littéraire du réel, de distinguer la particularité du discours fictionnel par rapport à d'autres discours (politique, historique, journalistique), mais aussi par rapport aux formes romanesques antérieures. Contrairement au roman réaliste ou au roman à thèse, la littérature contemporaine ne peut plus s'écrire sur fond de système de pensée univoque puisque, selon D. Viart et B. Vercier, « la fiction a perdu son autorité énonciative »¹⁷³. Le narrateur omniscient, support d'une fonction idéologique surplombante dans le roman du XIX^e, est remplacé aujourd'hui par un narrateur « déstabilisé », qui intervient fréquemment dans le texte pour manifester ses doutes et ses perplexités. Et l'on aboutit à ce paradoxe soulevé par D. Viart et B. Vercier, selon lequel « plus [le narrateur] est là, moins il est sûr »¹⁷⁴, dans la mesure où il ne profère

¹⁶⁹ Frédéric Bravo, « Fiction, référence et signifiante. Le récit et ses représentations », in Geneviève Champeau (éd.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 13-28, citation p. 13.

¹⁷⁰ Geneviève Champeau, « Avant-Propos », in Geneviève Champeau (éd.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 7-10, citation p. 8.

¹⁷¹ Geneviève Champeau, « L'autoreprésentation dans le récit de fiction », in Annie Bussière-Perrin (éd.), *Le roman espagnol actuel, 1975-2000. Pratique d'écriture (Tome II)*, Montpellier, CERS, 2001, p. 65-98, citation p. 68.

¹⁷² Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque*, op. cit., p. 372.

¹⁷³ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 269.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 247.

plus aucune vérité globalisante sur le réel. Ne se faisant plus l'écho d'une idéologie préconçue, il énonce, en tant que conscience spécifique, une éthique fondée sur le vécu personnel et singulier. Cependant, en tant qu'écrivain, le narrateur incarné dans ces récits prend la parole en son nom et s'institue en porte-parole de l'auteur. C. Pérès constate que de nombreux récits espagnols contemporains assignent au personnage d'intellectuel (écrivain, mais aussi journaliste, artiste ou enseignant) le rôle de « résistant »¹⁷⁵. L'éthique de résistance portée par les héros de certains récits du corpus est alors déléguée au narrateur écrivain et, au-delà, à l'auteur.

A—La mise en scène de l'acte d'écriture

Selon Vincent Jouve¹⁷⁶, le lien entre la profession ou « statut » du personnage et sa fonction dans le récit permet d'établir un lien entre les valeurs qu'il défend et la place qu'il occupe dans la société. Mettre en scène un écrivain engagé dans l'élaboration d'un texte en même temps qu'il mène une enquête ou qu'il réalise un voyage de découverte permet de proposer un modèle pragmatique ancré dans l'action. Dans sa typologie des écrivains-narrateurs au sein d'œuvres autofictionnelles, Philippe Gasparini¹⁷⁷ distingue quatre figures : « l'enquêteur masqué », « le rêveur incompris » (c'est-à-dire un apprenti écrivain), « l'écrivain consacré » et « le romancier au travail ». Si le premier type renvoie à la modalité de l'enquête précédemment étudiée, plusieurs œuvres de notre corpus présentent le dernier type (« le romancier au travail ») à travers la mise en scène de l'acte d'écrire. Deux d'entre elles y superposent une autre figure : *Soldados de Salamina* présente un « rêveur incompris » à travers un narrateur qui se fait progressivement écrivain alors que *Hay algo que no es como me dicen* dessine la figure d'un « écrivain consacré » pour qui l'écriture répond à un engagement citoyen¹⁷⁸.

1. Du journaliste à l'écrivain

La figure de l'apprenti écrivain permet, selon Philippe Gasparini, de mettre en scène le processus d'élaboration de l'identité d'écrivain au fil du texte ainsi que la dialectique entre le désir d'écrire et la professionnalisation effective, qui prend le lecteur à témoin du lent acheminement du personnage vers la création. Dans *Soldados de Salamina*, la révélation tardive du nom du narrateur-personnage est signifiante puisqu'elle ne scelle l'identité nominale avec l'auteur qu'en toute dernière instance. Ce

¹⁷⁵ Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque*, op. cit., p. 390.

¹⁷⁶ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 73-74.

¹⁷⁷ Philippe Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, op. cit., p. 57-60.

¹⁷⁸ Nous avons déjà abordé cette dimension pour *Sefarad*, dans la mesure où c'est un procédé de brouillage du pacte autofictionnel. C'est pourquoi nous ne nous référons pas à cette œuvre ici.

n'est qu'à partir de la troisième partie que le narrateur assume sa fonction d'écrivain en portant le nom de l'auteur du livre. Parallèlement au développement des histoires croisées de Sánchez Mazas et Miralles, se dessine alors le parcours du narrateur, précédemment évoqué sous l'angle de la figure du raté. Selon Mario Vargas Llosa (et d'autres), cette histoire parallèle donne tout son sens au récit, ainsi qu'il l'affirme dans un compte-rendu de lecture publié dans *El País*, devenu presque aussi célèbre que le livre qui fait l'objet de l'article :

*Esta otra historia —la de las oscuras frustraciones, ambiciones y empeños de un joven escritor que, escribiendo estas páginas, luchaba a muerte contra la amenaza del fracaso de su vocación— es más rica y conmovedora que la del polígrafo falangista y sus desventuras en la guerra civil.*¹⁷⁹

La mise en scène de la genèse du récit est marquée par une triple évolution qui concerne à la fois les moteurs de l'écriture, la forme générique ainsi que la perspective idéologique. Si nous avons étudié cette dernière dimension à propos du héros, il s'agit maintenant d'étudier la valeur proprement autoréférentielle de la transformation du « faire » du narrateur-écrivain.

a. Évolution des moteurs de l'écriture

Ainsi que l'indique Jean-François Carcelén, les moteurs de l'écriture du narrateur sont tout d'abord le hasard — la rencontre avec Rafael Sánchez Ferlosio qui déclenche sa curiosité (p. 18-21) — et le désir — celui de devenir écrivain¹⁸⁰. Le narrateur voit dans l'épisode du Collell un intérêt, dans les deux sens que Philippe Hamon attribue à ce terme, à savoir à la fois un « désir orienté vers un objet doté de valeur attractive ou répulsive » et un « profit quantifiable, bénéfice »¹⁸¹. C'est donc le *vouloir* qui déclenche initialement l'écriture. Dans sa quête du statut d'écrivain, le narrateur met en œuvre sa volonté de connaître la vérité sur un épisode historique. Pour cela, il est amené à s'intéresser à la période de la Guerre Civile qu'il avait pourtant, dans un premier temps, dévalorisée (p. 21).

Cependant, au fil du récit, le vouloir cède progressivement sa place au devoir ; de réflexive, l'écriture se fait transitive. Si le vouloir renseigne sur le désir du sujet (le désir d'être écrivain), le devoir, en revanche, met l'accent sur les principes ou les obligations qui pèsent sur lui. Le « faire » du personnage-narrateur obéit donc d'abord à une aspiration endogène, avant de se laisser guider par des impératifs exogènes, notamment sous l'influence de Bolaño qui introduit le devoir de mémoire au centre de l'écriture

¹⁷⁹ Mario Vargas Llosa, « El sueño de los héroes », *El País*, 03/09/2001.

¹⁸⁰ Jean-François Carcelén, « Axiologie de la mémoire », *art. cit.*, p. 373.

¹⁸¹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie, op. cit.*, p. 38.

romanesque (p. 151-152). Quand le narrateur fait sienne cette axiologie, il saisit alors la complétude de son roman :

[...] vi de golpe mi libro, el libro que desde hacía años venía persiguiendo, lo vi entero, acabado, desde el principio hasta el final. [...] Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a lo limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio ("Fue en el verano de 1994 [...]") hasta el final. (p. 208-209, je souligne)

Comme le suggère le lexique récurrent du voir dans les dernières pages, cette prise de conscience relève bien de la révélation voire de l'illumination — sentiment qu'il attendait en vain depuis qu'il s'était rendu au sanctuaire du Collell (« Como si aguardara una *revelación por ósmosis*, me quedé allí un rato; no sentí nada », p. 70, je souligne). Miralles, par l'intermédiaire de Bolaño, a donc donné une vision transcendante au narrateur grâce à son témoignage — vision qui lui manquait avec Sánchez Mazas.

b. Évolution générique du récit

Du *relato real* au roman

Tout au long du récit, le narrateur proclame sans cesse que son texte est un *relato real*. C'est Miquel Aguirre qui lui souffle l'idée, au cours d'une conversation à propos de l'article « Un secreto esencial » : « ¿Te dije que me gustó mucho [el artículo]? Me gustó porque era como un relato concentrado, sólo que con personajes y situaciones reales... *Como un relato real* » (p. 37, je souligne). Cette revendication générique frôle l'obsession dans la première partie car le narrateur en informe systématiquement chacun de ses interlocuteurs (Aguirre, p. 37 ; sa compagne Conchi, p. 68 ; lui-même, p. 52 ; Daniel Angelats, p. 74). Dans la troisième partie, il en fait également part à Bolaño (« Y no es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real », p. 166). Cependant, sa position perd de sa pertinence face à l'écrivain chilien qui ne place pas l'imagination au premier plan de l'écriture romanesque : « —Para escribir novelas no hace falta imaginación » (p. 151) ; « Todos los buenos relatos son relatos reales... » (p. 166). Le narrateur — sans l'admettre explicitement — se rend donc peu à peu aux arguments de l'écrivain chilien. Ainsi, alors que dans la première partie il clamait haut et fort ses intentions, face à Bolaño, il se tait : « Renunciando a recordarle de nuevo a Bolaño que mi libro no quería ser una novela, sino un relato real... » (p. 170). Cette phrase laisse transparaître que la foi du narrateur dans sa propre conviction perd en intensité : on passe de l'affirmation ferme (« es un relato real », aux multiples occurrences dans la première partie) au souhait hypothétique en passe de devenir un vœu pieux (« quería ser »). Même s'il reste convaincu jusqu'à la fin que son récit est un *relato real* (« Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo », écrit-il à la dernière page) il est évident que la troisième partie dépasse ce cadre formel. Son

écriture a subi une évolution, tant au niveau des personnages (approfondissement du personnage de Conchi, introduction du personnage-clé de Bolaño, création du personnage de Miralles) que de la perspective (passage de la version phalangiste à la version républicaine) et de la qualification générique de son récit. La comparaison entre les deux passages où le narrateur prend la décision d'écrire, d'abord sur Sánchez Mazas (p. 52), puis sur Miralles (p. 163), est, de ce point de vue, éclairante. En ce qui concerne le premier, la décision intervient au cours de son séjour à Cancún :

Me intrigaba esa época final de retiro y displicencia, pero sobre todo los tres años de guerra, con su peripecia inextricable, su asombroso fusilamiento, su miliciano salvador y sus amigos del bosque, y un atardecer de Cancún (o del hotel de Cancún), mientras hacía tiempo en el bar hasta la hora de la cena, decidí que, después de casi diez años sin escribir un libro, había llegado el momento de intentarlo de nuevo, y decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y lo siguieron. (p. 52)

Ce long passage, constitué d'une seule phrase complexe aux nombreux détours, met en relief l'état d'esprit confus du narrateur, au moyen de la multiplication des compléments circonstanciels, des propositions relatives et des temps verbaux (imparfait, passé simple, futur proche et conditionnel). En revanche, quand il projette d'écrire sur Miralles, la construction de la phrase est tout autre :

Mientras preparaba la cena, mientras cenaba, mientras fregaba los platos de la cena, mientras bebía un vaso de leche mirando sin ver la televisión, imaginé un principio y un final, organicé episodios, inventé personajes, mentalmente escribí y reescribí muchas frases. (p. 164)

La phrase est ici plus courte et plus claire : la première proposition présente les circonstances, la deuxième l'action. De plus, la symétrie structurelle (les quatre occurrences de « mientras » suivies de verbes à l'imparfait et la succession de verbes d'action au prétérit) vise à refléter un esprit logique et déterminé. L'entreprise est donc différente selon que le narrateur s'intéresse à un personnage ou à l'autre : il écrit sur Sánchez Mazas pour combler son désir d'être écrivain selon la modalité endogène du vouloir. En revanche, il écrit sur Miralles par pur intérêt pour l'histoire (et l'Histoire) ; sa démarche est transitive ; il est donc devenu « actif ». De plus, au niveau lexical, si, en ce qui concerne le premier, le narrateur insiste sur la fidélité à la réalité (« un relato cosido a la realidad », p. 52), en revanche, pour Miralles, il emploie l'isotopie de la fiction (« imaginé », « organicé », « inventé », p. 164). Il met ainsi l'accent sur l'invention et fait écho à la première page de la troisième partie, qui prône la fonction cognitive de la fiction : « un escritor no escribe acerca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora » (p. 143-144). Par conséquent, le narrateur penche peu à peu vers le roman ; de journaliste-enquêteur, il se fait écrivain. L'auteur affirme lui-même :

[...] la primera regla para leer una novela es desconfiar del narrador. El narrador puede mentir, engañarse a sí mismo. [...] Soldados de Salamina no tiene nada de "relato real", como insiste el Cercas narrador. Tampoco es nuevo periodismo, como [m]e dijeron algunos amigos... Es una novela, rara, pero una novela¹⁸²,

et explicite, par ailleurs, la nature romanesque de *Soldados de Salamina* : « El lector no puede creer que todo lo que dice el narrador es verdad, porque eso sería olvidar que está leyendo una novela »¹⁸³. Quelles sont donc les marques textuelles qui dévoilent que le narrateur passe du statut de journaliste à celui d'écrivain, que son *relato real* s'est fait roman ?

Incipit et excipit

Outre que c'est dans la troisième partie qu'apparaît l'identité d'écrivain du narrateur, par l'intermédiaire d'un autre écrivain qui plus est, l'évolution générique du récit est particulièrement tangible si l'on procède à une étude comparative de l'incipit (p. 17 et les deux premières lignes de la page 18) et de l'excipit (à partir de « Me duplicaba », p. 205, jusqu'à la fin). L'incipit comporte des phrases courtes et simples, parsemées de références à un cadre temporel extratextuel passé (« Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años... », p. 17 ; « En 1989 yo había publicado mi primera novela... », *ibid.*) auxquelles s'ajoutent les temps verbaux de la sphère du passé (prétérit, imparfait, plus-que-parfait). En revanche, dans l'excipit, le narrateur laisse libre cours au déploiement de son écriture au moyen de phrases beaucoup plus amples (on ne compte que six phrases pour quatre pages) qui embrassent toutes les dimensions temporelles : figurent ainsi le passé (imparfait et passé simple), le présent et le futur, tant sous la forme du futur de l'indicatif que du conditionnel avec lequel le narrateur laisse vagabonder son imagination. En outre, l'hypotaxe dans l'incipit laisse place à la parataxe dans l'excipit. L'incipit présente ainsi une organisation logique des phrases et un certain ordre dans l'exposé : « Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces : la primera es que... [...] ; la segunda es que... [...] ; la tercera es que... » (p. 17, je souligne), que renforcent les connecteurs tels que « la verdad es que » ou « En realidad » (*idem*). L'incipit tient de l'exposé explicatif, où le narrateur adopte un style concis et informatif. Selon Vincent Jouve¹⁸⁴, l'hypotaxe traduit textuellement une vision du monde cohérente et construite, voire systématique, où prime la rationalité. En effet, dans les deux premières parties, le narrateur croit pouvoir retranscrire la réalité et reconstruire une certaine vérité historique, donc objective, à travers l'écriture de son

¹⁸² Rafael Méndez, « Cercas pide que se desconfíe del narrador de *Soldados de Salamina* », *El País*, 03/07/2002.

¹⁸³ Beatriz Benítez, « Javier Cercas: "En España se vive de la prosa sonajero" », *art.cit.*

¹⁸⁴ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 52-53.

relato real. Au contraire, dans l'excipit, le narrateur passe sans transition d'une pensée imaginaire à une autre :

Iría a Stockton y me instalaría en los apartamentos de la Rue des Daix, frente a la residencia, y pasaría las mañanas y las tardes charlando con Miralles, fumando cigarrillos en el banco escondido de su jardín o en su apartamento, y más tarde quizá sin charlar, sin decir nada, sólo sintiendo pasar el tiempo, porque para entonces seríamos tan amigos que ya no necesitaríamos hablar para estar a gusto juntos, y por la noche me sentaría en el salón de mi apartamento, con un paquete de tabaco y una botella de vino y esperaría hasta que viese que al otro lado de la Rue des Daix la luz del apartamento de Miralles se apagaba y entonces todavía continuaría un rato allí, a oscuras, fumando y bebiendo mientras él dormía o velaba enfrente, muy cerca, tumbado en su cama y recordando quizá a sus amigos muertos. (p. 206)

Toujours selon V. Jouve¹⁸⁵, la parataxe est la marque de la spontanéité, révélant une vision du monde éclatée et chaotique, où prime l'affectif. À la fin du livre, le narrateur s'est fait plus « humain », plus sensible et dévoile au lecteur le changement de sa vision du monde, corrélatif au changement de sa vision de l'Histoire. En effet, il a compris que l'on ne peut pas retranscrire la totalité chaotique et fragmentée comme il essayait de le faire avec son *relato real* sinon au prix de l'insuffisance, de l'incomplétude et de la frustration. C'est alors grâce à Miralles, qui apporte la « versión republicana de los hechos » (p. 176) ainsi que la figure fictionnelle du héros, qu'il réussit à trouver l'achèvement de son écriture. Par ailleurs, le ton dysphorique de l'incipit — qui fait le bilan d'une vie ratée — laisse place à un ton euphorique à la fin du roman. Ces textes-seuils entrent en résonance dans la mesure où l'excipit vient combler les failles du narrateur qui ouvrent le récit : le souvenir du père défunt va être porté par l'écriture de même que les souvenirs des soldats anonymes ; Conchi va « remplacer » l'épouse et aider le narrateur à mener à bien l'écriture de son livre ; enfin, la carrière d'écrivain va être relancée grâce à la reconstruction de l'aventure de Sánchez Mazas puis, surtout, de Miralles. Le narrateur formule le rêve d'une famille utopique que formeraient Conchi, Bolaño, Miralles et lui-même, se substituant ainsi à l'image de la séparation qui imprègne les premières pages. Cette famille serait le symbole des exclus (Bolaño et Miralles sont des exilés ; Conchi est inculte et le narrateur traverse une crise identitaire) tout en incarnant la transmission de la mémoire et la transition entre les générations. Finalement, les « ratés » du livre sont ceux qui l'emportent sur les grands intellectuels, incarnés par Sánchez Mazas. À la question sous-jacente du livre — la culture sert-elle à rendre les hommes meilleurs ? — le récit répond par la négative : les « ratés » réussissent le pari de la mémoire tandis que Sánchez Mazas tombe dans l'oubli.

¹⁸⁵ *Ibid.*

De plus, l'excipit met en scène une simultanéité entre le temps de l'histoire et le temps du récit, dans la mesure où le premier a « rattrapé » le second, en le dépassant même comme le montre l'utilisation du futur : « el libro hipotético que lo resucitará [a Miralles] cuando esté muerto » (p. 209). Les repères qu'avait instaurés le *relato real*, comme le décalage temporel propre à tout récit sur l'Histoire, sont donc remis en question. Ainsi la fin de l'œuvre est-elle aussi sa source. L'instance de régie conduit l'histoire du narrateur-personnage jusqu'au point où celui-ci est sur le point d'entreprendre un véritable travail d'écriture. Le récit s'arrête donc au moment où surgit le sens de son livre, qui signe la fin de l'histoire d'une « vocation » pour reprendre les mots de Vargas Llosa. Le romanesque résiderait donc, comme chez Proust, dans la quête, la *recherche*, qui s'achève en trouvaille, voire en révélation (p. 209).

C'est pourquoi l'excipit s'inscrit en contraste avec l'incipit, du point de vue stylistique. Le passage est ainsi rythmé par l'anaphore du « Y » à la manière d'une liturgie (« Y me arrepentí... », p. 206 ; « Y también... », *ibid* ; « Y habría... », p. 207 ; « Y allí... », p. 208). Puis à partir de la page 208, c'est le « vi » de la révélation qui cadence le texte et qui fait écho au passage où le narrateur qualifie de « miracle » le premier contact qu'il réussit à établir avec Miralles (« Pero una noche ocurrió el milagro », p. 172). Le rythme du texte est également marqué par de nombreuses répétitions notamment de modes verbaux comme le conditionnel ou le gérondif (« pasaría las mañanas y las tardes charlando con Miralles, fumando cigarrillos [...], fumando y bebiendo... », p. 206). La répétition successive de nombreux conditionnels dans tout le passage crée un rythme lancinant : « la hermana Françoise me llamaría una noche a mi casa de Gerona y yo llamaría a Conchi a su casa de Quart y a Bolaño a su casa de Blanes y los tres partiríamos al día siguiente ... », p. 206). Le texte procède également à des variations sur le motif du dédoublement spéculaire¹⁸⁶, dont nous avons souligné la portée testimoniale auxquelles s'ajoutent des chaînes de mots sur le modèle de l'anadiplose (« Y habría un funeral y luego un entierro y en el entierro **música**, la **música** alegre de un pasodoble tristísimo... » (p. 207, je souligne). À la fin de l'excipit, et donc du récit, le journaliste s'efface pour laisser la place au soldat anonyme. Par son récit, le narrateur a donné vie au personnage de Miralles qui prend chair à la fin du livre et qui s'« autonomise », respectant par là ce qu'avait annoncé le narrateur au début de la troisième partie : « los libros siempre acaban cobrando vida propia » (p. 143). Si cette « autonomisation » n'avait pas eu lieu avec le *relato real* sur Sánchez Mazas, dans la troisième partie, la figure du soldat anonyme se dresse sur la dissolution de celle du

¹⁸⁶ Cf. « me vi gordo y envejecido, un poco triste », p. 205 ; « la imagen ajena de un hombre entristecido », p. 208 ; « el periodista mira su reflejo entristecido y viejo en el ventanal », p. 209.

narrateur. Cependant, ce soldat est menacé de disparaître à son tour dans l'infinité et l'immensité de l'oubli :

[...] ese soldado [...], infinitamente minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita, caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal, sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante.
(p. 209)

Dans ces quelques lignes (qui sont les dernières du livre), la finesse et la légèreté du sable métaphorise la fragilité du souvenir et la mer, l'immensité de l'oubli. C'est pourquoi c'est une œuvre ouverte, qui s'achève sur une image en mouvement, sur une idée de progrès — « siempre hacia delante » — qui résonne comme une incitation à ce que le lecteur reprenne le flambeau de la perpétuation du souvenir.

Par conséquent, le *relato real* cède le pas à un texte d'essence romanesque proprement littéraire comme l'affirme Vargas Llosa :

*Lo que nos cuenta Soldados de Salamina es la naturaleza de la vocación de un escritor, y cómo nace, deshaciendo y rehaciendo la realidad de lo vivido, la buena literatura. [...] Lo literario termina prevaleciendo sobre lo histórico, la invención y la palabra manipulando la memoria de lo vivido para construir otra historia, de estirpe esencialmente literaria, es decir, ficticia.*¹⁸⁷

En effet, en changeant de forme textuelle, le narrateur change de finalité. Au moyen d'un *relato real*, le narrateur cherchait la vérité des faits, à travers la dialectique du vrai et du faux¹⁸⁸, pertinente seulement dans un récit fondé sur un pacte factuel. Cependant, si le narrateur questionne également la vérité des faits dans la troisième partie également, notamment à propos du récit de Bolaño¹⁸⁹, l'écrivain chilien lui ouvre rapidement une autre voie, celle d'une « vérité littéraire » qui passe forcément par un travestissement de la réalité : « La realidad siempre nos traiciona; lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella. El Miralles real te decepcionará; mejor inventátelo: seguro que el inventado es más real que el real » (p. 170). Cette intervention de Bolaño fait écho à une citation de Javier Cercas-auteur à propos de la genèse de son récit : « Yo buscaba la verdad literaria, no la del periodismo. La literaria es una verdad moral, universal, que manipula la realidad »¹⁹⁰. Les critères de véridicité ne sont donc pas les mêmes selon qu'il s'agit d'un *relato real* — dont le but est de rendre compte de la réalité historique — ou d'un roman pour lequel les critères du vrai ou du faux sont inversés.

¹⁸⁷ Mario Vargas Llosa, « El sueño de los héroes », *art. cit.*

¹⁸⁸ Cf. la récurrence de l'isotopie de la « vérité » et de la « réalité » dans la première partie : « Hace unos años, su hijo, Rafael Sánchez Ferlosio, me contó su versión. Ignoro si se ajusta a *la verdad de los hechos...* », p. 25 (je souligne) ; « me pregunté si esos relatos se ajustarían a *la realidad de los hechos...* », p. 62 (je souligne).

¹⁸⁹ « El relato, [...] no sólo era verosímil, sino también, en la mayoría de sus pormenores, *fiel a los hechos* », p. 153.

¹⁹⁰ Rafael Méndez, « Cercas pide que se desconfíe del narrador de *Soldados de Salamina*. », *art. cit.*

D'ailleurs, Miralles reprend cette idée un peu plus loin : « supongo que hay que ser un mentiroso redomado para ser un buen novelista, ¿no? » (p. 174). La « vérité littéraire » de la fiction permet de situer le texte à un autre niveau, qui relève de la récupération symbolique de la figure du père et s'inscrit dans une problématique de l'héritage.

2. L'écrivain citoyen

Contrairement à Javier Cercas, *Juanjo* est un écrivain reconnu qui décide d'écrire sur un fait divers. Outre la référence explicite à ses œuvres antérieures, le narrateur fait allusion à son univers d'écrivain, à la vision du monde qui transparaît dans ses œuvres : « A medida que me internaba en las intimidades de una familia cuyo máximo interés para mí es que se trataba de una familia "normal" (*llevo años diciendo que lo normal es muy raro*), iba estableciendo conexiones » (p. 116, je souligne). En effet, ainsi que le souligne Jean-François Carcelén, « l'ordinaire est [l'autre] face de l'extraordinaire et le familier l'autre versant de l'étrangeté. [...] Millás puise dans le quotidien, mais un quotidien qui, par excès, bascule dans le monde de l'insolite, du fantastique, de l'inquiétante étrangeté »¹⁹¹. Cette problématisation de la notion de normalité se traduit, dans *Hay algo que no es como me dicen*, par la figure du paradoxe entre réalité et mensonge et apparaît sous la métaphore de l'« extrañamiento », récurrente dans l'œuvre de Millás¹⁹².

Outre ces allusions directes à son œuvre, le narrateur se met lui-même en scène en train d'écrire, au moyen d'indications autoréférentielles au présent qui prennent place dans un récit majoritairement au passé (« Cuando escribo estas líneas, [Lucas] todavía sigue al lado de Nevenka », p. 76). En même temps qu'elles donnent une impression de simultanéité entre l'acte d'écriture et l'acte de lecture, elles visent à briser l'illusion référentielle d'autant plus qu'elles se conjuguent avec des marques explicites d'implication du lecteur : « No había ninguna posibilidad, insisto, de que [Ismael Álvarez] no acabara con [Nevenka] en la cama. Eso lo sé yo, *lo sabe usted, lector*, y lo sabe cualquiera con dos dedos de frente » (p. 117, je souligne). À travers cette inclusion de l'auditoire dans le discours, le lecteur doit prendre conscience qu'il est en train de lire un livre dont il est le destinataire. Se met ainsi en place un dialogisme direct qui voudrait établir un lien qui dépasse le cadre de la communication littéraire en faisant entrer en

¹⁹¹ Jean-François Carcelén, *Poétique d'une forme brève : la columna hebdomadaire de Juan José Millás dans El País*, op. cit., p. 97-98.

¹⁹² Jean-François Carcelén indique que le fondement de l'écriture de Millás est « la *extrañeza*, et ses corollaires la *extrañación* et *el extrañamiento*, autant de nuances de l'étrangeté, de l'extranéité, d'un sentiment et / ou d'une perception des choses et du monde que Gonzalo Sobejano a défini comme étant l'essence même de l'écriture de Millás dans ses premiers romans », in *Poétique d'une forme brève : la columna hebdomadaire de Juan José Millás dans El País*, op. cit., p. 61.

contact non pas deux fonctions (narrateur / narrataire), mais deux subjectivités pensantes. Millás vise ainsi l'efficacité maximale en termes pragmatiques. Au-delà, l'autoréférence éclaire symboliquement la fonction qu'il assigne à l'écriture : « Mi procesador de textos acaba de poner una raya roja debajo de esta palabra, victimología, porque no la reconoce » (p. 104). À travers l'usage d'un néologisme, le narrateur cherche à remplir un vide à la fois sémiotique et sémantique ; il revendique alors le caractère novateur de son récit, tant au niveau de sa contribution à la lutte contre le harcèlement qu'à sa dénonciation du machisme.

Les indications autoréférentielles retracent également une chronologie de l'écriture. La rédaction de l'histoire de Nevenka ne commence réellement qu'à partir de la rencontre du narrateur avec la protagoniste puisqu'elle est présentée comme étant simultanée à leurs entretiens : « [Nevenka] estuvo enviando [currículos] durante un año, *el mismo durante el que me contó su historia y yo la escribí* » (p. 202, je souligne). L'illusion de simultanéité ne concerne donc pas les trois premiers chapitres, qui relatent la première étape de l'enquête — antérieure à la rencontre avec Nevenka —, ni l'épilogue, dans lequel le narrateur affirme avoir achevé son livre : « Pasados unos días desde la confirmación de la sentencia y *con el libro terminado*, decidí viajar a la ciudad del norte de Europa donde Nevenka y Lucas vivían » (p. 206, je souligne). Cette dernière indication autoréférentielle vise également à montrer l'implication du narrateur, puisque, même une fois son livre achevé, il continue de rendre visite à Nevenka. Cela révèle également l'engagement personnel de l'auteur, qui dépasse la contingence de l'écriture, puisque le narrateur donne à voir l'« avant », le « pendant » et l'« après » de l'écriture de son texte. Il ne s'agit là, bien sûr, que d'une illusion dans la mesure où les trois premiers chapitres et l'épilogue font aussi partie du récit. S'établit ainsi une convergence entre l'être et le faire du personnage, entre l'homme et son rôle social, corroborée par l'analyse des données épitextuelles dans lesquelles le citoyen Millás dénonce l'attitude de la presse quant à « l'affaire Nevenka »¹⁹³ ; l'auteur Millás écrit donc ensuite un livre pour dévoiler la vérité, au moyen d'un narrateur qui devient son porte-parole.

La reconstruction de la chronologie de l'écriture permet également la mise en abyme de l'objet livre, explicite dans l'épilogue à propos de Lucas :

Sé que Lucas es uno de los personajes más enigmáticos de este libro. Vi cómo cobraba importancia a medida que pasaban los capítulos, sin que él hiciera nada por crecer ni yo por aumentar su tamaño. Habíamos quedado en hablar a solas un día, pero fuimos retrasando el encuentro por unas u otras razones [...]. Creí que él no quería hablar y a mí no me apetecía que lo hiciera. Me gustaba el lugar que

¹⁹³ Cf. Luis Melgar, « El hombre que buscaba la verdad », *La voz de Asturias*, 23/06/2004 ; Álvaro Skirole, « Juan José Millás escribe una novela sobre mobbing », *art. cit.* ; Carolina Fernández, « Todos llevamos un machista dentro », *art. cit.*

ocupaba en el relato y el hecho de que su presencia provocara más preguntas que respuestas. (p. 207-208, je souligne)

Dans la mesure où le narrateur qualifie Lucas de « personnage » (et non de personne) et emploie des termes à forte valeur autoréférentielle, le lecteur perçoit une sorte d'abandon de la fonction de régie par le narrateur, puisque le personnage de Lucas semble avoir une vie autonome en déterminant lui-même sa place dans le récit. Le lecteur est invité à retracer le parcours du narrateur tout au long du livre et le regard qu'il porte lui-même sur sa création. La notion de parcours est introduite par le narrateur dans l'épilogue, à travers le mot « viaje » : « En algunos de los momentos en los que [Lucas y yo] nos quedamos solos durante este viaje », « había hecho aquel viaje fundamentalmente para hablar con [Lucas] » (p. 208). S'il renvoie littéralement au voyage effectué par le narrateur pour rendre visite au couple exilé dans un pays d'Europe du nord, il place métaphoriquement l'expérience du narrateur, son enquête, les entretiens avec Nevenka et les autres témoins de l'affaire, sous le signe de l'évolution. Au début du récit, le narrateur décide d'écrire un texte avant même d'avoir rencontré Nevenka, en précisant toutefois qu'il n'a pas d'idée précise sur la forme qu'il prendra. Sa première production écrite est une *columna* sur la métamorphose de Nevenka, associée à l'image de l'« extrañamiento ». Puis, « el señor Invisible »¹⁹⁴ lui demande ce qu'il compte écrire avec l'histoire de Nevenka : « Luego quiso saber si había pensado en un reportaje o en algo más extenso y le dije la verdad: *que no tenía ni idea*. Necesitaba conocer a la joven y hablar con ella antes de tomar decisiones » (p. 33-34, je souligne). De même, lors de leur première rencontre, Nevenka l'interroge sur les motivations de son écriture : « Entonces me preguntó por qué quería contar su historia y me remití a los argumentos que ya había dado en la columna "Nevenka" [...] pero finalmente añadí que *no lo sabía a ciencia cierta* y que esperaba averiguarlo a medida que escribiera » (p. 38, je souligne). Conformément aux pratiques littéraires actuelles, Juanjo s'interroge sur l'exercice de sa narration et en vient à ne plus savoir comment écrire son récit, ce qui, pour D. Viart et B. Vercier, est « caractéristique d'une époque en manque de certitudes et de repères, inquiète d'elle-même et de sa pensée »¹⁹⁵. Le narrateur, incertain quant à la forme de son texte, oscille tout de même entre deux discours, celui du journalisme et celui de la littérature : « No lo sabía a ciencia cierta [...]. Seguramente dije también que ése era, por otra parte, mi modo de trabajar, *tanto cuando hacía periodismo como cuando hacía literatura, en el caso de que periodismo y literatura fueran cosas diferentes* » (p. 38, je souligne). Selon Jean-François Carcelén, l'incursion de Millás dans le journalisme correspond à une interrogation sur une pratique d'écriture « au cœur de laquelle se

¹⁹⁴ Nous reviendrons sur l'importance de ce personnage énigmatique.

¹⁹⁵ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 247.

trouve la fiction et ses frontières ou encore, ce qui revient peut-être au même, le réel et ses frontières »¹⁹⁶. Or, dans *Hay algo que no es como me dicen*, le narrateur opère un renversement des distinctions traditionnelles entre réel et fiction : à l'inverse des écritures réalistes qui instituent la littérature comme reflet du réel, Millás suggère que le réel est le miroir de la fiction, lorsqu'il associe le parcours de Nevenka à un roman :

A veces la vida produce novelas de manera espontánea y a mí me pareció que aquí había una novela (p. 29, je souligne),

[...] la personalidad de Nevenka estaba llena de datos novelescos que, a medida que me adentraba en el tema, me parecían más estimulantes. (p. 40, je souligne)

Son écriture se fonde alors sur une attitude plus interrogative qu'assertive, qui cherche à trouver les moyens d'écrire le réel « sans sacrifier à son tour aux illusions ni aux faux-semblants de l'esthétique réaliste »¹⁹⁷ et sans adopter non plus le discours du journalisme qu'il considère comme mensonger et falsificateur. À travers une réflexion sur sa propre pratique d'écriture et des formes qu'elle pousse à inventer, Millás propose une « approche spéculative du réel »¹⁹⁸, dans laquelle intervient une part de fiction qui passe par l'assimilation du parcours de Nevenka à un roman d'apprentissage, par l'analyse psychologique du personnage, les métaphores, l'intertextualité, mais aussi par l'art du dévoilement et du discours polémique. C'est ainsi que la fiction est mise au service d'un discours sur le réel qui se veut véridique.

3. L'écrivain voyageur

a. La matérialité de l'écriture

Ventanas de Manhattan met en scène, au présent, l'acte d'écrire d'un voyageur, ce qui conduit à faire fusionner le présent de l'écriture et celui de la lecture : « estoy escribiendo » (p. 134), « escribo sentado en una silla de hierro » (p. 291), « escribiendo en el café, uno no se aparta del mundo exterior... » (p. 159). Le narrateur en vient même à retranscrire l'immobilisation d'un instant en effectuant un *zoom*, comme s'il procédait à un arrêt sur image : « tengo abierto el cuaderno [...] y la punta del rotulador se aproxima al blanco de la hoja » (p. 371). Outre cette insistance sur le moment même du faire de l'écriture, qui, nous le verrons, est révélatrice de la conception de la littérature revendiquée par ce récit, la dimension autoréférentielle transparaît dans la mention

¹⁹⁶ Jean-François Carcelén, *Poétique d'une forme brève : la columna hebdomadaire de Juan José Millás dans El País*, op. cit., p. 59.

¹⁹⁷ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 211.

¹⁹⁸ Jean-François Carcelén, *Poétique d'une forme brève : la columna hebdomadaire de Juan José Millás dans El País*, op. cit., p. 86.

récurrente des objets liés à cette activité, objets qui accompagnent le narrateur dans ses pérégrinations : le cahier, le marqueur et le stylo¹⁹⁹. La mise en valeur de la matérialité de l'écriture opère alors un jeu sur la polysémie du terme : à l'acte de retranscrire les observations sous une forme écrite — « miro y escribo », indique-t-il p. 293 — s'ajoute la dimension purement graphique, à savoir le traçage des « caractères adoptés pour cette représentation »²⁰⁰. Le narrateur rapproche ainsi l'écriture de la calligraphie (p. 289 et 290), se focalise sur les lignes tracées à l'encre par le stylo sur le papier (« líneas sobre el papel », p. 289 ; « las líneas [...] de la punta de la pluma sobre el papel de mi cuaderno », p. 138) et prône la supériorité de l'écriture manuscrite : « las palabras escritas con tinta real sobre una hoja de papel, no deslizándose intangibles en la pantalla de un ordenador » (p. 310). Signalons au passage que cette représentation matérielle et mouvante de l'écriture s'oppose à celle que l'on trouve dans *Sefarad*, où la mention de l'ordinateur fonctionne comme un révélateur de l'activité d'écrivain du narrateur-personnage²⁰¹. La poétique de l'incarnation sensible du réel, instituée en axe esthétique de *Ventanas de Manhattan*, est donc également appliquée à la représentation de l'écriture. C'est pourquoi le narrateur compare son exercice à un artisanat (« la literatura, el oficio, [...] también es, en el fondo, una cosa algo rancia y bastante artesanal », p. 141) et qualifie son cahier et son stylo d'« instruments » (« instrumentos », p. 141, p. 160), ce qui le mène à opposer la matérialité du faire, sa qualité sensible et « vivante », à la clôture rigide du produit fini, c'est-à-dire le livre :

El libro concluido e impreso se cierra [...] sobre sí [...] mismo [...], ya definitivo [...], hermético [...], dipuesto [...] para la vitrina o la estantería: [...] el borrador escrito a mano, la página de diario, la carta, preservan la huella del presente en el que una mano los estaba trazando, la cualidad líquida de las líneas de tinta o de lápiz, nos atraen como imanes hacia ese instante, nos hacen parte de él, de su cualidad fluida y trémula. (p. 290)

Envisagée comme *action* et non comme *œuvre*, l'écriture est considérée dans sa dimension physique, voire laborieuse. La dialectique travail / œuvre mène le narrateur à établir une comparaison implicite entre la littérature et la musique lorsqu'il assiste au concert du *jazzman* Bill Saxton au *St. Nick's* : « se ve que la música es un *trabajo*, hecho de obstinación y resistencia, no una *conjunción de sonidos brotados* como de ninguna parte, *nacidos tan sin esfuerzo* como surgen asépticamente de los altavoces donde suena un *cedé*. [...] La música, la está haciendo alguien » (p. 362, je souligne). La comparaison implicite entre le CD et le livre d'une part, et la correspondance entre le travail du

¹⁹⁹ Cf. p. 132, 135, 138, 151, 160, 371, 374.

²⁰⁰ Deuxième sens du terme « écriture » dans le Dictionnaire *Le Petit Robert*.

²⁰¹ Cf. dans *Sefarad* : « otro lugar surge cuando la penumbra empieza a volverse oscuridad y fosforecen en ella la luz de la pantalla del ordenador y la de la lámpara baja que me ilumina las manos sobre el teclado » (« Berghof », p. 266), « en mi cuarto de trabajo, junto al teclado del ordenador » (« Sefarad », p. 592).

musicien et celui de l'écrivain de l'autre, invite alors le lecteur à reconsidérer la littérature sous l'angle de son processus de production et non uniquement celui de sa réception.

Par ailleurs, l'écriture se révèle être le fruit d'une expérience vitale, reflétant les conditions matérielles et la situation concrète de l'écrivain, comme le suggère le narrateur lors de sa visite de la Morgan Library où il évoque les traces fragiles du passé couchées sur le papier (« el depósito de las huellas más frágiles de la expresión humana », p. 287 ; « huellas banales o apresuradamente escritas de las vidas humanas », p. 288). Il mentionne ainsi les manuscrits où transparaît la situation précaire de leurs auteurs : les lettres qu'Oscar Wilde a rédigées en prison (« las cartas que escribió desde la cárcel de Reading, a lápiz, con trazos gruesos, sobre un papel azul y basto, rayado, que tenía la aspereza y el color de un uniforme carcelario », p. 288), les partitions musicales de grands compositeurs classiques d'il y a plusieurs siècles (« sus líneas sobre el papel con la delicadeza y casi el temblor de una brizna de hierba fosilizada en una roca lisa », p. 289) ou la note d'un soldat à la veille du débarquement en Normandie (« en una hoja cuadriculada de cuaderno hay una anotación escrita por un soldado la noche del 5 de junio de 1944: el desembarco en Normandía no pertenece al pasado ni a la Historia, sino al porvenir inmediato y al miedo de ese hombre joven que tal vez no sobrevivió », *idem*). Dans la perspective analogique mise en œuvre dans *Ventanas de Manhattan*, le narrateur voyageur s'inscrit lui-même dans la lignée de ces « écrivains » précaires²⁰² et place son écriture au sein d'une conception plus large de l'art dont la mission est celle de conjurer le temps.

b. L'art pour conjurer le temps

L'écriture est ainsi intégrée dans l'ensemble plus vaste des arts. Contrairement au récit de voyage traditionnel, le matériau intertextuel est davantage puisé dans le monde des arts graphiques (dessin, peinture, gravure) et de la photographie que dans le domaine littéraire²⁰³. Au niveau de la structure du récit, l'art, qui parcourt toute l'œuvre²⁰⁴, se fait néanmoins plus présent au fur et à mesure que l'on s'approche de la

²⁰² Cf. « uno se siente más bien amedrentado, inadecuado y frágil en medio de ese río poderoso y caótico », p. 29. De plus, en tant que voyageur, il a toujours le sentiment d'être entre deux mondes (« No estoy allí, pero tampoco acabo de estar del todo aquí », p. 379). Il insiste aussi le sentiment de déracinement et sur l'ambivalence sentimentale de l'exilé : « un punto de melancolía de diáspora y también de alivio por la lejanía », p. 256.

²⁰³ Cf. Christine Montalbetti, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque », in Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues, Sarga Moussa, *Miroirs de textes. Récits et de voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines, 1998, p. 3-16. Christine Montalbetti insiste sur le rôle de ce qu'elle nomme la « bibliothèque du voyageur », comme médiation fondamentale dans la représentation du réel découvert au cours du voyage.

²⁰⁴ Le récit évoque tour à tour la peinture (les tableaux de Hopper — récurrents — ; Brueghel, séquence 41, et Richard Estes, séquence 53), la sculpture (Juan Muñoz, séquence 46 ; Giacometti, séquence 50, et Leiro,

fin du livre, avec une succession de séquences consacrées au jazz (69, 70, 81), à la peinture (visite du musée Whitney et tableaux de Rothko, séquence 71), à la sculpture (Manolo Valdés, séquence 75) et au dessin (Robert Crumb, séquence 84). Ainsi que le souligne Geneviève Champeau, « l'économie générale du livre progresse de l'expérience personnelle et collective vers une part plus importante accordée à l'expression artistique. [...] On passe de la représentation du monde et de soi au rôle de l'expression artistique comme rapport privilégié au monde et à soi »²⁰⁵. Plus précisément, le narrateur privilégie les deux arts qui, selon lui, sont les plus aptes à fixer le temps sous une forme instantanée, à savoir la peinture et la photographie : « Lo que sucede en la pintura, en la fotografía, es el presente eterno », affirme-t-il (p. 312). Le narrateur insiste maintes fois sur la capacité à « capturer » l'instant fugace dont est doté le dessin :

[...] el dibujo es una tentativa de escritura visual y instantánea (p. 171),

Los personajes de Hockney [...] parecen sorprendidos en la vida diaria [...]. Un dibujo de Hockney es la caligrafía exacta y trémula de un instante (p. 138),

tout comme la peinture ou la photographie :

[...] la maravilla de un instante supremo que parece detenido en un éxtasis de culminación y de azar y el deseo imposible de atraparlo, de que no se pierda en el flujo del tiempo, la necesidad de fijarlo en un lienzo o en una fotografía precisamente porque se sabe que el tiempo se lo llevará, que va a empezar a volverse borroso en la memoria en cuanto apartemos de él los ojos. (p. 162, je souligne)

Or cette conception de l'art comme machine à résister au temps est celle qu'assignent à l'écriture le narrateur et, au-delà, l'auteur, ainsi que le souligne Elvira Lindo à propos de son époux : « Escrib[ió] no para dar su opinión sino para *capturar el momento mismo* [...] », dans une démarche semblable à celle d'« un photographe ou d'un peintre »²⁰⁶. La finalité de l'écriture est donc d'être un instantané, à l'instar des dessins de David Hockney ou de Robert Crumb, comparés à des « polaroids » (p. 138 & 370). C'est pourquoi le narrateur assimile son activité au dessin (« Me siento y abro mi cuaderno por una hoja en blanco como si me dispusiera a dibujar, como un impresionista », p. 291), en l'instituant à son tour en art de l'instant :

Qué hago yo aquí, con mi cuaderno abierto sobre la rodillas juntas, queriendo fijar el momento en que vivo y las cosas que veo sobre una hoja de papel y con hilo de tinta muy delgado, usando palabras, que son tan abstractas, en vez de las líneas del dibujo (arte que no por casualidad alcanzó su perfección mucho antes

séquence 59), la photographie (Richard Avedon, séquence 64), le jazz (séquences 65, 69, 70) et, bien que plus discrètement, le cinéma (Hitchcock, séquence 12, Almodóvar à travers Javier Cámara, séquence 68).

²⁰⁵ Geneviève Champeau, cours de Master 2 portant sur *Ventanas de Manhattan*, *op. cit.*

²⁰⁶ Elvira Lindo, Antonio Muñoz Molina, « La mirada del escritor », *op. cit.* (je souligne).

de que se inventara la escritura), queriendo lograr una instantánea precisión que se me escapará siempre. (p. 292-293, je souligne)

Ces quelques lignes autoréférentielles ont valeur de manifeste esthétique mais révèlent, néanmoins, la supériorité des arts graphiques sur la littérature qui, comme l'indique Geneviève Champeau, « doit toutefois affronter l'obstacle du caractère successif du langage, qui ne peut échapper au temps de l'écriture et de la lecture »²⁰⁷. L'esthétique de *Ventanas de Manhattan* est alors tout entière fondée sur la dialectique entre le dire et le faire : tout en niant à l'écriture le pouvoir de représentation instantanée du réel²⁰⁸, la pratique du narrateur s'attache à faire du récit une juxtaposition de tableaux impressionnistes ou de photographies prises sur le vif. Le paragraphe final de la séquence consacrée à Robert Crumb est ainsi une belle illustration de la stratégie de la préterition à l'œuvre dans *Ventanas de Manhattan* :

Así quisiera yo retratar sobre el papel de este cuaderno la cara de alguien con quien acabo de cruzarme o un tono de color en el cielo, pero escribir es una carrera contra el tiempo en la que uno siempre se queda rezagado y acaba vencido. En el café [...] tengo abierto el cuaderno, como Robert Crumb, [...] pero yo no podré llevarme conmigo nada de lo que estoy viendo, ni siquiera la cara admirable de esa mujer negra y muy alta que está ahora mismo de perfil contra la ventana, con un moño macizo y vertical, con grandes aros dorados en las orejas y un cuello largo y recto de princesa abisinia. (p. 371)

À la première phrase, qui affirme l'impossibilité de donner à voir, succède une hypotypose que Geneviève Champeau commente en ces termes : « le rapide portrait de la femme noire se découpant sur fond de fenêtre comme sur une toile en fait l'équivalent d'un tableau »²⁰⁹. Les deux stratégies mises en place pour conjurer le temps par l'écriture sont alors l'hypotypose et l'*ekphrasis* d'une part, la fragmentation de l'autre.

Les *ekphrasis* et les hypotyposes, extrêmement nombreuses dans *Ventanas de Manhattan*, visent à transmettre la « presencia real » dont parle le narrateur à propos des tableaux de Hopper (p. 310). Les hypotyposes concernent principalement des personnages secondaires, figures aperçues le temps d'un instant au coin d'une rue, dans un café ou dans un parc. Dans chacun des cas, le narrateur procède à une représentation stylisée où l'esquisse de quelques traits aboutit à la création d'un croquis extrêmement évocateur. Ce procédé rappelle l'écriture de Juan Marsé dont Manuel Vázquez Montalbán a souligné « la capacidad de describir un cuerpo humano y su conducta a partir de la

²⁰⁷ Geneviève Champeau, « Le motif de la fenêtre dans *Ventanas de Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina », in Philippe Meunier et Edgard Samper (éds.), *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux*, Saint-Étienne, Éditions du CELEC, 2008, p. 603-618, citation p. 610.

²⁰⁸ Cf. « Hay dibujos y fotografías que pueden apresar un instante, pero no existe una literatura que pueda contar con plenitud toda la riqueza de un solo minuto », p. 139.

²⁰⁹ Geneviève Champeau, « Le motif de la fenêtre dans *Ventanas de Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina », *art. cit.*

hipérbole o de un gesto o rasgo físico »²¹⁰. Dans *Ventanas de Manhattan* de nombreux « personnages » sont soumis à cette modalité de représentation : par exemple, la femme « âgée et dépeignée » entrevue dans un café, associée à sa lecture de Heidegger et à son odeur fétide²¹¹, le jeune sans-abri qui trouve dans son miroir un interlocuteur inespéré²¹², la série de *homeless* qui figure dans la séquence 43 (p. 178-181)²¹³ mais aussi les deux femmes — maîtresse et servante — que le narrateur distingue à la fenêtre d'un building :

En una ventana de un primer piso, dos caras miran hacia mí, pegadas al cristal: una mujer negra, de tez muy oscura, con cofia y uniforme negro, una niña delgada, rubia, casi incolora, las dos muy juntas pero cada una ausente en su propia observación, la cara enmarcada, aislada de la otra, por un rectángulo de vidrio. (p. 363)

Cette hypotypose inverse le procédé de l'*ekphrasis* car, au lieu de dépeindre un tableau, la description transforme la scène en tableau : la fenêtre sert de cadre (« enmarcada », « rectángulo de vidrio ») à la représentation des deux femmes qui se transforment, sous le regard du narrateur, en figures picturales à l'instar des personnages des toiles de Hopper ou de Rothko.

Par ailleurs, la description des sculptures de Giacometti (p. 206), des photos de Richard Avedon (p. 276-281), des tableaux de Hopper et des films d'Hitchcock (p. 58-59) sont quelques-unes des *ekphrasis* qui émaillent le récit. Cependant, c'est sans doute la description des gravures de Brueghel exposées au Metropolitan Museum qui est, de ce point de vue, la plus saisissante (p. 168-170). Sur trois pages, le narrateur se livre à la description de plusieurs gravures en retranscrivant l'effet cauchemardesque (« los terrores de una pesadilla », p. 170). Devant les scènes carnavalesques peintes par Brueghel (« jovialidad carnavalesca », p. 170), le narrateur adopte un lexique qui retranscrive au mieux la dualité entre la vie et la mort qui anime les tableaux qu'il

²¹⁰ Manuel Vázquez Montalbán, « La memoria de Juan Marsé », in José Belmonte Serrano, José Manuel López de Abiada (ed.), *Nuevas tardes con Marsé. Estudios sobre la obra literaria de Juan Marsé*, Murcia, Nausicaä, 2002, p. 271-280. Pour ne prendre qu'un exemple, pensons au célèbre personnage de *Pijoaparte* de *Últimas tardes con Teresa* (1966), repris dans *La oscura historia de la prima Montse* (1970), où il n'est dépeint qu'à travers la récurrence de son sourire énigmatique, accolé au complément de manière « con un cuchillo entre los dientes ».

²¹¹ « De pronto, [...] encuentro el sobresalto de una mirada fija en mí, la de una mujer vieja y despeinada, con un diadema absurdamente juvenil en el pelo muy blanco: me mira por encima de un libraco en alemán sobre Heidegger, y junto a la mirada me llega el hedor abismal de la falta de higiene », p. 135. L'évocation de cette femme sera reprise dans la séquence suivante, toujours stylisée avec les mêmes éléments : « la mujer vieja y despeinada que acaba de marcharse cargando con su libro de Heidegger [...] dejando el rastro sólido de su hedor », p. 138-139.

²¹² « Un negro joven, gordo, achaparrado, fornido, de rasgos muy africanos, con un pañuelo verde atado en la cabeza, detiene cerca de mí el carrito de niño [...] y escarba entre sus posesiones [...] hasta encontrar un espejo algo más pequeño que su cara redonda », p. 293.

²¹³ Un indien navajo, une femme obèse, un mendiant noir, un homme en fauteuil roulant, un vieux noir et un mendiant blanc.

décrit : le lexique de la *destruction* (« El pez grande se come al chico: [...] otros peces [...] están engullendo a su vez a peces ya diminutos, o a animales o a seres humanos a medio devorar... », p. 169) s'associe à celui du grouillement de la *vie* (« proliferan », p. 168 ; « pululan », p. 170 ; « una gusanera humana y animal », p. 168) et des scènes les plus obscènes (« un mono se caga [...]. Otro le huele el culo », p. 168 ; « monstruos con panzas de batracio se abren de piernas y muestran vaginas como bocas lujuriosas y burlescas », p. 169). Le principe du mouvement de perpétuelle transformation est alors clairement énoncé à deux reprises :

[...] la humanidad, los animales, las cosas, se agitan en una perpetua molturación, en una violencia de catástrofe, de triunfo de la muerte, de juicio final y enloquecimiento colectivo (p. 169),

Y al mismo tiempo hay una vitalidad salvaje, una pugna orgánica por la perduración y la multiplicación de la vida. (p. 170)

Nous verrons qu'il s'agit là d'une mise en abyme de la posture existentielle du narrateur, qui prône un hédonisme fondé sur l'exaltation de l'instant. Ghislaine Fournès, dans une étude sur le *Victorial* de Díaz de Games, souligne la dimension pragmatique de l'*ekphrasis* lorsque celle-ci est énoncée par un narrateur-témoin à la première personne :

Cette stratégie d'écriture est d'autant plus forte que le narrateur se donne comme témoin — il a vu — et incite le lecteur à imaginer le spectacle décrit [...]. Le lecteur voit alors ce que veut lui faire voir le narrateur, son statut intradiégétique restreignant le point de vue et agençant le texte en une succession d'images ou de tableaux²¹⁴.

Au-delà, la multiplicité d'hypotyposes et d'*ekphrasis*, dans *Ventanas de Manhattan*, reflète une conception fragmentaire de la représentation du réel où prime la limitation de la perspective.

La forme macrostructurelle du récit, composée de 87 séquences, rompt ainsi avec la représentation panoramique du réel que le narrateur ne cherche pas à appréhender dans sa totalité mais dont il donne à voir la multiplicité des reflets changeants. C'est pourquoi Geneviève Champeau voit dans la fenêtre un motif métatextuel : « L'expression "ventanas de Manhattan" réfère à la fois au monde représenté, à sa représentation fragmentaire et à la composition du livre dont les séquences, qui ne s'enchaînent pas forcément selon une continuité spatiale ou un lien chronologique, sont autant d'ouvertures relativement autonomes sur le monde représenté »²¹⁵. En effet, innombrables sont les scènes de vie que le narrateur observe depuis la fenêtre d'un café

²¹⁴ Ghislaine Fournès, « De la chronique au roman courtois : l'épisode de Sérifontaine dans le *Victorial* de Díaz de Games (Castille, 1436) », *Cahiers de Recherches Médiévales*, n°18, 2009, p. 239-251.

²¹⁵ Geneviève Champeau, « Le motif de la fenêtre dans *Ventanas de Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina », *art. cit.*, p. 609.

ou d'un immeuble, comme, par exemple, les séances d'exercice des « musiciens silencieux » de la Juilliard School qu'il voit depuis son appartement (p. 76-77). À l'image de la fenêtre, l'écriture procède alors à un découpage du réel à travers le morcellement de la représentation où les hypotyposes et *ekphrasis* sont autant de fenêtres qui donnent à voir le spectacle partiel de la réalité. Le récit vise à adopter la forme d'un album de photos²¹⁶ ou celle d'une bande-dessinée de Robert Crumb, comme le montre le lexique du quadrillage, empruntant aux domaines à la fois littéraire et pictural : les fenêtres des immeubles sont comparées à des « vignettes » de bande-dessinée (p. 115, p. 271), à des « estampes » (p. 53) ainsi qu'à des « chapitres » de roman (p. 53, p. 54).

La fragmentation à l'œuvre dans *Ventanas de Manhattan* est donc une esthétique fondée sur une conception de la discontinuité du réel accessible à l'art sous une forme parcellaire et instantanée.

B—L'importance des personnages secondaires

Deux récits du corpus comptent des personnages secondaires qui possèdent, à l'instar des narrateurs-personnages, un statut de journaliste ou d'écrivain, auquel est attribué un rôle placé sous le signe de l'action. En effet, dans les deux récits d'enquête que sont *Soldados de Salamina* et *Hay algo que no es como me dicen*, ces personnages secondaires sont des adjuvants au niveau tant de l'enquête que de l'écriture de celle-ci.

1. La figure de l'écrivain

Dans *Soldados de Salamina*, le déclenchement de l'écriture « tient à la rencontre d'hommes qui écrivent avec d'autres hommes qui écrivent », ainsi que le souligne Elvire Gómez-Vidal²¹⁷. C'est toujours, en effet, à la suite d'entretiens avec des écrivains que l'action rebondit : l'interview de Sánchez Ferlosio détermine le sujet du récit. Le grand écrivain espagnol et fils de Sánchez Mazas livre au narrateur la première version de l'aventure du phalangiste (p. 19). Le narrateur entre ensuite en contact avec Trapiello, qui lui donne des informations précises et des « pistes » (p. 41), en tant qu'il est l'éditeur des œuvres de Sánchez Mazas. Toutes ces rencontres, relatées dans la première partie, mènent à la rédaction de la biographie du phalangiste qui correspond à la deuxième partie de *Soldados de Salamina*. Si les écrivains Sánchez Ferlosio et Trapiello sont des

²¹⁶ Cf. la description de l'album de la photographe Corina, l'épouse du journaliste Alfonso, dont le narrateur commente ainsi le travail : « Cada momento de luz del día o de la noche, de la atmósfera diversa de las estaciones, tiene una foto en su álbum, casi cada instante posible » (p. 256).

²¹⁷ Elvire Gómez-Vidal, « "Llanto por un guerrero" : De Bolaño, personnage de *Soldados de Salamina* à la figure de l'auteur de *Nocturno de Chile* », in Karim Benmiloud et Raphaël Estève, *Les Astres Noirs de Bolaño*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 41-65, citation p. 48.

adjuvants dans l'enquête du narrateur sur Sánchez Mazas, il résulte que la biographie du phalangiste, sous la forme d'un *relato real*, est insatisfaisante pour son auteur. C'est alors le personnage de Bolaño, double de l'écrivain chilien, qui rétablit l'équilibre en livrant la clé narrative et axiologique du récit : Miralles. Il convient de remarquer que le narrateur insiste, dans chacun des cas, sur l'action de raconter (*contar*)²¹⁸ qui renvoie au rôle de la transmission orale de la mémoire tout en mettant en relief la fonction narrative propre au travail de l'écrivain.

Javier Cercas-auteur avait déjà évoqué sa rencontre avec Bolaño dans un article recueilli dans *Relatos reales*²¹⁹ où la description de l'écrivain chilien converge avec celle qui figure dans *Soldados de Salamina* (« ese aire inconfundible de buhonero hippie », p. 145). Dans les deux textes, le narrateur évoque la remise du prix *Herralde* à l'écrivain pour *Los Detectives Salvajes*, implicitement dans *Soldados de Salamina*, explicitement dans *Relatos reales*. La similitude entre le récit de fiction et un article de presse vise à garantir non seulement le caractère référentiel de Bolaño, mais surtout celle de la relation qu'il établit avec le narrateur d'autant plus que, dans l'épitéxte, l'auteur valide quelques informations données dans *Soldados de Salamina* : il connaît bien Bolaño, qui a effectivement travaillé au camping *Estrella de Mar* de Castelldefells. Il précise alors : « Bolaño fue fundamental. Bolaño fue el entrenador de este libro, el que me daba ánimos. También en la novela pasa eso »²²⁰. En effet, Bolaño est un personnage décisif dans le roman en tant qu'adjuvant ; c'est précisément pour cette raison que le lecteur peut supposer qu'il subit, à l'image du narrateur-personnage, un processus de fictionnalisation comme le suggère Bolaño-auteur lui-même :

*La tercera parte [de Soldados de Salamina] se centra en el desconocido soldado republicano que le salvó la vida a Sánchez Mazas y aquí aparece un personaje nuevo, un tal Bolaño, que es escritor y chileno y vive en Blanes pero que no soy yo, de la misma manera que el Cercas narrador no es Cercas, aunque ambos son posibles e incluso probables.*²²¹

Outre son insertion dans la problématique autofictionnelle, le personnage de Bolaño se voit donc attribuer le rôle d'adjuvant dans le schéma actantiel du récit : le narrateur (sujet), poussé par la volonté et le désir de connaître (destinateur) cherche le sens de son texte (objet), et au-delà, le sens de l'épisode du Collell (destinataire). Cet exilé chilien réintroduit un autre exilé, Miralles, exclu de l'Histoire espagnole, et permet

²¹⁸ Cf. « *Ferlosio contó la historia del fusilamiento de su padre* », p. 19 (je souligne) ; « *Trapiello me aseguró que de lo ocurrido en el Colell no conocía más que la historia que había contado en su libro y confirmó que [...] la había contado mucha gente* », p. 39 (je souligne) ; « *Fue allí, entre tazas de té y gin-tonics, donde [Bolaño] me contó la historia de Miralles* », p. 153 (je souligne).

²¹⁹ Javier Cercas, « ¡Viva Bolaño! », *Relatos reales, op. cit.*, p. 79-81.

²²⁰ Enrique Bueres, « Javier Cercas con los ojos fijos en el precipicio », *art. cit.*

²²¹ Roberto Bolaño, « La última novela de Javier Cercas », *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona, Anagrama, 2005, article du 18/04/2001.

d'établir un lien entre le narrateur et le vieux républicain. L'introduction du personnage de Bolaño invite ainsi à faire le parallèle entre la Transition oubliée de l'Espagne, et celle du Chili. Bolaño devient ainsi un personnage symbolique de la médiation et partage la condition des deux personnages : comme le narrateur, il est écrivain ; comme Miralles, il est exilé mais également investi d'une dimension héroïque.

En tant que romancier lui-même, Bolaño aime raconter des histoires et commence par celle de sa vie agitée : son enfance au Chili, la multiplication de petits boulots, sa participation à la révolution d'Allende, la répression sous la dictature de Pinochet, les voyages et les exils (p. 147)... De plus, ainsi que le souligne Elvire Gómez-Vidal, les conversations entre Bolaño et Cercas « permettent de préciser et de polir plusieurs des enjeux de *Soldados de Salamina* comme le thème de l'homme et du héros, la définition de la "civilisation", le sens des grandes luttes politiques et idéologiques du XX^e siècle et leurs retentissements dans l'Espagne d'aujourd'hui »²²². La problématique du héros est ainsi annoncée par Bolaño à propos du cas particulier d'Allende : « supongo que Allende fue un héroe » (p. 148). L'écrivain chilien propose ensuite une définition générique de l'héroïsme qui relève de la conception classique et qui sera reprise par le narrateur (« un héroe [...] tiene el coraje y el instinto de la virtud [...]. Yo creo que en el comportamiento de un héroe hay casi siempre algo ciego, irracional, instintivo », p. 148) avant de l'exemplifier par le récit d'un fait divers qui met en exergue le courage d'un jeune homme, qui sacrifie sa vie pour autrui :

Ahora me acuerdo de otra historia. Ocurrió en Madrid hace tiempo [...]. Un muchacho andaba por una calle del centro y de pronto vio una casa envuelta en llamas. Sin encomendarse a nadie entró en la casa y sacó en brazos a una mujer [...] pero el muchacho debía de saber que todavía quedaba alguien dentro, porque entró de nuevo. Y, claro, ya no volvió a salir. [...] El cabrón era un héroe.
(p. 149)

Cette anecdote permet alors d'annoncer la dernière histoire dont Bolaño fait part au narrateur, celle de Miralles. Il devient ainsi « l'adjuvant qui contribue à la résolution de l'énigme du soldat inconnu »²²³, en permettant d'unir l'histoire du phalangiste à celle du républicain, à la fois sur le plan de l'intrigue — Miralles est la solution littéraire qui corrigera son récit « boiteux » — et sur le plan axiologique, puisqu'il mènera Cercas à adopter le devoir de mémoire comme finalité de son récit.

C'est ce même devoir de mémoire que Bolaño institue en axe fondateur de son écriture romanesque, ainsi qu'il le suggère au narrateur : « Para escribir novelas no hace

²²² Elvire Gómez-Vidal, « "Llanto por un guerrero" : De Bolaño, personnage de *Soldados de Salamina* à la figure de l'auteur de *Nocturno de Chile* », art. cit., p. 51.

²²³ *Ibid.*

falta imaginación —dijo Bolaño—. Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando recuerdos » (p. 151) ; cet enjeu littéraire étant explicité à la page suivante :

Aquella mañana le habían diagnosticado una pancreatitis [...]. Antes de dormirse esa noche, Bolaño sintió una tristeza infinita, no porque supiera que iba a morir, sino por todos los libros que había proyectado escribir y nunca escribiría, por todos sus amigos muertos, por todos los jóvenes latinoamericanos de su generación —soldados muertos en guerras de antemano perdidas— a los que siempre había soñado resucitar en sus novelas y que ya permanecerían muertos para siempre, igual que él, como si no hubieran existido nunca. (p. 152)

Outre que le narrateur reprendra à son compte la démarche transitive de Bolaño, ce dernier est ici investi d'une dimension héroïque, héroïsme qui « réside dans sa sérénité à envisager sa propre mort seulement troublée par le fait qu'elle interrompt sa mission d'écrivain chargé de rendre compte des non-dits de l'Histoire »²²⁴. À travers Bolaño se dessine ainsi une conception intégrative des rapports entre la vie et la littérature, entre l'auteur et son œuvre.

2. La figure du journaliste

Hay algo que no es como me dicen offre une vision ambivalente de la presse. Bien que le narrateur dénonce le traitement journalistique de « l'affaire Nevenka », la démarche de dévoilement de la vérité incombe à un journaliste — el « señor Invisible » — par le truchement duquel s'élabore une réflexion sur la figure du journaliste, sur son rôle et sa place dans la société.

La manière de nommer ce journaliste important, « El señor Invisible », introduit du mystère (il apparaît d'ailleurs dans le chapitre « Todo eran misterios ») et une certaine opacité dans la mesure où son identité ne sera jamais dévoilée. Ce personnage est une énigme, tant pour le lecteur (qui ignore qui il est) que pour le narrateur, qui ne perçoit pas, au début, le lien entre ce journaliste important (qu'il connaît par ailleurs) et Nevenka Fernández : « "¿Qué rayos tendría que ver el "señor Invisible" con Nevenka Fernández ?", me pregunté » (p. 31). De plus, ce personnage bénéficie d'une mise en scène de la part du narrateur, dans le passage qui relate leur rencontre (p. 33-36), qui prend place dans un bureau presque angoissant²²⁵. Ainsi est-il présenté comme un personnage grave, sérieux, auréolé de mystère : c'est un homme absent (il parle tout le temps au téléphone²²⁶) et distant (« aquel hombre »), qui place le narrateur dans un rapport de confiance, de secret (« una confidencia », « me confesó »). Cependant, ce

²²⁴ *Ibid.*, p. 54.

²²⁵ « [...] un despacho austero e impersonal como la sala de espera de un dentista », p. 33.

²²⁶ « No había desconectado su móvil, al que de vez en cuando, tras observar el número de la llamada entrante, atendía pidiéndome perdón », p. 34.

personnage joue un rôle déterminant tant au niveau de l'histoire racontée qu'en ce qui concerne la structure du récit.

Au niveau de l'histoire, « el señor Invisible » est un moteur de l'action et se voit investi d'un rôle dramatique. C'est lui qui, conjointement à Charo Velasco, pousse Nevenka à porter plainte (p. 94). Il est également le « metteur en scène » de la conférence de presse de Nevenka (« comprendí por qué la rueda de prensa en la que Nevenka había dimitido había sido una obra maestra de planificación: tuve la certeza de que la había organizado él », p. 36). L'adjectif « invisible » réfère ici à un premier sens qui renvoie à sa qualité d'homme de l'ombre, de grand organisateur qui règne en coulisses. De plus, c'est par son intermédiaire que Nevenka fait la connaissance de son futur avocat, Adolfo Barreda (p. 102), grâce auquel Nevenka gagne son procès. Enfin, c'est lui-même qui conseille à la jeune femme de se tenir éloignée de la presse et des médias, alors que ses premières intentions étaient loin d'être honnêtes, comme il l'avoue au narrateur : « La posibilidad de entrar en contacto con una persona que conociera el Ayuntamiento por dentro [...] era muy apetecible [...]. Ya te digo que mis intereses eran completamente egoístas, profesionales, pero todo cambió cuando estuve frente a ella » (p. 35). De même que pour Charo Velasco, le narrateur insiste beaucoup sur l'honnêteté de ce personnage, malgré sa mauvaise réputation²²⁷ : « [Nevenka] estuvo esperando durante mucho tiempo que el señor Invisible le pidiera la devolución de aquel favor. Pero nunca lo hizo » (p. 95). Le personnage se dote alors d'une dimension humaine, voire sentimentale, comme le montre son apitoiement devant Nevenka lors de leur première rencontre : « Cuando vi a Nevenka, me quedé espantado: parecía una criatura recién salida de los campos de concentración. Estaba en los huesos. [...] En fin, te ponía los pelos de punta. Me sentí mal por haber pretendido obtener alguna información de una persona en esas condiciones » (p. 35-36). L'humanité du personnage transparaît également dans l'attachement qu'il semble éprouver pour la jeune femme, qu'il décide de prendre sous son aile. C'est pourquoi il la compare à une sœur (« —Si fueras mi hermana —le dice el señor Invisible— te diría lo mismo », p. 94) et qu'il lance un avertissement au narrateur : « Te digo que si haces daño a esa chica, no te lo perdonaré nunca » (p. 36). Tout comme le narrateur, « El señor Invisible » fait de cette histoire une affaire personnelle, et non professionnelle ou politique, comme il en avait l'intention au début.

Au niveau du récit, « el señor Invisible » remplit la fonction d'adjuvant, dans la mesure où il est le médiateur entre Nevenka et le narrateur. Si l'on reconstruit le schéma actantiel du récit, le narrateur (sujet), poussé par la volonté et le désir de connaître

²²⁷ « El señor Invisible » est, en effet, connu pour être un chasseur de scoops, comme le montre la réaction affolée des parents de Lucas, en apprenant qu'il a proposé son aide à Nevenka : « Cuando se enteran [...] del nombre del periodista que se ha ofrecido a ayudarles, se echan las manos a la cabeza. Les parece imposible que el señor Invisible no actúe por intereses personales y sólo por intereses personales » (p. 95).

(destinateur), cherche la vérité sur l'histoire de Nevenka (objet). Dans cette quête, il est aidé par « El señor Invisible », qui le met en contact avec Nevenka, lui permettant ainsi d'ouvrir la voie à l'écriture de son récit. Ce personnage possède, de plus, le rôle de révélateur de la vérité : la problématique de l'invisibilité est alors à mettre en perspective avec celle du dévoilement. Dans la tradition littéraire, l'Homme Invisible symbolise l'exclusion : il est le paria dans *The Invisible Man* de H.G. Wells (1897), il est l'homme noir dont l'invisibilité renvoie à celle d'une minorité niée et socialement marginalisée dans *Invisible Man* de Ralph Ellison (1952), il symbolise le fou et le refoulé d'une société dans *El embrujo de Shangai* de Juan Marsé (1993)... Par ce biais, le narrateur suggère que le rôle du journaliste serait, à la manière du fou dans la tradition classique, de lever le voile. En effet, c'est lui qui révèle l'identité du narrateur : « Mira, Juanjo, creo que si alguien puede contar la historia de Nevenka, eres tú... » (p. 36). C'est également lui qui souffle à ce dernier la nécessité du dévoilement : « El señor Invisible me diría un día, creo que citando a García Márquez, que cuando la verdad no aparece, alguien tiene que ocuparse de ella » (p. 90). Au niveau de l'histoire, le dévoilement de la vérité est d'abord pris en charge par « el señor Invisible » puisqu'il est l'organisateur de la conférence de presse, qui, contredisant les rumeurs qui couraient à la suite de l'arrêt de travail de Nevenka, en révèle la véritable raison à la société espagnole²²⁸. Au niveau du récit, c'est le narrateur qui prend en charge la même démarche, à travers l'art d'un dévoilement aux accents pamphlétaires. « El señor Invisible » apparaît donc comme une projection diégétique du narrateur et, au-delà, de l'auteur.

Or l'inscription de la figure de l'écrivain dans le texte, sous la forme d'un double de l'auteur ou de ses adjuvants, va de pair « avec un questionnement sur la responsabilité de celui-ci vis-à-vis de la *polis* »²²⁹.

²²⁸ « Durante esos seis meses se había dicho que [Nevenka] permanecía en Madrid sometida a una cura de desintoxicación de drogas, pero también que había ingresado en una secta. Las habladurías corrieron de boca en boca y de mano en mano, pues tanto la historia de las drogas como la de la secta aparecieron en pasquines sin firma que se repartieron generosamente entre la población », p. 9-10.

²²⁹ Elvire Gómez-Vidal, « "Llanto por un guerrero" : De Bolaño, personaje de *Soldados de Salamina* à la figure de l'auteur de *Nocturno de Chile* », *art. cit.*, p. 65.

II. ÉCRITURE ET RESPONSABILITÉ

« *A nova forma do compromisso é a responsabilidade ética* » affirme Rosa Maria Goulart²³⁰. La littérature est ainsi passée de l'engagement politique et collectif à la responsabilité éthique et individuelle, de l'engagement communiste « pour tous » à la reconnaissance de l'altérité, de sa différence et, dans certains cas, de sa souffrance. S'appuyant sur des romans français qui sondent le mal-être qui traverse le corps social, D. Viart et B. Vercier²³¹ remarquent la présence, parallèlement aux approches cyniques ou pessimistes, d'une écriture portée par une attention à autrui, par une tendresse dans le rapport à l'Autre, qui viserait à compenser la désagrégation du tissu social. Ces récits présentent une forme d'engagement fondée sur l'alliance de l'éthique et de l'esthétique où la responsabilité éthique est immanente à la création esthétique : *Soldados de Salamina*, en tant que récit de filiation, est hanté par une éthique de la restitution ; *Ventanas de Manhattan*, en tant que récit de voyage, est guidé par l'ouverture empathique à autrui tout comme *Sefarad* qui comporte également, par sa fragmentation et son ironie, une visée subversive. C'est alors la fiction, par sa forme même, qui devient exemplaire et qui vise à donner une « leçon » au lecteur, ainsi que l'exprime Jean Alsina : « Ainsi la fiction se fait-elle, à son heure, éducatrice du citoyen que la *doxa*, le conformisme, les clichés et les manipulations, l'utopie de la récupération du passé, finissent par engourdir et rassurer »²³².

A—Récit de filiation et éthique de la restitution

Le récit de filiation est une tendance de la prose française contemporaine fondée sur le besoin d'interroger le passé pour se connaître à travers lui, qui problématise la conscience du legs des générations passées²³³. Les auteurs de ces récits s'interrogent sur la possibilité de rétablir une continuité familiale, dans une tentative de restituer une expérience dont l'individu est le produit. Laurent Demanze, dans le prologue à son étude sur le récit de filiation, le définit ainsi :

²³⁰ « La forme nouvelle de l'engagement, c'est la responsabilité éthique ». Rosa Maria Goulart, « Littérature : narcissisme ou engagement ? », communication prononcée dans le cadre du colloque « Savoir et pouvoir à l'ère de la "Modernité liquide" : transformations et enjeux des formes de l'engagement littéraire de la fin du XX^e au XXI^e », Université Bordeaux 3, 10 juin 2011.

²³¹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 230-231.

²³² Jean Alsina, « Lecture de la trace, lecture de l'héritage (*Beatus ille, Luna de Lobos, Soldados de Salamina*) », in Danielle Corrado et Viviane Alary, *La Guerre d'Espagne en héritage*, op. cit., p. 601-614, citation p. 610.

²³³ Cf. Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 20.

Héritier problématique, l'écrivain contemporain échafaude des récits de filiation, pour exhumer les vestiges d'un héritage en miettes et raccomoder les lambeaux de sa mémoire déchirée. Entre transmission brisée et héritage d'une dette, ces écritures de soi réinventent une identité singulière et plurielle à la fois. Car en restituant les vies dispersées de l'ascendance, l'écrivain contemporain découvre en lui la permanence d'identités défuntes. [...] C'est au miroir de l'Autre que se découvre l'individu contemporain, élaborant un récit où la fiction se mêle aux souvenirs, et l'écriture de soi à la fable familiale. Le récit empêché de l'ascendance propose des figures de soi différées et le portrait éclaté d'une fragile identité.²³⁴

Le récit de l'Autre est donc le détour nécessaire pour parvenir à soi et se comprendre dans cet héritage ; c'est pourquoi ces récits adoptent une forme autofictionnelle, empruntant à la fois à la fiction romanesque et à l'autobiographie, en dévoilant une part d'intime et de factuel²³⁵.

Soldados de Salamina s'inscrit dans cette tendance dans la mesure où il vise à rétablir le lien entre le présent et le passé à travers la recherche d'une figure paternelle, non pas réelle, mais substitutive, en Miralles. C'est également par sa forme qu'il s'en rapproche. D. Viart et B. Vercier insistent sur la forme « interrogante » de ces récits, qui accordent un espace important à la reconnaissance des lacunes, aux hypothèses, ainsi qu'à la confrontation de plusieurs versions possibles d'un même événement. Ils sont également dotés d'une dimension fortement autoréflexive dans la mesure où ils ne cessent de « mettre en doute [leurs] propres investigations »²³⁶, processus qui reflète la méfiance contemporaine envers les discours totalisants, ainsi qu'à l'égard des modèles romanesques traditionnels. Autant d'éléments que nous avons relevés précédemment dans l'écriture de *Soldados de Salamina*, tant à propos de la structure d'enquête qu'en ce qui concerne sa dimension autoréférentielle et l'ethos du narrateur. Il s'agit à présent d'étudier les modalités de la présence de la figure paternelle dans le récit afin d'en cerner les enjeux dans la quête identitaire du narrateur.

1. La figure paternelle

L'association entre Miralles et le père du narrateur s'établit à travers le prisme du souvenir, métaphorisé par l'image de la hantise, dans deux phrases construites en écho :

Pensé que, aunque hacía más de seis años que había fallecido, mi padre todavía no estaba muerto, porque todavía había alguien que se acordaba de él. Luego pensé que no era yo quien recordaba a mi padre, sino él quien se aferraba a mi recuerdo, para no morir del todo (p. 187, je souligne),

²³⁴ Laurent Demanze, « Récits de filiation », Prologue à *Encres orphelines*, Paris, Corti, 2008. Ce texte est disponible sur le site *Fabula* : http://www.fabula.org/atelier.php?R%26eacute%3Bcits_de_filiation, [page consultée le 4/04/2012].

²³⁵ Cf. Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 80-81.

²³⁶ *Ibid.*, p. 98.

Entonces me pregunté al recuerdo de quién iba a aferrarse Miralles cuando estuviera muerto, para no morir del todo. (p. 194, je souligne)

Cependant, les motivations du souvenir sont différentes dans chacun des cas. Dans sa réflexion sur la mémoire, Paul Ricœur distingue le processus d'évocation, sorte de survenance instantanée ou automatique du passé, de celui de *recherche*, qui relève d'un effort, d'une réflexion, d'une quête²³⁷. En ce qui concerne le père du narrateur, le souvenir procède de l'évocation, puisqu'un élément exogène est toujours à l'origine de la sollicitation de sa mémoire. Il en est ainsi lorsque Aguirre aborde l'histoire de son propre père (qui a vécu la Guerre Civile dans la région de Gérone), ce qui fait surgir chez le narrateur le souvenir du sien : « Recuerdo que en aquel momento pensé en mi padre, y que el hecho me extrañó, porque hacía mucho tiempo que no pensaba en él » (p. 34). Il en est de même lorsque le narrateur relève la coïncidence des âges de Miralles et de son père : « Miralles tenía la misma edad que hubiera tenido mi padre de haber estado vivo » (p. 187), ou lorsqu'il attend Jaume Figueras à la terrasse d'un café : « Por algún motivo volví a pensar en mi padre » (p. 48). En revanche l'exhumation du souvenir de Miralles relève de la *recherche*, puisqu'elle résulte d'une enquête (« una peregrinación telefónica », p. 171) dont nous avons analysé le déroulement et les enjeux. C'est pourquoi les deux types de remémoration provoquent deux réactions contrastées chez le narrateur : un sentiment de *culpabilité* quant à son père (p. 34, p. 48), une conscience de la *dette* quant à Miralles (« no hay ni uno solo que no esté en deuda con él », p. 195). Si la culpabilité renvoie à la notion de faute, la dette réfère à l'héritage et au devoir de mémoire, ainsi que l'explique Ricœur, lorsqu'il distingue ces deux concepts :

Le moment est venu de faire intervenir un concept nouveau, celui de *dette*, qu'il importe de ne pas refermer sur celui de *culpabilité*. L'idée de dette est inséparable de celle d'*héritage*. Nous sommes redevables à ceux qui nous ont précédés d'une part de ce que nous sommes. Le *devoir de mémoire* ne se borne pas à garder la trace matérielle [...] des fait révolus, mais entretient le sentiment d'être obligés à l'égard de ces autres [...] qu[i] ne sont plus mais qu[i] ont été.²³⁸

Par l'entremise d'une figure paternelle de substitution, *Soldados de Salamina* met en œuvre une éthique de la restitution entendue comme « le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi »²³⁹.

²³⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 32-36.

²³⁸ *Ibid.*, p. 108 (je souligne).

²³⁹ *Ibid.*

2. La substitution

Ricoeur souligne la dimension affective de l'évocation, du rappel instantané. C'est donc, d'abord, au niveau personnel et affectif que le narrateur trouve une figure paternelle substitutive en Miralles. Le récit de filiation s'écrit toujours à partir d'un manque, souvent constitué par l'absence des parents²⁴⁰, et renvoie ainsi à la dialectique narrative plus générale fondée sur le manque initial et la réparation²⁴¹. C'est donc tout l'ensemble du récit qui, étape par étape — ce qui correspond aux trois parties — vient combler le manque initial et délivrer une réparation symbolique.

Au début du récit, le narrateur traverse une période de crise et souffre un manque généralisé : manque de figure paternelle, de figure conjugale et de reconnaissance professionnelle. Personnage désorienté et sans repères, il s'institue en reflet du sujet contemporain désenchanté, comme le montre l'absence de son nom dans la première partie. La deuxième partie présente l'étape de la « figuration de soi dans les [...] figures du passé auxquelles il s'identifie »²⁴². Le narrateur cherche ainsi à se textualiser sous le masque, tout d'abord, de Sánchez Mazas : il retrouve des repères en se lançant à corps perdu dans une enquête journalistique rigoureuse qui débouche sur un récit encadré par un espace-temps référentiel très précis. Enfin, la troisième partie consiste en un dépassement de la crise. À ce propos, David Trueba déclare : « lo que más me excitó de la novela de Cercas es su trama contemporánea [...] La lucha de alguien deprimido que encuentra en la peripecia de otros una razón para vivir »²⁴³. C'est donc par la quête, par la *recherche* du souvenir en termes ricoëuriens — qui débouche sur la construction réflexive de sa propre personne — que le narrateur trouve enfin une identité ; c'est pourquoi il possède un nom et un roman à la fin du récit. À travers l'enquête sur Sánchez Mazas, la quête journalistique se fait historique ; à travers l'enquête sur Miralles, elle devient identitaire, puisqu'elle institue le devoir de mémoire non plus comme simple projet narratif, mais comme quête ontologique. C'est ainsi que le narrateur place l'expérience humaine de la rencontre au-dessus de l'expérience littéraire : « me importaba mucho menos terminar el libro que poder hablar con Miralles » (p. 169). La fin du récit parvient alors à pallier le manque initial : Miralles remplace la figure paternelle, Conchi la figure conjugale et le narrateur s'est découvert une véritable identité d'écrivain. La structure de l'histoire est donc une forme-sens, qui s'oriente peu à peu vers une éthique de la restitution.

²⁴⁰ Cf. Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 94.

²⁴¹ Cf. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 114-115.

²⁴² David Vrydaghs, « Le récit de filiation dans la littérature contemporaine », *Acta Fabula*, Notes de lecture, disponible sur : <http://www.fabula.org/revue/document4455.php>, [page consultée le 04/04/2012].

²⁴³ Ángel S. Harguindey, « Muerte y resurrección de Sánchez Mazas », *El País*, 03/05/2002.

3. Une éthique de la restitution

L'éthique de la restitution vise à rendre hommage à « ces pères humiliés par l'Histoire »²⁴⁴. C'est ainsi que dans *Soldados de Salamina*, la relation père / fils envahit tout le récit et se décline sur d'autres personnages que Javier Cercas, qui s'instituent tous en témoins indirects. Sánchez Ferlosio fait part de l'aventure de son père Sánchez Mazas (p. 19-21) ; Aguirre raconte le témoignage de son père sur la réquisition de la ferme du village par les troupes républicaines commandées par Líster (p. 32-33)²⁴⁵ ; Jaume Figueras rapporte celui de son père, Pere Figueras, sur les liens de ce dernier avec Sánchez Mazas durant la Guerre Civile (p. 53-55)²⁴⁶. Le souvenir des pères défunts passe donc par le souvenir que leurs enfants perpétuent par les récits oraux, dans le cadre d'une transmission intergénérationnelle. Tous ces récits confluent alors dans l'explicit, restitués par la voix du narrateur :

[Miralles] se acuerda por lo mismo que yo me acuerdo de mi padre y Ferlosio del suyo y Miquel Aguirre del suyo y Jaume Figueras del suyo [...]: se acuerda porque, aunque hace sesenta años fallecieron, todavía no están muertos, precisamente porque él se acuerda de ellos. (p. 201)

En revanche, point de descendance pour Miralles : sa fille est morte et son gendre ne vient plus lui rendre visite à la maison de retraite (p. 194). Cette transmission mémorielle empêchée, le narrateur la métaphorise par l'image de l'orphelin, qui opère un renversement des catégories générationnelles : « seguro que [Miralles] era un huérfano [...]. Pensé: "Nadie se acordará de él cuando esté muerto" » (p. 194-195). Javier Cercas devient alors un descendant symbolique, un passeur de mémoire « au second degré », au moyen de l'écriture d'un livre investi d'une mission résurrectionnelle : « el libro hipotético que lo resucitará cuando esté muerto » (p. 209).

Au-delà, dans un souci de précision de la notion de restitution, D. Viart et B. Vercier mettent en avant que « restituer, c'est certes reconstruire, rétablir la mémoire oubliée de ce qui fut, mais c'est aussi — peut-être surtout — rendre quelque chose à quelqu'un »²⁴⁷. Pour rendre, il faut avoir conscience de la dette qui nous oblige, en tant qu'elle est « dépendance de l'héritage reçu »²⁴⁸. Or *Soldados de Salamina* éclaire l'absence de conscience, parmi les générations présentes, de l'héritage que leur ont

²⁴⁴ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent, op. cit.*, p. 96.

²⁴⁵ « Mi padre era entonces un niño y estaba refugiado en una masía del pueblo. Me ha contado muchas veces que un día irrumpieron en la masía un puñado de hombres, entre los que estaba Líster, exigieron que les dieran de comer y de dormir [...]. Durante mucho tiempo creí que esta historia era un invento de mi padre [...]; pero con los años he ido atando cabos y he llegado a la conclusión de que quizá sea verdad », p. 32-33.

²⁴⁶ « — [...] Para mí era sólo una historia familiar. Se la oí contar tantas veces a mi padre... [...]. Lo que Figueras sabía era que su padre había hecho toda la guerra con la República », p. 53.

²⁴⁷ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent, op. cit.*, p. 96.

²⁴⁸ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*, p. 637.

légué les hommes qui se sont battus pour un idéal de liberté et de justice, au nom duquel ils ont contribué à enrayer les fascismes européens et à « sauver la civilisation ». Le premier porte-parole de ce constat est Mateu Recasens : « Nadie ha tenido ni siquiera el gesto de agradecernos que lucháramos por la libertad » (p. 27), dont les mots sont repris en écho par Miralles :

Me pasó tres años pegando tiros por España, ¿sabe? ¿Y cree usted que alguien me lo ha agradecido? [...] ¿cree que alguien me lo ha agradecido? Le respondo yo: nadie. Nunca nadie me ha dado las gracias por dejarme la juventud peleando por su mierda de país. Nadie. Ni una sola palabra. Ni un gesto. Ni una carta. Nada. (p. 175)

Nous nous situons ici au cœur de la problématique du don, que Ricœur envisage, à la suite de Marcel Mauss, en dehors de tout échange marchand et qu'il place dans la sphère de la réciprocité : « donner lie le bénéficiaire, transformé en obligé, obligé à la reconnaissance »²⁴⁹. À la fin du roman, qui marque le début du processus d'écriture, le narrateur s'attache alors à reconnaître le « don » de Miralles — don des meilleures années de sa vie, disposition au sacrifice — duquel lui est encore redevable la société espagnole, et plus largement occidentale, comme en prend conscience le narrateur en observant l'insouciance des passants à Dijon : « A mi lado, en la terraza, una pareja muy joven se pasmaba ante las risas y los pucheros de un bebe rosado; [...]. Pensé: "No hay ni uno solo que sepa de ese viejo medio tuerto y terminal que fuma cigarrillos a escondidas [...] pero no hay ni uno solo que no esté en deuda con él" » (p. 195). Conscient de l'héritage et de la dette, le narrateur vise à rétablir le lien de réciprocité, non seulement en rencontrant Miralles et en l'aidant à partager son souvenir, mais aussi à travers l'écriture. C'est ici que prend toute son importance la dimension autoréférentielle du récit et la mise en abyme de l'objet livre. En effet, la restitution prend la forme d'une promesse, celle d'écrire un livre, qui fait écho à celle de Sánchez Mazas, rapportée par Daniel Angelats : « Antes de marcharse, Sánchez Mazas nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros » (p. 73). Si Sánchez Mazas a failli à sa promesse (« También dijo que nos lo enviaría, pero no lo hizo », *ibid.*), le narrateur tiendra la sienne, sous la forme du roman que le lecteur a sous les yeux, auquel il donne le même titre que celui du livre qu'avait projeté d'écrire Sánchez Mazas. Certains critiques, comme Antonio Pedrós-Gascón, ont interprété cet acte comme une marque d'« ambiguïté idéologique »²⁵⁰ voire, comme Ana Luengo, comme un témoignage de sympathie ou de complaisance à l'égard du phalangiste : « Hay tres razones primordiales para replantear qué tipo de compromiso

²⁴⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 625.

²⁵⁰ Cf. Antonio Pedrós-Gascón, « Héroes para un nuevo 98 (Acerca de una invisibilidad ideológica en la novela española reciente) », *España contemporánea*, 22. 1, 2009, p. 7-34.

toma [el narrador]: la primera es que también usa el título que Sánchez Mazas, falangista, querría haberle dado a su relato, lo cual significa una apropiación nada inocente de su retórica »²⁵¹. Si l'on se place dans la problématique du don, il apparaît qu'au contraire, écrire *Soldados de Salamina* vise à rendre, à exprimer la gratitude dont a été incapable Sánchez Mazas envers les « amigos del bosque » qui lui ont pourtant sauvé la vie, comme l'indique Angelats au narrateur : « Si resulta que lo escribí, me gustaría que me lo enviara. Seguramente que habla de nosotros, ya le he dicho que *él siempre nos decía que le salvamos la vida*. Me haría mucha ilusión leer ese libro » (p. 74, je souligne). En offrant son récit aux héros morts, le narrateur restaure l'échange, la réciprocité et vise une restitution symbolique sous la forme d'un vibrant hommage aux soldats dont l'anonymat est levé au moyen de l'énumération de leurs noms comme on grave dans le marbre ceux des morts pour la patrie :

Aunque en ningún lugar de ninguna ciudad de ninguna mierda de país fuera a haber nunca una calle que llevara el nombre de Miralles, mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también, siempre que yo hablase de ellos, los hermanos García Segués —Joan y Lela— y Miquel Cardos y Gabi Baldrich y Pipo Canal y el Gordo Odena y Santi Brugada y Jordi Gudayol, seguirían viviendo aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos. (p. 208)

Si l'éthique de restitution vise à rétablir le lien avec le passé, elle se tourne également vers l'avenir. C'est pourquoi la relation filiale est également diégétisée dans le récit. Le narrateur est évoqué sous l'angle de sa propre descendance et de son désir incertain d'être père, tel qu'il apparaît dès le début du récit : « Recuerdo que pensé en Conchi, que no hacía mucho me había sorprendido diciéndome que no pensaba morir sin tener un hijo, y luego en mi antigua mujer, que muchos años atrás había rechazado juiciosamente mi propuesta de tener un hijo. [...] Yo ya no tenía ninguna intención de tener un hijo » (p. 48). Cette question se retrouve également à la fin lorsque Miralles l'interroge sur sa paternité :

¿Tiene usted hijos?
—No
—¿No le gustan los niños ?
—Me gustan —dije, y pensé en Conchi—. Pero no los tengo. (p. 189)

Cet échange vient à la suite d'une scène illustrant le cycle de la vie : le vieillard Miralles observe un groupe de jeunes écoliers dont il admire le bonheur insouciant (p. 188). Dans une société marquée par le « malaise de la transmission », en un temps qui « récuse l'héritage familial et la transmission généalogique »²⁵², les générations se

²⁵¹ Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria*, op. cit., p. 254.

²⁵² Laurent Demanze, « Récits de filiation », art. cit.

succèdent, se remplacent et avec elles, les souvenirs risquent de s'effacer. Par la mise en parallèle de trois générations (Miralles, le narrateur, les enfants), le récit s'inscrit à rebours de cette césure et vise à rétablir la continuité générationnelle. *Soldados de Salamina* porte alors un engagement envers le passé, mais également une responsabilité envers le présent et le futur car, comme l'affirment D. Viart et B. Vercier, « le geste de restitution se tourne aussi vers les générations présentes pour destiner cette restitution à ceux dont ce n'est pas, dont ce n'est plus l'Histoire : afin peut-être d'en éveiller le sens des responsabilités »²⁵³.

B—Récit de voyage et empathie

Le récit de voyage, né au Moyen Âge avec les pèlerinages chrétiens et ceux des marchands, est guidé par une curiosité portée par le regard du voyageur dont Geneviève Champeau souligne qu'il est « susceptible de "hacer ver" de otra manera la realidad »²⁵⁴. Les grands explorateurs du XVI^e siècle s'attachent ainsi à rendre compte de l'environnement géographique des espaces découverts, dans la lignée desquels s'inscrit le narrateur de *Ventanas de Manhattan*, animé d'un esprit de découverte et de nouveauté : « Qué lejos está uno, en el espacio y el tiempo, [...] devuelto al amor primitivo por las cosas, al puro asombro de descubrir el mundo y contarlo con palabras, de [...] caminar por una ciudad con la sensación de tener por delante toda la vida » (p. 151). C'est alors le XIX^e siècle qui voit naître la figure du voyageur écrivain, notamment dans les récits issus des voyages en Orient de Chateaubriand (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 1811), Lamartine (*Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833*, 1835) et Nerval (*Voyage en Orient*, 1851). L'écriture de ce type de récit place le rapport au monde sous le signe de l'altérité. Cependant, si celle-ci est envisagée sous le prisme de l'ethnocentrisme au XVI^e ou de l'exotisme romantique au XIX^e, elle est appréhendée, dans *Ventanas de Manhattan*, à partir du « cosmopolitisme »²⁵⁵ qui mène à la reconnaissance d'autrui comme *alter ego*, en tant qu'il partage une condition humaine commune avec le narrateur. L'éthique de *Ventanas de Manhattan* découle ainsi du genre même auquel le récit se rattache : la compétence du « voir » mène le narrateur à s'ouvrir au monde et à l'Autre dans une démarche empathique.

²⁵³ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 98.

²⁵⁴ Geneviève Champeau (ed.), *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid, Verbum, 2004, p. 10.

²⁵⁵ Cf. Natalie Noyaret, « Antonio Muñoz Molina à l'épreuve de New York : *Ventanas de Manhattan* », in Françoise Garnier et Natalie Noyaret (éds.), *L'écriture à l'épreuve du cosmopolitisme*, Les Cahiers du CERCI, n° 2, Université de Nantes, juin 2007, p. 103-139.

1. Un narrateur observateur

Le narrateur est celui qui voit le monde qui l'entoure à la différence des américains qui refusent de le voir. Il relève systématiquement cet aveuglement volontaire de la part de New-Yorkais, sur le mode d'une vérité générale (« Estar viendo y no mirar es un arte supremo en esta ciudad que desafía tan incesantemente a la mirada », p. 122) ou à travers l'exemple concret de l'un de ses voisins : « Se para en el rellano [...], me mira y lo saludo, pero él no responde, ni siquiera hace ademán de verme, aunque sí otro gesto que se describe con frecuencia aquí, *el de empeñarse en no ver a quien se tiene delante* » (p. 316, je souligne). Ce refus de voir est associé à l'individualisme radical de la société américaine, que le narrateur métaphorise en parlant de « pacto de intocabilidad » (p. 118), de « absoluto hermetismo íntimo » (*idem*). Il procède aussi à des variations sur le motif de l'isolement qui rappellent la problématisation de la frontière symbolique de l'exclusion dans *Sefarad* : « cada cual va como envuelto en una película transparente e impenetrable de celofán » (p. 117), « esa campana de cristal » (p. 192), « cada persona está rodeada como por un campo magnético, por un círculo de vacío que no puede ser atravesado » (p. 176). En revanche, le narrateur est doté de la volonté de voir et de sonder la réalité qu'il découvre au cours de son séjour, guidé par une boulimie observatrice (« curiosidad gulosa », p. 78). Sa principale occupation est l'observation (« sin hacer nada de sustancia, nada más que mirar, mirar los edificios, los árboles, las limusinas, las caras de la gente », p. 193), dont l'acuité se distingue de l'indifférence des New-Yorkais comme face aux sculptures de Juan Muñoz, par exemple : « la gente pasa cerca de las figuras sin detenerse, sin reparar en ellas, o ejerciendo la facultad de no ver lo que no desean, gente ocupada que va de compras o negocios por la parte más rica de la Quinta Avenida » (p. 190). Cependant, le narrateur ne jette pas l'opprobre sur les Américains car il rattache la capacité d'observation de l'individu à une liberté, à une disponibilité dont sont dépourvus les habitants de Manhattan mais dont il jouit, lui, en tant que « touriste ». Contre l'agitation de la population new-yorkaise, comparée à une fourmilière et à une ruche²⁵⁶ et métaphorisée par l'image du flux électrique précédemment abordée, le narrateur fait une espèce d'« éloge de la paresse »²⁵⁷, qui promeut une célébration de la vie sous la forme d'un *carpe diem* propre au voyageur²⁵⁸. Natalie Noyaret voit dans cette disponibilité

²⁵⁶ Cf. « [...] una isla tan densamente habitada como un hormiguero o una colmena », p. 84.

²⁵⁷ Le champ lexical de la paresse est omniprésent dans le texte (« holgazán », « holgazanería », « una vida [...] haragana », p. 158).

²⁵⁸ Il parle d'une « perpetua celebración de todo » et d'une « embriaguez de todo » (p. 136). Cf. aussi : « El simple hecho de ir caminando por aquellos senderos era un acto completo de felicidad », p. 212 ; « Escalinatas, arcos, corredores me ofrecen siempre una perspectiva de felicidad, un infalible ábrete sésamo hacia casi todas las maravillas posibles que podría apetecer la mirada », p. 166.

« une façon d'être au monde »²⁵⁹ proposée comme modèle au lecteur, notamment au moyen de l'obligation impersonnelle : « Hay que aprovechar cada día, cada hora, hay que [...] fijar en la memoria [...] cada visión nueva de la ciudad » (p. 137). Partant de sa propre attitude hédoniste, le narrateur, au moyen de l'anaphore de « hay que », enjoint au lecteur de faire de même.

Cette exemplarité renvoie à la vertu didactique de l'art dont le narrateur fait l'épreuve lui-même dans la contemplation artistique et dont il souligne la dimension cognitive :

El arte enseña a mirar: a mirar el arte y a mirar con ojos más atentos el mundo. En los cuadros, en las esculturas, igual que en los libros, uno busca lo que está en ellos y también lo que está más allá, una iluminación acerca de sí mismo, una forma verdadera y pura de conocimiento. [...] Lo que le pide uno al arte es la revelación de una máxima intensidad de la experiencia, reducida a sus elementos más puros, condensada en el espacio y en el tiempo, material y simbólica, tangible como una moneda, ilimitada como ella en sus posibilidades. (p. 205, je souligne)

L'œuvre d'art est désignée comme un « universel concret »²⁶⁰, à savoir qu'elle dépasse le singulier (de sa forme, de ses figures) pour signifier une certaine universalité qui touche au monde mais aussi au spectateur (« una iluminación de sí mismo »). C'est pourquoi l'exemplarité de l'art, sur son versant pragmatique, est mise en scène à travers l'expérience personnelle du narrateur devant les tableaux hyperréalistes de Richard Estes et les statues de Giacometti. Les œuvres du premier lui apprennent à mieux percevoir la réalité changeante de la ville :

[...] sus cuadros [...] me llevan a los lugares que retrata, me vuelven consciente de la tensión aguda y fugaz del tiempo, de la luz pasajera de cada segundo del día y los laberintos visuales que se tejen y destejen en las calles, entre la gente que pasa y los cristales que reflejan las cosas: me hacen mirar mejor, con más atención y más claridad (p. 218, je souligne),

tandis que les statues du second lui permettent de mieux saisir les composantes humaines qui l'habitent :

Un hombre alto y flaco pasa por la calle [...] y esa figura no me sería tan poderosamente perceptible en su singularidad si no hubiera visto hace unos días en el Museo de Arte Moderno la gran exposición de Alberto Giacometti. (p. 205)

De même que l'art transforme la vision du monde du narrateur voyageur, *Ventanas de Manhattan*, dont la structure fragmentaire et l'écriture, émaillée d'*ekphrasis*, rapprochent le récit d'un album de photographies, d'une bande-dessinée ou d'une série

²⁵⁹ Natalie Noyaret, « Antonio Muñoz Molina à l'épreuve de New York : *Ventanas de Manhattan* », *art. cit.*

²⁶⁰ Cf. la définition synthétique de l'« universel concret » donnée par Javier Gomá : « un caso concreto con pretensión de validez para más de un caso », dans *Imitación y experiencia*, *op. cit.*, p. 574.

de tableaux exposés dans une galerie, propose au lecteur de rompre avec une certaine forme de cécité pour prêter attention à la réalité quotidienne.

En outre, la « soif du voir » du narrateur porte également sur la réalité plus politique du territoire sur lequel il se trouve. Le « voir » se conjugue au « savoir », dans la mesure où, contrairement à la majorité des New-Yorkais, il est attentif à l'actualité, notamment en ce qui concerne les bombardements américains sur Kaboul : « en el bar, encima de la barra, hay un televisor encendido donde se ven imágenes de cazas despegando de un portaaviones [...] Muy pocas personas alzan la mirada o interrumpen su conversación para atender a lo que se ve en la pantalla » (p. 148). Tout comme il affirme sa volonté d'assimiler le plus de mots pour déchiffrer le langage étranger²⁶¹, le narrateur veut s'informer, afin de comprendre les enjeux géopolitiques du monde qui l'entoure, comme le montrent les allusions aux informations journalistiques qu'il relaie dans le récit²⁶². Or cette volonté de « voir » et de comprendre le monde contemporain se double d'une volonté de comprendre le passé, qui obéit à une démarche archéologique.

2. Une démarche archéologique

L'archéologie, étymologiquement « discours sur les choses anciennes », a pour objectif de remonter aux origines et de reconstituer l'histoire de l'Humanité. Si *Ventanas de Manhattan* partage ce même objectif, c'est, au-delà, la méthode archéologique que ce récit adopte, à savoir qu'il reconstruit l'Histoire à travers l'ensemble des vestiges matériels qu'il s'efforce de mettre à jour. Comme l'archéologue, mais sur un mode symbolique, il « fouille » le présent pour comprendre le passé, à travers l'examen des traces, des empreintes, des objets et des peintures.

Tout d'abord, l'archéologue fouille le sol, véritable socle de l'Histoire, recouvert au fil du temps par des couches successives de matière « naturelle » (les sédiments, le basalte à Pompéï) et de constructions humaines. De même, le narrateur, s'efforce de retrouver le socle de Manhattan lors d'une visite au jardin botanique : « Junto a las estatuas de bronce emergen de la tierra las rocas de pedernal negro que son el cimienta geológico de la isla de Manhattan, el mineral durísimo donde se anclan los rascacielos » (p. 183), ou à Central Park : « las rocas negras de Central Park emergen de la tierra

²⁶¹ « [...] ávido [...] de palabras, de los sonidos de una lengua que estoy siempre aprendiendo y que nunca deja de despertarme una codicia poderosa de saber más, de atesorar más palabras y giros, palabras sólidas y rotundas como las monedas que acaparaban en sus cofres los avaros de los cuentos », p. 136 ; « Aprendiendo nuevas palabras inglesas y giros que desconocía, casi siempre con el oído o la mirada despiertos y el diccionario al alcance de la mano », p. 339.

²⁶² « En la radio y luego en la televisión anuncian que hay la sospecha firme de un nuevo ataque terrorista », p. 131 ; « Hay que [...] encender la radio antes que todo, buscando las noticias sobre la guerra intermitente que ya está sucediendo al otro lado del mundo », p. 149 ; « En el periódico se ve en seguida [...] que el mundo, en general, es un sitio espantoso », p. 192.

como si todavía siguieran actuando las energías volcánicas que las hicieron levantarse » (p. 249). Le narrateur se donne pour tâche de révéler ce qui est caché, enfoui et qui n'est pas perceptible instantanément, à l'image de la sève invisible qui circule dans les végétaux : « Uno percibe la fragilidad del tallo, [...] el hilo de savia que permanecerá latente hacia la primavera próxima, oculto bajo la corteza oscura a lo largo de todo el invierno » (p. 184). Pour cela, il s'attache à retrouver les objets-traces d'un passé révolu (« reliquias de vidas », p. 219 ; « residuos o indicios de vida », p. 220), en particulier ceux des exclus de l'Histoire, comme lors de sa visite au musée des *Tenements*, qu'il qualifie de « arqueología minuciosa de la pobreza » (p. 200) : « Aquí se indaga, se restaura, se cataloga, se conserva [...] con la curiosidad exigente de la arqueología, lo que desaparece más fácilmente y no deja ninguna huella, ninguna reliquia perdurable, las vidas cotidianas de los pobres, de los emigrantes judíos o italianos » (p. 197). Le narrateur oppose alors l'approche théorique et livresque de l'Histoire à la démarche empirique, effectuée par l'archéologue, dont le savoir provient de la réalité matérielle, d'un travail de terrain qui est, selon lui, bien plus évocateur : « Para comprender la realidad abismal de la injusticia y de las desigualdades sociales no hay que leer *El Capital*, ni siquiera las páginas breves y vehementes del *Manifiesto Comunista*: basta comparar el agujero negro en el retrete la calle Orchard [Musée des Tenements] con el cuarto de los Rockfeller » (p. 197). Tout comme dans *Sefarad*, l'attention portée par le narrateur aux oubliés de l'Histoire procède d'un geste citoyen qui consiste à réinsérer dans l'histoire de l'Humanité ceux qui y ont perdu leur place. Or à partir de ces objets, le narrateur abolit la distance temporelle, les « couches successives » qui le séparent de l'époque où ont vécu ces immigrés, en recréant leur vie sur un mode fictionnel, comme c'est le cas pour le jeune charpentier italien dont il reconstruit l'intériorité fictive grâce à la focalisation interne²⁶³.

Le narrateur adopte également la démarche archéologique quand il contemple des œuvres d'art. Tels les archéologues du musée des *Tenements*, qui enlèvent les couches de papier peint pour retrouver le mur originel²⁶⁴, le narrateur s'attache à retrouver, dans les statues de Giacometti par exemple, les différentes étapes de leur création : « Como en las metamorfosis mitológicas [...], cada escultura de Giacometti contiene metamorfosis sucesivas, estados graduales de la materia, que ha sido barro o cera y se convierte en bronce y cobra vida » (p. 206). C'est pourquoi il met en garde contre le simple regard qu'il appelle « esthétique », qui s'arrête à la surface, au visible : « La

²⁶³ « flores de colores [...] le recordaban el huerto familiar de Sicilia », p. 199 ; « Añoraba siempre su vida y su familia », *idem*.

²⁶⁴ Cf. « los arqueólogos han ido desprendiendo cada una de las capas de papel pintado que cubrieron sucesivamente las paredes [...] Una por una como si fueran delgados estratos geológicos, [...] los arqueólogos han ido levantando, en un rincón de la pared, exactamente veintisiete capas de papel pintado », p. 201-202.

mirada estética favorece el engaño al detenerse sólo en la belleza de las cosas, al aislarlas en un reino autónomo por encima del espacio y del tiempo, de las circunstancias materiales que envolvieron en su origen a la obra de arte y de las peripecias de su transmisión » (p. 196). L'œuvre d'art signifie, elle révèle elle aussi une « réalité matérielle » (p. 200), à l'instar des lettres d'Oscar Wilde à la Morgan Library ou des objets des immigrés qui renseignent sur l'Histoire. Il s'agit d'une mise en abyme de l'écriture, mais aussi de la réception : le contexte de la genèse du récit est explicité (le 11 septembre, les déambulations d'un écrivain voyageur dans les rues de Manhattan) et éclaire le lecteur sur la vision du monde qui y est proposée, à savoir un monde où règne la précarité, la fragilité, dont le 11 septembre et l'insécurité du voyageur sont des représentations particulières.

3. L'empathie

Le dernier objectif du récit de voyage est de témoigner de la rencontre avec l'Autre. Dans *Ventanas de Manhattan*, le rapport à l'Autre s'opère sur le mode de la solidarité et de l'empathie. L'empathie est « la faculté de s'identifier à quelqu'un, de ressentir ce qu'il ressent »²⁶⁵. Nous avons déjà analysé comment le narrateur construit son image en s'identifiant à des types. Il s'agit maintenant de montrer comment il s'identifie à des individus et, au-delà, comment il saisit les composantes émotionnelles de l'« autre », en « ressentant » avec lui.

À l'image de l'empathie de Federico García Lorca envers les noirs et les minorités opprimées de Harlem dans *Poeta en Nueva York*²⁶⁶, le narrateur porte son attention sur les personnages de faibles ou en détresse : les perdants, les exclus, les marginaux. Le narrateur et les *homeless* partagent une même condition, celle d'être des « robinsons urbains »²⁶⁷, des nomades esseulés dans une mégalopole déshumanisante, ce qui permet leur identification : « El nómada, si acaso, se reconoce en quienes circulan tan sin destino como él, en los chalados y los vagabundos, a los que podría identificar tan sólo por el modo en que arrastran los pies » (p. 177). Ces gens que personne ne remarque²⁶⁸, en proie à l'indifférence générale, le narrateur va les montrer au lecteur, comme dans la séquence 43 où il propose une galerie de six portraits de marginaux appartenant à des catégories minoritaires ou discriminées. Il donne alors à « entendre » leurs voix, en

²⁶⁵ Définition du dictionnaire *Le Petit Robert*.

²⁶⁶ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva-York* [1940], Madrid, Cátedra, 1987. Cf. surtout la section intitulée « Los Negros » et le poème « El Rey de Harlem ».

²⁶⁷ *El Robinson Urbano* est le titre du premier livre de Muñoz Molina (1984).

²⁶⁸ « [...] circundado por la indiferencia de los otros, invisible para ellos, el lunático se acostumbra a actuar en público con la misma ausencia de escrúpulo que si estuviera solo », p. 121 ; « Pero nadie mira, nadie más que yo parece reparar en la existencia de esa mujer », *idem*.

citant un par un les écriteaux qui résument leur situation misérable : « "Estoy hambriento, no tengo donde dormir, tengo frío, estoy desesperado" » (p. 178), « "Estoy enfermo por culpa de la lluvia" », (idem), « *homeless with A.I.D.S.* » (p. 180). Comme dans *Sefarad*, l'empathie passe par la forme interrogative associée au futur hypothétique : le narrateur se met littéralement à la place de l'Autre et se préoccupe de son sort. Par exemple, lorsqu'il évoque une femme aux ongles extraordinairement longs, il se demande : « Qué podrá hacer, con esas uñas en las manos, [...] cómo se le enredará el pelo sucio entre las uñas cuando intente peinárselo » (p. 121). À l'énoncé de ces hypothèses s'ajoute souvent le champ sémantique des sensations, comme lorsque le narrateur imagine les Afghans sous les bombes américaines : « [...] el bombardeo que está sucediendo en otro mundo, [...] donde la gente se esconderá en sótanos o entre ruinas escuchando el silbido, sintiendo temblar el suelo con el impacto de las explosiones » (p. 148). Le narrateur, doté d'empathie, « ressent » avec les personnages qu'il évoque et dont il décrit parfois l'attitude admirable²⁶⁹. L'empathie, en tant qu'elle joue sur le registre de l'émotion et du pathétique, est une stratégie de séduction du lecteur. Le type du personnage souffrant, nous l'avons vu, est le « support privilégié de l'investissement affectif »²⁷⁰, investissement ici à la fois du narrateur-personnage et du lecteur. Le recours à l'empathie étant un moyen d'entraîner « l'adhésion du sujet lisant à l'ensemble du système textuel »²⁷¹, le lecteur est alors amené à adopter le même point de vue que le narrateur et à s'identifier à lui.

Toutefois, l'empathie est davantage qu'une stratégie littéraire dans *Ventanas de Manhattan* : elle porte en elle les fondements d'une véritable éthique qui ressemble à une forme moderne et laïcisée de la vertu de charité, où l'attention portée à autrui remplace l'amour de Dieu et du prochain²⁷². C'est ainsi que Christine Pérès rattache l'éthique prônée par Antonio Muñoz Molina dans *Sefarad* à un idéal chrétien sans religion : « Car le texte est doté d'une dimension éthique, d'une volonté de changer les mentalités, de transformer la vision du monde du lecteur, et dans ce sens-là, il peut être considéré comme porteur d'un humanisme, assez proche de la philosophie judéo-chrétienne, mais totalement dépourvu de religiosité »²⁷³. Cependant, si la charité chrétienne est un moyen de pallier l'injustice sociale et humaine par des actes, en revanche, on ne voit jamais le narrateur dans une attitude d'aide à autrui ; son éthique

²⁶⁹ Par exemple, l'indien navajo est « digno e inmóvil » (p. 178) ; la femme africaine refusée au contrôle de l'immigration est « digna y vertical » (p. 26) ; la lucidité du message d'un *homeless* (« *Lo que necesito es un milagro* ») est « seca y admirable » (p. 181).

²⁷⁰ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 141.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 212.

²⁷² D'ailleurs, Muñoz Molina dit lui-même : « Yo no soporto a la gente que no sienta interés por los demás », dans Nuria Morgado, « Entrevista con Antonio Muñoz Molina: Una mirada al mundo a través de *Ventanas de Manhattan* », art. cit., p. 292.

²⁷³ Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque*, op. cit., p. 394.

consiste uniquement dans son regard empathique. Le narrateur avoue même à plusieurs reprises sa lâcheté face au plus faible, comme lorsqu'il évoque la femme africaine refoulée par le service d'immigration américain (« ni siquiera me atreví a mirar ni un instante a la mujer africana que permanecía digna y vertical », p. 25-26) ou la mendicante devant l'Opéra (« Tampoco nosotros miramos, desde luego, y ni siquiera caminamos más despacio para enterarnos de lo que gritaba y murmuraba la mujer, por qué pedía ayuda », p. 124). En mettant ainsi en valeur ses failles, il facilite d'autant plus l'identification du lecteur et montre que son exemplarité ne se loge pas dans un caractère exceptionnel ou héroïque, mais dans la revendication d'une « nature humaine » imparfaite mais partagée.

C—Un modèle de lecteur exemplaire

Si, dans les récits précédemment évoqués, le processus de création est au centre de la trame narrative, *Sefarad* accorde une place tout aussi importante au processus de réception, en proposant un parcours de lecture idéal. Comme l'a montré Christine Pérès, ce roman se prête au passage d'une lecture émotionnelle, par l'identification aux personnages d'exclus ainsi qu'au narrateur, à une (re-)lecture critique, fondée sur la perception de l'ironie mise en œuvre par la construction textuelle. C'est pourquoi, comme Anne-Laure Rebreyend²⁷⁴, nous nous proposons de distinguer les deux types de lecteurs visés par *Sefarad* : le « lecteur impliqué », qui se construit dans l'empathie, et le « lecteur averti », qui se place dans la distance et le recul critique sur le récit mais aussi sur sa propre lecture. Le roman vise à transmettre à la fois une « leçon de vie » et une « leçon de lecture », à travers la mise en place d'une intersubjectivité dont le but est d'infléchir la vision du monde du lecteur, à partir d'une ouverture à autrui.

1. Le lecteur impliqué

Sefarad procède à la diégétisation de l'instance de réception, à travers la mise en scène du narrateur-cadre sous la figure d'un lecteur et d'un auditeur. En effet, le point de départ de la majeure partie des chapitres est une rencontre livresque (« Münzenberg », « Quien espera » : le journal de Victor Kemplerer, les mémoires de Margarete Buber-Neumann et d'Evgenia Ginzburg) ou physique (Mateo Zapatón dans « Sacristán », Camille Pedersen-Safra dans « Copenhague », Isaac Salama dans « Oh tú que lo sabías », la voisine de l'épouse du narrateur — Tina Palomino — dans « Cerbère »,

²⁷⁴ Anne-Laure Rebreyend, *Le renouvellement de l'écriture de la mémoire dans le roman espagnol contemporain : Sefarad de Antonio Muñoz Molina, La Velocidad de la luz de Javier Cercas*, Mémoire inédit de Master 2, Université Michel de Montaigne — Bordeaux 3, École Normale Supérieure LSH, 2009, p. 187.

Amaya Ibárruri dans « Sherezade », José Luis Pinillos dans « Narva », Adriana Seligmann dans « Dime tu nombre »). Cette intersubjectivité fondamentale est également mise en avant dans la reproduction des deux tableaux qui ouvrent et ferment le livre, où le regard de chacune des figures — le juif effrayé du tableau de Nussbaum et la fillette inconnue de celui de Velázquez — soutient celui du lecteur et affiche une volonté d'implication de celui-ci. Au-delà, le narrateur propose un modèle de narrataire fondé sur l'écoute attentive, sur l'ouverture à autrui : « Nunca soy más yo mismo que cuando guardo silencio y escucho, cuando dejo a un lado mi fatigosa identidad y mi propia memoria para concentrarme del todo en el acto de escuchar, de ser plenamente habitado por las experiencias y los recuerdos de otros » (p. 530-531). Forme souple et malléable (« no soy nadie y puedo ser cualquiera », p. 41), le narrateur, dans son rôle de narrataire, parvient à se « déprendre de soi »²⁷⁵ pour entrer en syntonie avec les gens qu'il écoute. C'est pourquoi il se met en scène en tant que narrataire *discret* qui accorde le primat à la voix des autres. Si le narrateur décrit parfois les circonstances de la rencontre avec son interlocuteur, dont il livre le récit dans un mélange de discours indirect (Camille Pedersen-Safra dans « Copenhague ») et de discours direct (Émile Roman dans « Sefarad »), en revanche, à d'autres occasions, le narrateur livre le récit d'autrui au discours direct, dans des chapitres où il ne bénéficie que d'une présence minimale dans les marques discursives de l'interlocution. C'est le cas de « Sherezade » où il n'est tangible que dans les pronoms d'interlocution (« usted », p. 371) ou la conjugaison des verbes à la troisième personne (« mire », p. 371, 372, 384, 386). Ce procédé d'effacement de soi au profit de l'Autre est un élément de brouillage qui tend à rendre visibles les *novelas*, c'est-à-dire la multiplicité des diégèses, aux dépens de la *novela*, à savoir le parcours du personnage écrivain sous une forme autofictionnelle. C'est, de plus, une stratégie portée par une éthique de la restitution, comme dans *Soldados de Salamina*, doublée d'une éthique de la responsabilité.

Le chapitre « Oh tú que lo sabías » illustre parfaitement l'éthique portée par le narrateur-narrataire dans *Sefarad*. Ce chapitre se divise en onze séquences séparées par un blanc typographique et réparties en deux blocs : la première (séquence 1 à 8) présente un narrataire effacé, tandis que dans la deuxième, il s'incarne davantage. La première partie fait alterner un récit à la troisième personne où la « subjectivité » de l'instance narratrice n'est tangible que dans les pronoms impersonnels généralisants du type *uno* ou *se* (séquences 1, 3, 4, 5 et 6) et le témoignage d'Isaac Salama au discours direct (séquences 2 et 7). Cependant, même au sein de chacun de ces blocs, la voix du

²⁷⁵ Daniel Riou, « Jorge Semprún : se dégager de l'Un », in Emmanuel Bouju (éd.), *L'engagement littéraire*, op. cit., p. 175-186, citation p. 184. Cité par Anne-Laure Rebreyend, *Le renouvellement de l'écriture de la mémoire dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 191.

narrateur s’immisce dans le récit de son interlocuteur et inversement. Dans cette première partie, l’instance narratrice n’est pas incarnée et ne donne aucun indice sur les circonstances de la rencontre avec Isaac Salama, les deux interlocuteurs étant désignés uniquement à travers leurs fonctions de narrateur et narrataire : « alguien habla, alguien escucha » (p. 141). C’est alors la deuxième partie du chapitre qui met en scène le personnage écrivain comme narrataire, en décrivant le cadre spatial de la rencontre (la ville de Tanger, début de la séquence 8) sans toutefois avoir recours à la première personne ; comme dans *Ventanas de Manhattan*, il se définit par rapport à des types : « el forastero », « el europeo privilegiado » (p. 166). On retrouve encore l’alternance entre le récit à la troisième personne et le discours direct de Salama mais au sein des mêmes séquences, et ce jusqu’à la dernière où l’entretien avec le vieux séfarade laisse place à un changement de situation énonciative : au cours d’un voyage en train avec un groupe d’écrivains, le narrateur-cadre devient le narrataire d’un autre récit, celui de la rencontre d’Isaac Salama avec une belle inconnue dans un train. Nous avons là un feuilleté narratif, où chaque narrataire s’institue en narrateur : Isaac Salama a raconté cet épisode à un écrivain qui, à son tour, en fait le récit à ses compagnons de voyage, récit que le narrateur de *Sefarad* livre au lecteur au discours direct, en en restituant le cynisme et la condescendance :

[...] alguien dice el nombre del señor Salama, seguido por una expresión de burla y asombro y una carcajada:

"No me digas que lo conociste tú también, al viejo Salama [...] Entrañable, el judío, y muy servicial, ¿no es verdad? Pero muy pesado [...] Qué pesado, el judío, todo el día para arriba y para abajo con las muletas [...] ¿a ti no te contó lo del viaje en el tren a Casablanca, cuando conoció a la tía? Pues ya es raro, porque parece que se lo contaba a todo el mundo [...]"

El escritor que ha dicho en voz alta el nombre del señor Salama [...] empieza un relato que sólo dura unos minutos, y no sabe que de algún modo está culminando una afrenta, agravando una vejación. (p. 177-179, je souligne)

Face à la cruauté du récit de son confrère, le narrateur-cadre se livre alors à la réécriture de l’histoire de la rencontre, par un récit empreint de compassion et d’humanité pour le paralytique dont le handicap l’empêche de se lever pour suivre l’inconnue, de réaliser la « promesa física de felicidad que le parece ver reflejada y correspondida en los ojos de la mujer » (p. 181). À partir d’une analogie sur le motif de l’exclusion (« se quedó inválido, tan avergonzado de su diferencia ultrajante como cuando de niño le obligaron a ponerse en la solapa del abrigo una estrella amarilla », p. 181), le narrateur réhabilite la mémoire d’Isaac Salama : il lui rend justice en corrigeant la version humiliante de l’écrivain cynique, en rendant hommage au vieux juif paralytique par l’émotion empathique de son récit. Outre qu’il dévoile une éthique de la restitution, ce chapitre prône une éthique de la responsabilité de l’écriture qu’il adresse à son confrère mais aussi à lui-même : « Quién eres tú para contar una vida que no es tuya » (p. 179), et qu’il reprend dans « Eres » : « Eres lo que otros, ahora mismo, en

alguna parte, cuentan de ti, y lo que alguien que no te ha conocido cuenta que le han contado, y lo que alguien que te odia imagina que eres » (p. 453). Un écrivain responsable est donc celui qui s'attache à comprendre l'Autre, dans une manière de voir « qui prend source dans l'ouverture au corps de l'Autre et dans la reconnaissance de sa douleur »²⁷⁶. Or cette éthique de la responsabilité, fondée sur l'empathie, est celle qui est proposée au lecteur, à travers des modèles de narrataires comme ce mari aimant qui « respecte le mystère de l'atérité »²⁷⁷ de son épouse dans « Ademúz » ou l'ami imaginaire du narrateur de « Berghof » qui saurait apaiser sa nostalgie des confidences adolescentes (« no hacer otra cosa más que hablar y escuchar », p. 291).

Outre l'identification au narrateur dans son rôle de narrataire, *Sefarad* vise l'identification du lecteur aux personnages métadiégétiques, au moyen d'un ensemble de stratégies narratives qui l'invitent à partager leur expérience. Outre l'incarnation sensible de l'expérience limite de l'exclusion, déjà évoquée, le jeu sur les pronoms participe de cette stratégie, notamment le tutoiement qui conduit le lecteur à se glisser dans l'intériorité sensible et pensante des personnages. Omniprésent dans le récit, il est particulièrement employé dans « Eres », qui regroupe une grande partie du personnel du roman, à travers la réflexion sur la frontière, déclinée sous toutes ses formes, à la fois historiques et existentielles. En même temps que cette deuxième personne s'adresse au personnage écrivain, en tant qu'il met en œuvre une écriture empathique, qui le mène à se mettre littéralement « à la place de l'Autre » jusqu'à devenir cet autre (cf. « yo he sido Willi Münzenberg », p. 213), elle s'adresse évidemment au lecteur et entraîne une identification sous la forme d'un avertissement : l'exclusion est un phénomène atemporel et universel, dont le lecteur peut être victime, puisque les juifs ou les dissidents d'hier sont remplacés par les marginaux, les paralysés, les clandestins d'aujourd'hui. Ce tutoiement opère alors un renversement de l'interprétation de l'illustration de la couverture, selon le principe de réversibilité mis en évidence par Christine Pérès : au moyen de l'intersubjectivité, induite sur la toile par l'échange de regards,

[...] le lecteur / spectateur peut occuper deux places réversibles : conserver sa place initiale de spectateur / policier ou prendre celle du personnage peint, auquel il est convié à s'identifier, faisant sienne sa peur et son destin tragique. L'œuvre de Muñoz Molina, comme la toile de Nussbaum, va jouer le rôle d'opérateur de transformation en amenant le récepteur à passer du rôle de spectateur / bourreau à celui de personnage regardé / victime²⁷⁸.

²⁷⁶ Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque*, op. cit. p. 391.

²⁷⁷ Anne-Laure Rebreyend, *Le renouvellement de l'écriture de la mémoire dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 191.

²⁷⁸ Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque*, op. cit. p. 399.

La « transformation » du lecteur se fonde ainsi sur l'intersubjectivité, qui relève du processus empathique qui mène au contact des consciences et des sensibilités, mais aussi de l'ironie qui vise un lecteur « averti ».

2. Le lecteur averti

Sefarad mène la vie dure au lecteur. Ravi d'avoir décelé des échos entre les personnages des différents chapitres et leurs différents destins, satisfait d'être parvenu à tisser des réseaux de sens implicites au cours d'une première lecture, il s'aperçoit, en lisant le dernier chapitre, dont le nom s'annonçait pourtant révélateur de la clé de lecture — puisqu'il porte le même titre que le roman —, que quelque chose lui a échappé. C'est alors grâce à la relecture, mais également au moyen de la consultation de l'ouvrage lumineux de Christine Pérès, que la construction du roman dans son ensemble est révélée. La manipulation du lecteur, fondée sur l'ironie, est donc parfaitement efficace. L'ironie présente dans *Sefarad*, entendue comme décalage entre le dit et le signifié, renvoie à celle que pratiquaient les philosophes des Lumières dans le cadre d'une critique des idées reçues. Dotée d'une force « subversive », elle se fonde sur l'intersubjectivité, dans la mesure où elle instaure un jeu entre le narrateur et le narrataire et, au-delà, entre l'auteur et le lecteur.

Au niveau macrostructurel, nous avons déjà souligné la double structure du roman, diégétique et métadiégétique, qui n'est perceptible qu'à travers l'identification du pacte autofictionnel et de la co-présence du parcours d'un personnage écrivain et de celui des divers personnages sur lesquels il écrit ou qu'il invente. Christine Pérès relève, à ce sujet, l'ironie mise en œuvre par les tableaux placés aux seuils du roman²⁷⁹ : le premier est un autoportrait et le second un portrait. Or le parcours de lecture s'effectue en sens inverse, dans la mesure où le lecteur est d'abord confronté à une série de portraits et ne prend conscience qu'en dernière instance qu'il s'agit d'une autofiction. *Sefarad* veut ainsi apprendre au lecteur à voir ce qui est caché (la *novela*) sous ce qui est apparent (les *novelas*), à déceler les manipulations à l'œuvre dans le discours littéraire mais également historique et politique. Le contre-modèle est, sur ce point, Amaya Ibárruri, dont le manque de distance critique face au discours du totalitarisme soviétique provoque la grimace du narrateur²⁸⁰ et l'institue en repoussoir axiologique dans la mesure où elle défend des valeurs contraires à celles qui sont instillées dans le roman : l'antisémitisme (« Judíos, sí señor [...] ¿no sabe que hubo un complot de médicos judíos para asesinar a

²⁷⁹ Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque*, op. cit., p. 372-373.

²⁸⁰ Cf. « Pero veo que usted pone mala cara », p. 371 ; « no me mire con esa cara », p. 372.

Stalin? », p. 372) et la légitimation du système concentrationnaire du goulag (« si Stalin había hecho tanto para nosotros », p. 371).

D'autres stratégies fondent l'ironie « éducatrice » de *Sefarad* : la manipulation des citations et le brouillage entre les personnages fictifs et référentiels. De nombreuses phrases en italique parsèment le roman, que le lecteur identifie inconsciemment de prime abord comme authentiques puisqu'il a appris que l'italique, comme les guillemets, est la norme typographique du discours d'un tiers reproduit littéralement. De plus, la majeure partie d'entre elles interviennent au cours de récits de vie de personnages historiques, dont l'auteur affirme dans la postface qu'ils lui ont été inspirés par des ouvrages historiques ou des témoignages réels. Or si, comme l'a fait Christine Pérès, le lecteur se plie à l'injonction de lecture de ces ouvrages, formulée dans la postface, il s'aperçoit que certaines citations, en réalité, n'en sont pas. Certaines peuvent être apocryphes, comme celle de Jean Améry dans « Quien espera » : « *Si un miembro de la Gestapo tiene una cara normal, entonces cualquier cara normal puede ser la de alguien de la Gestapo* » (p. 76). Après une confrontation avec le journal de Jean Améry, C. Pérès conclut qu'il s'agit là non pas d'une citation littérale, mais d'une phrase qui résume un passage entier sur la Gestapo²⁸¹. D'autres, réelles cette fois, sont intégrées dans le texte, mais sans italique, comme le montre encore C. Pérès²⁸² à propos des mémoires de Margarete Buber-Neumann dont la fin de « Quien espera » cite mot pour mot un passage qui se trouve pourtant dépourvu d'italique et se fond ainsi avec le discours de l'instance narratrice (p. 92). Ce procédé entre dans une optique de déconstruction des règles, dénoncées comme des automatismes, et incite le lecteur à rompre avec ses habitudes de lecture et de réception des discours sur le réel. Entre également dans cette optique le renversement des catégories factuelles et fictionnelles quant aux personnages, qui aboutit à une fictionnalisation du réel et une factualisation du fictif. En effet, si les personnages réels sont soumis à une fictionnalisation, notamment au moyen de la focalisation interne en ce qui concerne Kafka ou Willy Münzenberg, les personnages fictifs sont présentés *comme s'ils* étaient référentiels. C'est le cas d'Isaac Salama, de Camille Pedersen-Safra ou d'Émile Roman, dont Anne-Laure Rebreyend souligne qu'ils bénéficient de la même présentation que les personnages historiques, qui « combine mention du nom + indications temporelles + situation spatiale + balayage au plus-que-parfait et imparfait de la vie antérieure à l'événement catastrophique, raconté au passé simple »²⁸³. Ce double processus a entraîné une confusion interprétative voire des

²⁸¹ Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque*, op. cit. p. 165-166.

²⁸² *Ibid.*, p. 163.

²⁸³ Anne-Laure Rebreyend, *Le renouvellement de l'écriture de la mémoire dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 109.

polémiques, notamment de la part de l'hispaniste Erich Hackl²⁸⁴ qui, croyant au statut factuel d'Isaac Salama, a reproché à Muñoz Molina sa lâcheté à taire le nom de l'écrivain cynique et condescendant précédemment évoqué. Le lecteur est alors amené à se défaire de ses habitudes et de ses repères pour comprendre le fonctionnement de l'œuvre, tout comme il est entré en empathie avec ses personnages.

Par conséquent, l'intersubjectivité est au cœur de l'éthique portée par *Sefarad* : par l'empathie, elle vise à faire ressentir au lecteur l'expérience limite de l'exclusion dont il peut être un jour victime ; par l'ironie, elle l'invite à questionner son attitude passive face aux discours imposés et à lui montrer que « notre connaissance est un leurre, qui doit sans cesse être remise en cause et révisée »²⁸⁵.

Nous pouvons appliquer aux narrateurs écrivains des récits précédemment étudiés la remarque de Pierre Glaudes et Jean-François Louette à propos de l'essai, au sein duquel « la recherche de la vérité est globalement présentée [...] comme une sorte de roman d'apprentissage dont l'essayiste est à la fois le narrateur, le héros et tous les autres personnages »²⁸⁶. Cependant, tant dans *Soldados de Salamina* que dans les récits d'Antonio Muñoz Molina, la « vérité », entendue comme savoir objectif, est remplacée par un savoir empirique, par une expérience vécue, que le narrateur cherche à transmettre au lecteur afin de transformer la vision du monde et le « savoir-être » de ce dernier.

²⁸⁴ Erich Hackl, « El caso "Sefarad". Industrias y errores del santo de su señora », *Lateral*, n° 78, junio de 2001, disponible sur : <http://www.circulolateral.com/revista/tema/078ehackl.htm>, [page consulté le 21/07/2001].

²⁸⁵ Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque*, op. cit. p. 376.

²⁸⁶ Pierre Glaudes, Jean-François Louette, *L'Essai*, op. cit., p. 38.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Outre ses fonctions traditionnelles de transmission d'un savoir et de valeurs, l'exemplarité littéraire, en ce début de XXI^e siècle, est mise au service de l'engagement. Sur son versant cognitif, elle renoue avec le principe même de l'exemplification d'une loi générale par un cas particulier à travers l'art du dévoilement du réel, pratiqué à partir de la subjectivité d'un narrateur-personnage écrivain. Celui-ci s'inscrit lui-même en tension entre le singulier — par les échos autobiographiques disséminés dans les récits étudiés — et l'universel — au moyen de stratégies généralisantes qui visent à impliquer le lecteur et l'incitent à se reconnaître dans le partage d'une même condition humaine. La transmission d'un savoir subjectif, non indexé sur une doctrine ou une axiologie préalable mais fondé sur une appréhension personnelle du réel, se double de la proposition d'un « savoir-être », incarné par la figure de ce narrateur-personnage qui s'institue en modèle pouvant être imité. Cette exemplarité pragmatique, à l'intersection du « je », du « tu » et du « il(s) » est intersubjective en tant qu'elle repose sur une éthique d'ouverture du Moi à l'Autre, sous la forme d'une restitution symbolique, d'un plaidoyer en faveur d'une victime de harcèlement ou sur le mode de l'empathie.

L'intersubjectivité est ainsi au fondement des nouvelles modalités de l'exemplarité littéraire. Elle concerne à la fois les rapports entre le « je » du narrateur-personnage et le « tu » du personnage pour lequel il écrit, mais elle définit aussi les rapports entre le narrateur et le lecteur. Concernant sa première modalité, l'intersubjectivité est mise en scène par la rencontre du narrateur avec un individu représentatif d'un groupe : il s'agit de Javier Cercas partant à Dijon pour connaître Miralles — symbole des héros anonymes —, de Juanjo qui passe un an à recueillir le témoignage de Nevenka Fernández — qui incarne les victimes de harcèlement et du machisme espagnol —, mais aussi du narrateur de *Sefarad* dont chaque chapitre est déclenché par une rencontre avec un personnage qui représente une forme d'exclusion. En revanche, cette intersubjectivité n'est pas à l'œuvre dans *Ventanas de Manhattan* puisque le narrateur n'entre jamais en contact avec les marginaux qu'il décrit ; sa solidarité consiste uniquement à porter un regard compatissant envers les exclus, regard qui est d'ailleurs rarement réciproque. Ce constat limite grandement la portée pragmatique de son exemplarité, puisque celle-ci est dénuée d'action concrète. Son engagement pour autrui reste très abstrait car il n'est jamais véritablement incarné par une démarche d'ouverture à un individu particulier, et qu'il se porte plutôt envers des catégories très générales (les drogués, les malades, les juifs...), dans le cadre d'une éthique finalement assez consensuelle.

L'intersubjectivité définit également la relation qui se noue entre le narrateur et le lecteur au sein de la forme textuelle. Le lecteur est ainsi directement impliqué dans la construction du sens de l'œuvre, par des stratégies d'inclusion directe ou par des procédés de piège, comme l'ironie mise en œuvre par *Sefarad*. Au-delà, les narrateurs des quatre récits étudiés dans cette troisième partie, qui sont des écrivains, exhibent une volonté de transformer la vision du monde du lecteur, à défaut de pouvoir changer la société — comme le désiraient les écrivains engagés —. Pour cela, ils utilisent les moyens qui sont les leurs, qui consistent en une approche spécifiquement littéraire du réel, qui s'interroge sur les pouvoirs et les limites de la représentation fictionnelle à travers une dimension métatextuelle consubstantielle à l'engagement littéraire de ce début de XXI^e siècle.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Philippe Forest concluait l'ouvrage *Littérature et exemplarité* par un épilogue provocateur :

Très longtemps, il est allé de soi que la littérature se devait d'être exemplaire puisque sa raison d'être était d'éduquer tout en divertissant, de fournir à l'individu un certain nombre de modèles, de lui communiquer un ensemble de valeurs. [...]. Pour les modernes que nous sommes, cette évidence classique est totalement tombée en déshérence. Si on prenait le risque de l'énoncer encore, une telle conception passerait désormais pour une confondante naïveté.¹

À l'issue de ce parcours et au vu du retour du social et de l'Histoire sur la scène littéraire, il s'avère que l'exemplarité, loin d'être une notion périmée, est réinvestie dans un certain nombre de romans espagnols contemporains. Le retour de l'exemplarité en littérature est lié à des conjonctures d'époque. Durant la seconde moitié du XX^e siècle, l'effondrement des mythes du progrès et de l'émancipation de l'homme ainsi que la crise des grandes idéologies a signé, comme le remarque Jean-François Carcelén², la fin des grands paradigmes dans le monde occidental. Dans le cas particulier de l'Espagne, alors que la mort de Franco avait laissé les Espagnols « orphelins de mythologie »³, le début du XXI^e siècle voit se fissurer le mythe d'une Transition démocratique exemplaire. Ces facteurs d'ordre sociopolitique entraînent *la quête de nouveaux modèles* aujourd'hui, dont la littérature se fait l'écho.

Toutefois, il ne s'agit pas de faire table rase du passé. Plutôt qu'une rupture radicale, certains romanciers espagnols optent pour une tentative de conciliation du legs de la Modernité et de la Postmodernité avec une nouvelle modalité épistémique. Ainsi la quête de nouveaux modèles tente-t-elle de concilier la déconstruction et la fragmentation avec la quête de sens, l'autonomie de l'individu avec la reconnaissance de son hétéronomie par l'identification à des figures exemplaires et, enfin, l'individualisme radical contemporain avec la préoccupation du citoyen pour le sort d'autrui. Ces nouvelles modalités de l'exemplarité littéraire s'établissent sur la base d'une double conscience : celle de *l'héritage*, dans un rapport au passé, et celle de la *responsabilité*, dans un rapport au présent et au futur.

La conscience de l'héritage se manifeste, tout d'abord, sur le plan *générique* et structurel. D'un point de vue cognitif, la forme structurelle révèle le mode privilégié par l'instance narratrice pour communiquer au mieux le message, pour transmettre un savoir, voire une « leçon », au lecteur. L'exemplarité cognitive contemporaine s'opère à

¹ Philippe Forest, « Paradoxe d'hier, préjugé d'aujourd'hui », in Emmanuel Bouju *et al.*, *Littérature et exemplarité*, *op. cit.*, p. 397-404, citation p. 397.

² Jean-François Carcelén, « Ignacio Martínez de Pisón, *L'encre et le sang* », communication prononcée dans le cadre du séminaire de la Casa de Velázquez intitulé *Le récit à l'épreuve du passé. Entre fiction et réalité*, le 20/04/2012.

³ *Ibid.*

partir du « retour au réel »⁴, qui apparaît à travers le prisme de l'écriture de l'Histoire récente — la Guerre Civile, le franquisme et la Seconde Guerre mondiale pour les romans de la mémoire — ou plus ancienne — l'Espagne de Philippe IV pour le roman populaire d'Arturo Pérez-Reverte —, par celle du fait divers ou par le récit de voyage. Ce phénomène a conduit notre réflexion à problématiser le rapport de certains de ces romans au réalisme du XIX^e siècle voire, dans le cas de *La voz dormida*, au réalisme social espagnol. À l'issue de cette analyse, nous avons discerné deux modes de communication du message et de rapport au savoir privilégiés par les récits du corpus : d'une part, ceux qui s'inscrivent dans la lignée du roman à thèse adoptent une structure fondée sur le manichéisme et la redondance ; de l'autre, les récits hybrides qui questionnent les frontières génériques proposent un rapport au savoir beaucoup moins monolithique. Toutefois, en ce qui concerne les premiers (*La voz dormida* et *El caballero del jubón amarillo*), s'il est certain qu'ils réactivent des modèles génériques issus de la Modernité (le roman social et le roman-feuilleton) et qu'ils en conservent le caractère péremptoire et autoritaire, ils introduisent une certaine distance, tangible dans la dimension ludique ou l'hybridité linguistique pour le roman de Pérez-Reverte, dans la tension documentaire exhibée dans le roman de Dulce Chacón.

Concernant les seconds, qui se situent dans la tendance du « réalisme postmoderne », ils instaurent de nouvelles formes d'expression qui correspondent à une nouvelle conception du savoir propre à notre époque. Récits interrogatifs plus qu'assertifs, ils reflètent une littérature inquiète du monde mais aussi d'elle-même, où le questionnement sur le réel se double d'une réflexion sur les pouvoirs et les limites de la représentation. C'est pourquoi ils adoptent certains traits de l'esthétique postmoderne dégagés par Georges Tyras⁵ et regroupés par Annie Bussière-Perrin sous le terme de « poétique de la confusion »⁶. Ils procèdent ainsi à une déconstruction de la linéarité temporelle (cf. *Soldados de Salamina, Hay algo que no es como me dicen, Sefarad, Ventanas de Manhattan*), à la fragmentation textuelle (Cf. *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan*), au brouillage énonciatif au moyen de la polyphonie (*El lápiz del carpintero*), à l'hétérogénéité formelle (insertion de documents et d'archives dans certains romans de la mémoire) mais aussi, et surtout, à l'instauration d'un pacte de lecture ambigu. Ce « troisième pacte » brouille les catégories traditionnelles de récit factuel et récit fictionnel, à la fois en ce qui concerne la diégèse (cadre spatio-temporel, personnages) mais aussi les figures du narrateur et de l'auteur, au sein d'un pacte autofictionnel. À cela s'ajoute la dimension métatextuelle qui cherche à mettre à nu le travail de l'écrivain

⁴ Cf. Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 527.

⁵ Georges Tyras, « La postmodernité, et après ? », art. cit., p. 7-12.

⁶ Annie-Bussière Perrin, « La poétique de la confusion », in Annie Bussière-Perrin (éd.), *Le roman espagnol actuel, 1975-2000. Pratique d'écriture (Tome II)*, op. cit., p. 11-36.

et instaure ainsi une distance entre l'univers représenté et les modalités de la représentation.

Toutefois, les auteurs de ces récits renouent, malgré tout, avec la recherche du sens, dans une volonté de proposer une alternative à la crise des savoirs clos et définitifs. Ils adoptent, pour cela, la modalité de l'enquête qui substitue la mise en scène de l'acquisition du savoir à sa simple transmission. Outre qu'il reflète que le sens n'est pas donné et qu'il incite le narrateur — mais aussi le lecteur — à procéder à sa reconstruction, le mécanisme de l'enquête possède la vertu d'établir un lien entre le passé et le présent, dont nous avons souligné qu'il était l'axe structurel fondamental du roman de la mémoire. Cette mise en perspective du présent au regard du passé induit alors la mise en lumière d'un héritage de valeurs, dans une visée diachronique, qui conduit à postuler une communauté solidaire et unie autour de ces valeurs, dans une visée synchronique et, partant, pragmatique.

La conscience d'un héritage de *valeurs* permet de concilier l'autonomie de l'individu, héritée de la Modernité, et la reconnaissance de son hétéronomie qui réhabilite la légitimité de l'identification à des figures exemplaires. L'établissement d'une typologie nous a permis de constater la diversité de ces personnages, tant du point de vue de la construction narrative, des valeurs qu'ils représentent, que de la programmation de leur réception.

La construction fictionnelle des héros du passé vise, ainsi que le souligne Jean-François Carcelén, à « s'inscrire et à se reconnaître dans une lignée humaine »⁷. Par la mise en miroir d'un passé lumineux et d'un présent plongé dans l'obscurité de la déréliction, certains romans de la mémoire du corpus (*El lápiz del carpintero* et *Soldados de Salamina*) mais aussi *El caballero del jubón amarillo* mettent en scène de véritables héros au sens classique, dont les valeurs sont postulées pour le présent. À l'heure du bilan, il convient de souligner les implications idéologiques de la construction de telles figures. Concernant les héros de la Guerre Civile, il résulte que la construction de la geste républicaine aboutit à la vision d'un passé épique et à l'élaboration d'une légende dorée qui procède à une véritable stylisation de la réalité historique. C'est en ce sens que José-Carlos Mainer, dans son panorama de la littérature de la mémoire, oppose une « ligne dure de rupture aussi bien avec la tergiversation réactionnaire qu'avec le discours officiel du centre-gauche réputé mou et complaisant »⁸ — incarnée par Rafael Chirbes et Alfonso Cervera (auxquels on ajouterait, aujourd'hui, Isaac Rosa) —, à une veine sentimentale, qui « met l'accent sur la dimension personnelle des souffrances et des souvenirs et

⁷ Jean-François Carcelén, « Ignacio Martínez de Pisón, *L'encre et le sang* », *art. cit.*

⁸ José-Carlos Mainer, « Itinéraires de lectures de la Guerre civile (1960-2000) », in Danielle Corrado et Viviane Alary, *La Guerre d'Espagne en héritage*, *op. cit.*, p. 13-30, citation p. 27.

implique une certaine déperdition [...] de la dimension historique au bénéfice de l'aspect sentimental »⁹, veine dans laquelle il range *El lápiz del carpintero* et *La voz dormida*. Notre analyse des stratégies de « légendarisation » du personnage de Da Barca et des procédés relevant du *pathos* pour les prisonnières de *La voz dormida* confirme le constat de José-Carlos Mainer. Toutefois, malgré cet « attendrissement » envers le passé, ces deux romans prennent résolument parti pour les Républicains et les oubliés du pacte du silence de la Transition, auxquels ils rendent un hommage tout en revendiquant leur héritage et en proposant au lecteur de s'insérer à son tour dans leur lignée. Ce n'est pas tout à fait le cas pour *Soldados de Salamina*, dont la réception a considérablement évolué depuis sa publication en 2001. Premier à avoir posé des questions sur la Transition, ce roman, dont J.-C. Mainer affirme qu'il « a mis sur la table les termes d'un débat en puissance »¹⁰, a bénéficié d'une réception majoritairement très favorable lors de sa parution, notamment grâce à la création de la figure de Miralles et à la remise en cause des failles de la Transition, exprimée sous la forme de l'injonction : « ¡Y una gran mierda para la Transición! ». Or, dix ans plus tard, *Soldados de Salamina* n'est plus vraiment en odeur de sainteté, car nombre d'universitaires et de critiques reprochent à son auteur l'exhumation croisée de la figure d'un phalangiste et de celle d'un républicain au service du montage narratif et de l'équilibre littéraire du roman. Georges Tyras voit alors dans *Soldados de Salamina* l'illustration parfaite de la « théorie des cinquante pour cent » selon laquelle « tous furent coupables »¹¹. Nous avons adopté une voie médiane car, s'il est tout de même incontestable que le roman prône une éthique de la restitution sous la forme d'un hommage à Miralles, il est également certain que cette dimension est, en partie, éclipsée par l'évolution du narrateur-personnage sur la voie de la création littéraire, évolution qui a été parfois qualifiée de « nombriliste ».

Concernant l'autre héros, au sens classique, du corpus — Alatrisme —, nous avons pu dégager les ressorts de son héroïsme tout en démontrant qu'il se réduisait à une pure nostalgie essentialiste. Par un glissement habile, mais simpliste, du *desengaño* baroque au *desencanto* contemporain, Arturo Pérez-Reverte tente de transposer le système de valeurs du Siècle d'Or à l'Espagne du XXI^e siècle. Cependant, nous considérons que nous atteignons là les limites de l'exemplarité car l'absence de transcendance du présent dégradé prive Alatrisme de portée exemplaire du point de vue pragmatique.

Parallèlement aux héros, se dressent des figures exemplaires plus proches du lecteur, à la fois en termes chronologiques et sociologiques. Ces personnages, conscients de leur vulnérabilité, énoncent une éthique plus personnelle mais toutefois fondée sur

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹¹ Georges Tyras, « Rafael Sánchez Mazas ou la sale mine du "récit réel" (sur *Les soldats de Salamine*, de Javier Cercas) », *art. cit.*

des valeurs susceptibles d'être partagées par le lecteur. Il s'agit d'une victime de harcèlement dans *Hay algo que no es como me dicen*, d'un narrateur au seuil de la mort dans *Sefarad* ou d'un voyageur en transit dans *Ventanas de Manhattan*. L'exemplarité de la première provient de son parcours victorieux contre une société machiste et devient un modèle pour les potentielles victimes de harcèlement. Il convient de remarquer que si le récit de Juan José Millás a conscience d'un héritage, c'est celui des valeurs d'une société traditionnaliste marquée par la misogynie et le machisme, qu'il entend combattre. Loin de remettre en cause le principe d'hétéronomie de l'individu (comme le prouve son exploitation massive de la psychanalyse), il promeut l'autonomie et l'émancipation des femmes et entre en écho avec les combats actuels pour la justice et le respect des droits de la femme. Les narrateurs-personnages des récits d'Antonio Muñoz Molina, quant à eux, prônent une exemplarité fondée sur le regard et sur l'ouverture à autrui et mettent en œuvre une éthique de la responsabilité.

La conscience de la *responsabilité* est celle qui permet de concilier l'individualisme radical contemporain avec la préoccupation du citoyen pour le sort d'autrui. L'individualisme est clairement perceptible dans l'instance narratrice de certains récits, incarnée dans la figure d'un narrateur à la première personne qui porte le masque de l'auteur. Plongé dans un monde où les savoirs et les systèmes de valeurs ont perdu leur ancienne stabilité, ce personnage se forge sa propre grille d'interprétation du monde et se propose de renouer avec l'art du dévoilement tel qu'il était pratiqué par les auteurs engagés du milieu du XX^e siècle. Cependant, ce centrage sur l'individu ne doit pas être lu comme une marque de narcissisme mais comme une condition *sine qua non* de la revendication d'une nature humaine partagée avec autrui. C'est donc au moyen de cette intersubjectivité que les narrateurs remplacent l'énoncé de vérités universelles et globalisantes par des réponses éthiques particulières fondées sur l'émotion, la sensibilité et l'empathie envers l'Autre. Les écrivains du corpus proposent ainsi une nouvelle modalité d'engagement où l'éthique est immanente à la création textuelle et où le littéraire, selon les mots de Georges Tyras¹², « pourrait s'élever contre les simulacres [...] que prodigue la société postmoderne ».

¹² Georges Tyras, « La postmodernité, et après ? », *art. cit.*, p. 12.

LISTE DES OUVRAGES CITÉS

La date entre crochets, dans certaines références, est celle de la première édition.

I. ŒUVRES LITTÉRAIRES

1. Corpus

CERCAS, Javier, *Soldados de Salamina*, Madrid, Tusquets, 2001.

CHACÓN, Dulce, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2002.

MILLÁS, Juan José, *Hay algo que no es como me dicen. El caso de Nevenka Fernández contra la realidad*, Madrid, Aguilar, 2004.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001.

—, *Ventanas de Manhattan*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

PÉREZ-REVERTE, Arturo, *El caballero del jubón amarillo* [2003], Madrid, Punto de Lectura, 2006.

RIVAS, Manuel, *O lapis do carpinteiro*, Vigo, Ediciones Xerais de Galicia, 1998, traduction du galicien à l'espagnol par VILAVEDRA, Dolores, *El lápiz del carpintero* [1998], Madrid, Suma de Letras, 2001.

2. Autres écrits des auteurs étudiés (fictions et recueils de chroniques)

CERCAS, Javier, *Relatos reales*, Barcelona, El Acantilado, 2000.

—, *El inquilino*, Barcelona, El Acantilado, 2002.

—, *El móvil*, Barcelona, Tusquets, 2003.

MILLÁS, Juan José, *La soledad era esto*, Barcelona, Destino, 1990.

—, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara, 1995.

—, *Dos mujeres en Praga* [2002], Madrid, Espasa Calpe, 2007.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, *El Robinson urbano*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

—, *Beatus Ille* [1986], Barcelona, Seix Barral, 2006.

PÉREZ-REVERTE, Arturo, *Las aventuras del capitán Alatraste* :

El capitán Alatraste [1996], Madrid, Punto de Lectura, 2006.

El capitán Alatriste, Edición especial anotada por Alberto Montaner, Madrid, Alfaguara, 2009.

Limpieza de sangre [1997], Madrid, Punto de Lectura, 2006.

El sol de Breda [1998], Madrid, Punto de Lectura, 2006.

El oro del rey [2000], Madrid, Punto de Lectura, 2006.

Corsarios de Levante [2006], Madrid, Punto de Lectura, 2008.

El puente de los asesinos, Madrid, Alfaguara, 2011.

—, *Territorio Comanche* [1994], Barcelona, Mondadori, 2003.

—, *Obra breve / 1*, Madrid, Alfaguara, 1995.

—, *Patente de corso* [1998], Madrid, Punto de Lectura, 2008.

—, *Con ánimo de ofender* [2001], Madrid, Punto de Lectura, 2008.

—, *Cuando éramos honrados mercenarios*, Madrid, Alfaguara, 2009.

3. Autres œuvres

◆ Littérature

ALBERTI, Rafael, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1961.

ÁLVAREZ PIÑER, Luis, *En resumen (1927-1988)*, Valencia, Pre-Textos, 1990.

—, *Poesía*, Valencia, Pre-Textos, 1995.

ANONYME, *Sendebarr*, Ed. de LACARRA, María Jesús, Madrid, Cátedra, 1989.

ANONYME, *Calila e Dimna*, Ed. de CACHO BLECUA, Juan Manuel ; LACARRA, María Jesús, Madrid, Castalia, 1984.

ARCONADA, César M., *La turbina*, Madrid, Imp. Helénica, 1930.

BOLAÑO, Roberto, *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona, Anagrama, 2005.

CELAN, Paul, *Pavot et mémoire*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

CERNUDA, Luis, *Las nubes* [1937-1940], Madrid, Cátedra, 1999.

CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares* [1613-1614], Madrid, Cátedra, 1998.

CHAR, René, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1962.

DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El blocao* [1928], Madrid, Turner, 1976.

ESCHYLE, *Les Perses*, Paris, Les Belles Lettres, 1931, traduction de Paul Mazon.

- FERRERO, Jesús, *Las trece rosas* [2003], Madrid, Siruela, 2008.
- FONSECA, Carlos, *Trece rosas rojas* [2004], Madrid, Booket, 2008.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York* [1940], Madrid, Cátedra, 1987.
- GRIMM, Jacob et Wilhem, *Contes choisis* [1812], Paris, Gallimard, 2000.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *El hombre acecha* [1939], Madrid, Cátedra, 2003.
- KAFKA, Franz, *La métamorphose* [1915], Paris, Flammarion, 1998.
- LLAMAZARES, Julio, *Luna de lobos* [1985], Barcelona, Seix Barral, 2007.
- , *La lluvia amarilla* [1988], Barcelona, Seix Barral, 2006.
- LÓPEZ, Ángeles, *Martina, la rosa número trece* [2006], Barcelona, Seix Barral, 2008.
- LÓPEZ PACHECO, Jesús, *Central Eléctrica* [1958], Barcelona, Destino, 1970.
- MARSÉ, JUAN, *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- , *La oscura historia de la prima Montse* [1970], Barcelona, Mondadori, 1999.
- , *Si te dicen que caí* [1973], Barcelona, Mondadori, 2009.
- MENDOZA, Eduardo, *La verdad sobre el caso Savolta* [1975], Barcelona, Seix Barral, 2006.
- ROMERO MORENO, Martín, *Claroscuro*, Zafra, Seminario Humanístico de Zafra, Asociación de Escritores Extremeños, 2001.
- SEMPRÚN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- , *Veinte años y un día*, Barcelona, Tusquets, 2003.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *Terror y miseria en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra, 2003.
- TRUEBA, David, *Soldados de Salamina*, Scénario du film, Madrid, Plot, 2003.
- VALLEJO, César, *España, aparta de mí este cáliz*, Edición comentada por Juan Larrea, Madrid, Ediciones de la Torre, 1992.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Cancionero general : 1939 / 71. Vol.1*, Barcelona, Lumen, 1972.
- , *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta, 1972.
- , *Tatuaje*, Barcelona, Planeta, 1974.
- , *Crónica sentimental de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.

◆ **Cinéma**

- ALMODÓVAR, Pedro, *Hable con ella*, Espagne, 2002.

COSTA-GAVRAS, *Missing (Porté disparu)*, USA, 1982.

DÍAZ YANES, Agustín, *Alatriste*, Espagne, 2006.

MARTÍNEZ LÁZARO, Emilio, *Las Trece Rosas*, Espagne, 2007.

REIXA, Antón, *El lápiz del carpintero*, Espagne, 2002.

TRUEBA, David, *Soldados de Salamina*, Espagne, 2003.

II. ÉTUDES THÉORIQUES

ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000.

APARICI, Pilar ; Gimeno, Isabel (eds.), *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín (1840-1870)*, TOMO I : Ideas literarias, Temas recurrentes, Barcelona, Ed. Anthropos, 1996.

BERLIOZ, Jacques ; POLO DE BEAULIEU, Marie Anne, *Les exempla médiévaux. Introduction à la recherche, suivie des tables critiques de l'« Index exemplorum » de Frederic C. Tubach*, Carcassonne, GARAE / HESIODE, 1992.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976.

BORNAND, Marie, *Témoignage et fiction. Les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004.

BRAVO, Frédéric, « Fiction, référence et signifiante. Le récit et ses représentations », in CHAMPEAU, Geneviève, *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 13-28.

CHAMPEAU, Geneviève (éd.), *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid, Verbum, 2004.

COLMEIRO, José F., *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

DEMORAND, Nicolas, *Premières leçons sur le roman d'apprentissage*, Paris, PUF, 1995.

DENIS, Benoît, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.

DOMENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

DUCROT, Oswald ; TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

- DUFOUR, Philippe, *Le réalisme*, Paris, PUF, 1998.
- DUMASY, Lise (éd.), *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, 1999.
- ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme* [1978], Paris, Grasset, 1993.
- ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.
- ESCOLA, Marc, *Le tragique*, Paris, Flammarion, 2002.
- EZQUERRO, Milagros, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 1998.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of criticism: Four essays*, Princeton University Press, 1957.
- GALIBERT, Jean-Marie, « Le jeu du mot "populaire" », in MIGOZZI, Jacques (éd.), *Le roman populaire en question(s)*, Limoges, PULIM, 1997, p. 537-552.
- GARGUILO, René, « Du réalisme socialiste au réalisme sans rivage », in BESSIÈRE, Jean, *Roman, réalités, réalismes*, Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie, Paris, PUF, 1989, p. 151-162.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GIL CASADO, Pablo, *La novela social española* [1968], Barcelona, Seix Barral, 1975.
- GLAUDES, Pierre ; REUTER, Yves (éd.), *Personnage et histoire littéraire*, Actes du colloque de Toulouse des 16/18 mai 1990, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991.
- GLAUDES, Pierre ; LOUETTE, Jean-François, *L'Essai* [1999], Paris, Armand Colin, 2011.
- GRASSI, Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998.
- GREIMAS, Algirdas Julian, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in BARTHES, Roland et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.
- , « Un discours contraint », in BARTHES, Roland ; HAMON, Philippe et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-182.
- , *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

—, « Le héros et ses masques », in LAVERGNE, Gérard (éd.), *Le personnage romanesque, Cahier de narratologie*, n° 6, Université de Nice, 1995, p. 249-256.

—, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.

—, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

LARROSA, Jorge, *La experiencia de la lectura. Estudios sobre la literatura y formación*, Barcelona, Laertes, 1996.

LARROUX, Guy, « L'Essai aujourd'hui », in GLAUDES, Pierre (éd.), *L'Essai : métamorphes d'un genre*, Paris, PUF, 2002.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.

LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman* [1920], Paris, Gallimard, 1995.

LYONS, John D., *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Moderne France and Italy*, Princeton University Press, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, Fernando, *La novela popular en España*, Madrid, Ediciones Robel, 2000.

MERLO MORAT, Philippe, « El folletín moderno. El regreso de un género decimonónico », RILCE, *Revista de Filología Hispánica*, n° 16.3, 2000, p. 607-624.

MOLINO, Jean ; LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Paris, Leméac / Actes Sud, 2003.

MONTALBETTI, Christine, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque », in LINON-CHIPON, Sophie ; MAGRI-MOURGUES, Véronique ; MOUSSA, Sarga, *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines, 1998, p. 3-16.

PERELMAN, Chaïm ; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *La nouvelle rhétorique : traité de l'argumentation*, Paris, PUF, 1958.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

QUEFFÉLEC, Lise, « Personnage et héros » in Glaudes, Pierre ; Reuter, Yves (éds.), *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, p. 236-248.

RANK, Otto, *Le mythe de la naissance du héros* [1922], Paris, Éditions Payot & Rivages, 2000.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

ROMERO TOBAR, Leonardo, *La novela popular española del Siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March / Editorial Ariel, 1976.

ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1986.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1945)*, Madrid, Alhambra, 1986.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

SOURIAU, Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

SULEIMAN, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman d'aventures [1982]*, Paris, PUF, 1996.

VUILLAUME, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

WEINRICH, Harald, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973.

III. OUVRAGES DE SCIENCES HUMAINES

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne [1958]*, Paris, Calmann-Levy, 1983.

BADIOU, Alain, *L'éthique : essai sur la conscience du mal*, Caen, Nous, 2003.

BERNECKER, Walther L., « Entre la historia y la memoria: Segunda República, Guerra Civil española y primer franquismo », *Iberoamericana*, n° 11, 2003, p. 227-238.

BERNECKER, Walther L.; BRINKMANN, Sören, « La difícil identidad de España. Historia y política en el cambio de milenio », *Iberoamericana*, n° 15, 2004, p. 85-102.

BLASCO, Nathalie, « Quelques programmes hispano-américanistes espagnols des années 1910-1920 », in CHAMPEAU, Geneviève (éd.), *Diversité culturelle et enjeux de pouvoir dans la péninsule Ibérique*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 95-112.

BONIFACE, Pascal, *Les intellectuels faussaires : le triomphe médiatique des experts en mensonge*, Paris, J-C Gawsewitch, 2011.

BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision* suivi de *L'emprise du journalisme [1996]*, Paris, Raisons d'agir, 2008.

CANTÓN CARO, Olga, « L'Hispanité comme élément différenciateur dans les discours cinématographiques du premier franquisme : vers une reformulation des modèles historiographiques, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, <<http://1895.revues.org/2782>>.

CENTLIVRES, Pierre (éd.), *Saints, sainteté et martyre : la fabrication de l'exemplarité*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme ; Neuchâtel, Éditions de l'Institut d'Ethnologie, 2001.

CUBILLO, Ruth, « El honor conyugal en la sociedad española barroca: una aproximación a la historia desde la literatura de Lope de Vega », *Cuadernos digitales: publicación electrónica en historia, archivística y estudios sociales*, nº 16, nov. 2001, <<http://historia.fcs.ucr.ac.cr/cuadernos/c16-his.htm>>.

DERRIDA, Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.

DOMINGO, Carmen, *Nosotras también hicimos la guerra. Defensoras y sublevadas*, Barcelona, Flor del viento, 2006.

DULONG, Renaud, « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? », *Vox Poetica*, 20/01/2009, <<http://vox-poetica.org/t/dulong.html>>.

ERHENBERG, Alain, *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998.

—, *La société du malaise*, Paris, Odile Jacob, 2010.

GARCÍA MORENTE, Manuel, *Ideas para una filosofía de la historia de España*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Madrid, 1943.

GODICHEAU, François, *Les mots de la Guerre d'Espagne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

GOMÁ LANZÓN, Javier, *Imitación y experiencia* [2003], Barcelona, Crítica, 2005.

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris, Albin Michel, 1994.

—, *La mémoire collective* [1950], Paris, Albin Michel, 1997.

HERRA, Rafael Ángel, « Globalización y ética no-predicativa », *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 23, nº 3, primavera de 1999, p. 399-406.

HIRIGOYEN, Marie-France, *Le harcèlement moral : la violence perverse au quotidien*, Paris, Éditions de la Découverte et Syros, 1998.

JULIÁ, Santos, « Bajo el imperio de la memoria », *Revista de Occidente*, nº 302-303, 2006, p. 7-20.

LABANYI, Jo, « Historia de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea », *Iberoamericana*, nº 24, 2006, p. 88-98.

LANCEROS, Patxi, *Verdades frágiles, mentiras útiles: éticas, estéticas y políticas de la posmodernidad*, Algia, Guipúzcoa, Hiria Liburuak, 2000.

LAVABRE, Marie-Claire, « Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos », in ARÓSTEGUI, Julio ; GODICHEAU, François (eds), *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons Historia / Casa de Velázquez, 2006, p. 31-56.

LIPOVETSKY, Gilles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

MAEZTU, Ramiro de, *Defensa de la hispanidad* [1934], Madrid, Ediciones Rialp, 2001.

MAFFESOLI, Michel, *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris, La Table Ronde, 2003.

—, *Le temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens-Klinskieck, 1988.

—, « Sur la postmodernité », <http://www.miviludes.gouv.fr/IMG/pdf/Michel_Maffesoli.pdf>.

MARAVALL, José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII* [1979], Madrid, Siglo XXI editores, 1984.

NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire. Tome 1 : La République* [1984], Paris, Gallimard, 1997.

PLÁ, José, *La misión internacional de la raza hispana*, Madrid, J. Morata, 1928.

REDONDO, Gonzalo, *Historia de la Iglesia en España, 1931-1939, Tomo II: La Guerra civil (1936-1939)*, Madrid, RIALP, 1993.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RUBIO CARRACEDO, José, « La ética ante el reto de la posmodernidad », *Arbor*, n° 530, Feb. de 1990, p. 119-146.

RUHRBERG, Karl *et al.*, *L'art au XX^e siècle*, Volume I (Peinture), Cologne, Taschen, 2005.

SENNETT, Richard, *Respect : de la dignité de l'homme dans un monde d'inégalité*, Paris, Albin Michel, 2003.

—, *La culture du nouveau capitalisme*, Paris, Albin Michel, 2006.

SEVILLANO CALERO, Francisco, « La Historia Contemporánea en España: viejas polémicas y nuevos enfoques historiográficos », *Ayer*, n° 43, 2001, p. 225-244.

—, « La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática », *Ayer*, n° 52, 2003, p. 297-320.

TALON-HUGON, Carole, *Morales de l'art*, Paris, PUF, 2009.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

IV. HISTOIRE ET CRITIQUE LITTÉRAIRES

1. Ouvrages généraux

ADHAM, Leila, « Mémoire et poétique de la spectralité. Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli », in HÄHNEL-MESNARD, Carola ; LIÉNARD-YETERIAN, Marie ; MARINAS, Cristina (éd), *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Éditions de l'École Polytechnique, 2008, p. 474-482.

ALONSO, Santos, *La novela española en el fin de siglo (1975-1995)*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María, « Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea », *Iberoamericana*, n° 21, 2006, p. 151-166.

BERTAUX, Annette, « L'Ode de Herrera "La Soledad" », *Bulletin Hispanique*, Tome 34, n° 3, 1932, p. 235-250.

BIAGGINI, Olivier, « Quelques enjeux de l'exemplarité dans le Calila e Dimna et le Sendeban », *Cahiers de narratologie*, n° 12 : *Récit et éthique*, avril 2005, <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=28>.

BOUJU, Emmanuel (éd.), *L'engagement littéraire*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

—, *La transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

BOUJU, Emmanuel ; GEFEN, Alexandre ; HAUTCOEUR, Guiomar ; MACÉ, Marielle, *Littérature et exemplarité*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

BRAVO, Frédéric, « Poétique de l'exemple. Notes sur le livre de Calila e Dimna », *Les langues néo-latines*, n° 296, 1996, p. 19-36.

—, « El tríptico del diablo. En torno al libro de Sendeban », *Bulletin Hispanique*, 99-2, 1997, p. 347-371.

BUSSIÈRE-PERRIN, Annie (éd.), *Le roman espagnol actuel, 1975-2000, Tome II, Pratique d'écriture*, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, 2001.

CAMPUZANO CARVAJAL, Francisco (éd.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, E.T.I.L.A.L., Collection Actes n° 3, Université de Montpellier 3, 2002.

CASTELLANI, Jean-Pierre, « Perspectivas del columnismo en la prensa española », *Olivar*, Año 9, n° 12, p. 67-75.

CHAMPEAU, Geneviève, « *Ronda del Guinardó* de Juan Marsé : un roman polyphonique », *Bulletin Hispanique*, Tome 95, n° 1, janv.-juin 1993, p. 203-233.

—, « Avant-propos » in CHAMPEAU, Geneviève (éd.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 7-10.

—, « L'autoreprésentation dans le récit de fiction », in BUSSIÈRE-PERRIN, Annie (éd.), *Le roman espagnol actuel, 1975-2000, Tome II, Pratique d'écriture*, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, 2001, p. 65-98.

—, « En busca del tiempo perdido. La recepción de la novela española contemporánea en Francia », *Quimera*, n° 273, 2006, p. 25-31.

—, « Parcours à travers la littérature espagnole contemporaine », communication prononcée à l'Institut Cervantès de Bordeaux, le 10 octobre 2008.

CHAMPEAU, Geneviève; CARCELÉN, Jean-François; TYRAS, Georges; VALLS, Fernando (eds), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2011.

COMBET, Louis, « Les nouvelles exemplaires de Cervantès, ou l'impossible exemplarité : un cas exemplaire de filiation littéraire », in MARTIN, Georges (éd.), *Le texte familial : textes hispaniques*, Toulouse, Service des publications de l'Université Toulouse — Le Mirail, 1984, p. 71-77.

CORRADO, Danielle ; ALARY, Viviane, *La Guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007.

CORREA, Gustavo, « El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII », *Hispanic Review*, vol. 26, 1958, p. 188-199.

CURTIUS, Erns Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduction de Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956.

DARNIS, Pierre, *Lecture et initiation dans le récit bref cervantin*, Thèse de doctorat, Université Toulouse — Le Mirail, 2006 (inédit).

DAVID, Jean-Michel, « Présentation », *Mélanges de l'École française de Rome*, vol. 92, numéro 1, 1980, p. 9-14.

DE LA FLOR, Fernando R., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

DELIBES, Miguel, « El antihéroe », *La Vanguardia*, 29/04/1984.

DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, Paris, Corti, 2008.

ENCINAR, Ángeles, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid, Pliegos, 1990.

FLOECK, Wilfried, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra », *Anales de Literatura Española Contemporánea*, n° 24.3, 1999, p. 493-532.

FLORENCHIE, Amélie; TOUTON, Isabelle, *La ejemplaridad en la narrativa contemporánea española (1950-2010)*, Frankfurt / Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2011.

FOREST, Philippe, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », in BOUJU, Emmanuel (éd.), *Littératures sous contrat*, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 213-226.

FOURNÈS, Ghislaine, « De la chronique au roman courtois : l'épisode de Sérifontaine dans le *Victorial* de Díaz de Games (Castille, 1436) », *Cahiers de Recherches Médiévales*, n° 18, 2009, p. 239-251.

GIAVARINI, Laurence (éd.), *Construire l'exemplarité : pratiques littéraires et discours historiens, XVI^e-XVIII^e siècles*, Éditions Universitaires de Dijon, 2008.

GONTARD, Marc, *Le roman français postmoderne*,
<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf>.

GOULART, Rosa María, « Littérature : narcissisme ou engagement ? », communication prononcée lors du colloque « Savoir et pouvoir à l'ère de la "Modernité liquide" : transformations et enjeux des formes de l'engagement littéraire de la fin du XX^e au XXI^e », Université Bordeaux 3, 10/06/2011.

GOULEMOT, Jean-Marie, *La littérature des Lumières*, Paris, Nathan, 2002.

GRACIA, Jordi, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Barcelona, Edhasa, 2001.

LACARRA, María Jesús, *Cuentística medieval de España: los orígenes*, Zaragoza, Departamento de literatura española de la Universidad de Zaragoza, 1979.

LE GOFF, Jacques ; BRÉMOND, Claude ; SCHMITT, Jean-Claude, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1996.

LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Tranvía, 2004.

MAINER, José Carlos, *Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la novela a noticia*, Cuenca, Cuadernos de Mangana 16, Centro de profesores y recursos de Cuenca, 2002.

MAROT, Patrick, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.

MARTÍNEZ-MALER, Odette, « Passeur de mémoire et figure du présent : *El nieto de republicano* (le petit-fils de républicain) », in HÄHNEL-MESNARD, Carola ; LIÉNARD-YETERIAN, Marie ; MARINAS, Cristina (éds.), *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Éditions de l'École Polytechnique, 2008, p. 43-52.

MASSON, Nicole, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003.

MÉNAGER, Daniel, *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle*, Paris, Dunod, 1997.

NAVAJAS, Gonzalo, « Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española », *Revista de Occidente*, n° 143, 1993, p. 105-130.

—, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996.

—, « El canon y los nuevos paradigmas culturales », *Iberoamericana*, n° 22, 2006, p. 87-97.

NOUSS, Alexis, « Mémoire et survie : une lecture de Paul Celan », *Études françaises*, vol. 34, n° 1, 1998, p. 86-104.

OLEZA, Joan, « Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo », *Diablotexto*, n° 1, 1994, p. 79-104.

—, « Un realismo postmoderno », *Ínsula*, n° 589-590, 1996, p. 39-42.

PEREIRO, Peregrina, *La novela de los noventa. Alternativas éticas a la posmodernidad*, Madrid, Pliegos, 2002.

RABAU, Sophie, « Le troisième pacte : ambiguïtés référentielles du cadre pragmatique, de la sphraggis antique à *Vidas escritas* de Javier Marías » in BOUJU, Emmanuel (éd.), *Littératures sous contrat*, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 227-240.

SALDAÑA, Alfredo, « Poesía y poder en la España contemporánea », *Iberoamericana*, n° 24, 2006, p. 121-132.

SCHMITT, Jean-Claude, « Rhétorique et histoire. L' "exemplum" et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval », in *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge. Temps modernes*, n° 92, 1980, p. 7-179.

STANESCO, Michel ; ZINK, Michel, *Histoire européenne du roman médiéval : esquisse et perspectives*, Paris, PUF, 1992.

TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Dunod, 1998.

TYRAS, Georges (éd.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, CERHIUS, 1996.

VALLS, Fernando, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003.

VAYSSIÈRE, Jean, « Symbolique chrétienne dans *Poemas humanos* et *España, aparta de mí este cáliz*, in DE LEÓN, Olver G. ; EZQUERRO, Milagros ; PAGEAUX, Daniel ; VICH-CAMPOS, Maryse ; OLIU, Thomas, *Les poètes latino-américains devant la Guerre Civile d'Espagne (Nicolás Guillén, Pablo Neruda et César Vallejo)*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 12-127.

VIART, Dominique ; VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008 [2005].

VRYDAGHS, David, « Le récit de filiation dans la littérature contemporaine », *Acta Fabula*, Notes de lecture, <<http://www.fabula.org/revue/document4455.php>>.

WINTER, Ulrich, *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Frankfurt / Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2006.

2. Études, articles et entretiens sur les auteurs et œuvres du corpus

◆ Javier Cercas

ALSINA, Jean, « Lecture de la trace, lecture de l'héritage (*Beatus ille, Luna de Lobos, Soldados de Salamina*) », in CORRADO, Danielle ; ALARY, Viviane, *La Guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 601-614.

ASTORGA, Antonio, « Miradas de Salamina », *ABC*, 23/03/2003.

AUSSENAC, Dominique, « Les Soldats de Salamine », *Le Matricule des Anges*, n° 41, nov.-déc. 2002, <http://lmda.net/din/tit_lmda.php?id=14799>.

BENÍTEZ, Beatriz, « Javier Cercas: "En España se vive de la prosa sonajero" », *ABC*, 03/07/2002.

BUERES, Enrique, « Javier Cercas, con los ojos fijos ante el precipicio », *Clarín*, n° 34, 2002, p. 29-36.

CARCELÉN, Jean-François, « Axiologie de la mémoire : Soldados de Salamina de Javier Cercas » in CAMPUZANO CARVAJAL, Francisco (éd.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, E.T.I.L.A.L., Collection Actes n° 3, Université Montpellier 3, 2002, p. 369-380.

CERCAS, Javier; TRUEBA, David, *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona / Madrid, Tusquets / Plot, 2003.

FAUQUET, Isabelle, *Les nouvelles écritures de l'Histoire : Soldados de Salamina*, Mémoire de Maîtrise, Université Bordeaux 3, 2003 (inédit).

GÓMEZ VIDAL, Elvire, « *Llanto por un guerrero : De Bolaño, personaje de Soldados de Salamina à la figure de l'auteur de Nocturno de Chile* », in BENMILOUD, Karim ; ESTEVE, Raphaël, *Les Astres noirs de Roberto Bolaño*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 41-65.

—, « "¡Al diablo con las categorías!". *Soldados de Salamina* de Cercas : un carrefour de modèles narratifs », in FOURNÈS, Ghislaine ; DESVOIS, Jean-Michel (éd.), *Constitution, circulation et dépassement de modèles politiques et culturels en péninsule Ibérique*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 237-259.

—, « L'engagement de la littérature », conférence prononcée au Musée d'Aquitaine de Bordeaux, le 10/02/2009.

HARGUINDEY, Ángel S., « Muerte y resurrección de Sánchez Mazas », *El País*, 03/05/2002.

MÉNDEZ, Rafael, « Cercas pide que se desconfie del narrador de *Soldados de Salamina* », *El País*, 03/07/2002.

ORSINI-SAILLET, Catherine, « Du pacte référentiel à la fiction : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », in SOUBEYROUX, Jacques (éd.), *Le Moi et l'Espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 247-260.

POZUELO YVANCOS, José María, « La configuración ética de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », in POZUELO YVANCOS, José María, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004, p. 277-286.

SATORRAS PONS, « *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, Reflexiones sobre los héroes », *Revista hispánica moderna*, vol. 56, n° 1, 2003, p. 227-246.

TYRAS, George, « Rafael Sánchez Mazas ou la sale mine du "récit réel" (sur *Les soldats de Salamine*, de Javier Cercas) », *Témoigner entre histoire et mémoire*, Fondation Auschwitz, n° 102, janvier-mars 2009.

—, « Relato de investigación y novela de la memoria : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Mala gente que camina* de Benjamín Prado », in CHAMPEAU, Geneviève ; CARCELÉN, Jean-François ; TYRAS, Georges ; VALLS, Fernando (eds), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

VARGAS LLOSA, Mario, « El sueño de los héroes », *El País*, 03/09/2001.

◆ **Dulce Chacón**

CHACÓN, Dulce, « La historia silenciada », <<http://www.archivovirtual.org/seminario/lamemoria/ponencias/p2.htm>>.

DOMÍNGUEZ, Antonio José, « Entrevista a Dulce Chacón », <<http://rebelion.org/cultura/dulce230303.htm>>.

EFE, « Dulce Chacón, premio Libro del Año por *La voz dormida* », *El Mundo*, 08/06/2003.

GARCÍA, Luis, « Guerra Civil Española. Dulce Chacón », <<http://www.literaturas.com/05EspecialMaxAubDulceChaconAbril2003.htm>>.

GIL CASADO, Pablo, « Dulce Chacón y la continuación de la novela crítico-social », *Ojancano*, nº 28, 2005, p. 81-97.

LLORET, Sabina, « "Las mujeres perdieron doblemente la guerra", Dulce Chacón », <<http://www.telepolis.com/cgi-bin/web/!urnredir?tema=weekent&dir=week151>>.

MORA, Rosa, « El premio de los libreros a Dulce Chacón llena de emoción al ecuador de la feria », *El País*, 08/06/2003.

PAOLI, Anne, « Dulce Chacón, *La voz dormida* : contre l'oubli, le legs de la parole », in CORRADO, Danielle ; ALARY, Viviane, *La Guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 475-496.

♦ **Juan José Millás**

Entretiens et articles sur l'œuvre de Millás

BARBÓN, Marta, « Juan José Millás, escritor y periodista: La igualdad entre hombres y mujeres es una fantasía », *La voz de Asturias*, 05/03/2004.

CABAÑAS VACAS, Pilar, « Materiales gaseosos: entrevista con Juan José Millás », *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 580, 1998, p. 103-122.

CARCELÉN, Jean-François, *Poétique d'une forme brève : la columna hebdomadaire de Juan José Millás dans El País*, Dossier de HDR, Université Stendhal, Grenoble, 2002 (inédit).

FERNÁNDEZ, Carolina, « Todos llevamos un machista dentro », *Revista Fusión*, mayo de 2004, <<http://revistafusion.com.2004/mayo/entrev128.htm>>.

LABARI, Nuria, « Millás viaja al fondo de Nevenka », *El Mundo*, 19/02/2004.

MELGAR, Luis, « El hombre que buscaba la verdad », *La voz de Asturias*, 23/06/2004

SKIROLE, Álvaro, « Juan José Millás escribe una novela sobre mobbing », *El diario de Sevilla*, 07/03/2004.

Articles cités sur l'affaire « Nevenka »

« El PP impugnará los resultados en Ponferrada por papeletas irregulares del partido de Ismael Álvarez », *El Norte de Castilla*, 24/05/2011.

EUROPA PRESS, « El ex alcalde de Ponferrada Ismael Álvarez rompe la mayoría del PP y se convierte en la llave del Gobierno municipal », *20minutos*, 23/05/2011.

FABRA, María, « Los imputados vuelven a ocupar sus escaños », *El País*, 07/11/2011.

MILLÁS, Juan José, « Nevenka », *El País*, 07/06/2002.

—, « La sentencia », *El País*, 20/11/2003.

♦ **Antonio Muñoz Molina**

CASTELLANI, Jean-Pierre, « Antonio Muñoz Molina entre literatura y periodismo: las columnas », *Olivar*, Año 2, n° 2, 2001, p. 123-134.

EFE, « Muñoz Molina pide más recursos para el Cervantes en su relevo en la dirección del instituto », *El Mundo*, 30/06/2006.

SHERZER, William M., « Escribir fuera de la patria: Javier Marías y Antonio Muñoz Molina », *España contemporánea*, Tomo 17, n° 1, 2004, p. 81-90.

Articles et entretiens sur *Ventanas de Manhattan*

CAÑO, Antonio, « Nueva York te quita tontería y vanidades destructivas », *El País*, 28/02/2004.

CHAMPEAU, Geneviève, cours de Master 2 portant sur *Ventanas de Manhattan*, Université Michel de Montaigne — Bordeaux 3, 2005-2006.

—, « Témoignage, trace et interprétation : *Ventanas de Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina », communication prononcée lors du colloque « Témoignage et fiction », Université Montpellier 3 (octobre 2006), PULM, à paraître en 2012.

—, « Le motif de la fenêtre dans *Ventanas de Manhattan* », in MEUNIER, Philippe ; SAMPER, Edgard, *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyrou*, Saint-Étienne, Éditions du CELEC, 2008, p. 603-618.

LINDO, Elvira; MUÑOZ MOLINA, Antonio, « La mirada del escritor », conférence prononcée à l'Institut Cervantes de New York le 27/04/2004.

MORGADO, Nuria, « Entrevista con Antonio Muñoz Molina: Una mirada al mundo a través de *Ventanas de Manhattan* », *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 31.1, 2006, p. 287-298.

NOYARET, Natalie, « Antonio Muñoz Molina à l'épreuve de New York : *Ventanas de Manhattan* (2004) », in GARNIER, Françoise ; NOYARET, Nathalie (éds.), *L'écriture à l'épreuve du cosmopolitisme, les Cahiers du CERC*, n° 2, Université de Nantes, juin 2007, p. 103-139.

Études et articles sur *Sefarad*

HACKL, Erich, « El caso *Sefarad*. Industrias y errores del santo de su señora », *Lateral*, n° 78, junio 2001,
<<http://www.circulolateral.com/revista/tema/078ehackl.htm>>.

—, « El caso *Sefarad* », *Lateral*, n° 81, septiembre 2001,
<<http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/081sefarad.htm>>.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, « El caso Hackl. El autor de *Sefarad* responde », *Lateral*, nº 79-80, julio-agosto 2001, <http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/079_080ammolina.htm>.

PÉRÈS, Christine, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque. Lecture de Sefarad d'Antonio Muñoz Molina*, Berne, Peter Lang, 2011.

REBREYEND, Anne-Laure, *Le renouvellement de l'écriture de la mémoire dans le roman espagnol contemporain : Sefarad, de Antonio Muñoz Molina*, La Velocidad de la luz, de Javier Cercas, Mémoire de Master 2, sous la direction de Geneviève Champeau, Université Bordeaux 3 / ENS-LSH, septembre 2009 (inédit).

◆ **Arturo Pérez-Reverte**

ALTARES, Guillermo, « Entrevista a Arturo Pérez-Reverte: "El libro que no te lleva a otro es estéril, fallido" », *El País*, 06/12/2008.

BELMONTE SERRANO, José, *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador (La novela y su didáctica)*, Murcia, Nausícaä, 2002.

BELMONTE SERRANO, José; LOPEZ DE ABIADA, José Manuel, (ed.), *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, 2003.

—, *Alatriste, La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009.

BLANCO, María Luisa, « Arturo Pérez-Reverte: "La literatura me ayuda a estar en paz" », *ABC Cultural*, 21/08/2000.

CRUZ, Juan, « Alatriste es un personaje del siglo XXI », disponible sur le site officiel d'Arturo Pérez-Reverte, 04/10/2003, <http://www.capitanalatriste.com/escritor.html?s=noticias/not_juan_cruz>.

EFE, « Pérez-Reverte: "Alatriste es una lucha contra la desmemoria" », *El Mundo*, 28/11/2001.

EFE, « Pérez-Reverte escribió Alatriste "para contar lo que libros de historia no contaron" », *El Mundo*, 09/04/2002.

EFE, « Pérez-Reverte: "El Club Dumas es un pedazo de mi vida; no cambiaría ni una línea" », *El País*, 28/11/2008.

EFE, « El Capitán Alatriste definitivo », *El País*, 28/04/2009.

FERNÁNDEZ, Pura, « El pacto de Ulises. Pérez-Reverte circunda de nuevo el Mare Nostrum », *Químera*, nº 273, 2006.

INTXAUSTI, Aurora, « Pérez-Reverte: "Alatriste me llevó a la Academia" », *El País*, 08/05/2009.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel; LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta (eds.), *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000.

MORA, Miguel, « Arturo Pérez-Reverte bucea en el Siglo de Oro para novelar sobre la "memoria que se nos niega" », *El País*, 04/12/1996.

OCÓN GARRIDO, Rocío, « Conversación con Pérez-Reverte », *España contemporánea*, n° 11, 2003.

NALLET, Thierry, *Jeux et enjeux génériques dans le roman espagnol actuel (Arturo Pérez-Reverte, Álvaro Pombo et Manuel Vázquez Montalbán)*, Thèse de doctorat de l'Université Stendhal — Grenoble 3, 2010 (inédit).

PÉREZ-REVERTE, Arturo, « La incontinencia del profesor », disponible sur le site officiel de Pérez-Reverte, <<http://www.perezreverte.com/articulo/perez-reverte/283/la-incontinencia-del-profesor/>>.

RIOYO, Javier, « Alatrisme es un hombre sin fe pero con dignidad », disponible sur le site officiel de Pérez-Reverte : <<http://www.perezreverte.com/articulo/noticias-entrevistas/431/alatrisme-es-un-hombre-sin-fe-pero-con-dignidad/>>.

RUIZ MANTILLA, Jesús, « Alatrisme surca los desconocidos Egeo y Mediterráneo del XVII », *El País*, 13/12/2006.

S. B., « Pérez-Reverte defiende a los héroes ante cientos de estudiantes de Sevilla », *El País*, 23/10/2007.

SANZ VILLANUEVA, Santos, « Lectura de Arturo Pérez-Reverte », disponible sur le site officiel de Pérez-Reverte, 30/10/2003, <http://www.capitanalatrisme.com/escritor.html?s=revertianos/rev_lectura_apr>.

TOUTON, Isabelle, *L'image du Siècle d'Or dans le roman historique espagnol du dernier quart du XX^{ème} siècle*, Thèse de doctorat de l'Université de Toulouse, 2003 (inédit).

◆ **Manuel Rivas**

CHAMPEAU, Geneviève, cours de Master 2 portant sur *El lápiz del carpintero*, Université Michel de Montaigne — Bordeaux 3, 2004-2005.

—, « Bilinguisme, diversité culturelle et utopie dans *O lapis do carpinteiro / El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », in CHAMPEAU, Geneviève (éd.), *Diversité culturelle et enjeux de pouvoir dans la péninsule Ibérique*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 113-130.

FOLKART, Jessica A., « On Pencils, Places, and the Pursuit of Desire: Manuel Rivas's *El lápiz del carpintero* », *Revista de Estudios Hispánicos*, n° 40, 2006.

NICHOLS, William J., « La narración oral, la escritura y los "lieux de mémoire" en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », in WINTER, Ulrich (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Frankfurt / Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2006, p. 155-176.

PÉRÈS, Christine, « Écrire pour quel public ? *O lapis do carpinteiro / El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas (1998) : une poétique de transgression des frontières », in LAGARDE, Christian (éd.), *Écrire en situation bilingue*, CRILAUP — Presses Universitaires de Perpignan, 2004, vol. 1, p. 457-470.

TEJEDA, Armando G., « Manuel Rivas: "mi primer libro fue la memoria de mi madre" », <<http://babab.com/no10/rivas.php>>.

THURSTON-GRISWOLD, Henry, « Intratextualidad e intertextualidad en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas », in *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference*, 2003, < www.juniata.edu >.

♦ **Études comparatives sur plusieurs de ces auteurs**

JÜNKE, Claudia, « "Pasarán años y olvidaremos todo": La guerra civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España », in WINTER, Ulrich (ed), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2006, p. 101-129.

MARTÍN GALVÁN, Juan Carlos, *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*, sous la direction de Pablo Gil Casado, Chapel Hill, University of North Carolina, 2006, (inédit),
<<http://www.let.uu.nl/~Elena.Carrillo/personal/LITERATURA%20Y%20GUERRA%20CIVIL/ARTICULOS/Narrativa%20XXI%20TESIS%20soldados%20de%20Salamina.pdf>>.

PEDROS GASCÓN, Antonio Francisco, « Héroes para un nuevo 98 (Acerca de una invisibilidad ideológica en la novela española reciente) », *España contemporánea*, 22.1, 2009, p. 7-34.

TORRES, Félix, « *Les Soldats de Salamine, La Voix endormie*, deux romans au miroir de la mémoire espagnole contemporaine de la Guerre Civile », in CORRADO, Danielle ; ALARY, Viviane, *La Guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 497-518.

V. MANUELS ET DICTIONNAIRES

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.

Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, édition de 1993.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, édition de 1992.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Ottawa, UGE, coll. « 10/18 », 1984.

FAURE SABATER, Roberto ; RIBES, María Asunción ; GARCÍA, Antonio, *Diccionario de nombres propios*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire illustré Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934.