



HAL
open science

**Le factuel et le fictionnel dans "Ardor guerrero",
"Sefarad" et "Ventanas de Manhattan" d'Antonio
Muñoz Molina**

Élodie Vaquero Vaquero-Nourrisson

► **To cite this version:**

Élodie Vaquero Vaquero-Nourrisson. Le factuel et le fictionnel dans "Ardor guerrero", "Sefarad" et "Ventanas de Manhattan" d'Antonio Muñoz Molina. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT : 2012TOU20121 . tel-00793006

HAL Id: tel-00793006

<https://theses.hal.science/tel-00793006>

Submitted on 21 Feb 2013

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
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Présentée et soutenue par :

Élodie Vaquero épouse Nourrisson

Le 15 novembre 2012

Titre :

Le factuel et le fictionnel dans "Ardor guerrero", "Sefarad" et "Ventanas de Manhattan" d'Antonio Muñoz Molina

ED ALLPH@ : Espagnol

Unité de recherche :

LLA Créatis (EA 4152)

Directeur(s) de Thèse :

Christine Pérès, Professeur, Université de Toulouse 2

Rapporteurs :

Geneviève Champeau, Professeur émérite, Université de Bordeaux 3
Jacques Soubeyroux, Professeur émérite, Université de Saint-Etienne

Autre(s) membre(s) du jury :

Jean-François Carcelen, Professeur, Université de Montpellier 3
Catherine Orsini-Saillet, Professeur, Université de Bourgogne

**Le factuel et le fictionnel dans
Ardor guerrero, Sefarad et
Ventanas de Manhattan
d'Antonio Muñoz Molina**

Remerciements

J'adresse tout d'abord mes remerciements à ma directrice de thèse, Madame Christine Pérès, pour avoir guidé ce travail de ses conseils avisés.

Je remercie Madame Geneviève Champeau, Madame Catherine Orsini-Saillet, Monsieur Jean-François Carcelen et Monsieur Jacques Soubeyroux pour avoir accepté de faire partie du jury de soutenance de ma thèse de doctorat.

J'exprime une grande reconnaissance à l'auteur, Antonio Muñoz Molina, pour les réponses apportées à mes questions tout au long de mon année de rédaction par courriel puis à Madrid. La qualité de ses œuvres n'a d'égale que sa bonté et sa bienveillance.

Je témoigne de ma gratitude à toutes les personnes qui ont participé à cette étude, en particulier Madame Germaine Segondi, présidente de l'Association du patrimoine du Pays de Seyssel pour sa gentillesse, Madame Inocencia Soria González, directrice de la Bibliothèque Centrale Militaire de Madrid pour sa sollicitude et Monsieur le Colonel Tournelle pour sa passion communicative.

A titre plus personnel, je salue l'ensemble des personnes qui m'ont entourée de leur affection durant ce parcours, en particulier Emilie Couturier pour son aide logistique et son amitié indéfectible et Mélanie Greiner pour sa présence précieuse.

Je remercie mon mari sans qui cette étude ne serait pas.

Je remercie mes parents... pour tout.

J'ai enfin une pensée toute particulière pour notre très cher Louis, qui nous a quittés le 6 mai 2012, sans avoir pu lire cette thèse achevée. Qu'elle lui soit dédiée.

A Louis Gilardi,

Introduction

Le 15 mai 2011, plusieurs dizaines de milliers de personnes se rassemblent spontanément sur la Puerta del Sol à Madrid et sur d'autres places centrales de villes espagnoles pour protester pacifiquement. Suivant les exemples du printemps arabe et des actions grecques et islandaises de 2008, et en réponse à la crise économique qui touche l'Espagne depuis 2009, ces manifestations revendiquent un changement dans la vie politique du pays. Elles s'unissent sous le nom de mouvement des indignés en référence à l'opuscule *Indignez-vous !*¹, publié en 2010 et véritable phénomène d'édition, où Stéphane Hessel défend l'idée selon laquelle l'indignation est le ferment de l'esprit de résistance et où il appelle à ne pas accepter le creusement des inégalités de richesse. Ce mouvement citoyen, le plus important en Espagne depuis la chute du franquisme, entend lutter contre les programmes d'austérité mis en place par le gouvernement et défend, par ses rassemblements, son héritage social et la primauté de l'intérêt général sur l'intérêt financier. Cet engagement non partisan est soutenu en Espagne par le monde littéraire, à l'image de José Luis Sampedro qui écrit un prologue à l'édition espagnole d'*Indignez-vous !*², *¡Indignaos!*³, et appelle la jeunesse espagnole à se révolter pacifiquement ou de Javier Cercas qui exprime sa sympathie envers les rassemblements du 15-M dans un quotidien italien⁴. Depuis la mort de Franco et le retour des libertés démocratiques, les auteurs espagnols se sont souvent exprimés en tant qu'écrivains-citoyens. Par le biais d'une nouvelle narrativité c'est-à-dire d'un retour à une intrigue traditionnelle qui se cristallise, entre autres, autour du genre historico-policier, ils œuvrent à une prise de conscience collective en questionnant l'actualité ou un passé essentiellement récent. De cette façon, Arturo Pérez-Reverte consacre *Territorio Comanche*⁵ aux correspondants de guerre dans l'Ex-Yougoslavie. Il en est de même pour Carlos Luis Zafón qui s'intéresse dans *Sombras del viento*⁶, une saga à succès, à l'époque du franquisme ou qui situe *Marina*⁷ dans le Barcelone des années 1970. Au sein de ce panorama littéraire,

¹ Stéphane Hessel, *Indignez-vous !*, Montpellier, Indigène, 2010, 32 p.

² *Ibid.*

³ José Luis Sampedro, préface à Stéphane Hessel, *¡Indignaos!*, traduit du français par María Belvis Martínez García, Barcelone, Destino, 2011, 64 p.

⁴ Javier Cercas, « El mundo de la cultura respalda a los indignados » in *LibreRed*, 27 mai 2011, <librerred.net/?p=7550> (consulté le 10 septembre 2011).

⁵ Arturo Pérez-Reverte, *Territorio Comanche*, Barcelone, Debolsillo, 2003, 144 p.

⁶ Carlos Luis Zafón, *La sombra del viento*, Barcelone, Planeta, 2010, 580 p.

⁷ Carlos Luis Zafón, *Marina*, Barcelone, Planeta, 2009, 256 p.

Antonio Muñoz Molina publie en 2009 *La noche de los tiempos*⁸ où il retrace le parcours d'Ignacio Abel, architecte républicain, qui à la fin de 1936 quitte Madrid pour New York, embauché par une université et à la recherche de sa maîtresse américaine perdue. Muñoz Molina s'appuie sur la mémoire historique et interroge notamment la société espagnole au temps de la II^e République au travers de personnages qui font revivre l'Histoire. Leurs itinéraires personnels marqués par l'ascension sociale, le mariage ou la passion instinctive sont imbriqués dans le contexte politique et incarnent les antagonismes de classes, le sectarisme ou les crimes du communisme et du nazisme. Muñoz Molina poursuit ainsi une investigation historique intimiste que l'on peut retrouver tout au long de son parcours.

Né à Úbeda dans la province espagnole de Jaén en 1956, Antonio Muñoz Molina suit des études de journalisme à Madrid puis étudie l'histoire de l'art à l'université de Grenade. Fonctionnaire municipal, il collabore à un journal andalou, le *Diario ideal*. Alors marié et père de famille, il rassemble ses articles dans des recueils puis publie ses premiers romans, rapidement couronnés d'un succès de public et de critique. Il reçoit tour à tour le Prix Icare en 1986 pour son premier roman *Beatus Ille*⁹, le Prix National de Littérature et celui de la Critique en 1988 pour *Un invierno en Lisboa*¹⁰ ou le Prix Planeta en 1991 pour *El jinete polaco*¹¹. Divorcé de sa première épouse, remarié avec Elvira Lindo et de retour à Madrid, il écrit pour le quotidien *El País* et poursuit sa carrière littéraire. Il publie *Las otras vidas*¹², *Los misterios de Madrid*¹³, *Nada del otro mundo*¹⁴ et *Plenilunio*¹⁵ adapté pour le cinéma par son épouse. Il est nommé membre de la Real Academia Española où il occupe depuis 1995 le fauteuil « u » et a été directeur de l'Institut Cervantès de New York de 2004 à 2006. Sa production littéraire est riche et variée. Irene Andres-Suárez, professeur à l'université de

⁸ Antonio Muñoz Molina, *La noche de los tiempos*, Barcelone, Seix Barral, 2009, 960 p.

⁹ Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, Barcelone, Seix Barral, 1986, 281 p.

¹⁰ Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, Barcelone, Seix Barral, 2001 (1^{ère} édition 1987), 224 p.

¹¹ Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*, Barcelone, Planeta, 1991, 577 p.

¹² Antonio Muñoz Molina, *Las otras vidas*, Madrid, Mondadori, 1988, 218 p.

¹³ Antonio Muñoz Molina, *Los misterios de Madrid*, Barcelone, Seix Barral, 1992, 192 p.

¹⁴ Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 1996 (1^{ère} édition 1993), 292 p.

¹⁵ Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 1997, 553 p.

Neuchâtel, qui s'est intéressée à l'écriture d'Antonio Muñoz Molina, met en exergue une évolution marquée dans la trajectoire du romancier :

En su trayectoria narrativa percibimos claramente [diferentes] etapas bastante bien delimitadas, aunque no impermeables. (...) condicionado, en cierta forma, por su admiración desmedida por la cultura en todas sus manifestaciones, empezó escribiendo novelas que se nutrían esencialmente de música (...), de literatura (...) y de películas. *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* ilustran (...) esta tendencia; poco a poco (...) se internó (...) por los meandros de la memoria personal (y tangencialmente de la colectiva) como ponen de manifiesto *El jinete polaco* y *Ardor guerrero*.¹⁶

Le lecteur assiste dans ses premières œuvres au triomphe de la littérature et de la culture. La vie y est reléguée au rang de prétexte, de faire-valoir de l'art. La ville imaginaire de Mágina est ainsi une scène d'enquêtes de polars ou de films noirs, comme le remarque Carmen Martín Gaité :

Alimentado tanto por Faulkner y Onetti como por el género policiaco, la novela negra, la música de jazz o los filmes en blanco y negro de los años cuarenta (por hablar sólo de los influjos más patentes), Antonio Muñoz Molina elabora sus historias sobre experiencias ajenas, creando unos personajes que nunca ha conocido ni son contemporáneos suyos, pero que han poblado sus sueños y con los que le hubiera gustado codearse en otra vida.¹⁷

Ce n'est que dans un second temps que Muñoz Molina centre son attention sur la réalité. Katarzyna Olga Beilin relève lors d'une conversation avec l'auteur : « [se inspira] más en la vida, mientras que los profesores dicen que la literatura nace de la literatura », ce à quoi ce dernier répond : « [u]na cosa no quita la otra; [s]in duda, me inspiré más en la literatura al escribir *Beatus Ille* y más en la vida al escribir *Ardor guerrero* »¹⁸. En d'autres termes, dans l'œuvre entière de Muñoz Molina, le lecteur peut distinguer deux temps fort différents : un premier où l'auteur s'appuie sur les livres qu'il a lus ou les films qu'il a vus et un second qui, plus dépouillé d'artifices accessoires et livresques, se fonde sur le réel.

¹⁶ Irene Andres-Suárez et Inès d'Ors (eds), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, Actas del « Grand Séminaire » de Neuchâtel, *Cuadernos de Narrativa II*, Neuchâtel, Editions de l'Université de Neuchâtel, 1997, p. 16.

¹⁷ Carmen Martín Gaité, « El ladrón de imágenes », *Saber leer* n°56, junio-julio de 1992, p. 7.

¹⁸ Katarzyna Olga Beilin, *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Woodbridge, Tamesis, 2004, p. 116.

Nous nous étions déjà intéressée à cette première période à travers l'analyse de *Plenilunio*¹⁹ que l'auteur publie en 1997 et qui conte l'histoire d'un policier désabusé qui enquête sur le viol et le meurtre d'une fillette. Il nous était alors apparu que l'espace référentiel devenait le fondement d'une construction fictive et empreinte de culture mais qui dressait aussi un état des lieux, lucide et acéré, de notre société. Cette œuvre représente donc un récit transitoire dans le sens où elle s'inspire alors déjà de faits réels que l'auteur a lus dans un périodique andalou et qui lui ont permis, par le truchement de la fiction et dans sa Mágina imaginaire, d'intensifier sa volonté critique et didactique et sa logique mémorialiste. Au versant policier se superpose ainsi dans *Plenilunio*²⁰ un versant social qui résulte de la réalité et renvoie à ses préoccupations morales. De plus, nombre de thèses ont été consacrées à cette première période de l'œuvre de l'auteur, à l'image de *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité* de Christine Pérès²¹, *La narrativa de Antonio Muñoz Molina: « Beatus Ille » como metanovela* de Miguel Ángel Latorre Madrid²², *El contrato de veridicción y el aparato de la enunciación en « Beatus Ille » de Antonio Muñoz Molina* de María José Gimenez Mico²³ ou encore *Los dones del espejo, la narrativa de Antonio Muñoz Molina* de Lourdes Franco Bagnouls²⁴. Si certaines thèses se sont intéressées au second cycle romanesque de l'auteur, que ce soit à *Sefarad* comme *La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina* de José Manuel Begines Hormigo²⁵ ou *Voces silenciadas: la memoria histórica en el realismo documental de la narrativa española a principios del siglo XXI* de Juan Carlos Martín Galván²⁶ qui étudient toutes deux les personnages victimes des traumatismes du XXe siècle, mais aussi à *Ventanas*

¹⁹ Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, *op. cit.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Christine Pérès, *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité*, Paris, L'Harmattan, 2001, 302 p.

²² Miguel Ángel Latorre Madrid, *La narrativa de Antonio Muñoz Molina: « Beatus Ille » como metanovela*, Málaga, Université de Málaga, 2003, 578 p.

²³ María José Gimenez Mico, *El contrato de veridicción y el aparato de la enunciación en « Beatus Ille » de Antonio Muñoz Molina*, Montréal, Université de Montréal, 1990, 611 p.

²⁴ Lourdes Franco Bagnouls, *Los dones del espejo, la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, México, Plaza y Valdés editores, 2001, 165 p.

²⁵ José Manuel Begines Hormigo, *La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina*, Séville, Université de Séville, 2006, 568 p.

²⁶ Juan Carlos Martín Galván, *Voces silenciadas: la memoria histórica en el realismo documental de la narrativa española a principios del siglo XXI*, Madrid, Libertarias, 2009 (1^{ère} édition 2006), 225 p.

de *Manhattan* telle *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain* d'Isabelle Fauquet²⁷ où la chercheuse aborde les notions d'héritage par rapport au passé et de responsabilité envers le présent, il n'en demeure pas moins qu'aucune ne semble interroger spécifiquement la tension entre réalité et fiction qui émane pourtant avec force de trois ouvrages d'Antonio Muñoz Molina, à savoir *Ardor guerrero*²⁸, *Sefarad*²⁹ et *Ventanas de Manhattan*³⁰. Ces écrits (dont nous ne reprendrons pragmatiquement dans nos références que les initiales) semblent en effet se détacher au sein de la production littéraire de l'auteur dans le sens où ils revêtent un statut particulier, au croisement du réel et du fictif. Se donnant respectivement à lire comme des mémoires, des témoignages et un récit de voyage, ils apparaissent d'emblée comme trois modalités d'une littérature factuelle, comme des *mimesis* ou des reconstructions du réel qui se voient néanmoins contaminées par la dimension fictionnelle de la construction narrative. S'il existe dans *Ardor guerrero*, *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan*, une trame référentielle composée de noms, de dates et de lieux, la factualité semble relative à cause de l'interférence de procédés fictionnels qui viennent contaminer des récits qui se voudraient composés initialement de faits avérés. Il existe donc un décalage entre le projet d'objectivité, et les textes finaux où se mêlent factuel et fictionnel. De la perméabilité de ces deux catégories, découle un brouillage puisque dans un espace d'écriture qui relève *a priori* du récit factuel, semble se vérifier l'axiome de Gérard Genette³¹ selon lequel les formes pures et indemnes de toute contamination n'existent que dans l'éprouvette du poéticien.

Afin d'approcher au plus près la notion de fictionnel que nous étudierons avec celle que nous considérerons dans un premier temps comme son antonyme, le factuel, il est tout d'abord primordial d'en circonscrire le sens par une étude diachronique puis synchronique. Le terme factuel, usité en tant que tel, relève de la *factual narrative*, une expression consacrée en langue anglaise. Dans le champ

²⁷ Isabelle Fauquet, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne, 2012, 416 p.

²⁸ Antonio Muñoz Molina, *Ardor guerrero*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2004 (1^{ère} édition 1995), 382 p.

²⁹ Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2004 (1^{ère} édition 2001), 516 p.

³⁰ Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*, Barcelone, Seix Barral, 2005 (1^{ère} édition 2004), 386 p.

³¹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 (1^{ère} édition 1991), p. 91.

disciplinaire du droit, le factuel expose ce qui est arrivé et isole un cas. Il est régi par des critères de vérité et de fausseté et se présente comme un reflet direct de la réalité puisqu'il tient à la référence du texte, au caractère vérifiable des faits. Le terme fictionnel, issu du latin *fingere* au sens de modeler, façonner, et qui concernait sous l'empire romain l'activité des *fictores* c'est-à-dire des sculpteurs ou potiers, met l'accent au contraire sur l'invention et sur l'imaginaire. Dans l'Antiquité, Platon³² établit une distinction entre fait et fiction dans le sens où celui-ci assimile le fait à la vérité et la fiction au simulacre. Cette dernière pâtit selon lui d'un déficit éthique puisqu'il l'associe au mensonge et d'un déficit ontologique puisqu'il la présente comme vide de sens. Plus tard, en réaction à cette distinction fondamentale, Aristote³³ énonce que l'historien (l'auteur factuel) en racontant un fait vrai ne s'intéresse qu'au particulier alors que le poète (l'auteur fictionnel) en narrant un fait imaginaire touche à l'universel, ce qui implique que la fiction ait une valeur cognitive, autrement dit qu'elle enseigne au lecteur quelque chose sur sa propre réalité. Pourtant, dès le Moyen Âge, seules les notions juridiques de *fictio juris* perdurent dans le champ de la fiction. Ce principe permet de considérer comme existante une situation manifestement contraire à la réalité pour parvenir à un bon fonctionnement de la justice et de la société. Issue de cette expression procédurière, la fiction semble alors être comme la définit Jean Bart : « la négation ou, pour le moins, la transformation, d'un élément du monde naturel, (...) [a]ussi apparaît-elle comme une invention fausse, un acte contre-nature, une tromperie »³⁴. C'est chargée de ce caractère péjoratif que la fiction demeure dans le monde littéraire. Furetière signale ainsi dans son dictionnaire³⁵ : « [f]iction se dit (...) des inventions (...) et des visions chimériques de l'esprit ». Ce travail de dénigrement aboutit à un rejet virulent de la fiction. Pourtant si son sens négatif se radicalise, son usage commun se généralise. La fiction, polysémique, englobe dès lors, dans le domaine critique anglo-saxon, l'ensemble de la littérature non-

³² Platon, *La République* , traduit du grec par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002 (1^{ère} édition 1513), 801 p.

³³ Aristote, *Poétique* , traduit du grec par Barbara Gernez, Paris, Gallimard, 1997 (1^{ère} édition 1495), 162 p.

³⁴ Jean Bart, « *Fictio juris* » in Christian Biet (sous la direction de), *Littératures Classiques* n°40 : *Droit et littérature* , Toulouse, Société de Littératures classiques, automne 2000, p. 25.

³⁵ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts* , Paris, Le Robert, 1978 (1^{ère} édition 1690), 3 tomes, 2277 p.

factuelle et le fictionnel devient par extension un énoncé à dénotation nulle et le pôle du possible. Les occurrences de fiction qui apparaissent dans le discours littéraire à la fin du XIXe siècle s'emploient alors par opposition aux textes et représentations qui se donnent comme des reflets directs de la réalité. La narratologie, la science du récit, hypostasie ensuite le récit de fiction en modèle de tout récit. La primauté de la fiction repose sur la révolution de l'image et sur l'importance et la variété des formes narratives dans la culture contemporaine mais procède aussi d'un fait de conjoncture lié dans le domaine critique au succès en 1928 du texte de Propp, *Morphologie du conte*³⁶, une étude de la structure narrative du conte de fées qui détermine les fonctions du récit de fiction et sur lesquelles s'appuient d'illustres commentateurs que sont Greimas ou Barthes. Cependant, et bien que la fiction semble prévaloir actuellement, l'importance et la visibilité des récits factuels dans la littérature contemporaine nous invitent à nous interroger simultanément sur le factuel et le fictionnel et ce non seulement en termes de différenciation mais aussi de possible hybridation.

Cette étude conjointe se trouve au centre de travaux conduits par les principales figures de la narratologie, de la poétique et plus généralement de la théorie de la littérature comme Jean-Marie Schaeffer qui, avec *Pourquoi la fiction ?*³⁷, adopte une perspective anthropologique, tente de renouer avec la part de fiction présente dans le quotidien des jeux d'enfants, des rêveries ou du numérique et de sa virtualité pour prouver qu'elle est aussi un vecteur de connaissance ou comme Dorrit Cohn amenée, dans son ouvrage intitulé *Le propre de la fiction*³⁸, à élargir le champ de sa réflexion à des pratiques tangentes à la fiction dans la mesure où, selon elle, la fiction narrative a des caractéristiques spécifiques, des marqueurs, que la confrontation avec les genres factuels permet de mieux percevoir et de mieux décrire. Malgré des présupposés idéologiques et épistémologiques différents, ces recherches ont en commun de proposer des théorisations ouvertes. En France, Philippe Lejeune tente d'établir les fondements théoriques qui permettent de mieux cerner le genre autobiographique, genre factuel

³⁶ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, traduit du russe par Marguerite Derrida et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1970 (1^{ère} édition 1928), 254 p.

³⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, 346 p.

³⁸ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude-Marie Schaeffer, Paris, Seuil, 2001, 261 p.

d'importance, et forge « le pacte autobiographique » dans un ouvrage du même nom³⁹, un contrat qu'un auteur passe avec ses lecteurs et qui requiert d'une part une introspection et d'autre part une exigence de vérité. Cependant, Gérard Genette, qui avait posé dans *Figures III*⁴⁰ les fondements d'une analyse littéraire en définissant des termes clefs permettant notamment de préciser le statut du narrateur quant à la diégèse et qui avait développé dans *Palimpsestes*⁴¹ le concept de transtextualité c'est-à-dire tout ce qui met en relation un texte avec un autre, est le premier à proposer une tentative de formalisation conjointe des narrations de fictions et des narrations de faits dans « Récit fictionnel, récit factuel » qu'il publie dans *Fiction et diction*⁴². Il questionne dans cet ouvrage les critères, les régimes et les modes de littéarité et distingue deux de ces derniers : la fiction et la diction. La fiction est de critère essentiellement thématique, puisqu'elle se définit par le caractère imaginaire de ses objets, et de régime constitutif, dans la mesure où toute fiction est littérature. La diction est de critère formel, dans le sens où elle met l'accent sur le message verbal, et de régime constitutif ou conditionnel, constitutif s'il s'agit de poésie dans la mesure où le travail de versification révèle à lui seul la littéarité ou conditionnel dans le cas de la prose qui nécessite quant à elle pour être de la littérature une mise en mots littéraire. Il poursuit en mettant en exergue les différences narratologiques entre le récit fictionnel et le récit factuel, qu'il soit par exemple autobiographique ou historique, et appelle de ses vœux un affranchissement à l'égard des limitations imposées à la narratologie traditionnelle vouée à l'analyse des seuls récits de fiction. Il s'exprime à cette fin de la façon suivante : « Si les formes narratives traversent allègrement la frontière entre fiction et non-fiction, il n'en est pas moins, ou plutôt il n'en est que plus urgent, pour la narratologie de suivre leur exemple »⁴³. Loin du caractère d'urgence qui n'est évidemment plus d'actualité, il semble néanmoins d'intérêt de questionner la porosité des régimes factuel et fictionnel. Gérard Brey dans son avant-propos à l'ouvrage coordonné par Héliane Kohler, *Figures du récit fictionnel et du récit*

³⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 (1^{ère} édition 1975), 382 p.

⁴⁰ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

⁴¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 468 p.

⁴² Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op.cit.*

⁴³ *Ibid.*, p. 93.

*factuel 1*⁴⁴, montre que la critique du dernier quart de siècle conclut que le factuel et le fictionnel s'empruntent l'un à l'autre : « il y a une interaction, une perméabilité des divers procédés mis en œuvre par l'un et l'autre types de récit ». Il s'agit dès lors d'analyser comment fonctionnent les divers régimes du récit et comment ils peuvent s'imbriquer. Cette étude est d'autant plus pertinente que ces pratiques d'écriture hybride se trouvent au centre de la réflexion d'écrivains espagnols contemporains.

Javier Cercas, Dulce Chacón ou Javier Marías imbriquent dans leurs œuvres fiction et vécu, imaginaire et Histoire. Ils explorent la *faction*, contraction nord-américaine de *fact* et *fiction*, c'est-à-dire qu'ils réfléchissent sur le roman en tant que pratique permettant d'imposer la fiction comme une réalité ou de transcender le réel relégué au rang de virtualité. *Soldados de Salamina*⁴⁵ de Javier Cercas s'affiche comme un roman témoignage à la première personne puisque l'auteur semble revêtir les traits d'un journaliste du même nom qui s'interroge sur un épisode des derniers mois de la guerre civile quand les troupes républicaines prennent la décision de fusiller leurs prisonniers nationalistes et qu'elles épargnent l'un d'eux, Rafael Sánchez Mazas, fondateur et idéologue de la Phalange. La porosité entre le réel et le fictif apparaît dans la confusion entre le vrai et le vraisemblable et se cristallise dans la réflexion métatextuelle du narrateur qui raconte une histoire tout en expliquant comment elle s'est construite et qui réfléchit sur les tensions entre l'enquête journalistique et le travail de l'écrivain. D'une façon similaire Dulce Chacón, à l'écriture de *La voz dormida*⁴⁶, s'entretient avec des historiens, visite bibliothèques et hémérothèques et recueille des témoignages. Elle reproduit au sein de son œuvre des documents originaux : le dernier rapport de guerre signé par Franco, l'arrêt de condamnation d'Hortensia en mars 1941 et celui qui, en juillet 1973, assigne Paulino à une liberté surveillée. Il en est de même pour Javier Marías qui fait figurer dans *Tu rostro mañana*⁴⁷ la photographie d'un adolescent, présenté dans le texte comme l'oncle du narrateur et qui s'avère être en réalité celui de l'auteur dont la mère avait conservé un cliché.

⁴⁴ Héliane Kohler (éd.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel 1*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2003, p. 7.

⁴⁵ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelone, Tusquets Editores, 2001, 216 p.

⁴⁶ Dulce Chacón, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2002, 384 p.

⁴⁷ Javier Marías, *Tu rostro mañana*, Madrid, Alfaguara, 2009, 1336 p.

Tous deux insèrent dans leurs constructions romanesques des documents authentiques ou officiels devenus par là même les composants d'une hybridation générique. Issu de la même génération que ces précédents auteurs, Muñoz Molina, qui, dans les trois œuvres de notre corpus, brouille les voix narratives et mêle des éléments allogènes, lie lui aussi le factuel et le fictionnel.

Ainsi, nous nous interrogerons sur les apports et rapports du réel et de la fiction dans *Ardor guerrero*, *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan* et nous nous demanderons si le réel présent dans ces œuvres n'est pas le fruit de relations infiniment plus complexes que la simple copie. Ces trois ouvrages qui diffèrent dans leurs usages et dans leurs finalités sont-ils des récits factuels et peuvent-ils l'être ? Le recours à la fiction est-il inéluctable et le cas échéant n'est-il pas tout autant porteur de sens ? Quels sont donc les ressorts et desseins à la fois idéologiques et esthétiques d'une hybridation des régimes factuel et fictionnel ? Telles sont les interrogations auxquelles nous tenterons de répondre par le biais de cette présente étude.

A cette fin, nous consacrerons notre première partie au réel et verrons tout d'abord que Muñoz Molina ancre ses récits dans un factuel autobiographique et ce notamment dans *Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan*. Il définit lui-même *Ardor guerrero* comme « una memoria personal en la que no [s]e permit[ió] ni un rasgo de ficción »⁴⁸, autrement dit comme ses propres mémoires où il relate, par la voix de son narrateur, la discipline et les affres militaires auxquelles il a été confronté tout au long du service qu'il effectue à Vitoria en 1979. *Ventanas de Manhattan* est de la même façon un récit d'observation et une chronique de faits. Le narrateur, qui renvoie de nouveau à l'auteur, y consigne les réflexions que lui inspirent ses voyages new-yorkais et semble commenter sur l'instant le séjour qu'il effectue en 2001 alors chargé de cours à l'université de la ville. Cependant, le corpus s'étend au-delà d'un factuel personnel pour se fondre dans l'Histoire. La réalité historique est substrat des trois œuvres et particulièrement de *Sefarad*, constitué de récits contemporains d'exclus ou d'exilés et de témoignages qui s'avèrent souvent véridiques et vérifiables.

⁴⁸ Antonio Muñoz Molina dans la rubrique « Publicaciones » de son blog <antoniomunozmolina/publicaciones/> (consulté le 27 janvier 2011).

Cependant, comme nous l'analyserons dans un second temps, si les trois œuvres sont fondées sur l'authenticité, elles restent par essence des bâtisses de papier. L'écriture romanesque intrinsèquement factuelle est utopique. L'auteur a nécessairement recours à la fiction, non seulement parce que le réel est déficient, défaillant mais aussi parce la mise en mots du factuel impose à elle seule le recours aux artefacts littéraires. Pour susciter l'adhésion et l'intérêt du lecteur, Muñoz Molina use de ressorts fictionnels et met en intrigue la réalité. Les narrateurs des trois œuvres de notre corpus font face à la fragmentation de leur identité réelle, et par le détour de la fiction, ils ont à cœur de recouvrer et d'ériger un nouvel être-au-monde. Les parcours intérieurs des narrateurs aboutissent à des prises de position émouvantes et engagées.

Ainsi, comme nous le soulignerons enfin, l'hybridation du factuel et du fictionnel est sous-tendue par des valeurs idéologiques et esthétiques. Les œuvres invitent à une expérience de réception qui favorise chez le lecteur un processus d'identification par lequel passent la connaissance du passé et sa commémoration. Répondant à un devoir éthique, l'auteur reconstitue l'Histoire essentiellement récente et souligne la nécessité d'un engagement dans le monde actuel et la vie citoyenne. Les voix qu'il choisit pour transmettre ses idées mettent de surcroît en relief les enjeux esthétiques du texte dans la mesure où il met en scène, dans les trois œuvres de notre corpus, des narrateurs qui aspirent ou ont accédé à une carrière littéraire. Cette vocation pousse ces derniers à s'immerger dans la lecture, à réfléchir sur l'écriture et à en explorer les potentialités. Dans une mise en abyme, les narrateurs-écrivains portent un regard réflexif sur leur geste narratif. Cette réflexivité s'entend comme métatextualité, notion que nous étudierons dans le sens où la définit Gérard Genette, à savoir comme « la relation dite de commentaire qui lie un texte à un autre dont il parle »⁴⁹ puisque cette réflexivité que constitue la recherche esthétique sur l'écriture en devenir aboutit, dans des dimensions intertextuelle et intersémiotique, à la nécessité de convoquer d'autres textes et d'autres genres. En effet, l'écriture à elle seule semble insuffisante pour transcrire la réalité dans sa totalité. L'hybridation du factuel et du fictionnel ne peut pas être

⁴⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 10.

qu'une hybridation des mots. Le recours aux arts, cinématographique, pictural ou sculptural, s'impose alors comme seul apte à appréhender la réalité dans toute sa diversité et à offrir du monde une vision souveraine.

Première partie :
l'ancrage factuel

Mouvement dominant en art durant la seconde moitié du XIXe siècle puis en littérature au travers de certaines œuvres de Zola, Dickens ou Pérez Galdós, le réalisme prétend dépeindre la réalité sans la modifier. Il vise à représenter le réel tel qu'il est sans artifice ni idéalisation et entend proposer une littérature du vrai. C'est dans ce même souci de vérité qu'Antonio Muñoz Molina privilégie des histoires personnelles ou collectives dans les trois œuvres étudiées. Le narrateur d'*Ardor guerrero* semble raconter sa propre expérience du service militaire tout comme celui de *Ventanas de Manhattan* présente ses séjours new-yorkais à la manière des miniatures littéraires, vifs et brefs exposés sur la vie de la cité, publiés par le magazine *The New Yorker* depuis 1925 dans la rubrique « Talk of the town » (ce qui se dit en ville). Enfin, si le narrateur de *Sefarad* relate son cheminement, il embrasse aussi d'autres parcours et prête sa voix à Franz Kafka, à Willy Münzenberg ou Evguénia Guinzbourg, autant d'êtres détruits par l'Histoire. Ces trois narrateurs relatent un vécu. Mais quels sont ces faits sur lesquels ils s'appuient et par quels procédés tentent-ils de les transcrire ? Telles sont les questions qui surgissent à la lecture des trois œuvres.

Afin d'y répondre, nous verrons tout d'abord que les narrateurs d'*Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan* puisent dans leurs expériences individuelles la matière de leurs récits. *Ardor guerrero*, présentée comme des mémoires de jeunesse, apparaît comme une œuvre aux allures autobiographiques où auteur et narrateur semblent se confondre. *Ventanas de Manhattan*, tel un carnet de voyage, expose quant à elle des faits véridiques et les lieux authentiques de la mégapole new-yorkaise.

Le narrateur de *Sefarad* va plus loin et, comme nous le soulignerons ensuite, étend son récit aux événements vus ou entendus, aux histoires qu'on lui a rapportées, aux souvenirs d'exclus et d'exilés. Il se fait le porte-voix d'autrui.

Cependant, comme nous l'expliquerons enfin, les narrateurs des trois œuvres ancrent leurs diégèses dans un réel topographique et temporel qui dépasse tous les destins individuels. Depuis la guerre civile espagnole jusqu'aux événements du monde contemporain, ils disent l'Histoire, factuelle et profondément humaine.

Chapitre un : *Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan*, deux modalités factuelles de l'écriture personnelle

L'essor de l'écriture de soi suite à la chute des totalitarismes en Europe s'explique en partie par la réaffirmation d'une doctrine individualiste qui s'appuie, après l'échec des systèmes collectifs et des solutions macrosociales, sur une économie capitaliste de plus en plus libérale. Murillo l'affirme :

[H]a habido, sin duda, un deslizamiento desde los temas sociales a los individuales, del nosotros al yo. (...) la tarea pendiente del marxismo, el tremendo abismo de su sistema, fue el sujeto, y (...) sólo sobre una nueva teoría del sujeto podrá construirse el nuevo aparato teórico que nos permita seguir a flote en este marasmo. (...) nada tiene de extraño que la ficción haya abandonado los temas sociales para trabajar en los del yo.⁵⁰

La littérature contemporaine semble ainsi souvent prendre l'individu pour sujet premier. C'est le cas d'*Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan* qui se fondent sur un vécu personnel et s'entendent comme des récits de « diction » selon la terminologie de Gérard Genette⁵¹. Ils s'opposent à la fiction, comprise comme l'acte d'inventer, de faire passer pour réels des événements qui n'ont pas ou n'ont pas eu d'existence effective, et disent ce qui est ou a été. Après avoir résumé l'intrigue des deux œuvres, nous examinerons donc deux modalités factuelles de l'écriture personnelle : d'une part le récit autobiographique et le genre des mémoires qui se conçoivent autour du narrateur lui-même, double de l'auteur et dans *Ardor guerrero* emblème générationnel, et d'autre part le récit de voyage qui n'existe que dans son rapport à l'espace et au temps et où, dans *Ventanas de Manhattan*, le narrateur s'affiche écrivain.

⁵⁰ Enrique Murillo, « La actualidad de la narrativa española », in *Diario 16*, 23 avril 1988, pp. 302-303.

⁵¹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op.cit.*, p. 86.

1. *Ardor guerrero*, de l'autobiographie individuelle aux mémoires générationnelles

Ardor guerrero vibra en nuestras voces
y de amor patrio henchido el corazón
entonemos el himno sacrosanto
del deber, de la patria y del honor.

Ce chant composé par le tolédan Fernando Díaz Gil, sur ordre de son colonel, José Villalba Requelme, connaît une telle popularité qu'il devient l'hymne par excellence des forces espagnoles. Muñoz Molina en reprend les deux premiers termes pour titre de son œuvre et affiche ce premier couplet en exergue du récit nous faisant ainsi entrer d'emblée au sein de l'armée. Avant l'écriture d'*Ardor guerrero*, l'auteur évoque déjà le monde militaire dans l'article « Soldados » qu'il publie le 23 avril 1990 dans *El País* et qu'il reprend en 1996 dans *Las apariencias*⁵². Il y rappelle, à travers le récit de son trajet, de ses exercices et de ses craintes face aux exigences de ses supérieurs, une expérience personnelle et semble poser les fondements de son œuvre. En effet, dans *Ardor guerrero*, Muñoz Molina entend raconter, par une voix narrative, le service qu'il a effectué dans ses jeunes années.

1.1. Un récit de jeunesse

Ardor guerrero apparaît comme le récit que fait un narrateur de son service militaire obligatoire, « la mili ». Les événements relatés dans l'œuvre se situent à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Le protagoniste, d'origine andalouse, est envoyé dans une caserne du Pays basque, dans la ville de Vitoria qui connaît alors nombre de manifestations et d'assassinats. Le personnage redoute non seulement les indépendantistes mais aussi les gradés et même les appelés. Il

⁵² Antonio Muñoz Molina, *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 2008 (1^{ère} édition 1996), 200 p.

distingue au temps du service deux types de recrues : les dociles (*AG*, p. 64), souvent distraits et peu au fait de leur environnement, et les rebelles (*AG*, p. 64), bien plus violents, même si tous se confondent à leur arrivée en raison du surnom de « bleus » (*AG*, p. 77) qui leur est attribué. Déshumanisé, le protagoniste n'est plus qu'un chiffre, un sigle « J-54 » (*AG*, p. 11). Il vit dans ce centre des jours de souffrance : il y subit le froid et les affronts. L'épisode de la douche où tous se volent tour à tour leurs bérets est caractéristique d'une humiliation et d'un avilissement. Lorsque ce séjour prend fin et qu'il prête serment au drapeau, le protagoniste rejoint à Saint-Sébastien le régiment de chasseurs de montagne Sicilia⁴⁷ où il réalise son souhait en obtenant un poste d'employé de bureau. Sa situation est plus favorable puisqu'il travaille alors avec deux préposés aux écritures, Salcedo et Matías, et sous l'autorité d'un affable brigadier. Pourtant, dès lors qu'il découvre sur la table de son supérieur un rapport où il est lui-même présenté comme une personne susceptible d'altérer l'ordre public, le narrateur ne cesse de se sentir surveillé. Il exprime ses angoisses à Pepe Rifón qui occupe la place laissée vacante par Matías, alors libéré de ses obligations militaires. Le narrateur se lie d'amitié avec ce jeune galicien, indépendantiste et sympathisant de l'ETA, et sort en sa compagnie, les jours de permission, au café et au cinéma. Leur estime perdure après le service si bien qu'il se voit affecté lorsqu'il apprend, des années plus tard, la mort accidentelle de son ami. C'est ainsi le décès de ce camarade qui pousse le narrateur à s'interroger sur les relations dans et hors le régiment et à exercer son regard sur le temps du service et sur son propre passé.

1.2. Un récit personnel

Le récit de soi est revendiqué par l'auteur dès le péri-texte de l'œuvre puisqu'il choisit notamment pour seconde épigraphe les propos de Montaigne⁵³ : « Así pues, yo mismo soy la materia de mi libro » (*AG*, p. 7). Cette phrase

⁵³ Michel de Montaigne, *Essais*, Paris, Larousse, 2008 (1^{ère} édition 1580), 430 p.

liminaire renvoie aux exigences antiques de la *captatio benevolentiae* où celui qui s'exprime doit faire montre de sa sincérité et de son intérêt pour ses destinataires puisque la place que l'auteur accorde à l'autre est la manifestation de la pureté de ses intentions. Dans cette œuvre fiduciaire, la confiance du lecteur est partie liée avec l'authenticité de l'auteur. Rousseau dit nourrir ce même projet de sincérité et l'exprime lui aussi au début de son ouvrage puisqu'il affirme dans le second préambule du livre premier des *Confessions*⁵⁴ :

Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme ce sera moi. (...) voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon (...) je me suis montré tel que je fus.

Celui-ci assure vouloir faire preuve à la fois d'authenticité dans le sens où il se montre transparent et ne cache rien de son existence et d'humanité puisqu'il se présente avant tout comme un homme, prétendant là servir de référence aux autres hommes. Le narrateur d'*Ardor guerrero* qui convoque le concours de témoins par la formule suivante : « Yo me pregunto siempre con una sospecha de remordimiento si he sido fiel a la amistad de entonces y si él aprobaría las cosas que he hecho y escrito » (*AG*, p. 244) s'engage, avec un projet de sincérité semblable à celui de Rousseau, à raconter directement sa vie dans toute sa vérité et requiert en retour d'être cru sur parole. Cette mise à nu dessine les fondements de l'autobiographie. Philippe Lejeune⁵⁵ formalise une définition de l'autobiographie en dégagant trois contraintes : une contrainte énonciative car il y a une même identité entre auteur, narrateur et personnage, une contrainte liée à la perception du récit dans le sens où celui-ci ne peut être que rétrospectif et une contrainte thématique dans la mesure où le sujet traite de l'ensemble de sa vie individuelle, de l'histoire globale de sa personnalité. Afin de vérifier le caractère autobiographique d'*Ardor guerrero*, nous allons donc nous demander d'abord s'il existe une homologie entre instance auctoriale et instance narrative, ensuite si le narrateur s'adonne à un récit rétrospectif de sa propre existence et enfin s'il traite effectivement de sa vie personnelle.

⁵⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1997 (1^{ère} édition 1782), p. 21.

⁵⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 382 p.

1.2.1. L'identité entre auteur, narrateur et personnage

L'écriture de soi se définit d'abord par l'analogie entre les instances de l'auteur, du narrateur et du personnage puisque l'auteur assume dans ce cas la pleine responsabilité des assertions et des agissements du récit. Les données péritextuelles présentent d'emblée des homologues entre l'auteur et le narrateur. Deux photographies où l'on voit un appelé porter l'uniforme militaire permettent au lecteur averti d'identifier l'auteur dans ses jeunes années et accèdent l'idée selon laquelle le narrateur qui s'exprime n'est autre que Muñoz Molina. L'une s'affiche en première de couverture de l'édition originale de l'œuvre⁵⁶ tandis que l'autre ouvre la narration de cette même édition. Sur la photographie choisie pour la première de couverture, Muñoz Molina apparaît avec trois de ses camarades, en tenue militaire et portant un fusil (annexe une, p. 419). Sur la seconde photographie, l'auteur, les pieds joints et une cigarette à la main, pose devant une machine de guerre en arborant un aplomb et une posture virils (annexe deux, p. 421). Dans les éditions qui suivent, ces clichés ne sont néanmoins pas publiés, comme par exemple dans les ouvrages de la collection de poche d'Alfaguara où nulle image n'est adjointe à l'intérieur et où les premières de couverture présentent des bottes militaires qu'il est impossible de rattacher à quelque individu en particulier et qui s'affichent d'abord droites⁵⁷ et, plus tard, à l'oblique aux côtés d'un fusil⁵⁸. Les photographies que l'on retrouve dans l'édition originale ont sans doute été envoyées par l'auteur à ses proches car il est coutumier chez les appelés d'adresser des photographies en tenue militaire à leur famille ou à leur fiancée. Aussi, il nous semble, par la publication de ces clichés où l'auteur figure, que Muñoz Molina raconte son propre temps d'armée. Cette assertion se confirme au sein du texte puisque tout au long d'*Ardor guerrero*, il semble exister une identité entre auteur et narrateur. Le narrateur est un jeune homme dont les études, les opinions politiques et l'inclinaison pour l'écriture ne sont pas sans rappeler celles de l'auteur au même âge. Son matricule « J-54 » (*AG*, p. 11) renvoie

⁵⁶ Antonio Muñoz Molina, *Ardor guerrero*, Madrid, Alfaguara, 1995, 384 p.

⁵⁷ Antonio Muñoz Molina, *Ardor guerrero*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 1996 (1^{ère} édition 1995), 335 p.

⁵⁸ Nous renvoyons ici à l'édition de 2004 de Santillana Ediciones Generales déjà citée.

explicitement au numéro dont il jouit sur la liste des conscrits et à la province de Jaén où l'auteur est né. La ville de Jaén (*AG*, p. 45) tout comme celle d'Úbeda, cité d'enfance de l'auteur (*AG*, p. 114), apparaissent telles quelles dans l'œuvre. C'est la première fois que cette dernière est mentionnée sous son propre nom et non sous l'appellation imaginaire de Mágina que Muñoz Molina avait créée dès *Beatus Ille*⁵⁹ et dont il avait toujours usé depuis dans ses œuvres romanesques. Le lecteur peut y voir l'indice d'un dévoilement personnel. Cette ville est liée à l'enfance et l'adolescence puisque le narrateur évoque ses treize ans et les remontrances des prêtres salésiens qui l'éduquaient alors (*AG*, p. 114) et qui ne sont pas sans rappeler ceux du collège salésien Santo Domingo à Úbeda où l'auteur a étudié. De la même façon, le narrateur tient, dans le dernier chapitre dont l'action se déroule en juin 1982, les propos suivants : « Yo había empezado a colaborar en un periódico recién aparecido, *Diario de Granada*, en las páginas culturales » (*AG*, pp. 380-381), des propos qu'aurait pu formuler l'auteur lui-même puisqu'il a commencé à publier des articles dans le journal *Diario de Granada* en 1982. D'autres ressemblances frappent l'esprit du lecteur : le narrateur et l'auteur semblent avoir le même âge puisqu'à la fin de l'année 1979 ils ont vingt-trois ans (*AG*, p. 57) et sont sur le point de fêter leur vingt-quatrième anniversaire (*AG*, p. 85), et le même parcours dans la mesure où ils partent tous deux en 1993 aux Etats-Unis dispenser des cours à l'université de Virginie (*AG*, pp. 19 et 375). Le narrateur semble être indissociable de l'auteur même si celui-ci n'est jamais nommé dans le récit. Un nom apparaît néanmoins lorsque le narrateur évoque son oncle qui lors de son propre service se présente à son capitaine après avoir découvert le véritable coupable d'un vol pour lequel un innocent a été accusé. Le supérieur le remercie alors : « gracias, Molina » dit-il (*AG*, p. 32), dévoilant au lecteur le patronyme du personnage. Le nom du narrateur, semblable à celui de l'auteur, apparaît ainsi dans la relation de ce dernier à un membre de sa famille, comme c'est le cas dans *Les mots*⁶⁰ de Sartre où le nom du narrateur est passé sous silence jusqu'à ce que celui-ci intervienne explicitement dans le récit et écrive : « Le docteur Sartre a un petit-fils : moi »⁶¹. Le lecteur établit dans *Ardor*

⁵⁹ Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, *op.cit.*

⁶⁰ Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1972, 210 p.

⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

guerrero, comme dans *Les mots*⁶², la relation de filiation même si le nom « Molina », qui n'est que le second nom de l'auteur, semble faire perdurer un léger doute. Ainsi, il nous semble, au travers de l'ensemble des indices textuels et péritextuels qui révèlent la confusion entre les instances auctoriale et narrative, qu'il existe effectivement une identité entre auteur et narrateur. Ce dernier, narrateur d'une période où il agit, apparaît aussi comme protagoniste de son récit.

Le narrateur d'*Ardor guerrero* s'avère être également le personnage principal de l'ouvrage. En effet, tout au long du texte, le « je » prédomine. Dès les premiers chapitres, le narrateur qui part pour le service utilise cette première personne : « Guardé el libro, cerré el petate, miré por la ventanilla » (*AG*, p. 55), et la conserve tout au long du récit comme en témoignent par exemple les terminaisons verbales et les adjectifs possessifs dans les propos qu'il tient à son arrivée à Saint-Sébastien : « Encontré una litera (...) y también una taquilla libre, en la que guardé mi petate, cerrándola con mi candado, y me subí » (*AG*, p. 128). Selon la terminologie de Gérard Genette⁶³, le narrateur d'*Ardor guerrero* est extradiégétique et autodiégétique, autrement dit il est présent comme personnage au sein du récit, au niveau de la trame principale, et il parle de lui. Le narrateur présente les événements à travers son regard et sa sensibilité. La focalisation est interne c'est-à-dire que le point de vue est situé à l'intérieur du personnage et que c'est à partir de lui que se font les descriptions et les récits. L'intimité de sa psyché nous est ainsi restituée. L'auteur, qui à travers la voix de son protagoniste-narrateur aspire à appréhender dans *Ardor guerrero* toute sa vérité, ne présente pas de lui une image idéalisée. A ce sujet, le professeur Esteban Torre, dans son article sur l'ironie, rappelle la confrontation gréco-latine entre l'*eiron* et l'*alazon*. A la lecture de l'*Ethique à Nicomaque*⁶⁴, il montre que « el que se sobrevalora incurre en *alazoneia*, y el que se infravalora en *ironeia* »⁶⁵. Muñoz Molina au moyen de son protagoniste narrateur semble faire preuve d'« *ironeia* » que l'on

⁶² *Ibid.*

⁶³ Gérard Genette, *op. cit.*

⁶⁴ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, traduit du grec par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 1998 (1^{ère} édition 1270), 346 p.

⁶⁵ Esteban Torre, « La ironía como inicio de calidad poética » in José Antonio Hernández Guerrero (ed.), *El humor y las ciencias humanas*, Cadix, Service de publications de l'Université de Cadix, 2002, p. 131.

pourrait entendre ici comme autodérision. Lorsque le narrateur distingue chez les recrues le groupe des dociles qu'il nomme « empanados » et celui des rebelles qu'il désigne sous l'appellation « amontanao », il s'inclut dans le premier, et ce, bien qu'il avoue que les rebelles sont souvent les plus forts et les plus vaillants :

En el amontonao (...) había un punto arriesgado de gallardía y de gamberrismo, sobre todo si llegaba con un pasado de mala vida (...) y estaba entre el calabozo y el respeto, entre la admiración de los ruines y el temor de los empanados. (*AG*, p. 64)

Par l'usage du « nous » dans les propos suivants : « los vocacionalmente empanaos (...) los que remontábamos en la memoria de nuestro empanamiento hasta los días lúgubres del colegio de curas » (*AG*, p. 65) et dans la définition qu'il fournit des dociles dans la formulation : « el empanao (...) vivía tan asustado por los reclutas de vocación amontonada como por los instructores » (*AG*, p. 64), le personnage-narrateur, et de ce fait l'auteur, se présente lui-même comme faible et craintif. Il entend se montrer tel qu'il est, souvent pusillanime et timoré. Dans *Ardor guerrero*, Muñoz Molina veut livrer toute son intimité et, sans se soucier d'altérer son image, il fait vœu de vérité. Son œuvre est ainsi constituée de récits à la première personne assumés par un narrateur qui est aussi l'auteur et le protagoniste, et qui se livre tel qu'il est en assumant son passé.

1.2.2. Un récit rétrospectif

C'est à l'âge de trente-sept ans que le personnage, alors invité à dispenser des cours à l'université de Virginie, songe à relater ses années d'armée. Les termes qu'il emploie pour narrer son séjour américain montrent combien il est affecté par l'éloignement géographique qui fait resurgir chez lui des souvenirs enfouis :

En Charlottesville (...) la lejanía absoluta de mi país y de mi vida me hizo acordarme de cosas que suponía olvidadas, de los sueños de regreso al ejército que por entonces ya no me asaltaban casi nunca. (*AG*, p. 375)

Le protagoniste n'avait connu pareille solitude qu'au temps de son service militaire. Il lui semble en effet que le silence qui règne dans la chambre où il loge aux Etats-Unis est semblable à celui qui enveloppait son bureau dans la caserne basque. Les propos suivants: « una mañana nublada de principios de mayo, me encontré acordándome de la oficina militar de San Sebastián (...) [y] la soledad y el silencio de mi habitación monacal de Virginia se parecían a los de aquella oficina » (*AG*, p. 18) en témoignent : la reviviscence de l'isolement fait affleurer le passé. Submergé par les souvenirs du service qu'il a effectué des années plus tôt, le narrateur décide ainsi de relater sa période d'armée. Le récit qu'il décide d'en faire porte par conséquent sur son passé, il est un récit rétrospectif.

Nous sommes confrontés dans l'œuvre à deux strates temporelles : le temps du service militaire et celui de l'écriture. Le narrateur raconte les faits au passé mettant ainsi en relief la distance qui le sépare des événements. Il emploie, pour tout le récit de son séjour d'appelé, le passé simple et l'imparfait comme en témoignent les groupes verbaux suivants : « La mili empezó (...) [e]l tren no llegaba nunca, ni iba a llegar (...) se detenía (...) [é]ramos una multitud » (*AG*, p. 45). Le mois du départ pour le service est explicitement inscrit dans le récit puisque le narrateur note : « tomé el tren hacia el norte, en octubre de 1979 » (*AG*, p. 19) et ajoute « pensaba con horror en los catorce meses que me quedaban delante » (*AG*, p. 12). Nous pouvons en déduire que sa période d'armée débute en octobre 1979 et prend fin quatorze mois plus tard, en décembre 1980. Ce temps du service est narré *a posteriori*, ainsi que le confirment également les prolepses, comme c'est le cas lorsqu'il quitte le bureau qu'il occupait au Pays basque :

Y había que (...) revisar todos los papeles (...) [y los] libros (...) que yo empecé (...) sentado delante de la máquina frente a la ventana y la lluvia, en algún sábado o domingo desierto, tan deshabitado, solitario y lluvioso como los que sólo volvería a conocer trece años más tarde en Virginia (...). (*AG*, p. 351)

Le narrateur mentionne dans le récit des événements qui n'interviennent qu'ensuite dans l'intrigue. Il en est de même lorsqu'en octobre 1979 il annonce : « nadie habría podido decir que unos días más tarde iba a viajar a Vitoria » (*AG*, p. 44) et au moment où il précise en évoquant Pepe Rifón : « estoy

hablando de 1980 » et ajoute « de lo que pensaba entonces alguien que lleva muerto doce años » (*AG*, p. 244) car il est évident qu'à l'époque des faits le narrateur ne pouvait avoir connaissance ni de ce séjour en Virginie, ni de son transfert à Vitoria, ni de l'accident de son ami. Le temps du service est ainsi lié à une autre strate temporelle, celle de l'écriture, que la rencontre du personnage avec Martínez permet de circonscrire. En effet, lorsque le narrateur croise une nuit de janvier à Madrid son ancien camarade de régiment, il dit : « A pesar de la poca luz, de que no lo veía de frente, de que habían pasado algo más de catorce años desde la última vez que habíamos estado juntos, el reconocimiento fue instantáneo (...) –Martínez–, dije » (*AG*, p. 370) et ajoute : « (...) me parecía que Martínez regresaba a la pura oscuridad del tiempo que se lo tragó catorce años atrás » (*AG*, p. 379). Puisque les deux personnages ne se sont pas vus depuis la fin du service que nous venons de dater en 1980, nous pouvons en déduire que le narrateur rencontre Martínez en 1994. Ce raisonnement se voit conforté par les propos que tient le narrateur qui, lorsqu'il repense au séjour qu'il a effectué à Charlottesville, inscrit la date : « durante el invierno y la primavera de 1993 » (*AG*, p. 375) et ajoute « [u]n año después, una noche de enero, el encuentro con el soldado Martínez » (*AG*, p. 375). Il traite alors effectivement de 1994. Cette année semble être celle de l'écriture, dans la mesure où le narrateur emploie le déictique « maintenant » dans ses propos : « yo había vivido en la plena inmersión de mi vida de ahora, los treinta y ocho años que acaba de cumplir » (*AG*, p. 371). Si l'on considère, comme nous l'avons souligné précédemment, que le narrateur est un double de l'auteur et qu'il est né comme lui en 1956, on peut en déduire à partir de l'âge que le personnage dit avoir que l'écriture intervient en 1994. Le récit s'élabore donc durant l'année 1994 et recouvre les quatorze mois qui s'écoulent entre octobre 1979 et décembre 1980. Aussi, bien que le narrateur se fonde dans son récit sur une expérience propre qu'il narre *a posteriori*, le fait qu'il ne s'intéresse qu'à une période limitée de sa vie infirme l'hypothèse de l'autobiographie et nous porte à croire qu'il s'agit plutôt de mémoires.

1.2.3. Les mémoires

Les mémoires regroupent les recueils de souvenirs d'une période donnée qu'une personne rédige à propos d'évènements historiques ou anecdotiques, publics ou privés, auxquels elle a participé ou dont elle a été témoin. C'est à ces mémoires que peut référer le sous-titre « una memoria militar » que l'auteur donne à *Ardor guerrero*. En effet, il emploie ce terme au féminin singulier, dans le sens du terme américain *memory*, ainsi qu'il l'explique à Luis Garcia⁶⁶:

[*Ardor guerrero* es] lo que en América llaman una « memoir », en singular, que tampoco debe confundirse con unas « Memorias ». Una « memoria » es el relato de una experiencia concreta, de un período bien delimitado en la vida de alguien.

La *memoria* telle que la conçoit Muñoz Molina se limite à un seul épisode de vie et diffère en ce sens des mémoires dans son acception au masculin pluriel, tels que nous les entendons en France et que les définit Philippe Lejeune, c'est-à-dire des récits écrits par une personne ayant joué un rôle important dans l'histoire, ayant été le témoin d'évènements historiques notables, ou ayant côtoyé et observé les grands du monde⁶⁷. *Ardor guerrero* ne semble dès lors pas s'apparenter aux mémoires mais à la *memoria* dans la mesure où il ne vise pas à saisir une personne dans sa totalité mais ne porte que sur quelques mois de service militaire. En nous référant à la structure du texte, nous pouvons de plus distinguer nettement que le narrateur, après avoir commenté dans un premier chapitre l'origine de ses souvenirs, se consacre presque exclusivement au temps du service. Les *incipit* de chapitres sont à ce titre caractéristiques. Après les chapitres deux et trois qui débutent tour à tour par : « [e]n la infancia » (*AG*, p. 21) et « yo era plenamente adulto » (*AG*, p. 35) et qui traitent explicitement de l'enfance du narrateur puis de son entrée dans l'âge adulte, le chapitre quatre plonge le lecteur dans le monde militaire en annonçant : « [l]a mili empezó » (*AG*, p. 45). Le récit de régiment qui s'ensuit occupe l'espace textuel jusqu'à l'avant-dernier chapitre. C'est alors, au

⁶⁶ Luis García, « Antonio Muñoz Molina por Luis García », in *literaturas.com*, juin 2002, <literaturas.com/antoniommolina> (consulté le 12 avril 2008).

⁶⁷ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 14.

cours de l'ultime chapitre, que réapparaît l'ellipse temporelle puisque l'on y découvre un vide de quatorze ans entre la fin du service et le moment où le narrateur croise un soir de janvier son camarade Martínez (*AG*, p. 372). Les chapitres consacrés au temps écoulé avant et après l'armée sont bien elliptiques au regard de ceux qui traitent du service militaire. La primauté accordée aux quatorze mois d'armée scelle l'idée selon laquelle l'œuvre ne s'apparente pas une autobiographie mais bien à des mémoires. Le narrateur rappelle une tranche de vie et s'en sert comme outil de connaissance à la fois de soi et de l'autre. Il en est de même pour le lecteur qui, lorsqu'il s'immerge dans l'œuvre, est à la recherche d'une vérité non seulement sur l'auteur mais aussi sur toute une génération d'après-guerre.

1.3. Une œuvre générationnelle

« J'ai moins l'impression d'avoir raconté l'histoire de ma vie que de m'être servi de moi-même pour explorer certaines questions qui nous sont communes à tous »⁶⁸, tels sont les mots de Paul Auster qu'aurait pu emprunter le narrateur d'*Ardor guerrero*. En effet, le personnage part de son propre vécu mais l'objet de son texte s'attache aussi et surtout au groupe socio-historique dans lequel il s'inclut mais qui le dépasse. Nombre d'hommes vivent cette expérience du service même si ceux-ci ne la transmettent qu'oralement. Comme l'indique le second chapitre d'*Ardor guerrero*, il existe dans les mémoires un sous-genre apparenté à la culture orale des classes moyennes et prolétaires où l'on raconte son expérience du service militaire. Les péripéties que l'on y transmet se caractérisent par l'exotisme des terres lointaines où le soldat se rend souvent pour la première fois, et par des images qui rappellent les films de guerre ou les bandes dessinées de la

⁶⁸ Paul Auster, *L'art de la faim*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992, p. 281.

culture populaire. Le narrateur d'*Ardor guerrero* a lui-même vu les hommes de sa famille qui, libérés du service, plastronnaient en racontant leurs prouesses :

La mili, según se la oíamos contar a los adultos, era (...) una geografía de lugares remotos (...) un mundo tan novelesco y ajeno como el del cine (...): pistolas, bayonetas, machetes, fusiles, ametralladoras, cañones, todas las palabras que habíamos aprendido en las películas de guerra o en los tebeos entonces célebres de Hazañas Bélicas. (*AG*, p. 21)

Par sa condition de texte écrit, *Ardor guerrero* est une anomalie dans un sous-genre éminemment oral. Le service militaire reste un sujet peu traité en littérature même si Daniel Pennac et Frédéric Léal s'y sont intéressés, au moyen de voix narratives, dans leurs œuvres romanesques respectives *Le service militaire au service de qui ?*⁶⁹, pamphlet qui s'attaque aux mythes de la virilité ou de la maturité exacerbés au sein de l'armée, et *Selva !*⁷⁰, récit d'un repas protocolaire qui dénonce la répression des initiatives personnelles et les rites d'aliénation dans la Légion Etrangère. Dans *Ardor guerrero*, par le biais d'un narrateur qui transcrit son service, Muñoz Molina voudrait ainsi mettre en lumière une expérience peu exploitée à l'écrit et pourtant partagée par nombre d'hommes de sa génération.

Le narrateur d'*Ardor guerrero* livre non seulement son expérience propre mais aussi celle de générations d'appelés. Il s'inclut ainsi dans un « nous » collectif qui est celui de son bataillon dans les formulations : « Nos íbamos de permiso en cuanto acabara la comida (...) durante horas eternas viajaríamos hacia el sur » (*AG*, p. 17) ou « (...) llevábamos barbas y uniformes de faena (...) y obedecíamos desmadejadamente las órdenes en formación, y bebíamos cubata » (*AG*, p. 211) par exemple. La réalité décrite a été vécue non seulement par le narrateur lui-même mais aussi par tous les camarades de son régiment. Le « nous » cède aussi fréquemment la place à l'impersonnel « uno », autrement dit la forme d'indéfinition la plus proche de « yo », dans les énoncés : « igual que sueña uno que vuelve al ejército » (*AG*, p. 17) et « quién sabe adónde viajará uno » (*AG*, p. 18), « [u]no no es responsable de lo que sueña » (*AG*, p. 18), « era posible que uno no cambiara tanto » (*AG*, p. 19) ou « [l]o que uno hubiera hecho hasta

⁶⁹ Daniel Pennac, *Le service militaire au service de qui ?*, Paris, Seuil, 1973, 176 p.

⁷⁰ Frédéric Léal, *Selva !*, Paris, P.O.L., 2002, 208 p.

entonces » (*AG*, p. 19), comme si le narrateur, tout en s'incluant parmi les personnes affectées par les doutes et les changements imposés par l'armée, témoignait de l'impossibilité de les citer toutes. Le narrateur ne parle plus seulement au nom de son bataillon mais il fait référence aussi à tous les jeunes hommes espagnols qui ont été comme lui convoqués par les instances militaires. Il met ainsi en mots une expérience communautaire aux coutumes et au vocabulaire spécifiques. Pour écrire l'armée, le narrateur s'attelle à appliquer un vocabulaire strictement militaire. Par souci de précision, il s'impose dans son récit d'user d'un champ lexical au plus proche de celui employé au sein du régiment. Puisque le langage utilisé au service militaire diffère du langage civil, le narrateur se voit dans l'obligation, pour le lecteur néophyte, d'éclaircir les termes qu'il emploie, montrant par la même occasion que ces termes appartiennent à un vocabulaire connu et partagé par les seules générations d'appelés. Ses traductions apparaissent typographiquement entre parenthèses comme lorsqu'il décrit le maniement des armes et qu'il développe : « la punta de los dedos rozando justo en el disparador (en el ejército no se dice gatillo, como en la vida civil, sino disparador, y tampoco tanque, sino carro de combate) » (*AG*, p. 87). Il définit les objets qui n'appartiennent qu'au champ de l'armée et n'ont pas d'équivalent civil, comme la grenade : « la granada era un cilindro de plástico negro » (*AG*, p. 153) dont il explicite de surcroît le mode d'emploi : « un cilindro de plástico negro que se apresaba entre los dedos y del que se retiraba en décimas de segundo un detonador, y luego se arrojaba » (*AG*, p. 153). Il emploie aussi un jargon argotique qui est issu du vocabulaire du centre de recrues (*AG*, p. 60) et pour lequel il propose des traductions périphrastiques ou des compléments d'information. Il use par exemple du verbe « amontona[rse] » qu'il explique par la périphrase : « sublevarse, llevar la contraria, no sucumbir a una docilidad instantánea y perfecta » (*AG*, p. 63). De la même façon lorsque les soldats de permission à Vitoria s'amoncellent dans les brasseries bon marché autour d'un plat typique, le narrateur nous renseigne : « [el] plato combinado (...) se llamaba un *Urtain* y (...) hacía honor a su nombre, aquel pobre boxeador cuya fama aún no se había apagado al final de los setenta » (*AG*, p. 116). L'usage de l'italique marque le terme comme spécifique. Parce qu'il est éloigné de son champ d'expérience habituel, il poursuit en détaillant le plat : « El *urtain* (...) era (...) dos chuletas de cerdo a la parrilla, dos huevos fritos, una

montaña de patatas fritas, pan, vino, gaseosa y postre » (*AG*, p. 116). Sur un mode identique, le narrateur rapporte que les recrues les plus dociles sont nommées « *empanaos* » (*AG*, p. 62) tandis que les plus rebelles sont appelées « *amontanaos* » (*AG*, p. 63). Non seulement il tient ces termes, lors de leur première apparition, à l'écart de ses propres mots par l'usage de l'italique mais il propose aussi, pour chacun d'eux, une explication : « *estar empanao era estar (...) atontado, sin norte, sin enterarse de nada* » (*AG*, p. 62) et « *amontonarse era sublevarse* » (*AG*, p. 63). En effet, tous ces termes qualifient la réalité militaire que le langage courant ne pourrait au mieux qu'aplanir, ternir ou alourdir. L'usage de la périphrase, de l'explication et de l'italique montre que ces mots ne sont pas donnés sur le mode de l'évidence pour le narrateur et le lecteur novices mais qu'ils apparaissent comme une coutume linguistique liée au corps militaire ou à un territoire discursif particulier. Dans un souci de vérité, le narrateur s'attelle au travail d'un lexicographe : il recense les mots et les expressions, les définit et les illustre par ses propres exemples pour rendre compte de leurs acceptions au sein de ce sociolecte qu'est le parler des recrues. Il veut demeurer au plus près de cette réalité générationnelle et ce non seulement à travers les termes qu'il emploie mais aussi par le biais des thèmes qu'il traite.

Le narrateur d'*Ardor guerrero* dépeint un vécu partagé par toutes les générations d'appelés. Au moyen d'éthopées, il dresse une typologie des recrues. Il décrit les mœurs militaires de ses camarades de service et s'intéresse par exemple aux attitudes qu'adoptent ses camarades Matías et Salcedo au sein de l'armée. Pour décrire Matías, le narrateur commence par établir un portrait physique et moral du personnage : « *Matías era menudo, sonriente, (...) con una simpatía entre servicial y bondadosa, porque era muy creyente* » (*AG*, p. 171) et poursuit en mettant en relief ses qualités militaires et son obéissance au commandement : « *Matías era un talento de la burocracia castrense (...) con una obediencia deshuesada de marcialidad* » (*AG*, p. 172). Il procède de la même façon pour présenter Salcedo en débutant par une description physique et morale du personnage pour s'intéresser ensuite à son comportement au sein de l'armée :

Salcedo era alto, con el pelo claro y los ojos azules, gastaba parte de su tiempo libre en carreras solitarias de jogging y en sesiones de aparatos en el gimnasio (...). Salcedo había adquirido una perfección absoluta en su reserva, una capacidad

secretos y admirable de no mezclarse (...) era un desertor íntimo que escapaba inadvertidamente del cuartel por la trampilla de su ensimismamiento. (*AG*, pp. 172-173)

Matías et Salcedo incarnent ainsi respectivement les figures de l'appelé convaincu et de l'enrôlé réservé. Le narrateur dresse ainsi une typologie des caractères militaires en établissant des archétypes que chaque homme ayant servi sous les drapeaux pourrait avoir rencontrés. Il situe au sein de l'armée ces personnages emblématiques et s'attelle à décrire leur univers. Le narrateur d'*Ardor guerrero* explique les aspirations des appelés, comme par exemple leur envie commune d'achever le service : « [e]l sueño único y compartido de los tres mil reclutas del Centro de Instrucción, (...) marchar[se] » (*AG*, p. 93) ou les rêves qu'ils nourrissent comme il l'exprime dans l'expression suivante : « [e]n la imaginación cuartelaria (...) el sueño del urtain se situaba en posición tan de privilegio, como el sueño de la novia » (*AG*, p. 117). De la même façon, il dépeint avec minutie l'habit militaire : « aquellos cinturones, hebillas, pasamontañas, guerreras de paseo y faena, guantes blancos y guantes de lana, insignias doradas, cuellos de celuloide blanco » (*AG*, p. 73) et son quotidien au milieu des soldats :

Volvíamos del desayuno (...) teníamos entonces que recoger nuestros fusiles y que formar de nuevo para la instrucción, ahora con los cetmes al hombro, o apoyados en el suelo y rectos junto a la pierna derecha, la mano derecha extendida sobre el cañón. (*AG*, p. 87)

L'énumération et la précision des détails donnent à voir et à vivre la scène. Cette dernière description est une hypotypose, c'est-à-dire qu'elle est si animée que non seulement le lecteur a l'impression d'y participer mais aussi qu'elle semble dépasser le cadre du récit pour se fondre dans le réel. Par la peinture de l'armée, le narrateur présente ainsi les topiques du monde militaire les rendant identifiables par des générations entières et accessibles à tous les lecteurs.

En somme, *Ardor guerrero* semble s'afficher dès le paratexte et l'épigraphe de l'œuvre comme une écriture personnelle, et plus précisément comme une autobiographie. La lecture du texte confirme dans un premier temps cette

hypothèse dans la mesure où le narrateur n'est autre que l'auteur réel et le personnage de la diégèse et où il fait de son histoire un récit rétrospectif. Si nous reconsidérons la définition que donne Philippe Lejeune du genre, nous pouvons constater que la contrainte énonciative et celle liée à la perception du récit se vérifient mais que la contrainte thématique se voit invalidée dans le sens où l'œuvre ne s'intéresse pas à l'existence du seul narrateur mais à la réalité de générations entières d'appelés puisque le narrateur met en mots son expérience du service militaire par essence communautaire. Le récit s'apparente davantage à des mémoires dans la mesure où il est ancré dans une réalité générationnelle mais aussi dans un temps ponctuel et délimité qu'à l'heure de la narration le personnage a quitté. Celui-ci a depuis exercé comme journaliste à Grenade et enseignant en Virginie et rappelle dans son parcours le narrateur de *Ventanas de Manhattan*. Tous deux ancrent leurs récits dans une vérité personnelle. Si le narrateur d'*Ardor guerrero* s'intéresse à son expérience de l'armée, le protagoniste de *Ventanas de Manhattan* évoque quant à lui le séjour qu'il a entrepris dans la ville de New York. Le narrateur de *Ventanas de Manhattan* élabore un récit factuel et adopte une attitude semblable à celle que Muñoz Molina décrit dans son prologue au recueil de poèmes⁷¹ d'Eduardo Mitre et qu'il définit par ses mots :

[P]ase[o] por Manhattan, (...) atent[o] a lo que ten[go] delante: (...) las luces del puente de Queensboro perdiéndose como guirnaldas colgadas sobre la oscuridad hacia la orilla de Brooklyn, el sabor de una cerveza, la visión de una mujer desconocida (...) los locos de la calle, los árboles del Parque Bryant (...) la lluvia incesante (...). Manhattan de la realidad más descarnada y proteica.

Il veut écrire toute la réalité de son voyage new-yorkais.

⁷¹ Eduardo Mitre, *El paraguas de Manhattan*, Valence, Pre-textos, 2004, p. 12.

2. *Ventanas de Manhattan*, l'écriture du récit de voyage

Le récit de voyage connaît à partir de la Renaissance un succès particulier qui s'explique par l'invention de l'imprimerie et la diffusion du papier qui font du livre un objet plus abordable, et par la découverte par les européens des côtes d'Afrique puis du Nouveau Monde qui attise la soif de connaissance. Le succès se maintient au XIXe siècle avec l'expansion coloniale européenne et la professionnalisation de voyageurs qui travaillent alors comme reporters pour des journaux d'éducation ou des périodiques spécialisés comme le *National Geographic* lancé en 1888. Au XXe siècle, les voyageurs qui écrivent cèdent le pas aux écrivains qui voyagent. Ces derniers fondent tout ou partie de leur œuvre sur leur pratique du voyage et mettent à profit leurs découvertes dans leurs écrits, comme Joseph Kessel qui rend compte de ses séjours en Afghanistan dans *Les cavaliers*⁷² ou de ses périples en Afrique dans *Le lion*⁷³, ou Henry Miller qui retranscrit le récit de son voyage en Grèce dans *Le colosse de Maroussi*⁷⁴. Il en est de même pour Muñoz Molina qui fait de ses rêves de voyage puis de leur concrétisation un sujet d'écriture. Il y a vingt ans, alors qu'il vit à Grenade, l'auteur écrit des articles qu'il réunit plus tard dans une œuvre qu'il nomme *Diario del Nautilus*⁷⁵. Dans l'un de ses articles, intitulé « Las ciudades extranjeritas », il parle des villes où il n'est encore jamais allé et esquisse New York. Lorsqu'il se rend dans cette dernière en octobre 2001 pour y dispenser des cours de littérature hispanique, il se munit d'un carnet où il consigne des notes, un carnet semblable à celui qui est décrit dans *Ventanas de Manhattan* (VM, p. 377). Par suite, l'auteur ne sait plus s'il écrit pour garder mémoire de ce qu'il découvre ou s'il chemine en quête d'écriture mais lorsque son ami Luis Suñén, éditeur à Espasa Calpe, l'appelle, le dessein s'échafaude : le carnet sera socle de *Ventanas de Manhattan*.

⁷² Joseph Kessel, *Les cavaliers*, Paris, Gallimard, 2011 (1^{ère} édition 1967), 590 p.

⁷³ Joseph Kessel, *Le lion*, Paris, Gallimard, 1972 (1^{ère} édition 1958), 242 p.

⁷⁴ Henry Miller, *Le colosse de Maroussi*, Paris, Le Livre de Poche, 1983 (1^{ère} édition 1941), 322 p.

⁷⁵ Antonio Muñoz Molina, *Diario del Nautilus*, Madrid, Cátedra, 1987, 278 p.

C'est donc le voyage et la réalité qui donnent à l'œuvre sa raison d'être comme le souligne l'auteur lui-même :

En *Ventanas de Manhattan*, no hay nada de ficción, pero sí mucho de narración y experiencia. Lo que ocurre es que (...) se confunde con mucha frecuencia ficción con narración, y no es exactamente lo mismo, porque un texto puede ser una construcción narrativa muy sólida y no ser ficción. En *Ventanas de Manhattan*, es lo que hay: narración sin ficción.⁷⁶

Ventanas de Manhattan est une narration sans fiction dans la mesure où, profondément ancrée dans la factualité spatiale et temporelle du séjour new-yorkais, elle donne à lire le récit du parcours de New York par le narrateur comme le récit du parcours de New York par l'auteur.

2.1. Un séjour à New York

Ventanas de Manhattan est le fruit de longues promenades à New York. C'est un récit de voyage dans lequel le narrateur rend compte de l'un de ses séjours dans la ville, des personnes qu'il a rencontrées, des émotions qu'il a ressenties, de ce qu'il a vu ou entendu. Ce récit se fonde sur le réel, il évoque le déplacement de l'Espagne aux Etats-Unis et ce milieu new-yorkais à explorer et il inscrit un départ et un retour dans une durée déterminée. Tout au long des quatre-vingt-sept séquences, le narrateur égrène la vie quotidienne du grand bazar du monde comme il se plaît à définir la mégapole (*VM*, p. 234), et rédige son séjour au présent en captant chaque instant, chaque mouvement. Sa passion pour la ville naît quand il visionne, plus jeune, le film *Portrait of Jennie*⁷⁷. Espagnol, professeur de littérature parti pour enseigner quelques mois à New York, le protagoniste fait l'apologie de la marche et profite de ses temps d'oisiveté pour arpenter et découvrir les multiples visages de la cité : il savoure les odeurs du marché oriental de Canal Street, flâne à

⁷⁶ Antonio Muñoz Molina, *El Robinson urbano*, Barcelone, Seix Barral, 1997 (1^{ère} édition 1984), p. 7.

⁷⁷ William Dieterle, *Portrait of Jennie*, Los Angeles, Selznick International Pictures et Vanguard Films, 1948, 86 min.

Central Park, sur les bords de l'Hudson ou de l'East River, visite les musées ou se recueille à Ground Zero, le lieu même où étaient érigées les tours jumelles. Lors de son séjour, il voit en direct à la télévision les attentats du 11 septembre 2001. Le vide qui s'ensuit dans les rues, les masques, les pleurs et la recherche des disparus témoignent de l'horreur de l'évènement. Le personnage se rend compte que même au cœur de la toute-puissante Amérique, l'équilibre est fragile et le quotidien vulnérable. A New York, il constate aussi la solitude de tous ceux qui se croisent sans se regarder, il prend en compte les innombrables fous, indigents et mendiants, et il s'intéresse à la vie des immigrés et de tous ceux qui sont divisés entre la métropole et leurs origines. A l'université, il enseigne la littérature espagnole à ces enfants d'exilés et prend conscience de leurs difficultés à s'intégrer. Au Tenement Museum, il s'émeut de la vie de petites gens puis de l'engagement de combattants comme les époux Rosenberg qui sont condamnés pour leurs opinions politiques à la chaise électrique. Plus tard, le protagoniste entre dans les cafés pour y contempler et y écrire toute la magie de moments de vie. A l'extérieur, la ville est en mouvement et l'art est partout. Au gré des musées, des ateliers et des salles de spectacle, le narrateur rend hommage aux photographies de Richard Avedon et aux tableaux d'Edward Hopper, à la sculpture primitive et cultivée de Manolo Valdés et au jazz de Dee Dee Bridgewater, Bill Saxton ou Paula West. Il explore tout le champ des possibles présentés par la ville.

2.2. L'espace mimétique

Dès le titre, *Ventanas de Manhattan*, le lieu convoqué est posé. Il s'agit de Manhattan, l'un des cinq arrondissements de New York, qui correspond en grande partie à l'île de Manhattan, le cœur économique et financier de la ville, son district le plus riche et le plus touristique. Dans sa dimension spatiale, la fonction référentielle du texte demeure sous-jacente à sa fonction littéraire. Le lecteur est obligé d'actualiser la référence du texte au hors texte. Les épisodes sont à la fois

narratifs, autrement dit construits par le récit, et référentiels, c'est-à-dire qu'ils renvoient à une extériorité.

2.2.1. La topographie new-yorkaise

Muñoz Molina ne fait figurer dans son œuvre que des lieux authentiques. L'espace représenté est la reproduction quasi-photographique de la réalité, une succession d'instantanés de sites new-yorkais. Les endroits évoqués, le « Lincoln Center » (*VM*, p.125) qui regroupe les auditoriums à la disposition permanente des grands organismes et des écoles de la ville, « Central Park » (*VM*, p. 68 ou 135) qui est un ensemble de trois cent soixante-dix-huit hectares de bosquets, de sentiers et d'étangs disposés asymétriquement, le pont de Brooklyn (*VM*, pp. 18, 45, 86, 107 et 351) et celui de Queensboro (*VM*, p. 41) qui traversent l'East River, sont localisables sur une carte. Les lieux sont des reproductions fidèles de la réalité. Nous avons nous-même pu les voir et en faisons figurer quelques photographies en annexes de notre étude à la suite d'une vue générale de la ville (annexe trois, p. 423) : la statue de la Liberté (*VM*, p. 29, pp. 299 et 351) offerte par la France en signe d'amitié pour commémorer le centenaire de la déclaration d'indépendance américaine (annexe quatre, p. 425), Ellis Island (*VM*, pp. 299 et 351) qui a été dans la première partie du *xxe* siècle l'entrée principale des immigrants qui arrivaient aux Etats-Unis (annexe cinq, p. 427), le pont de Brooklyn long de deux kilomètres et ouvert à la circulation le vingt-quatre mai 1883 (annexe six, p. 429), Times Square (annexe sept, p. 431) une place très animée que le narrateur évoque régulièrement⁷⁸ et qui est centrée sur la quarante-deuxième rue et Broadway dans le quartier de Midtown. C'est au sein de ce quartier commerçant, sur la cinquième avenue entre les trente-troisième et trente-quatrième rues, que se trouve également l'Empire State Building⁷⁹ (annexe huit, p. 433) un gratte-ciel de style art déco qui, en culminant à trois cent quatre-vingt-

⁷⁸ Times Square apparaît aux pages 36, 62, 84, 89, 107, 180, 181, 230, 232, 241, 258, 275 et 303.

⁷⁹ Il est présent aux pages 81, 91, 92, 95, 96, 107, 237, 260 et 264.

un mètres, est redevenu l'immeuble le plus haut de la ville après la destruction des tours jumelles du World Trade Center⁸⁰. Ces deux tours (annexe neuf, p. 433), centre d'affaires new-yorkais, dominaient Lower Manhattan avant d'être la cible des attentats terroristes du onze septembre 2001. Ainsi, dans *Ventanas de Manhattan*, l'espace littéraire est *mimesis* du monde réel dans la mesure où il reproduit la réalité à l'identique. L'œuvre est ancrée dans un réel topographique.

En outre, le narrateur décrit les attraits propres à New York et les coutumes américaines en nous proposant dans la séquence vingt-cinq de parcourir le circuit touristique de la ville et en s'intéressant dans la séquence trente-huit à une fête nationale, le jour de Colomb. Dans la séquence vingt-cinq, le narrateur profite de la visite de ses enfants pour mettre méthodiquement en lumière les points d'intérêt touristique de la ville. Ainsi, il les fait monter jusqu'au sommet de l'Empire State Building, les accompagne sur le pont de Brooklyn et les emmène voir une comédie musicale à Broadway. Avec eux il sort aussi à Times Square le samedi soir, participe à un office religieux à Harlem le lendemain matin avant de se rendre à Central Park pour une longue promenade (*VM*, pp. 107-108). Le récit revêt dès lors un aspect informatif à la manière d'un guide de voyage qui ferait découvrir les lieux et les sorties touristiques incontournables à New York. Le narrateur y adjoint des apports civilisationnels en décrivant des fêtes typiquement américaines : Halloween, la veillée de la Toussaint (*VM*, p. 116), Thanksgiving (*VM*, p. 178), l'action de grâce célébrée le quatrième jeudi de novembre, et le Columbus Day, la commémoration de la découverte du Nouveau Monde par Christophe Colomb fêtée le second lundi du mois d'octobre. Dans la séquence trente-huit, le narrateur s'intéresse plus précisément à ce jour de Colomb et en entreprend une description qu'il introduit à trois reprises par l'expression « il y a » : « [h]ay banderas, uniformes, himnos » (*VM*, p. 157), « [h]ay una banda o un batallón de soldados italianos o de individuos (...) disfrazados de soldados italianos, con las gorras de los uniformes coronadas de plumas » (*VM*, pp. 157-158), « [h]ay vendedores de banderas y camisetas patrióticas, de gorras, chapas, pines y pañuelos con las barras y las estrellas » (*VM*, p.159). Par cette répétition de « hay » qui produit un effet d'accumulation, le narrateur entend souligner chacun des aspects typiques de la

⁸⁰ Les tours jumelles figurent aux pages 23, 80, 81, 82, 84, 88, 96, 98, 101, 106, 107, 112, 130, 134, 135, 157, 174, 249, 251, 253, 299 et 380.

fête. Il présente avec minutie les us et coutumes en vigueur dans ce lieu qu'il découvre à la façon d'un reporter journalistique.

2.2.2. Aux confins du journalisme

La présence de journaux est récurrente dans *Ventanas de Manhattan*. Le narrateur lit l'édition spéciale du *New York Post* (*VM*, p. 88) que vendent les kiosques restés ouverts tard le soir du onze septembre même s'il consulte d'ordinaire plus volontiers le *New York Times*, l'un des quotidiens américains les plus prestigieux et les plus diffusés. Les personnages de l'œuvre gardent ce dernier sous le bras lors de leurs promenades dominicales (*VM*, p. 80) et le feuilletent à la terrasse d'un café (*VM*, p. 194). Le narrateur dit aimer le parcourir : il y a vu le dessin de Miguel, le petit garçon meurtri par les attentats du onze septembre (*VM*, p. 173), il y a lu un article sur Philipp de Montebello, le directeur du Metropolitan (*VM*, p. 312) et diverses critiques musicales (*VM*, p. 265). L'empreinte du journal marque l'œuvre. L'auteur lui-même s'intéresse au journalisme puisqu'il publie une sélection d'articles journalistiques sous le titre *Las apariencias*⁸¹ au sein de laquelle apparaissent non seulement quelques travaux de « La última palabra » et de « La cueva de Montesinos » publiés dans le supplément culturel de *ABC* mais aussi et surtout ses collaborations au quotidien *El País* des années 1990 et 1991. Isabelle Prat montre dans sa thèse intitulée *L'écriture du quotidien : une convergence entre journalisme et roman (Antonio Muñoz Molina 1990-1993)*⁸² où elle étudie les articles de journaux de Muñoz Molina, qu'écrire n'est pas se replier sur soi mais sortir de l'enfermement de l'intimité et se montrer attentif au monde. Elle distingue deux types d'articles : d'une part les colonnes qui sont des tribunes d'opinion se répétant périodiquement et d'autre part les chroniques d'information qui se renouvellent quotidiennement

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Isabelle Prat, *L'écriture du quotidien : une convergence entre journalisme et roman (Antonio Muñoz Molina 1990-1999)*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2002, 759 p.

en adéquation avec l'actualité immédiate. Les colonnes sont des articles annexes que publie un même auteur, le même jour dans un même journal et, pour ce qui est de celles de Muñoz Molina, tous les samedis dans les éditions andalouse et nationale de *El País*. La colonne est un discours produit aux marges du journal par des auteurs sollicités pour leur renommée et dont le périodique a besoin pour s'ouvrir à la différence et se démarquer. En effet, la colonne engage la responsabilité de l'écrivain comme le souligne Jean-François Carcelen :

Si, paratextuellement, le roman interpose entre le nom d'auteur et la première ligne de l'incipit une série d'écrans, pour la plupart institutionnels (page de garde, page de titre, indications éditoriales etc), dans le cas de la *columna*, la signature est directement reliée au texte, ce qui confère un degré de proximité et d'autorité supérieurs. Nous avons affaire à un schéma du type :

Roman = nom d'auteur/titre/texte

Columna = titre/nom d'auteur/texte

Cet ordre n'est pas insignifiant : si dans le cas du roman, la distance créée entre l'autorité et le texte est maximale (d'autant plus qu'un écran décisif marque l'appartenance au contrat fictionnel : la mention du genre « roman » sur la couverture), dans le cas de la *columna*, c'est un rapport de l'ordre de la contiguïté, le nom d'auteur fonctionne ici comme un lien entre titre et texte, ce qui fait qu'*a priori*, toute survenance d'une première personne doit être assimilée à l'auteur. C'est bien entendu le propre du contrat de lecture journalistique dans lequel l'article signé engage la responsabilité de son auteur.⁸³

En ce sens, nous pouvons remarquer que le titre *Ventanas de Manhattan* précède le nom de l'auteur dans l'ouvrage de la collection « Biblioteca Breve » de Seix Barral, alors que ce n'est pas le cas pour *El invierno en Lisboa*⁸⁴ et *El viento de la luna*⁸⁵ pour ne citer qu'eux, publiés par le même éditeur. Il semble que *Ventanas de Manhattan* affiche des similitudes avec la colonne dans le sens où, dans l'œuvre littéraire comme dans l'article journalistique, l'auteur exprime ses humeurs et traite les sujets de son choix. Des correspondances apparaissent entre les thèmes que choisit l'auteur pour ses colonnes de *El País* et ceux qu'aborde le narrateur dans *Ventanas de Manhattan*. Ainsi, Muñoz Molina s'exprime sur le

⁸³ Jean-François Carcelen, *Poétique d'une forme brève : la columna hebdomadaire de Juan José Millás* dans *El País (Etude inédite)*, Dossier d'habilitation à diriger des recherches, Grenoble, Université Stendhal, 2002, 150 p.

⁸⁴ Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, *op. cit.*

⁸⁵ Antonio Muñoz Molina, *El viento de la luna*, *op. cit.*

patriotisme dans « La patria gutural »⁸⁶ comme le narrateur de l'œuvre met en relief dans la séquence vingt-trois la ferveur nationale des américains. De la même façon, l'auteur fait référence au film *Amarcord* dans « Por la acera de sol »⁸⁷ tout comme le narrateur évoque le film de Fellini lors du défilé de Colomb (*VM*, p. 158). Dans la colonne comme dans l'œuvre, le rythme des saisons occupe une place de premier ordre : le narrateur de *Ventanas de Manhattan* qui consacre la séquence soixante-trois à la pluie évoque par exemple : « la lluvia contra los ventanales (...) la luz agrisada que hay en el aire » (*VM*, p. 273) tout comme Muñoz Molina débute sa colonne par : « el invierno de la grisura y la lluvia y (...) la claridad helada »⁸⁸. Nombre de séquences de *Ventanas de Manhattan* apparaissent comme des colonnes qui se présentent comme la voix d'un homme dans le temps même si certains chapitres s'apparentent davantage à la chronique et se fondent parfaitement dans la synchronie des faits et de l'évènement, rendant leur ancrage factuel encore plus évident. Le lecteur peut retrouver des similitudes entre les chroniques que l'auteur publie à propos du onze septembre 2001 et le récit que le narrateur de *Ventanas de Manhattan* fait de ces évènements. Ainsi dans « Crónica del miedo » publiée dans *Letras Libres*⁸⁹, le lecteur peut repérer des formulations similaires à celles rencontrées dans *Ventanas de Manhattan* dans la mesure où il peut tisser des liens entre les termes du narrateur : « Una mañana, martes, a las nueve, todavía medio dormido (...) oigo el teléfono (...). En España son las tres de la tarde, están empezando los telediarios » (*VM*, p. 80) et ceux qu'emploie l'auteur dans sa chronique : « El 11 de septiembre de 2001, en Nueva York, ya estaba medio despierto cuando sonó el teléfono, a las nueve en punto de la mañana. Las tres de la tarde en España, la hora del tardío almuerzo español y del principio de los telediarios »⁹⁰. Le narrateur de l'œuvre et l'auteur de la chronique choisissent les mêmes informations et les mêmes expressions. Tous deux tirent de cette douloureuse expérience une conclusion identique : « Al cabo

⁸⁶ Antonio Muñoz Molina, « La patria gutural », *El País*, 01 octobre 2007, <elpais.com/articulo/opinion/patria/gutural/elpporopi/20071001elpepiopi_6/Tes> (consulté le 12 mai 2010).

⁸⁷ Antonio Muñoz Molina, « Por la acera de sol », *El País*, 15 janvier 1997, <elpais.com/articulo/cultura/acera/sol/elpepicul/19970115elpepicul_7/Tes> (consulté le 12 mai 2010).

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Antonio Muñoz Molina, « Crónica del miedo » in *Letras libres* n° 31, Madrid, 2004, pp. 8-11.

⁹⁰ *Ibid.*

de unos minutos el timbre del teléfono deja de sonar, y su silencio es el primer signo de verdad inquietante » (*VM*, pp. 82-83) dit le protagoniste de *Ventanas de Manhattan*, quand l'auteur achève sa chronique par : « después vino el silencio y fue todavía más temible »⁹¹. L'irruption de la sonnerie du téléphone dans l'appartement de *Ventanas de Manhattan*, espace clos et familial, fonctionne comme un ancrage dans la réalité. L'œuvre présente donc des homologies avec l'article journalistique : avec la colonne dans son rapport au réel et avec la chronique dans son lien à l'actualité. Antonio Muñoz Molina poursuit ce brouillage des frontières entre l'article journalistique et l'écriture littéraire sur son site internet éponyme « antoniomunozmolina.es » qui se forme autour de ses affects et de ses idées propres. Il y archive l'ensemble de ses articles de journaux mais y tient aussi un blog, un journal de bord sur le web, qui contient et mêle des billets, c'est-à-dire des notes agglomérées au fil du temps, des textes, des hypertextes (des liens qui permettent de passer du document consulté à un document lié) et des éléments multimédias. Son blog se connecte avec la réalité et ce, plus encore que le journal papier, au travers de son interactivité et de sa réactivité immédiate puisque Muñoz Molina peut dialoguer avec son lectorat en temps réel, au vu et au su de tous. Un lien de proximité se crée et concourt à une dynamique puisque la confrontation des idées de l'auteur et du lecteur suscite des débats et alimente des échanges de savoirs. L'auteur ne cesse de faire vivre ses notes en les actualisant et explore une nouvelle forme d'écriture factuelle, moderne et intime. Il définit son blog, comme il pourrait commenter l'écriture de *Ventanas de Manhattan*, dans son rapport à l'espace et au temps en écrivant : « Me ha gustado siempre la escritura inmediata, la que brota a toda velocidad en unos minutos y queda atrapada en la burbuja de tiempo del presente »⁹².

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Antonio Muñoz Molina, « Una primera tentativa », <antoniomunozmolina.es/2010/07/una-primer-tentativa> (consulté le 13 juin 2011).

2.3. Le temps d'un séjour

Puisque le protagoniste de *Ventanas de Manhattan* effectue un voyage qui est une période de basculement, un point d'inflexion dans son parcours, la question du temps se pose avec une acuité particulière dans l'œuvre. Face au temps linéaire et chronologique qui s'écoule, se dresse l'ici et maintenant d'un fragment de vie. Le récit n'est pas un texte élaboré *a posteriori* par un narrateur qui prendrait du recul face à son séjour mais une narration à vif dans le temps de l'expérience.

2.3.1. Le respect d'une chronologie

Ventanas de Manhattan suit une ligne de temps chronologique jalonnée d'une part par l'arrivée à New York et d'autre part par le retour en Espagne. Le narrateur atterrit par un vol de la TWA à l'aéroport Kennedy (*VM*, p. 24) au début de l'œuvre puis récupère son passeport et son billet retour (*VM*, p. 376) à la séquence quatre-vingt-cinq. Au moment de partir, le personnage se souvient de ses premières images de la ville : « la piel clara y desnuda de las mujeres a finales del verano (...) [y de los] puestos de hortalizas y frutos otoñales » (*VM*, p. 371). Son séjour débute donc à la fin de l'été. La ville revêt ensuite les couleurs de l'automne puis sombre peu à peu dans l'hiver. Le lecteur assiste au premier jour gris et pluvieux d'octobre (*VM*, p. 106) puis à cette douce matinée de novembre à Bryant Park (*VM*, p. 294). Le narrateur déclare enfin : « [h]ace ya días que empezó diciembre » (*VM*, p. 377). « [E]l viento invernal » répété par deux fois dans la séquence quatre-vingt-trois (*VM*, p. 369), « la caída de las temperaturas » (*VM*, p. 370), « la posibilidad de que empecie a caer la nieve » (*VM*, p. 370) montrent que l'hiver a pris place. Le solstice est proche : « empieza a anochecer hacia las cuatro y media de la tarde » (*VM*, p. 370). L'œuvre s'achève au début de l'hiver. Le narrateur semble donc s'astreindre à une ligne de temps que l'on voit s'égrener puisque le séjour a lieu du mois de septembre au mois de décembre, paraissant

ainsi coïncider avec le modèle du récit de voyage tel que le définit Geneviève Champeau⁹³ à savoir le récit narratif-descriptif d'un voyage unique.

A l'image des mois délimités avec précision, l'année s'affiche sans ambiguïté par la référence aux attentats terroristes perpétrés en 2001. Sept séquences, les séquences dix-huit à vingt-quatre, sont consacrées aux attaques du World Trade Center. Les événements sont alors inscrits dans le temps avec exactitude et minutie. La séquence dix-huit commence par la donnée temporelle d'un mois chaud et humide (*VM*, p. 78) et se poursuit par une autre précision, cette fois horaire, à savoir la matinée du mardi à neuf heures (*VM*, pp. 80-81) nous informant ainsi que ce jour et ces heures vont revêtir une importance notoire. En effet, deux avions s'écrasent sur les tours du World Trade Center le mardi onze septembre à neuf heures. La vie des New-yorkais n'est alors plus rythmée par leurs occupations mais par les heures qui s'écoulent. Les séquences qui s'ensuivent sont marquées par des données temporelles : « [a] la caída de la tarde » (*VM*, p. 87), « el atardecer » (*VM*, p. 87), « ha caído la noche » (*VM*, p. 88), « a las nueve de la noche » (*VM*, p. 90) pour les séquences vingt et vingt et un qui traitent du jour de l'attentat puis « en la primera claridad del día siguiente » (*VM*, p. 92), « a mediodía » (*VM*, p. 92), « las siete de la tarde » (*VM*, p. 94) et « por el centro de la Quinta Avenida ya a oscuras » qui indique que la nuit est tombée et « ya de madrugada » (*VM*, p. 96) qui concerne le lendemain et le surlendemain. Des ellipses narratives interviennent ensuite, traduites par la locution « cada día » (*VM*, p. 96), puisque la vie reprend son cours même si la trace des attentats demeure et se perçoit dans la peur des habitants à la séquence trente et une ou dans la guerre en Irak évoquée à la séquence trente-sept.

Pourtant tous les événements narrés dans l'œuvre ne semblent pas se dérouler en 2001. Le narrateur évoque en effet lors de la séquence quatre un voyage initial à travers l'usage de l'ordinal « premier » dans ses propos : « [m]e acuerdo de la ventana del primer hotel » (*VM*, p. 23) ou « el primer viaje » (*VM*, p. 28). En outre, lorsqu'il rejoint sa compagne au Waldorf Astoria de New York, il écrit : « este hotel donde yo había pasado un año antes mi primera noche de exaltación y de insomnio en la ciudad » (*VM*, p. 39) et « había pasado más de un

⁹³ Geneviève Champeau, « El relato de viaje, un género fronterizo » in Geneviève Champeau (éd.) *Viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid, Verbum, 2004, p. 25.

año desde la última vez que estuve allí » (*VM*, p. 50), laissant à penser qu'il s'agit là d'un second voyage qui a lieu un an après. Ce séjour est court puisqu'il s'agit d'une escale de quelques jours (*VM*, p. 40) et hivernal, comme nous pouvons le constater à travers l'évocation du froid (*VM*, p. 50), du vent (*VM*, p. 33) et des tas de neige sale qui s'amoncellent dans les rues (*VM*, p. 33). Le narrateur ajoute une date : « [e]ntonces, a principios de los años noventa » (*VM*, p. 34). Le second séjour a donc lieu en hiver au début des années 1990. Alors qu'il est à New York, il dit, par l'anaphore de « [m]e acuerdo » dont on retrouve trois occurrences à la séquence quatre et qui débute la séquence huit, se souvenir de ses deux précédents séjours dans la ville. A partir de la séquence onze, le voyage central de 2001 débute pour, semble-t-il, ne s'achever qu'à la fin de l'œuvre. Pourtant une précision nous pousse à nous interroger : lorsqu'il évoque la vie de Javier Cámaras, un acteur espagnol qui réside aux Etats-Unis, le narrateur explique que les rues ont été fermées après le 11 septembre et ajoute : « hace ya más de un año » (*VM*, p. 300). Nous comprenons alors que les personnages sont en 2002, et plus précisément en novembre, comme le narrateur l'indique à la fin de la séquence soixante-sept (*VM*, p. 297). Cette date nous permet de revenir sur le premier voyage et de déduire que lorsque le narrateur, en se référant à sa première nuit new-yorkaise, dit : « cuando yo era trece años más joven » (*VM*, p. 23), il évoque l'année 1989. Le narrateur donne l'impression de n'effectuer qu'un seul voyage alors qu'il séjourne en réalité à quatre reprises dans la ville : en 1989, en 1990, en 2001 et en 2002. De plus, si nous examinons attentivement les choix temporels effectués dans les différentes séquences de l'œuvre, nous pouvons distinguer deux parties : l'une narrée au passé, l'autre au présent. Des séquences une à dix, les temps du passé dominant dans le récit. Le narrateur arrive dans la ville en toute ingénuité, comme en témoigne la séquence trois où, lorsqu'il étudie le plan des lignes de bus, il exprime son incompréhension et sa peur : « (...) no entendía gran cosa en aquella maraña geométrica y como me daba miedo preguntar y no estaba muy seguro de entender lo que me dijeran seguía caminando sin atreverme a subir a un autobús » (*VM*, p. 17). Plus loin, dans cette même séquence, il essaie de surmonter ses appréhensions en montant dans un bus mais fait face à une déconvenue. Troublé et honteux il écrit alors : « (...) el conductor (...) me dijo algo que yo no llegaba a entender, porque el sobresalto de vergüenza me cerraba

« todavía más los oídos » (*VM*, p. 18). Ces séquences d'ouverture lui permettent de se familiariser avec New York et de s'approprier la ville. Elles sont narrées au passé : à l'imparfait en ce qui concerne notre premier exemple à travers les verbes : « entendía » ou « seguía caminando » et au passé simple pour ce qui est de notre second exemple avec le verbe « dijo », comme si le temps des débuts et des doutes était désormais mis à distance. A partir de la séquence onze, le sentiment de peur s'est estompé et le narrateur poursuit son récit au présent, témoignant par là qu'il participe désormais avec curiosité et envie à la vie de New York. Dans la séquence onze, l'imparfait ne concerne plus que les descriptions de l'Espagne qu'il a quittée : « se abrían ventanas pequeñas en los muros muy gruesos (...). Había rejas en las ventanas (...). Se entornaban las cortinas (...) » (*VM*, p. 55). La ville américaine est, quant à elle, présentée au présent, comme enfin assumée, comme il l'exprime au travers des termes suivants : « me sorprenden mucho y me gustan mucho las ventanas grandes de Manhattan » (*VM*, p. 55). Le protagoniste n'est plus un touriste candide mais il est lui-même un guide, à la fois pour ses enfants qui découvrent New York (*VM*, p. 107) et pour le lecteur à qui il dévoile la ville. Le lecteur peut en déduire que les séquences une à dix narrées au passé où le narrateur ingénu découvre la ville correspondent aux deux premiers séjours alors que celles relatées ensuite au présent où le narrateur averti fonde l'essentiel de son récit concernent les deux autres voyages. *Ventanas de Manhattan* se présente donc davantage comme une synthèse de différents séjours dans la mesure où, comme l'indique Geneviève Champeau⁹⁴, la progression temporelle structurante laisse place à la discontinuité de la réalité.

2.3.2. Le désordre du réel

Le récit de voyage a un rapport particulier avec son objet : il n'existe qu'en fonction de celui-ci car c'est le voyage qui le fonde et lui donne sa raison d'être. Le récit de voyage est ouvert sur le monde extérieur et soumis à ses mouvements.

⁹⁴ Geneviève Champeau, « El relato de viaje, un género fronterizo » in Geneviève Champeau (éd.), *Viajes contemporáneos por España y Portugal, op. cit.*, p. 27.

A l'image du carnet de voyage qui se compose de petits croquis ou de dessins accompagnés de textes, le récit de voyage, bien qu'il invite à une lecture linéaire, apparaît comme composite. Le récit de voyage jouit d'une liberté formelle puisque la primauté du réel permet la discontinuité du récit. Barthes affirme à ce sujet : « il est admis qu'un voyageur raconte librement, au jour le jour, en toute subjectivité, à la manière d'un journal intime dont le tissu est sans cesse rompu par la pression des jours, des sensations et des idées »⁹⁵. Ainsi, dans *Ventanas de Manhattan* que nous considérons comme un récit de voyage dans la mesure il s'intéresse à un séjour new-yorkais, beaucoup de jours et de lieux ne sont pas évoqués mais sont seulement sous-entendus car le texte ne saurait verser dans une énumération ou une répétition de faits et gestes quotidiens ou anodins. En outre, le narrateur n'écrit pas de transitions entre les heures et les événements dont il décide de parler puisqu'il énumère les moments du voyage tels qu'ils sont venus, comme s'il n'y avait pas de médiation ni de récit. Seule la contiguïté des écrits assure le lien entre les séquences. Il ne semble pas exister de relation par exemple entre la séquence trente-huit qui s'achève sur les bombardements à Kaboul et la suivante qui s'ouvre sur le Starbucks café, tout comme il est difficile d'établir une continuité entre la séquence quarante-cinq qui se termine sur les mots de Johnny Cuevas à qui le narrateur dispense des cours, la séquence quarante-six qui est consacrée aux sculptures de Juan Muñoz et la séquence quarante-sept qui débute dans l'oisiveté d'un café. La plupart des chapitres se succèdent sans relation apparente puisque les moments vécus semblent se juxtaposer sans autre lien que le personnage narrateur. Pour transcrire la réalité, le narrateur a néanmoins recours à des rapprochements thématiques. Ainsi, les six premières séquences sont dédiées à la peur et l'excitation des premières sorties et convoquent le thème du premier voyage. Durant les quatre suivantes, le narrateur parcourt la ville en compagnie de son épouse. Ces séquences d'une grande pudeur racontent la fébrilité du personnage dans l'attente de sa femme puis le plaisir des visites qu'ils effectuent ensemble. Le sujet qui prime dès lors est celui du sentiment amoureux. Les séquences onze et dix-huit se rejoignent dans le regard attentif que porte le narrateur sur la réalité. Les séquences qui s'ensuivent, de la dix-huit à la vingt-sept, sont consacrées à une chronique du onze septembre. Le narrateur poursuit ce même thème des attentats

⁹⁵ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 175.

dans les séquences trente-deux, trente-trois et trente-sept où il relate la peur des New-yorkais et les images télévisées des conflits en Afghanistan. Les séquences quarante et quarante-quatre reprennent toutes deux des promenades à Central Park et les cinquante et cinquante-six restent en relation au travers des sculptures de Giacometti. Les séquences quarante-huit, quarante-neuf et cinquante-cinq s'intéressent enfin, au travers du musée de la pauvreté ou de la demeure Rockefeller, à la question de l'immigration. Ces rapprochements thématiques insufflent dans l'œuvre un apparent désordre vital. Des indices sensoriels permettent eux aussi de créer un lien entre des séquences qui semblent disparates. Entre certaines de ces dernières, nous pouvons retrouver des homologues dans les sensations, qu'elles soient auditives, comme c'est le cas dans le passage de la séquence trente et une qui se clôt sur les notes de *La Flûte enchantée* à la séquence trente-deux dans laquelle le narrateur est réveillé par les sirènes de la ville, ou qu'elles soient visuelles, comme dans la juxtaposition de la séquence soixante-treize qui s'achève sur la couleur rouge du panneau *exit* et de la séquence soixante-quatorze qui débute par le bleu métallique, le jaune brillant et le noir de velours d'un papillon. Cet effet de patchwork prouve la réalité du parcours en déjouant les ordonnancements qui pourraient naître d'un passage à l'écriture. En effet, on ne peut faire l'expérience de la vie, par essence chaotique et discontinue, de façon organisée. Pour être fidèle au vécu, les expériences ne doivent pas être nécessairement réordonnées ou mises en perspective les unes par rapport aux autres. Si le narrateur les lie par des rapprochements thématiques et sensoriels, il pourrait néanmoins faire siens les mots que George Sand énonçait à l'ouverture de ses *Œuvres autobiographiques*⁹⁶ :

Ces choses ne valent que par la spontanéité et l'abandon, et je ne voudrais pas raconter ma vie comme un roman. La forme emporterait le fond. Je pourrai donc parler sans ordre et sans suite (...). La nature humaine n'est qu'un tissu d'inconséquences (...). Mon ouvrage se ressentira donc par la forme de ce laisser-aller de mon esprit.

⁹⁶ George Sand, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1970 (1^{ère} édition 1855), p. 5.

La discontinuité des séquences de *Ventanas de Manhattan* peut être ainsi garante de la factualité de l'œuvre. Le narrateur règle son écriture sur le rythme de ses pas puisque pour saisir les mouvements de la ville, il se met lui-même en marche.

2.4. Un nouvel espace-temps : l'écriture du déplacement

« Profite du voyage (...) [r]egarde, observe et prends des notes »⁹⁷ recommande dans sa lettre du vingt-neuf août 1840 Achille-Cléophas Flaubert à son fils alors parti pour le Grand Tour. Dans la même optique, le narrateur de *Ventanas de Manhattan* tente d'abolir la distance temporelle entre l'expérience et l'expression. Comme le personnage principal de *París no se acaba nunca* d'Enrique Vila-Matas⁹⁸ ou celui de *Peatón de Madrid* de Miguel Sánchez Ostiz⁹⁹, le protagoniste de *Ventanas de Manhattan* découvre la ville par l'errance. Il se réfère explicitement à Baudelaire, et sans doute au *Spleen de Paris*¹⁰⁰ qu'il ne nomme pas mais qu'il semble convoquer, lorsqu'il écrit :

[D]escubrí de pronto (...) contagiado por la lectura (...) de Baudelaire, que el espectáculo de la ciudad a mi alrededor contenía todas las posibilidades de la literatura y que todo lo que veían mis ojos merecía ser celebrado y contado, los pájaros en las copas de los tilos, la gente en las cafeterías, los anuncios en las vallas publicitarias, las mujeres que volvían a llevar minifaldas. (*VM*, p. 344)

Le narrateur scrute la ville de son regard affûté et, curieux et enthousiaste, il en saisit chaque détail au gré de ses pas.

⁹⁷ Gustave Flaubert, *Correspondance tome 1*, Paris, Editions Jean Bruneau, 2007 (1^{ère} édition 1973), p. 68.

⁹⁸ Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, Barcelone, Anagrama, 2003, 240 p.

⁹⁹ Miguel Sánchez Ostiz, *Peatón de Madrid*, Madrid, Espasa Calpe, 2003, 335 p.

¹⁰⁰ Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*, Paris, Pocket, 2006 (1^{ère} édition 1869), 192 p.

2.4.1. Un narrateur-marcheur

A l'image de Stendhal, qui définissait le roman comme « un miroir que l'on promène le long d'un chemin »¹⁰¹, le narrateur-témoin de *Ventanas de Manhattan* privilégie la description ambulatoire. La flânerie se retrouve omniprésente dans l'œuvre. Le déplacement urbain y est ainsi introduit par les verbes de mouvement « andar » (*VM*, p. 15), « avanzar » (*VM*, p. 16), « caminar » (*VM*, p. 18), et par les trois occurrences du substantif « caminata » (*VM*, pp. 21, 22 et 23) au sein de la première séquence. Le promeneur fait de son corps un outil de locomotion. La séquence quarante-trois est dédiée à la marche que le narrateur éprouve physiquement :

Hay una plenitud física, de los sentidos en acción, en estado de alerta, los músculos de las piernas moviéndose a un ritmo seguro, los pulmones aspirando y expulsando el aire y el corazón bombeando la sangre, marcando el pulso binario de los pasos y de la oxigenación de las células (...) las terminaciones nerviosas de los ojos recogiendo impresiones visuales, enviándolas desde la retina a la corteza cerebral. (*VM*, pp. 176-177)

Il indique même que la marche est une des caractéristiques de notre espèce, qu'elle est présente dans notre ADN et nous différencie des primates dans l'histoire de l'évolution (*VM*, p. 177). Il évoque de plus les sculptures filiformes de Giacometti qui, parce qu'elles semblent en mouvement, symbolisent la marche dans toute son énergie et sa dynamique, comme il le souligne en les décrivant de la sorte :

Los brazos ligeramente balanceados, el eje vertical del cuerpo gravitando un poco hacia delante, mientras una pierna se flexiona para dar un paso y la otra, retrasada, impulsa el movimiento apoyando el talón, ejerciendo la fuerza muscular sobre el plano del pavimento (...) [siguiendo] la orden que el cerebro transmite a los músculos para que pongan en marcha el mecanismo de un paso. (*VM*, p. 208)

La marche est physique, elle est dictée par des mécanismes musculaires mais n'est pas toujours conduite par des objectifs. Lors de ses promenades, le narrateur de *Ventanas de Manhattan* se dissout dans le va-et-vient urbain et participe au

¹⁰¹ Stendhal, *Le rouge et le noir*, Paris, Gallimard, 2000 (1^{ère} édition 1830), p. 479.

mouvement de la ville. Le narrateur se définit comme un nomade (*VM*, p. 116) : oisif au milieu de gens affairés, il passe devant les vitrines, côtoie les passants et vogue de musées en terrasses des cafés. Il marche dans la ville à l'affût de visages ou de lieux, guidé par le spectacle et l'atmosphère des rues. Ses déplacements ne sont ni motivés ni prémédités. Le narrateur-marcheur se laisse guider par la seule réalité.

2.4.2. La sensorialité de la réalité

La réalité éveille tous les sens du protagoniste marcheur. David Le Breton affirme dans *Eloge de la marche*¹⁰² que tout flâneur urbain éprouve la cité dans son corps :

La relation de l'homme qui marche à sa cité, à ses rues, à ses quartiers (...) est d'abord une relation affective et une expérience corporelle. Un fond sonore et visuel accompagne sa déambulation, sa peau enregistre les fluctuations de la température et réagit au contact des objets ou de l'espace. Il traverse des nappes d'odeurs pénibles ou heureuses. (...) L'expérience de la marche urbaine sollicite le corps en son entier, elle est une mise en jeu constante (...) des sens.

La ville n'est pas hors de l'homme mais elle est en lui et imprègne tous ses sens. Dans *Ventanas de Manhattan*, c'est un paysage visuel qui s'offre d'abord au protagoniste par l'usage des couleurs qui insufflent de la vie dans la ville. Le narrateur apparaît comme un véritable réceptacle de sensations. Dans la séquence soixante-dix-huit, il se dirige vers les quartiers ouest de New York et les quais de marchandises qui s'alignent le long de l'Hudson, et les décrit visuellement : « El violeta del cielo se vuelve morado y azul oscuro cuando ya se han encendido en las esquinas los globos rojos y amarillos de las bocas de metro, los neones rojos de las tiendas de licores » (*VM*, p. 350). Les adjectifs qualificatifs choisis pour cette description renseignent essentiellement sur les teintes, comme si le narrateur était ébloui par le caractère visuel du paysage. Le personnage va plus loin en

¹⁰² David Le Breton, *Eloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000, p. 121.

choisissant les expressions suivantes : « la luz violeta del cielo nublado (...) el color cárdeno de las nubes (...) el rojizo del sol » (*VM*, p. 347) où la primauté est donnée à la couleur qui devient le nom-noyau et reçoit en expansion les éléments naturels devenus quant à eux compléments du nom. De plus, comme l'affirme le narrateur, l'ouïe prend aussi peu de repos que la vue (*VM*, p. 233). Les sons de la ville s'imposent à lui, comme il l'exprime en sortant du métro près de Times Square : « La ciudad entera es la formidable caja de resonancia de las músicas y las cacofonías que suceden en ella: resonancias de metal, de madera, de piel tensada, de troncos huecos, de escobillas de acero, un ritmo poderoso » (*VM*, p. 203). Le bruit de la circulation omniprésent (*VM*, p. 186) se mêle, dans le soir de Chelsea, à celui de la musique ou des conversations : « viene una música de acordeón y un rumor de risas y de conversaciones de bistró francés (...) [y] el rugir de un tráiler cargado de pollos y de cerdos » (*VM*, p. 349). Par le grondement du chariot chargé de nourriture, le narrateur introduit le goût. Le narrateur apprécie les saveurs de New York : « el guiso de garbanzos tiernos, que se deshacen en la boca con la textura justa, el calor sabroso con los sabores del sofrito y de las almejas, un puro estremecimiento de memorias gustativas » (*VM*, p. 261). Le goût excite les terminaisons nerveuses de ses papilles (*VM*, p. 261) et marque son expérience du séjour. Son odorat est lui aussi régulièrement sollicité. Dans les rues abondent des effluves comme « el aire de olores de comida barata » (*VM*, p. 143), « olores de comida rápida » (*VM*, p. 112), « olores a pan, a mantequilla, a colonia » (*VM*, p. 349) qui se dégagent des enseignes de restauration rapide ou d'un bistrot français du quartier de Chelsea et qui sont annihilées par la puanteur de la chair morte de l'abattoir tout proche (*VM*, p. 349) et par la pestilence des trottoirs où se réunissent à la nuit tombée les indigents et d'où émane « un olor fétido a orines, a excrementos y a vómitos, a regüeldos de alcohol, a alcantarilla » (*VM*, p. 181). Dans un développement aux allures synesthésiques, le narrateur lie les sens en évoquant sa gêne dans les bouches de métro : « [un] olor a ceniza fría y mojada (...) provoca en seguida un picor en la garganta » (*VM*, p. 112), « [ese] olor a ceniza mojada (...) provoca un vago dolor de cabeza, un mareo » (*VM*, p. 112), « [e]l olor a ceniza mojada casi da náuseas » (*VM*, p. 115). Ces odeurs l'atteignent et le malmènent physiquement. Les paysages, les bruits, les saveurs et les odeurs de New York font du séjour du personnage une expérience sensorielle.

Le narrateur ressent la ville dans tous ses sens jusqu'au paroxysme puisque celle-ci prend possession de son corps. Il est le réceptacle de la toute-puissance de la ville.

2.4.3. La synchronisation de l'expérience et de l'écriture

Dans une conversation avec Juan Cruz, Muñoz Molina évoque la suprématie dont jouit selon lui la vie réelle sur la littérature :

[C]uando un escritor se alimenta sólo de literatura, es como un niño que se alimenta sólo de hidratos de carbono. Le están faltando proteínas fundamentales y las proteínas fundamentales de la literatura son la observación del mundo¹⁰³.

La vie et la réalité apparaissent à ses yeux comme les biens les plus précieux. A ce sujet, l'auteur raconte dans la préface aux *Cuentos completos*¹⁰⁴ d'Onetti que ce dernier a eu une influence décisive dans sa vie et sa manière d'aborder la littérature. Il explique en effet :

Por esa época yo andaba enfermo de lo que el mismo Onetti llamó literatosis, que es una enfermedad a la que sucumben siempre los aspirantes a escritores, los fervorosos artistas adolescentes de provincias, y en virtud de la cual uno convierte la literatura en su religión, su absolutismo y su martirio (...) y a imaginar ese oficio como una especie de sacerdocio místico o de destino. A toda esa basura romántica, yo agregaba entonces la pasión por un libro excelente de Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, en el que la figura de Flaubert se convierte en el símbolo del escritor anacoreta, disciplinado, casi oficinista, indiferente a todo lo que no sea su obra.¹⁰⁵

Ces propos semblent sous-tendre les mots du narrateur de *Ventanas de Manhattan* qui écrit : « Vuelvo a ser quien (...) recibía el impacto de un deslumbramiento que

¹⁰³ Caridad Plaza, « Ética y estética de la novela, charla entre el novelista Antonio Muñoz Molina y el editor Juan Cruz », < elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/articulo.pdf > (30 mars 2009).

¹⁰⁴ Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, 462 p.

¹⁰⁵ Antonio Muñoz Molina, prologue à Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos, op.cit.*, p. 10.

parecía cambiarle la vida y la manera de mirar el mundo : como descubriría entonces a Onetti » (*VM*, p. 343). Le personnage ne veut pas faire de son récit une construction de l'esprit, purement intellectuelle et livresque. Il n'adopte pas l'attitude d'un « je » plein d'illusions confronté à un monde vide de sens où le désir prévaut, comme le présente Luis Cernuda dans *La realidad y el deseo*¹⁰⁶, mais postule tout au contraire que seul le réel est digne d'intérêt. Aussi, le narrateur de *Ventanas de Manhattan* voudrait saisir la ville dans toute sa réalité et sa diversité. Il veut tout entière la capter. Il s'intéresse par exemple, dans une énumération chaotique, aux vendeurs des rues et voit sur leurs étals moult objets hétéroclites qu'il tient à décrire :

Se ve que no tiene límite la capacidad humana de atesorar cosas (...) hay cuadro de payasos, bota vaquera de cristal de color caramelo, cenicero de porcelana en forma de sombrero mexicano, perchero con patas disecadas de ciervo, santa cena de plástico iluminada por dentro. (*VM*, p. 321)

Il adopte la même démarche d'exhaustivité face aux tours miniatures des marchands de Canal Street en écrivant : « Torres Gemelas de plástico, de metal dorado, de piedra tallada, de cristal iluminado por dentro en el interior de bolas de cristal en las que cae la nieve cuando se las agita » (*VM*, p. 338), ou devant les comptoirs des poissonniers en développant : « Hay gambas y caballitos de mar disecados, estómagos de peces, riñones y aletas disecadas de tiburón, colas de tiburón (...) tarros de algas secas (...) de musgo seco » (*VM*, p. 340). Les énumérations s'amoncellent comme si le narrateur ne voulait rien oublier, comme si tout méritait d'être raconté. En décrivant cet acte quelconque qu'est la sortie au marché, le narrateur offre une peinture de la vie courante. Les moments décrits sont banals, vides de singularité. Ainsi, l'absence de moment saillant, l'enchaînement fortuit d'évènements journaliers et leur signifiante limitée traduisent dans le récit le quotidien et témoignent de l'intérêt qu'accorde le narrateur à la réalité la plus ordinaire. Il s'intéresse au temps qu'il fait, comme au vent qui, dans la séquence cinquante et un, devient lui-même sujet d'actions au sein des énoncés suivants : « El viento (...) arranca las hojas (...) arrebatata los

¹⁰⁶ Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, Madrid, Castalia, 1982, 64 p.

globos a los niños (...) le arranca a un *homeless* los harapos (...) retuerce las copas de las acacias » (*VM*, pp. 212-213) ou à la pluie qui est omniprésente au cours de la séquence soixante-trois avec vingt-et-une occurrences. Le narrateur est attentif au monde, à son environnement, à la beauté de la banalité. Il remarque la lumière dorée aux reflets de miel qui inonde la ville (*VM*, p. 116), le soleil matinal qui transperce les arbres de Central Park (*VM*, p. 163) ou la chaleur printanière qui règne à Bryant Park (*VM*, p. 294). Le narrateur encense le quotidien :

Una serena felicidad puede estar contenida en los actos más comunes: vuelvo el sábado a mediodía de la compra en el mercado (...) y preparo un guiso de arroz con verdura escuchando la radio (...) y yo me doy cuenta de que este momento sin relieve es una cima secreta de mi vida. (*VM*, p. 139)

Dans une optique hédoniste, il veut profiter de chaque jour, chaque instant. Il veut révéler l'éclat de l'ordinaire et la grâce du présent.

C'est la spontanéité qui confère à *Ventanas de Manhattan* sa spécificité. Le récit est principalement assumé au présent, tout au moins depuis la séquence onze jusqu'à la fin de l'œuvre comme nous l'avions déjà remarqué à l'étude de la ligne de temps. Les expériences du personnage se présentent comme vécues dans l'instant. Le narrateur emplit son œuvre du présent et indique lui-même : « qu[iero] fijar el momento en que vivo » (*VM*, p. 295). Il existe une synchronisation entre les faits et leur écriture dans la mesure où le narrateur annote ce qu'il vit au moment où il le vit. Lors de ses promenades new-yorkaises, le protagoniste se munit d'un carnet dont il ne semble pas pouvoir se défaire. Il dit en ce sens : « camino casi siempre (...) con una mochila al hombro y un cuaderno de hojas blancas y tapas azules guardado en ella » (*VM*, p. 116) et réitère plus loin de la façon suivante : « llevo las pocas cosas que me hacen falta, sobre todo mi cuaderno y mi rotulador de tinta negra y punta muy fina que escribe tan velozmente sobre el papel en blanco » (*VM*, p. 154). Le carnet l'accompagne dans chacun de ses déplacements dans la ville, comme en témoignent ses propos suivants : « el cuaderno va conmigo (...) me acompaña a todas partes » (*VM*, p. 163). Son calepin lui permet de prendre des notes sur le vif, en tous lieux et en tous instants. Dans une sorte de mise en abyme, le narrateur exprime : « escribo sentado en una silla de hierro de Bryant Park (...), [m]e siento y abro mi cuaderno

por una hoja en blanco » (*VM*, p. 294). Assis dans un parc, il écrit qu'il écrit. Il use d'une écriture instantanée. Partout, il écrit les faits immédiats mais il choisit de manière privilégiée la terrasse d'un Coffee World ou d'un Starbuck parce que le café est selon lui le lieu qui favorise le plus le contact avec le monde, ainsi qu'il le dit : « escribiendo en el café, uno no se aparta del mundo exterior (...) lo que se escribe en el café, queda empapado, transido por las cosas que están ocurriendo alrededor de uno, tiene (...) una cualidad de inmediatez » (*VM*, pp. 161 et 162). Il transcrit la réalité dans sa pleine immédiateté, il ne veut en perdre aucun détail, aucune émotion ; il ne laisse pas le temps à sa mémoire de flancher. Pessoa faisait de cette démarche un adage en écrivant : « Le monde ne fut pas fait pour que nous pensions à lui/ (Penser, c'est avoir mal aux yeux)/ Mais pour que nous le regardions »¹⁰⁷. Le narrateur nous livre le réel tel qu'il est, sans l'écueil du temps ni la médiation de la raison. Le carnet, parce qu'il est intimement lié au voyage dans la mesure où il est le reflet direct de la réalité du séjour, s'achève quand arrive l'heure de partir, comme le narrateur le remarque en ces termes : « el cuaderno que me acompañó todos los días en mis caminatas, va llegando al final, al último trecho de la última página, justo cuando llega la hora de marcharse » (*VM*, p. 377). Les dernières pages du carnet correspondent conjointement aux dernières heures du séjour new-yorkais et aux dernières séquences du récit de voyage qu'est *Ventanas de Manhattan*. Aussi, dans la séquence quatre-vingt cinq, lorsque le séjour s'achève, le temps et l'écriture s'accélèrent. Cette séquence est marquée par la présence récurrente de l'obligation à travers la formule « hay que » qui se répète quatre fois : « Hay que retirar la ropa del armario (...). Hay que tirar los periódicos viejos (...). Hay que vaciar el armario del cuarto de baño » (*VM*, p. 375), « Hay que rescatar los pasaportes » (*VM*, p. 376). Ces différentes actions sont vécues comme des contraintes, comme des entraves à l'oisiveté coutumière du narrateur. Celui-ci ne peut plus profiter du temps au gré de ses envies mais il est pressé par l'urgence du départ. La tension se ressent au travers des énumérations et des phrases nominales telles que :

Taxis de nuevo, apuros, atascos, la perspectiva última de las torres de Manhattan desde la autopista que costea el East River por el lado de Brooklyn, de nuevo el

¹⁰⁷ Fernando Pessoa, *Le gardeur de troupeaux et autres poèmes*, traduit du portugais par Armand Guibert, Paris, Gallimard, 1966, p. 40.

reino olvidado de los funcionarios de aduanas, las colas y los trámites, los malos policiales agravados después del 11 de septiembre, la sensación siempre inquietante de aproximarse a una noche abreviada que se pasará entera volando sobre la oscuridad del Atlántico. (*VM*, p. 376)

Il n'y a plus de verbe, plus d'action possible. Le narrateur, qui n'est alors plus décisionnaire de ses actes, est enjoint de se soumettre à ce parcours de retour qui, comme le démontre la répétition de la locution « de nuevo », met fin aux découvertes et aux promenades singulières. Le narrateur voit le temps de son séjour lui échapper à jamais. Cette fuite du temps lui prouve une fois de plus la valeur du présent. Ainsi, tout au long de l'œuvre, le personnage, qui synchronise son expérience et son écriture en transcrivant la réalité immédiate dans son carnet, fait l'apologie du temps présent. Il ne veut pas tourner sa conscience vers un temps qui n'est pas le sien, c'est-à-dire vers le passé ou l'avenir, et semble ainsi se conformer au raisonnement que Pascal expose dans ses *Pensées*¹⁰⁸ en ces termes :

Que chacun examine ses pensées. Il les trouvera toutes occupées au passé ou à l'avenir. Nous ne pensons presque point au présent, et si nous y pensons ce n'est que pour en prendre la lumière pour disposer de l'avenir (...) et nous disposant à être heureux, il est inévitable que nous ne le soyons jamais.

Suivant ce précepte, le narrateur de *Ventanas de Manhattan* ne se situe ni dans les regrets du passé ni dans l'espoir de l'avenir mais inscrit son récit à l'image de sa vie dans la factualité du présent, seul temps digne d'intérêt et susceptible de le rendre heureux. Il choisit tout au long de l'œuvre de célébrer la seule réalité.

En somme, *Ventanas de Manhattan* est un récit de voyage qui met à l'honneur New York. Le narrateur y conte le séjour qu'il a effectué en 2001 dans la ville américaine et offre une peinture fidèle de l'espace réel. Dans l'œuvre, il reproduit non seulement la topographie des lieux mais aussi la chronologie des faits. Ainsi, si les événements semblent suivre une ligne de temps, ils sont aussi, parce qu'ils sont soumis au réel, chaotiques et imprévisibles. Le narrateur découvre la ville à l'envi, au hasard de ses pas, au gré de ses sensations et, en

¹⁰⁸ Pascal, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1978 (1^{ère} édition 1669), p. 178.

voulant saisir la réalité au plus près, il écrit New York sur le vif pour en saisir la fulgurance.

Au terme de notre démonstration, nous avons pu vérifier qu'*Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan* sont bel et bien deux modalités de l'écriture personnelle dans le sens où les narrateurs des deux œuvres relatent en leur nom propre une expérience individuelle ancrée dans une factualité générationnelle ou spatio-temporelle. *Ardor guerrero* apparaît donc comme le récit de mémoires communes quand *Ventanas de Manhattan* s'affiche comme l'écriture instantanée de la réalité. Le parcours du narrateur de *Ventanas de Manhattan* est semblable à celui qu'effectue le protagoniste du dernier chapitre de *Sefarad*. Tous deux arpentent New York, passent devant le Metropolitan (*VM*, p. 279 ; *S*, p. 495) et Central Park (*VM*, p. 163 ; *S*, p. 495), profitent des richesses de la ville et se montrent nostalgiques à l'heure de repartir. Il existe un parallélisme entre les scènes finales des deux œuvres dans la mesure où à l'aube du départ le narrateur de *Ventanas de Manhattan* met l'accent sur des tâches domestiques : « retirar la ropa del armario, los libros de la estantería, (...) vaciar el armario del cuarto de baño » (*VM*, p. 375) et, de façon similaire, au terme du séjour, celui de *Sefarad* pose son regard sur ses effets personnels : « la ropa en el armario (...) [sus] libros en la mesa de noche, [las] cremas [la] brocha y [el] jabón de afeitarse en la repisa del cuarto de baño » (*S*, p. 491). A l'image du narrateur de *Ventanas de Manhattan* qui met en exergue une factualité personnelle, le narrateur du dernier chapitre de *Sefarad* semble inscrire son récit dans l'expérience et procéder lui-même à l'écriture du réel.

Chapitre deux : *Sefarad* ou l'écriture de l'Autre

Le prix littéraire Alberto Benveniste, remis chaque année par le centre éponyme d'études sépharades et d'histoire socioculturelle des juifs et couronnant le travail effectué sur le monde judéo-ibérique après l'expulsion des Juifs d'Espagne en 1492, est décerné en 2004 à Antonio Muñoz Molina pour son œuvre *Sefarad*. L'auteur s'intéresse en effet dans cet ouvrage à l'étude des minorités judaïques et, plus largement, à l'écriture des victimes de l'exil ou de l'exclusion. Dans l'article qu'il publie dans sa tribune d'*El País* le 14 juin 1995¹⁰⁹, Muñoz Molina évoque Isaac Babel, un juif d'expression russe né dans le ghetto d'Odessa en 1894 et fusillé à Moscou en 1940 suite à une dénonciation par le chef du N.K.V.D. pour avoir dénigré Staline en privé. A travers la figure de cet écrivain condamné par le régime, il évoque les monstruosité qui jalonnent l'histoire du XXe siècle :

Los millones de muertos de la I Guerra Mundial, los muertos de hambre durante las colectivizaciones forzadas de la agricultura en la Unión Soviética, los muertos de la guerra civil española, los presos de la posguerra, los judíos aniquilados en el Holocausto, los millones de desplazados que erraban por la Europa en ruinas de 1945, los océanos de muertos provocados por los delirios de Mao Zedong en China y Pol Pot en Camboya... El dolor de los débiles (...).

Le monde contemporain se voit souillé par la barbarie et les génocides engendrés par des systèmes dictatoriaux. Par ces mots, Muñoz Molina annonce déjà les thèmes du rejet ou de la persécution qu'il développe en 2001 dans *Sefarad*. Les dix-sept séquences qui composent l'œuvre sont autant de récits ouverts sur le vécu de l'Autre, considéré dans toute sa vérité et son humanité. Après un résumé succinct de l'ouvrage, nous examinerons tout d'abord les homologies qui existent entre l'auteur de *Sefarad* et le narrateur extradiégétique de l'œuvre car il semble qu'un même narrateur, présent dans plusieurs chapitres, corresponde à Muñoz Molina dans sa jeunesse puis à un âge plus avancé. Nous remarquerons ensuite

¹⁰⁹ Antonio Muñoz Molina, « Las gafas rotas de Isaac Babel » in *El País*, 14 juin 1995, pp. 42-44.

que ce narrateur extradiégétique ne conte pas seulement des pans de sa vie mais aussi les destins tragiques de personnages historiques qu'il a découverts au travers de ses lectures. Il est un lecteur-narrateur. Le protagoniste n'est plus seulement émetteur mais aussi récepteur des récits d'autrui. Nous soulignerons enfin, dans la mesure où il reçoit la parole de persécutés, qu'il est également un auditeur-narrateur, autrement dit qu'il est placé en situation de narrataire intradiégétique. Ainsi, tout au long de l'œuvre, Muñoz Molina, à travers son narrateur extradiégétique, puise dans un vécu propre, dans des lectures authentiques et dans des discours véridiques la matière de ses récits, ancrant *Sefarad* dans une vérité personnelle mais aussi et surtout dans la factualité de l'Autre.

1. Des paroles d'exclus et d'exilés

L'œuvre compte dix-sept chapitres dont il convient ici d'extraire la substance afin de les étudier ensuite avec plus de clarté.

« Sacristán » met en scène le récit d'un père de famille que les échecs professionnels ont conduit à regretter ses terres d'enfance. Ce personnage fait partie d'une association andalouse dont les membres se réunissent pour partager des souvenirs et préparer leur séjour annuel lors de la Semaine sainte.

« Copenhague » explore la thématique du voyage. Le narrateur y introduit des personnages référentiels tels que Franz Kafka, Milena Jesenska, Jean Améry ou Primo Lévi qui tous sont des intellectuels victimes de persécutions, et il s'arrête sur l'exil lyonnais de Camille Safra, une danoise juive rencontrée des années plus tard dans un cercle littéraire de Copenhague.

Dans « Quien espera » apparaissent d'autres personnages historiques tels qu'Evguénia Guinzbourg, Margarete Buber-Neumann, Victor Klemperer ou Willi Münzenberg qui se savent menacés par les régimes totalitaires et souvent attendent leur arrestation inéluctable.

« Tan Callando » se situe également durant la seconde guerre mondiale puisqu'un ancien soldat se souvient, âgé et à demi endormi, de son expérience passée sur le front russo-allemand.

Dans « Valdemún », le narrateur accompagne son épouse qui se rend dans son village d'enfance au chevet de sa tante moribonde. Il évoque à cette occasion le souvenir de la cousine et de la mère de sa compagne, toutes deux décédées, l'une de la drogue et l'autre du cancer.

Dans « Oh tú que lo sabías », le narrateur rend compte de sa visite à Isaac Salama, directeur de l'Athénée espagnole de Tanger. Ce dernier regrette la décadence de la culture espagnole et pleure l'accident par lequel il a perdu l'usage de ses deux jambes.

Le chapitre intitulé « Münzenberg » raconte l'engagement de l'activiste communiste éponyme qui finit par s'opposer au stalinisme en raison des grandes purges organisées dans les années 1930.

Dans « Olympia », le narrateur décrit avec amertume sa carrière de fonctionnaire de province qui s'enlise à recevoir des artistes ratés en quête de contrat.

Dans « Berghof », un médecin séjournant sur la côte andalouse est alerté par les cris d'une jeune femme : l'homme qu'elle accompagne est victime d'une attaque cardiaque. En pratiquant les premiers soins, le médecin découvre le passé nazi du malade et sa nostalgie du troisième Reich.

Dans « Cerbère », une femme raconte son enfance, les années d'après-guerre et la disparition de son père. Elle l'idéalise fuyant le régime franquiste mais découvre plus tard qu'il a seulement refait sa vie.

Dans « Doquiera que el hombre va », le narrateur met en relief les vies des marginaux qui déambulent fantomatiquement dans les rues de Chueca.

La narratrice de « Scherezade » évoque, au travers de son expérience personnelle, les destins des enfants envoyés en Russie sous la Seconde République espagnole.

Dans « América », le personnage de Godino présente l'histoire d'amour insolite entre le cordonnier Mateo Zapatón et une jeune novice, malheureuse au couvent, sœur María del Gólgota.

« Eres » rappelle tous les personnages traités au long du récit. L'usage de la seconde personne du singulier incite à vivre la situation des victimes dans une empathie désintéressée.

Dans « Narva », José Luis Pinillos qui avait rejoint en 1941 la Division Bleue, un corps de volontaires espagnols créé par Franco et mis à disposition de la Wehrmacht, se souvient des combattants allemands et d'une femme juive forcée à se prostituer dont il admire la lucidité sur la déportation.

Dans le dernier chapitre qui porte le titre de l'œuvre, « Sefarad », le narrateur reconstruit l'histoire des juifs d'Espagne, puisant dans ses séjours à Úbeda, Göttingen, Rome et New York une factualité historique et une vérité plus personnelle.

2. Le narrateur extradiégétique : un double de l'auteur

Muñoz Molina, par sa dédicace dans *Sefarad* à Antonio, Miguel, Arturo et Elena, témoigne ses sentiments à ses enfants et au fils de son épouse. Dans la thèse que Jeanne Fouet consacre à l'auteur marocain Driss Chraïbi, il apparaît que la dédicace donne à voir des éléments propres à la subjectivité de l'auteur et, comme le souligne la chercheuse, « vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin »¹¹⁰. Cette dédicace publique rapproche l'auteur de son lecteur et donne à ce dernier l'image d'un écrivain humain, attaché aux valeurs familiales. Muñoz Molina a une pensée pour sa famille au seuil de l'œuvre où il intervient lui-même directement, sans l'artifice du narrateur, rattachant ainsi l'univers littéraire à sa réalité. Il semble introduire une œuvre aux accents autobiographiques, comme le confirment les chapitres « Olympia », « Eres » et « Sefarad » dont les narrateurs ont tous des traits de l'auteur.

¹¹⁰ Jeanne Fouet, *Aspects du paratexte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*, Besançon, Editions de l'Université de Besançon, 1997, p. 102.

2.1. Un fonctionnaire de Grenade : « Olympia »

Le narrateur d'« Olympia » apparaît comme un fonctionnaire andalou engoncé dans une vie qui ne le satisfait pas. Il est un employé municipal petitement qualifié, auxiliaire administratif (*S*, p. 199) qui semble exercer ses fonctions à Grenade dans la mesure où il cite la rue Ganivet (*S*, p. 208) et la place Bibrrambla (*S*, p. 206), un des principaux lieux de vie sociale de la ville dominé par les tours de clocher de la cathédrale. De plus, le narrateur rêve d'échapper à la province et à son quotidien. Il tente de s'extraire d'une vie qu'il juge trop rangée et qu'il décrit ainsi : « había aprobado unas oposiciones, me había casado por la Iglesia y justo a los nueve meses de la boda había nacido mi hijo » (*S*, p. 200). Il ne s'épanouit pas dans les tâches qui lui incombent et suffoque dans la vie qu'il mène ainsi qu'il l'exprime lui-même : « me encontraba instalado, paralizado, sedentario a los veintisiete años, pagando letras de un piso, viviendo (...) de casa a la oficina, de la oficina a casa » (*S*, p. 203). Son parcours est semblable à celui qu'a connu Muñoz Molina puisque ce dernier dans sa jeunesse est employé à la mairie de Grenade durant sept ans, se marie à l'église avec Marilena Vico et a son premier enfant quelques mois après. A vingt-sept ans, l'auteur s'installe dans une vie qui ne lui convient pas et qu'il quitte huit ans plus tard. Dans « Olympia » apparaît ainsi en filigrane cette vie provinciale que l'auteur mène et de laquelle il s'extirpe.

2.2. Des racines andalouses au cosmopolitisme : « Eres », « Sefarad » et « Valdemún »

Les narrateurs d'« Eres » et de « Sefarad » sont originaires d'Andalousie tout comme le narrateur d'« Olympia » mais ils sont d'un âge plus avancé et ont, à l'heure de la narration, quitté le sud de l'Espagne. Le narrateur d'« Eres » évoque sa jeunesse qu'il considère comme une première vie : « la primera que tuv[o] a los

diecisiete años, con una mesa de madera y un balcón que daba al valle del Gualdaquivir y a la silueta azul de la sierra de Mágina » (*S*, p. 385), une vie passée dans un paysage andalou qu'il a fui dès qu'il a pu. De la même façon, le narrateur de « Sefarad » se rappelle sa ville natale à travers les comptines qu'il chantonnait enfant : « Fernando III el Santo conquistó nuestra ciudad a los moros en mil, doscientos, treinta y cuatro » (*S*, p. 461). Cette information invite à penser qu'il s'agit d'Úbeda dans la mesure où cette ville qu'a construite Abderraman III sous le royaume d'Al-Andalus est conquise en 1233 par Ferdinand III qui transforme alors la grande mosquée en église catholique. Le narrateur évoque à de nombreuses reprises cette église Sainte-Marie (*S*, p. 461 et suivantes) au sein de laquelle, durant son enfance, il prie la Vierge de Guadalupe (*S*, p. 464), patronne d'Úbeda (annexe dix, p. 437). Il se souvient non seulement d'un clocher, identique à celui construit à Úbeda au XIX^e siècle (annexe onze, p. 439) après la destruction de l'ancien minaret fragilisé par le tremblement de terre de Lisbonne : « en el siglo XIX (...) se le añadió [a la iglesia], hacia 1880, una portada (...) y un par de campanarios » (*S*, p. 461) mais aussi d'un cloître gothique érigé au X^e siècle qu'il définit en ces termes : « [el] claustro gótico, lo único de verdad antiguo y valioso del edificio » (*S*, p. 461). A l'intérieur de ce cloître, comme dans le cloître réel, se trouvent seize chapelles où reposent depuis plusieurs siècles les évêques et les notables de la ville : « lápidas de muertos sepultados hacía cinco o seis siglos » (*S*, p. 464). On trouve dans « Sefarad » d'autres monuments et lieux référentiels comme l'église du Sauveur (*S*, p. 462), édifiée au XVI^e siècle à la gloire du secrétaire personnel de Charles Quint, Fernando de los Cobos (annexe douze, p. 441), ou le quartier juif, vestige de l'Espagne des trois religions. A ce sujet, lorsque le narrateur rappelle la juiverie, il convoque expressément la ville d'Úbeda (*S*, p. 469) et les villes andalouses de Cordoue (*S*, p. 468) et Grenade (*S*, p. 470), accentuant l'ancrage de son récit dans un réel toponymique. Ainsi, les narrateurs d'« Eres » et de « Sefarad » non seulement se confondent dans cette même enfance andalouse ne formant ainsi qu'une seule et même entité mais réfèrent aussi à la topographie du sud de l'Espagne et, de ce fait, à la réalité personnelle de l'auteur né, nous le rappelons, à Úbeda. Cette identité à la fois entre les deux narrateurs et entre les narrateurs et l'auteur se confirme dans la suite du chapitre « Sefarad », d'une part parce que son narrateur a comme celui d'« Eres » quitté

l'Andalousie pour parcourir le monde, et d'autre part parce que, dans une dimension extratextuelle, l'auteur lui-même délaisse Grenade pour s'installer à Madrid. Le narrateur de « Sefarad » apparaît dès lors comme un homme cosmopolite dans la mesure où il se rend en Italie (*S*, p. 470), en Allemagne (*S*, p. 476) et aux Etats-Unis (*S*, p. 485) et comme un double de Muñoz Molina puisque l'auteur s'enthousiasme pour les voyages, notamment à destination des Etats-Unis où il vit quelques mois en 2001 et 2002 pour dispenser des cours à l'université de New York et où il retourne en 2006 sur invitation de son ami, l'écrivain roumain Norman Manea, afin d'enseigner au Bard College. Le narrateur extradiégétique, présent à la fois dans « Eres » et dans « Sefarad », rappelle ainsi l'enfance puis la seconde vie de l'auteur, celle qu'il a menée après 1992 et qui lui a permis d'élargir l'univers de ses expériences.

Cette deuxième vie se retrouve aussi dans le chapitre « Valdemún » dont le titre semble référer à Ademuz qui est le village d'enfance d'Elvira Lindo, la seconde épouse d'Antonio Muñoz Molina. Ce dernier avait nommé ce chapitre « Ademuz » dans la première édition de son livre puis l'a modifié en « Valdemún », suite à la réaction d'un membre de la famille de sa femme, qui a cru que certains propos tenus dans le chapitre calomniaient une personne réelle, ainsi que nous l'affirme l'auteur¹¹¹. Dans *Sefarad*, le village de Valdemún est en effet à l'image de celui d'Ademuz, sis dans une vallée à la verdure d'oasis et constitué par des maisons qui s'accrochent le long des rues en pente, construites sur des soutènements verticaux ou des rochers d'où jaillissent des figuiers (*S*, p. 103). Le narrateur y accompagne le personnage principal à l'occasion de funérailles. La relation du narrateur à ce dernier apparaît très explicitement puisque celui-ci le présente comme son mari. Dans la mesure où le personnage du chapitre semble référer à Elvira Lindo puisqu'il a, comme elle, été élevé par sa tante suite au décès de sa mère survenu lorsqu'il avait dix-sept ans (*S*, p. 104) puis s'est établi une fois majeur à Madrid (*S*, p. 104), nous pouvons en conclure que l'époux renvoie à Antonio Muñoz Molina. Cette assertion se confirme lorsque le narrateur regrette de n'avoir rencontré sa femme qu'à un âge déjà avancé et de ne pas avoir connu les visages et les lieux de son enfance (*S*, p. 110) dans la mesure où Muñoz Molina lui-même ne s'installe avec sa seconde épouse qu'à l'âge de

¹¹¹ « Entretien du 21 mai », annexe dix-neuf, p. 432.

trente-six ans. L'autobiographie de l'auteur se poursuit ainsi en filigrane dans l'ensemble du chapitre puisque le narrateur évoque notamment les stèles funéraires grecques vues au Metropolitan Museum dans la ville de New York (*S*, p. 115) où réside le couple. Le narrateur du chapitre « Valdemún » s'avère bel et bien être le double de l'auteur. Ainsi, le narrateur extradiégétique est le même dans « Eres », « Sefarad » et « Valdemún » et, par ses parcours professionnel et personnel, se confond avec l'auteur dans son âge mûr.

2.3. Autres homologues et limites des correspondances : « Copenhague », « Münzenberg » et « Sacristán »

Les narrateurs de « Copenhague » et de « Münzenberg » semblent eux aussi référer à Muñoz Molina dans la mesure où ils paraissent convoquer des membres de sa famille. Le narrateur de « Copenhague » présente des homologues avec l'auteur non seulement parce que, comme lui, il termine son cursus universitaire en 1976 et rencontre des années plus tard un éditeur à Copenhague (*S*, p. 53) mais aussi parce qu'il évoque son propre grand-père. Durant son premier voyage en train à Madrid, le narrateur de « Copenhague », dans ses jeunes années, écoute son grand-père et un autre passager échanger leurs souvenirs de voyages et dit alors : « yo oía a mi abuelo Manuel » (*S*, p. 39). De la même façon, le narrateur de « Münzenberg », lorsqu'il est enfant, recueille les récits des cauchemars de sa grand-mère et la nomme à cette occasion : « mi abuela Leonor » (*S*, p. 164). Les grands-parents de Muñoz Molina se prénomment aussi Manuel et Leonor, ainsi que l'auteur l'écrit dans les billets de son blog datés du 11 janvier¹¹² et du 16 mars 2011¹¹³. Les narrateurs de « Copenhague » et de « Münzenberg » font donc appel à des individus bel et bien issus de la vie personnelle de l'écrivain et revêtent en ce sens des aspects autobiographiques.

¹¹² Antonio Muñoz Molina, « 55 », <xn--antoniomunozmolina-nxb.es/2011/01/cincuenta-y-cinco/> (consulté le 25 mars 2011).

¹¹³ Antonio Muñoz Molina, « Lo que tiran los señores », <xn--antoniomunozmolina-nxb.es/2011/03/lo-que-tiran-los-senores/> (consulté le 25 mars 2011).

Le narrateur de « Sacristán » semble arborer lui aussi des similitudes avec Muñoz Molina dans le sens où il passe son enfance en Andalousie et une grande partie de sa vie adulte à Madrid. En effet, il regrette les mets typiquement andalous de ses jeunes années (*S*, p. 11) et narre ses premiers temps à Madrid où il s'installe plus tard (*S*, p. 12). Néanmoins tout ce qui renvoie à une double identité andalouse et madrilène n'est pas garant de l'autobiographie. Des indices textuels permettent de corroborer l'idée selon laquelle le narrateur de « Sacristán » n'est pas le narrateur extradiégétique que nous venons d'analyser comme un double de l'auteur. Pour exemple, si le narrateur de « Sacristán » et le narrateur extradiégétique dans « Olympia » évoquent tous deux le compositeur Gregorio Puga, ils le présentent cependant de façon fort différente, à deux étapes de sa vie, c'est-à-dire respectivement comme une sommité locale : « [una de las] glorias locales, (...) [un] compositor de mérito » (*S*, p. 19) et comme un homme à la dérive : « un poco borracho, oliendo a alcohol agrio y a saliva nicotínica » (*S*, pp. 208-209). En effet, lorsque le narrateur de « Sacristán » décrit le parcours de Puga, celui-ci occupe un poste de directeur : « ganó por oposición y sin esfuerzo la plaza de director de la banda de música » (*S*, p. 19) alors que, lorsque le narrateur extradiégétique dans « Olympia » évoque le musicien, ce dernier n'est plus désormais qu'un chef adjoint intérimaire : « Gregorio Puga (...) trabajaba de subdirector interino de la banda de música, después de haber perdido una plaza de mucho más brillo en la banda de otra ciudad » (*S*, p. 208). Le narrateur extradiégétique, puisqu'il ne connaît de Puga que la chute dans la mesure où il le rencontre lorsqu'il rejoint son poste à la mairie de Grenade pour laquelle le musicien travaille alors comme intérimaire (*S*, p. 209), ne peut pas se confondre avec le narrateur de « Sacristán » qui le présente comme un artiste émérite. Nous pouvons donc affirmer que si les deux narrateurs concordent par leurs origines andalouses, ils se distinguent néanmoins dans les relations qui les nouent aux autres personnages. Ainsi, puisque d'une part les narrateurs d'« Olympia » et de « Sacristán » diffèrent, et puisque d'autre part le narrateur d'« Olympia » est un double de l'auteur, alors le narrateur de « Sacristán » ne revêt pas les traits de Muñoz Molina. Les narrateurs d'« Olympia », d'« Eres » et de « Sefarad », et dans une moindre mesure ceux de « Copenhague » et de « Münzenberg », se confondent en un seul narrateur à divers âges de sa vie et s'affichent à la fois

comme le double de l'auteur et le narrateur extradiégétique de l'œuvre. On peut dissocier tout au long de *Sefarad* un narrateur extradiégétique qui assume un récit-cadre ou récit enchâssant et des narrateurs intradiégétiques tels que celui de « Sacristán » qui prennent en charge des récits encadrés ou récits enchâssés. Nous proposons ainsi un tableau récapitulant les chapitres qui constituent le récit-cadre, soit le niveau un, et les chapitres qui contiennent les récits enchâssés, autrement dit qui appartiennent au niveau deux :

Chapitres	Niveau(x) de récit(s)
Sacristán	Niveau 2
Copenhague	Niveaux 1 et 2
Quien espera	Niveaux 1 et 2
Tan Callando	Niveau 2
Valdemún	Niveau 1
Oh tú que lo sabías	Niveaux 1 et 2
Münzenberg	Niveaux 1 et 2
Olympia	Niveau 1
Berghof	Niveau 2
Cerbère	Niveau 2 (et niveau 1 presque effacé)
Doquiera que el hombre va	Niveau 2
Sherezade	Niveau 2 (et niveau 1 presque effacé)
América	Niveau 2
Eres	Niveau 1
Narva	Niveaux 1 et 2
Dime tu nombre	Niveau 2
Sefarad	Niveau 1 (et niveau 2 ponctuel)

Ainsi, aux côtés des récits de niveau un se trouvent des récits de niveau deux qui procèdent notamment des lectures du narrateur extradiégétique et des histoires que d'autres lui racontent.

3. Un lecteur-narrateur

Le narrateur extradiegetique de *Sefarad* fait montre d'une relation privilégiée avec les livres et se définit comme un lecteur assidu. Il se retrouve régulièrement à lire dans son bureau (*S*, p. 510), devant son ordinateur (*S*, p. 510) ou au hasard des bibliothèques (*S*, p. 502). Il parcourt des œuvres au gré de ses recherches et de ses rencontres, comme cet ouvrage dont il ne parvient à se départir (*S*, pp. 160-161) où il découvre Willi Münzenberg (*S*, p. 169). A travers ses lectures il prend connaissance de la destinée de ce communiste allemand mais aussi des histoires de Franz Kafka, Milena Jesenska, Margarete Buber-Neumann ou Jean Améry qui ne réfèrent pas à une sphère purement littéraire mais se situent dans une factualité biographique dans la mesure où tous ces personnages renvoient à des entités existant à l'extérieur de l'univers textuel. Le narrateur extradiegetique puise notamment dans ses lectures la matière de ses récits. Non seulement il y introduit des extraits d'écrits authentiques, comme des fragments des lettres de Kafka ou certains des mots qu'annote Klemperer dans son journal intime, mais il retranscrit aussi lui-même des récits de victimes de camps que sont par exemple Margarete Buber-Neumann ou Jean Améry et procède à un travail de chercheur en puisant ses sources dans des œuvres historiographiques telles que *Hiéroglyphes*¹¹⁴ d'Arthur Koestler ou *La fin de l'innocence*¹¹⁵ de Stephen Koch.

¹¹⁴ Arthur Koestler, *Hiéroglyphes*, traduit de l'anglais par Denise Van Moppès, Paris, Calmann-Lévy, 1955, 524 p.

¹¹⁵ Stephen Koch, *La fin de l'innocence. Les intellectuels d'Occident et la tentation stalinienne, trente ans de guerre secrète*, traduit de l'américain par Marc Saporta et Michèle Truchan-Saporta, Paris, Grasset, 1994, 450 p.

3.1. Des documents d'archives : les lettres de Franz Kafka et le journal de Victor Klemperer

Muñoz Molina, à travers la voix du narrateur extradiégétique, réfère dans *Sefarad* à des écrits authentiques tels que les lettres que Franz Kafka rédige pour sa maîtresse et qui sont publiées de façon posthume sous le titre *Lettres à Milena*¹¹⁶ et le journal intime que dévoile pour partie Victor Klemperer dans son étude intitulée *LTI, la langue du troisième Reich*¹¹⁷. Le narrateur extradiégétique reproduit dans « Olympia » des mots que Franz Kafka adresse à Milena Jesenska. Tous deux se rencontrent à l'initiative de la jeune femme qui, après avoir été subjuguée par la découverte en 1920 à Vienne des œuvres de l'écrivain, conçoit le projet de traduire de l'allemand au tchèque certains de ses textes. Kafka et Jesenska entretiennent dès lors, d'avril à novembre 1920, une correspondance dont seules les lettres de Kafka ont survécu au temps. Ces lettres sont authentiques dans la mesure où elles ne sont pas à l'origine destinées à être publiées et où elles participent avant tout d'une relation épistolaire entre deux amants. Kafka s'épanche et parle sans retenue de ses sentiments dans ses courriers, comme dans celui daté du 30 mai 1920 qu'il écrit depuis le sanatorium de Merano en Italie et où, préoccupé par les questions de Milena sur ses origines et sur la pusillanimité des Juifs, il confie :

La situación insegura de los judíos, inseguros en sí mismos, inseguros entre los hombres, explica perfectamente que crean que sólo se les permite poseer lo que aferran en las manos o entre los dientes, que además sólo esa posesión de lo que está al alcance de sus manos les da algún derecho a la vida, y que lo que alguna vez han perdido no lo recuperarán jamás, se aleja tranquilamente de ellos para siempre. (S, pp. 389-390)

¹¹⁶ Franz Kafka, *Lettres à Milena*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1956 (1^{ère} édition 1952), 350 p.

¹¹⁷ Victor Klemperer, *LTI, la langue du troisième Reich*, traduit de l'allemand par Elisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, 1996 (1^{ère} édition 1975), 376 p.

Le narrateur extradiégétique reproduit les mots de Kafka tels qu'il les a lus dans *Lettres à Milena*¹¹⁸ et, pour les distinguer de son propre récit, les fait apparaître en italique. C'est aussi le cas pour : « *Mano dispensadora de la felicidad* »¹¹⁹ (*S*, p. 433) que le narrateur extradiégétique extrait de la même lettre et relève dans « Dime tu nombre » après avoir cité l'ouvrage de référence. Ce dernier insère ainsi des extraits des lettres authentiques au sein même de son récit et en souligne la provenance véridique par des usages typographiques. Toutefois, le recours à l'italique reste dans *Sefarad* un procédé relativement isolé : si le narrateur extradiégétique cite d'autres écrits d'archives, il les inclut souvent directement dans le texte de son propre récit.

Le narrateur extradiégétique se réfère, dans « Quien espera », au journal intime que Victor Klemperer tient clandestinement entre 1933 et 1945 et où, ce dernier, en tant que philologue, observe de l'intérieur les effets du nazisme sur la langue allemande et sur ceux qui la parlent. Dans ce journal confidentiel, Klemperer brave l'interdiction qui lui est faite, en raison de ses ascendances juives, d'exercer une activité intellectuelle et exprime ses émotions et ses réflexions dans tout ce qu'elles ont de plus vrai et de plus personnel. Ce journal est par voie de conséquence un document brut dans la mesure où il n'est en aucune manière un exercice littéraire : il n'a rien d'un jeu ou d'une œuvre d'art. Excédé par l'endoctrinement des enfants, Klemperer griffonne ainsi le 30 mars 1933 dans l'espace préservé que constitue son journal : « Dans un magasin de jouets, j'ai vu un ballon pour enfants sur lequel on avait imprimé une croix gammée »¹²⁰. Nous pouvons retrouver cette assertion dans les propos du narrateur extradiégétique qui affirme dans « Quien espera » : « El jueves 30 de marzo de 1933 el profesor Victor Klemperer, de Dresde, anota en su diario que ha visto en el escaparate de una tienda de juguetes un balón de goma infantil con una gran esvática » (*S*, p. 65). La référence du narrateur au document est explicite par le report précis de la date, de l'auteur et de l'évènement, et certaine puisque les faits rapportés se fondent sur le récit d'un témoin. Il n'en est pas de même lorsque le narrateur extradiégétique poursuit en évoquant la fuite de trois hommes qui, pour échapper

¹¹⁸ Franz Kafka, *Lettres à Milena*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹²⁰ Victor Klemperer, *op. cit.*, p. 55.

aux avancées de l'armée allemande en France, se réfugient illégalement dans une forêt :

Uno de ellos, el mayor y más corpulento, acaso el mejor vestido, aparece ahorcado varios meses después (...). La rama de la que se colgó o le colgaron, se rompió bajo su peso (...). En el bolsillo de la chaqueta quizás lleva una estilográfica. (*S*, p. 66)

Puisque le narrateur extradiégétique pense avoir lu de tels faits dans le journal intime de Klemperer mais n'en est pas assuré, il émet des réserves quant à la véracité de ses propos. Les modalisateurs « acaso » et « quizás » signalent le degré d'incertitude qu'a cette fois le narrateur face à son énoncé et se voient renforcés par la présence de l'alternative présentée par la conjonction de coordination « ou » dans « se colgó o le colgaron » qui traduit ses hésitations sur les événements exposés. Ainsi, par souci de vérité, le narrateur extradiégétique rend compte à la fois de ses lectures et des doutes qui en procèdent : il entend citer des écrits authentiques et ce avec exactitude.

3.2. Des récits de victimes : Margarete Buber-Neumann et Jean Améry

Le narrateur extradiégétique lit puis retranscrit des récits de rescapés du Goulag communiste et des camps de concentration nazis. Il se réfère tout d'abord dans « Quien espera » à Margarete Buber-Neumann qui, entrée aux jeunesses communistes en 1921 et au Parti en 1926, est arrêtée pour ses activités contre-révolutionnaires et déportée, d'abord en 1938 dans le camp de Karaganda au Kazakhstan puis en 1940, lorsque Staline livre ses prisonniers d'origine allemande à Hitler, au camp de Ravensbrück en Allemagne. De ses expériences

concentrationnaires, Margarete Buber-Neumann écrit *Déportée en Sibérie*¹²¹ et *Déportée à Ravensbrück*¹²² qu'elle réunit ensuite sous le titre *Prisonnière de Staline et d'Hitler*. Au sujet de l'écriture de l'holocauste, Karla Grierson explique dans *Discours d'Auschwitz*¹²³ que les auteurs de récits de déportation n'ont d'autre choix que d'être de bonne foi et ne s'évertuent qu'à rapprocher le plus possible ce qu'ils écrivent de ce qu'ils ont vécu :

Ils ne cherchent ni à mentir, ni à « exagérer » l'importance des épreuves qu'ils ont traversées, simplement parce qu'ils n'en ont pas le moindre besoin : la réalité [des camps] transcende tout ce qui peut s'inventer sur le sujet de la mort en violence.¹²⁴

Du fait de l'horreur de l'évènement, Margarete Buber-Neumann ne peut présenter qu'une œuvre exclusivement factuelle. A ce sujet, Albert Béguin explique dans la postface qu'il écrit à *Déportée en Sibérie* qu'il n'aurait pas publié le récit s'il n'avait pas eu toutes les garanties sur sa véracité. Il poursuit en affirmant que le manuscrit allemand de *Déportée en Sibérie* lui a été soumis par les prisonnières françaises qui ont côtoyé Margarete Buber-Neumann à Ravensbrück. Aussi, ce récit, parce qu'il a été écrit et transmis au sein des camps, ne peut qu'être sincère :

Lorsque jour après jour, nuit après nuit, sous la menace quotidienne des coups et de la mort, on a vécu ensemble d'une vie sans secrets possibles, il n'est plus de duperies ni d'illusions réciproques. Les misères du corps mises à nu, celles de l'âme ne peuvent se déguiser longtemps. Avec les vêtements et tous les recours de la vie sociale disparaissent les chances de l'imposture.¹²⁵

La promiscuité de l'univers concentrationnaire ne peut laisser subsister le mensonge, ni envers soi ni envers les autres, et est garant de véracité pour l'œuvre. *Déportée en Sibérie* se présente ainsi comme un ouvrage véridique et le fondement factuel sur lequel s'appuie le narrateur extradiégétique de *Sefarad*.

¹²¹ Margarete Buber-Neumann, *Prisonnière de Staline et d'Hitler tome I. Déportée en Sibérie*, traduit de l'allemand par Anise Postel-Vinay, Paris, Seuil, 1949, 253 p.

¹²² Margarete Buber-Neumann, *Prisonnière de Staline et d'Hitler tome II. Déportée à Ravensbrück*, traduit de l'allemand par Alain Brossat, Paris, Seuil, 1988 (1^{ère} édition 1985), 324 p.

¹²³ Karla Grierson, *Discours d'Auschwitz. Littérature, représentation, symbolisation*, Paris, Honoré Champion, 2003, 526 p.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 123-124.

¹²⁵ Margarete Buber-Neumann, *Prisonnière de Staline et d'Hitler tome I. Déportée en Sibérie*, *op. cit.*, p. 245.

Nous proposons pour souligner les correspondances qui existent entre le récit de Margarete Buber-Neumann dans *Déportée en Sibérie* et celui du narrateur extradiégétique dans « Quien espera » de juxtaposer différents extraits qui dans les deux œuvres traitent d'un même épisode. Ainsi, Margarete Buber-Neumann relate l'arrestation de son époux Heinz Neumann de la façon suivante :

[C]ette nuit du 27 au 28 avril me revient sans cesse. Il était à peu près une heure du matin quand on a frappé violemment à la porte de notre chambre. Je sautai du lit, allumai la lumière. Les coups se répétèrent à la porte.

— Heinz, pour l'amour de Dieu, réveille-toi donc !

Il se retourna, en souriant, de l'autre côté.

J'ouvris la porte en tremblant. Trois agents de la N.K.V.D. en uniforme se tenaient dans l'encadrement de la porte avec le commandant du *Lux*. (...)

Pendant quelques secondes, une horreur presque enfantine envahit ses traits puis comme si [Heinz] s'éveillait seulement, son visage devint gris et maigre, résolu à la lutte. (...)

Un des trois hommes de la N.K.V.D., un petit gros qui était occupé à fouiller les mille et un volumes de notre bibliothèque et les feuilletait un par un, rapportait les trouvailles intéressantes à son chef comme un chien de chasse. Les livres où il était question de Trotski, de Zinoviev, de Radezki, de Boukharine s'amoncellaient sur le plancher. Très excité, il produisit une lettre de Staline à Neumann, de 1926, qui se trouvait dans quelque livre. Dans cette lettre, Staline invitait Neumann à déclencher une attaque politique contre Zinoviev dans le *Drapeau Rouge*, alors l'organe central du Parti communiste allemand. L'homme à lunettes la lut attentivement et dit sur un ton sec et administratif : « Tiem chouchie ! » (D'autant plus grave !) Bientôt la chambre fut enveloppée d'un nuage de poussière. Le natschalnik était assis à la table et la vidait jusqu'au dernier morceau de papier. La moindre photographie, les lettres de nos enfants, tout fut saisi.

Nous étions assis l'un en face de l'autre, nos genoux ne cessaient plus de trembler.¹²⁶

Quant au narrateur extradiégétique de *Sefarad*, il raconte l'évènement comme suit :

[L]a 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, pero su marido no se despertó ni siquiera cuando ella encendió la luz y los hombres entraron. (...) Cuando por fin abrió los ojos, *un horror casi infantil inundó sus rasgos, y luego su rostro se volvió flaco y gris*. Mientras los hombres de uniforme registran la habitación y examinan cada uno de los libros, Heinz y Greta Neumann están sentados el uno frente al otro, y las rodillas les tiemblan a los dos. De uno de los libros cae al suelo un papel y el guardia que lo recoge del suelo comprueba que es una carta enviada a Heinz Neumann por Stalin en 1926. Tanto peor, murmura el guardia, doblándola de nuevo. (*S*, p. 70)

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 8-9.

Dans *Sefarad*, si seuls les termes en italique sont explicitement donnés à lire comme une citation du texte de Margarete Buber-Neumann, l'ensemble de l'extrait s'inspire des faits narrés par l'auteur allemande. S'il est vrai que le narrateur de « Quien espera » opère des choix, on retrouve dans les deux passages les mêmes actions, les mêmes protagonistes et les mêmes données circonstanciées, de temps et de lieu. De plus, le narrateur premier n'ajoute rien : il s'en tient strictement aux éléments livrés par Buber-Neumann. Ainsi, il puise exclusivement ses informations dans la lecture de *Déportée en Sibérie*. Le parallélisme entre les deux œuvres se poursuit lorsque, trois jours après, Margarete Buber-Neumann tente de retrouver la trace de son époux à travers Moscou. Nous proposons d'accoler les deux passages traitant de cette recherche afin de mettre clairement en évidence leurs analogies. A ce sujet, Buber-Neumann écrit :

C'était le 30 avril 1937, Moscou se préparait à la fête du 1^{er} mai. Le soleil intense des printemps russes inondait la Oulitsa Gorkovo. Mon paquet sous le bras, je tentais de dépasser le fleuve humain qui avançait lentement. On essayait des haut-parleurs fixés aux murs des maisons. La marche triomphale d'*Aida* éclata dans la rue. Je voulus obliquer dans une rue latérale pour échapper au plus vite et n'être plus obligée d'entendre ; mais une foule de gens, hommes et femmes, encore vêtus de leurs vestes d'hiver grises doublées d'ouate, s'attroupaient à l'angle de la rue, l'occupant dans toute sa largeur, pour voir hisser un gigantesque portrait de Staline sur la façade d'une maison. « Si seulement je pouvais ne plus rien voir. » Où que l'on regardât, partout des portraits de Staline. Aux vitrines des magasins, aux murs des maisons, aux portes des cinémas (...).

Quand j'arrivai sur la place du Grand-Opéra on venait de dresser une statue de bois de plus de dix mètres de haut, qui représentait Staline marchant dans un long manteau de soldat. D'innombrables drapeaux rouges flottaient tout autour.¹²⁷

Pour ce même épisode, le narrateur extradiégétique emploie les mots suivants :

Con un paquete de comida bajo el brazo y una carta iba por Moscú en medio del tumulto de los preparativos para el Primero de Mayo, (...) retumbaba en los altavoces, la marcha heroica de *Aida* (...) por todas partes ve retratos de Stalin, en los escaparates de las tiendas, en las fachadas de las casas, en las puertas de los cines, retratos rodeados de guirnalda de flores o de banderas rojas con hoces y martillos. Al pasar junto a un grupo de personas que se han detenido a ver cómo unos obreros alzan con poleas y cuerdas un retrato inmenso de Stalin que cubre la

¹²⁷ Margarete Buber-Neumann, *Prisonnière de Staline et d'Hitler tome I. Déportée en Sibérie*, op. cit., p. 5.

fachada entera de un edificio Greta aparta la cara y aprieta más contra su regazo el paquete con ropa y comida que no sabe si podrá entregar, *Si por lo menos pudiera no ver más esa cara*. En la plaza de la Gran Ópera se acaba de levantar una estatua de Stalin de más de diez metros tallada en madera rodeada de un pedestal de banderas rojas, Stalin caminando enérgicamente con gorra y capote de soldado. (*S*, p. 79)

Il est d'évidence que les deux séquences sont semblables, non seulement parce qu'elles expriment les mêmes faits mais aussi parce qu'elles comportent les mêmes formulations. En effet, d'une part le narrateur extradiégétique décrit, à l'image de Buber-Neumann, l'effervescence festive à Moscou et d'autre part il use des mêmes structures et des mêmes figures narratives, autrement dit il présente les données de son récit dans le même ordre qu'elle, et à recours, lui aussi, à une métaphore pour désigner la foule et à une énumération dans la description de la propagande stalinienne. Les ressemblances entre les deux récits se confirment lorsque, quelques mois après, des agents du NKVD se présentent à nouveau face à Margarete Buber-Neumann. Les extraits de *Déportée en Sibérie* et de *Sefarad* coïncident ainsi que nous pouvons le remarquer en les plaçant côte à côte. Buber-Neumann narre son angoisse d'être arrêtée à son tour :

[En] janvier 1938 on frappa à notre porte. Deux agents de la N.K.V.D. entrèrent. « Cette fois c'est mon tour ». Mais non, sur le papier qu'ils me tendaient il n'était pas question d'arrestation, on y lisait seulement : « Confiscation des biens de Heinz Neumann. »¹²⁸ (...) M'aurait-on oubliée ? cela sûrement pas. La N.K.V.D. avait simplement égaré le mandat d'arrêt, car lorsque je l'eus entre les mains et le déchiffrai, il en ressortait qu'il avait été établi déjà pour le 15 octobre 1937 ; mais il ne me fut présenté que le 19 juin 1938.¹²⁹

Sur le même événement, le récit du narrateur extradiégétique concorde :

[En] enero de 1938 por fin suenan los golpes en la puerta. Pero no han venido para llevársela a ella, tan sólo a confiscar las últimas propiedades del renegado Heinz Neumann (*S*, p. 81).
A Greta Buber-Neumann fueron a buscarla el 19 de junio de 1938, pero cuando le enseñaron la orden de detención observó que estaba fechada nueve meses antes, en octubre de 1937. Se había traspapelado en la confusa burocracia. (*S*, p. 78)

¹²⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 35.

Il existe une nouvelle fois une correspondance avérée entre les deux histoires aussi bien dans les faits que dans leur expression. A chaque fois que Muñoz Molina, par la voix de son narrateur extradiégétique, évoque Margarete Buber-Neumann, il reproduit ce qu'elle-même écrit dans *Déportée en Sibérie* car il ne s'autorise pas à profaner, en inventant ou en falsifiant des données, ce qui a été une partie réelle et douloureuse de l'expérience de quelqu'un (S, p. 155). La sociologue Nathalie Heinich écrit à ce sujet¹³⁰ :

[Toute œuvre littéraire] tend par nature à suspendre la question de la véracité (...). Or dès lors qu'[elle] réfère à un événement réel et, surtout, aussi chargé d'affects que le sont le génocide nazi et l'expérience de la déportation, le poids du réel est si grand qu'il rend forcément (...) impossible une telle suspension.

La création ou la modification des faits sembleraient fort déplacées au regard de la gravité des événements convoqués. Quand bien même le narrateur extradiégétique ferait fi de la morale, il a besoin pour être cru de son destinataire de la caution de victimes puisque la déportation, en tant que génocide érigé en doctrine politique sans précédent dans l'Histoire, n'entre pas dans les critères de vraisemblance communément admis et pourrait apparaître improbable. L'écriture de la déportation trouve sa légitimité et sa crédibilité si et seulement si elle s'inscrit dans l'expérience réelle. Il est nécessaire d'opérer une distinction entre les récits écrits au sein même des camps et ceux rédigés plus tardivement car la nécessité de dire les atrocités qui s'y sont passées peut évoluer au fur et à mesure que la réalité des événements est établie et reconnue. La distance temporelle permet à la victime de se centrer davantage sur un ressenti personnel que sur le déroulement des faits. Le récit qu'écrit Jean Améry vingt ans après sa libération diffère en ce sens de celui que Margarete Buber-Neumann rédige au sein des camps.

Jean Améry, qui en 1943 est torturé par la Gestapo pour son activité dans la résistance belge puis déporté à Auschwitz en raison de sa judéité, garde le silence après sa libération et ne le rompt que lorsque débute en 1965 à Francfort le grand procès d'Auschwitz. Il veut alors relater ses expériences vécues pendant le Troisième Reich et mettre la lumière sur la situation de l'intellectuel qui se voit

¹³⁰ Nathalie Heinich, « Le témoignage entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation » in Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer (éds), *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Chambon, 2004, p. 135.

interné dans un camp de concentration. Dans son ouvrage *Par delà le crime et le châtement*¹³¹, il veut dépasser l'établissement des événements et la question de l'expiation pour décrire, à travers son histoire personnelle, le ressenti des victimes. Il ne s'adresse pas à ses compagnons de souffrance qui, eux, savent mais à la grande majorité de la population qui connaît les crimes du nazisme mais ne se sent que peu concernée par ces derniers. Jean Améry écrit essentiellement une vérité intime jusqu'alors rarement rendue publique. C'est sur cette œuvre profondément ancrée dans une factualité personnelle que choisit de s'appuyer Muñoz Molina, à travers le narrateur extradiégétique de *Sefarad*, dans certains passages des chapitres « Eres » et « Sefarad ». Dans le chapitre qu'il consacre à la torture, Jean Améry raconte les conditions de son arrestation¹³² :

J'ai été arrêté par la Gestapo en juillet 1943. Pour une affaire de tracts. Le groupe auquel j'appartenais, une petite organisation germanophone active au sein du mouvement de résistance belge, était chargé de faire de la propagande anti-nazie parmi les membres des forces allemandes d'occupation.

Ces données sont reprises par le narrateur extradiégétique dans « Eres » :

A Jean Améry le habían detenido en Bruselas, donde él y su pequeño grupo de resistentes de lengua alemana imprimían octavillas y las tiraban de noche en las proximidades de los cuarteles de la Wermacht. (*S*, p. 390)

Dans les deux extraits, les faits narrés sont similaires. Le narrateur tire ici ses informations de l'ouvrage d'Améry. Cependant, si ses lectures deviennent la matière de ses écrits, il ne se limite pas toujours exclusivement à leur reproduction. Dans la partie qu'Améry intitule « De la nécessité et de l'impossibilité d'être juif », il écrit la prise de conscience de son statut¹³³ :

Tout a commencé en cette journée de 1935 alors que je lisais le journal dans un café de Vienne et y étudiai attentivement le texte des lois de Nuremberg qui venaient d'être promulguées en Allemagne. (...) La société (...) venait de faire de moi un juif en bonne et due forme.

¹³¹ Jean Améry, *Par delà le crime et le châtement, essai pour surmonter l'insurmontable*, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995 (1^{ère} édition 1966), 166 p.

¹³² *Ibid.*, p. 55.

¹³³ *Ibid.*, p. 143.

Le narrateur utilise cette source dans « Sefarad » :

De pronto un día, en noviembre de 1935, sentado en un café, en Viena (...) abrió el periódico y leyó en él la proclama de las leyes raciales de Nuremberg, y descubrió que no era lo que había creído y querido siempre ser, y lo que sus padres le enseñaron a creer que era, un austriaco. De pronto era lo que jamás había pensado: un judío. (*S*, p. 474)

Jean Améry n'annote rien de plus sur cet épisode dans son ouvrage puisqu'il poursuit sur la menace de mort qui pèse sur lui mais le narrateur de *Sefarad*, quant à lui, prolonge la scène du café : « [p]agaría su café al mismo camarero de todas las mañanas, que se inclinaría ligeramente ante él (...) lo miraría con el desprecio que se reserva a un mendigo » (*S*, p. 475). L'usage du conditionnel dans les verbes « pagaría », « se inclinaría » et « miraría » marque l'hypothèse et désigne ces informations comme incertaines. Le narrateur envisage la façon dont peuvent s'être déroulés les faits tout en mettant en évidence qu'il ne tire pas ces assertions de ses lectures et qu'elles ne doivent donc pas être admises d'emblée comme vraies. Il s'appuie sur des données factuelles issues de l'ouvrage qu'il a lu et échafaude à partir d'elles une réalité plausible. Il part d'évènements réels et en déduit la suite en extrapolant de façon cohérente et voulue, c'est-à-dire qu'il ne comble pas les lacunes de sa mémoire mais enrichit volontairement son récit. Cependant, quand bien même le narrateur conçoit des faits ou des ressentis au plus près de ce qu'ils ont réellement été, il ne peut jamais atteindre leur vérité car seule l'expérience permet, semble-t-il, d'y accéder. Aussi, lorsque Jean Améry est torturé par la Gestapo, il vit l'épisode qui lui permet ensuite de prendre conscience de toute la signification du supplice. Il explique en ce sens que souvent les évènements n'arrivent pas comme on l'espère ou comme on le craint, c'est-à-dire comme on l'envisage, parce que lorsque les faits sont là, ils sont la réalité physique et non plus des conceptions de l'esprit. Il affirme, par exemple, que lorsque l'on lit dans un journal que quelqu'un a été ligoté et emmené de force dans une voiture, cela va de soit, alors que lorsque l'on vit soi-même une arrestation tout est différent : on sent les liens sur sa chair et on voit impuissant le paysage défiler derrière la vitre d'un véhicule. On peut, selon Jean Améry, savoir les évènements par ouï-dire depuis sa cage de verre mais on ne peut réellement les

connaître que lorsqu'on les vit. Ainsi, si Muñoz Molina s'appuie, à travers le narrateur extradiégétique, sur les propos d'Améry, c'est parce que ce dernier, qui a éprouvé les faits, est dépositaire de leur réalité. Le narrateur fonde son récit non seulement sur sa lecture de l'ouvrage d'Améry mais aussi sur la connaissance qu'a Emile Roman de ce texte. Par exemple, Jean Améry écrit porter à l'origine un patronyme à consonance allemande et se plaire à arborer le costume traditionnel :

A cette époque je ne portais pas encore mon pseudonyme littéraire à consonance française, celui duquel je signe aujourd'hui mes ouvrages. Mon identité était liée à un nom tout ce qu'il y a de plus allemand et aussi au dialecte de mon pays d'origine. J'ai décidé de ne plus utiliser ce dialecte à partir du jour où une disposition officielle m'interdit de porter le costume national dont je m'étais vêtu presque sans discontinuer depuis ma tendre enfance.¹³⁴

Ces informations sont le terreau de la présentation de Jean Améry faite par Emile Roman, alias don Samuel Béjar y Mayor (*S*, p. 473) et Albert Samuel Alexandru Vona, un écrivain et architecte roumain, fils d'une juive séfarade et exilé en France : « le gustaba subrayar su pertenencia a Austria, y se vestía muchas veces con el traje folklórico de pantalón corto y calcetines altos (...) renegó de su nombre y de la lengua alemana (...) y decidió llamarse Jean (...) Améry » (*S*, pp. 474-475). Un personnage secondaire devient lui-même le lecteur qui évoque puis conseille des œuvres au narrateur extradiégétique. En effet, ce dernier rencontre, à l'hôtel Excelsior de Rome, Emile Roman avec qui il converse et qui lui raconte ses lectures : « ¿Ha leído usted a Jean Améry? Debe hacerlo, es tan importante como Primo Levi » (*S*, p. 474). Emile Roman enseigne au narrateur l'histoire de Jean Améry, la fuite de celui-ci en Belgique en 1938 et son arrestation par la Gestapo à Bruxelles en 1943. Le narrateur extradiégétique tire ses informations sur un même sujet non seulement de ses lectures mais aussi de celles d'un personnage secondaire. En somme, Muñoz Molina, à travers son narrateur extradiégétique, puise la matière de *Sefarad* dans les récits de Margarete Buber-Neumann et de Jean Améry dans la mesure où il reproduit les mêmes faits, ainsi parfois que les mêmes formulations, d'une part parce que seules les victimes de la déportation ont la légitimité et la crédibilité nécessaires à rapporter l'horreur des

¹³⁴ *Ibid.*, p. 84.

faits et d'autre part parce qu'elles sont les seules à connaître intimement les événements. Enfin, il faut distinguer ces récits de déportés de ceux élaborés par des historiographes sur l'holocauste.

3.3. Un travail historiographique : au sujet de Willi Münzenberg et Milena Jesenska

Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* fait appel dans la construction des personnages historiques de Willi Münzenberg et Milena Jesenska au travail historiographique d'Arthur Koestler, de Stephen Koch et de Margarete Buber-Neumann. Le narrateur extradiégétique dans « Münzenberg » cite explicitement l'œuvre originale d'Arthur Koestler, *The invisible writing*¹³⁵ (S, p. 170), publiée en français sous le titre *Hiéroglyphes*¹³⁶. Après avoir fait le récit dans un précédent volume de ses vingt-six premières années, Koestler présente dans cette autobiographie son parcours depuis 1931, date de son entrée au Parti Communiste, jusqu'à 1940, année durant laquelle il s'évade d'Angleterre. Il narre dans les chapitres dix-sept « Colin Maillard » et dix-huit « Eminence rouge » que le lendemain de son arrivée à Paris, à l'époque où le procès de l'incendie du Reichstag passionne l'Europe, il fait la connaissance de Willi Münzenberg. Il le présente comme le chef de la propagande du Komintern en Occident et commence à travailler dans son quartier général. Il le décrit alors par ces mots :

C'était un homme fortement charpenté, court, carré, trapu, dont les larges épaules vous donnaient l'impression que se cogner contre lui serait un peu comme d'entrer en collision avec un rouleau à vapeur. (...) Son visage avait la simplicité puissante d'une gravure en bois, mais il en émanait une affabilité profonde. (...) C'était un orateur public ardent, démagogique et irrésistible, un meneur d'hommes né. Bien qu'absolument dénué de prétention ou d'arrogance, sa personnalité respirait une

¹³⁵ Arthur Koestler, *Hiéroglyphes*, *op. cit.*

¹³⁶ *Ibid.*

telle autorité que j'ai vu des ministres socialistes, des banquiers endurcis et des ducs autrichiens se conduire en sa présence comme des écoliers.¹³⁷

Il existait entre [sa femme et lui] une si visible harmonie, et tous deux possédaient une telle dignité dans leurs styles différents, qu'ils donnaient l'impression d'un couple parfaitement assorti.¹³⁸

En 1926, Willi possédait en Allemagne deux quotidiens à gros tirages : *Berlin am Morgen* et *Welt am Abend* ; l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung*, hebdomadaire dont le tirage atteignait un million, le pendant communiste de *Life*, et une série d'autres publications, comprenant des revues techniques destinées aux photographes, aux amateurs de radio.¹³⁹

Le narrateur extradiégétique dans « Münzenberg » reprend de ces informations la description suivante :

Su cara tenía la tensa simplicidad de una talla en madera, pero había en ella una franca expresión de amistad, dice Koestler, que trabajó para él en París en los tiempos en que fue tomada la fotografía: un hombre bajo, cuadrado, recio, con hombros poderosos, con un aire de zapatero de pueblo, del que emanaba sin embargo una autoridad tan hiptónica que Koestler había visto a banqueros, a ministros, a duques austríacos, inclinarse hacia él con una obediencia de escolares (S, p. 171).

Era (...) acompañado siempre por su mujer (...) dice Koestler que nada más verlos juntos se adivinaba en ellos una complicidad perfecta, una ternura inquebrantable (S, p. 174).

En 1926, poseía en Alemania dos diarios de circulación masiva, un semanario ilustrado que tiraba un millón de ejemplares y era, dice Koestler, la contrapartida comunista a *Life* y una serie de publicaciones que incluía revistas técnicas para fotógrafos y para aficionados a la radio o al cine. (S, pp. 175-176)

Ce constat est très proche de celui qui apparaît dans le texte d'origine. Nous pouvons y retrouver à trois reprises l'incise « dice Koestler » par laquelle le narrateur extradiégétique indique explicitement qu'il s'appuie pour l'écriture de son récit sur l'ouvrage de Koestler puisque ce dernier présente à travers son parcours personnel l'histoire des individus qu'il a côtoyés, à la manière de portraits succincts. Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* reprend ainsi les méthodes de documentation et de composition de la biographie : il se fonde sur des données historiques en se servant d'ouvrages antérieurs, comme l'œuvre de Koestler, pour mener une enquête méticuleuse et emprunte la forme à l'historien

¹³⁷ *Ibid.*, p. 244.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 249.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 247.

en procédant à la description du physique, de la vie personnelle et professionnelle du personnage et en intitulant son chapitre du nom de ce dernier, « Münzenberg ». De plus, le destin de Münzenberg participe à l'Histoire plus générale du monde contemporain. Nous pouvons le remarquer plus particulièrement lorsque Koestler évoque un trust économique, une nébuleuse financière à la tête de laquelle est Münzenberg : « Au Japon (...) le trust contrôlait directement ou indirectement dix-neuf journaux et périodiques, (...) [e]nfin, le trust fut le producteur de quelques-uns des meilleurs films d'Eisenstein et de Pudovkine »¹⁴⁰ que le narrateur extradiégétique reprend en ces termes : « En Japón, su organización controlaba directa o indirectamente diecinueve diarios y revistas, (...) [e]n la Unión Soviética producía las películas de Eisenstein y Pudovkin » (S, p. 176). Le narrateur, à l'image de Koestler, met en exergue l'influence de Münzenberg sur la presse au Japon ou la production cinématographique en Union Soviétique relevant ainsi son rôle de premier ordre dans les médias internationaux. Pour approfondir le portrait du personnage, le narrateur extradiégétique se réfère aussi à *La fin de l'innocence* où Stephen Koch¹⁴¹, universitaire américain, explique qu'au début des années trente, alors que Moscou décide de transformer la révolution russe en révolution mondiale, le Politburo, organe suprême du comité central du parti communiste, confie à Willi Münzenberg la campagne destinée à rallier les intellectuels occidentaux à l'Union Soviétique de Staline. Münzenberg, au service des puissances secrètes, est envoyé à Moscou pour y recevoir des instructions complémentaires et installé dans un hôtel où il attend seul avec son épouse durant des jours entiers des informations qui n'arrivent jamais¹⁴² :

Des coups frappés à leur porte annoncèrent le seul visiteur qui fût venu les voir. Il s'agit de Heinz Neumann. (...) Heinz Neumann était venu leur dire adieu (...). Nous savions, déclara Babette par la suite, que nous ne nous reverrions jamais. A peine quelques semaines plus tard, on frappa en pleine nuit à la porte de la chambre qu'occupait Neumann.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 247.

¹⁴¹ Stephen Koch, *op. cit.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 313.

Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* calque son récit sur celui de Koch :

En noviembre de 1936 Münzenberg y Babette Gross viajaron a Moscú (*S*, p. 189). Al cabo de unos días idénticos llaman a la puerta. (...) [S]e encuentr[a] Heinz (...) Neumann, [el] únic[o] que se h[a] decidido o se h[a] atrevido a visitarles (*S*, p. 191). Se despiden y saben que no volverán a verse (...) juntos nunca más, y a los pocos meses Heinz Neumann es arrestado. (*S*, p. 192)

Après la visite de Heinz Neumann, Münzenberg, esseulé à Moscou, comprend qu'il lui faut fuir l'Union Soviétique. Or, du temps de la seconde guerre mondiale, les personnes de passage dans le pays remettent leur passeport à la police en passant la frontière et ne le récupèrent qu'après avoir obtenu l'autorisation de partir. Pour accéder à ce laissez-passer, Münzenberg sollicite Togliatti, l'un des principaux chefs du Parti communiste italien :

Münzenberg se rendit au siège du Komintern pour y rencontrer Palmiro Togliatti (...). Münzenberg plaida son dossier (...). L'Espagne avait besoin de lui tout de suite. Willi présenta cet argument avec toute la vigueur qui l'avait rendu célèbre. (...) Il fit d'après Babette, une scène épouvantable. Nous n'avons aucune idée de ce qui se passa au cours de cette rencontre mouvementée, avec force hurlements et coups de poing sur la table, mais Willi dut donner là le plus grand spectacle de sa carrière et utiliser tout moyen de persuasion ou de chantage dont il pouvait encore disposer. (...) Nous savons qu'après cette colère, des visas de sortie leur [ont été] aussitôt délivrés¹⁴³.

Ces propos se retrouvent dans ceux du narrateur extradiégétique :

Por fin consigue una cita con un burócrata poderoso, protegido de Stalin: en el despacho de Togliatti, Münzenberg grita, se vindica a sí mismo, da golpes en la mesa, organiza el espectáculo impresionante de su cólera de magnate, como si aún poseyera periódicos que tiran millones de ejemplares y automóvil de lujo, como si los hubiera poseído de verdad alguna vez. Tiene que volver cuanto antes (...) va a organizar la mayor campaña de propaganda que haya existido nunca, el reclutamiento de voluntarios, la recogida de fondos, de medicinas, de alimentos, el suministro de armas, la solidaridad de los intelectuales de todo el mundo con la República Española. Togliatti (...) le asegura a Münzenberg que su pasaporte y el de Babette estarán esperándoles. (*S*, pp. 193-194)

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 315-317.

Si après son coup d'éclat Willi Münzenberg obtient gain de cause et parvient à fuir, il est néanmoins assassiné quelques années plus tard :

Le vingt-deux octobre 1940, non loin d'un minuscule hameau français appelé Montagne, dans les environs de Grenoble, deux chasseurs et leurs chiens firent par hasard une macabre découverte dans un petit bosquet. Au pied d'un superbe vieux chêne reposait, assis tout droit, le corps décomposé d'un homme. (...) Presque certainement, Willi Münzenberg était mort dans ces bois cinq mois plus tôt, le vingt et un juin 1940.¹⁴⁴

La découverte du corps est transcrite dans *Sefarad* de manière fort similaire :

[H]ay una parte final de la historia (...) [se] ató una cuerda alrededor del cuello fornido de Willi Münzenberg y [se] lo colgó luego de la rama de un árbol, en medio de la espesura de un bosque francés, en la primavera de 1940. (...) Meses más tarde, en noviembre, un cazador que se interna en el bosque con la primera luz del día sigue a su perro que husmea excitadamente con el hocico muy cerca del suelo y encuentra un cadáver medio oculto por las hojas otoñales, encogido en una posición muy peculiar, las rodillas dobladas contra el pecho, (...) durante el proceso de la descomposición. (*S*, pp. 197-198)

Muñoz Molina, à travers le narrateur extradiégétique, a recours, avec l'ouvrage de Koch, à une seconde source d'information afin d'avoir un fonds documentaire le plus complet possible. Il diversifie ses outils de travail en faisant appel à différents supports : les écrits de Koestler et Koch ou les bandes magnétiques enregistrées par ce dernier (*S*, p. 197). Il s'assure du sérieux des ouvrages en vérifiant que leurs auteurs sont reconnus et compétents, ce qui est le cas d'Arthur Koestler, puisqu'il est fait officier de l'ordre de l'Empire britannique et est auteur de nombreux articles de l'*Encyclopædia Britannica*, et de Stephen Koch, parce qu'il est chercheur à l'université de Columbia à New York. En choisissant ces deux auteurs, il a ainsi à sa disposition les œuvres d'un témoin direct et d'un témoin indirect de l'histoire de Münzenberg. Koestler, au moyen de la formulation « j'ai vu »¹⁴⁵ et par le grand nombre de détails qu'il fournit quant à l'allure et au

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹⁴⁵ Arthur Koestler, *Hiéroglyphes*, *op. cit.*, p. 244.

caractère de Münzenberg, atteste sa présence aux côtés de l'individu et la perception directe qu'il a de ce dernier. Quant à Koch, par un travail d'enquête plus global rendu possible par la distance temporelle le séparant de la vie de son sujet et par la banque de données à laquelle il a par conséquent accès, il adopte un point de vue plus scientifique et impartial. En s'assurant que ces documents concordent, le narrateur extradiégétique est alerté par maints détails qui se complètent et enrichissent son récit : il reprend de l'œuvre de Koestler la description précise de Münzenberg et de l'ouvrage de Koch le récit des événements qui ont jalonné la vie du personnage. Le narrateur extradiégétique ne se contente pas de recueillir et de diffuser l'information mais il recoupe ses sources et en vérifie les contenus. Il vise en réunissant tous ces documents à l'exactitude factuelle. En somme, le narrateur dans le chapitre « Münzenberg » présente une biographie aux ressources certifiées et riches qui ne prétend néanmoins pas à l'exhaustivité. Si certains pans de la vie du personnage sont évidemment passés sous silence, les références des ouvrages consultés permettent au lecteur d'étoffer aisément sa connaissance de Münzenberg. Des éléments biographiques apparaissent dans le même chapitre « Münzenberg » ainsi que dans celui intitulé « Copenhague » : ils révèlent des aspects de la vie de Milena Jesenska.

Milena Jesenska n'ayant jamais écrit d'ouvrage sur sa vie, le narrateur extradiégétique la connaît à travers la lecture de travaux qui lui ont été consacrés et notamment la biographie intitulée *Milena*¹⁴⁶ que propose Margarete Buber-Neumann. Les deux femmes se rencontrent dans le camp de Ravensbrück, dans le Mecklembourg, à quatre-vingt kilomètres de Berlin (*S*, p. 187) et se lient d'amitié. Le 21 octobre 1940, Jesenska, au moyen d'une lettre et animée par son intérêt de journaliste, entre en contact avec Buber-Neumann pour lui demander s'il est vrai que Staline a livré à Hitler des militants antifascistes qui ont émigré en Union Soviétique. Margarete Buber-Neumann est une prisonnière frappée d'ostracisme par ses co-détenues (*S*, p. 187) qui, après lui avoir fait subir un interrogatoire dès le troisième jour de son arrivée au camp, l'affublent du qualificatif de traître affirmant qu'elle répand des mensonges sur l'Union Soviétique puisqu'elle ne fait pas mystère des crimes staliniens. Milena Jesenska est la seule au sein du camp à

¹⁴⁶ Margarete Buber-Neumann, *Milena*, traduit de l'allemand par Alain Brossat, Paris, Seuil, 1986 (1^{ère} édition 1977), 277 p.

ne pas la tenir à l'écart et à lui accorder sa confiance (*S*, p. 414). Les deux femmes se rencontrent ensuite régulièrement lors des promenades durant lesquelles Milena Jesenska se confie à Margarete Buber-Neumann et lui raconte son histoire en lui apprenant par exemple que, malgré l'entrée des Allemands à Prague, elle a continué à écrire des articles et n'a pris finalement que certaines précautions comme celle d'envoyer sa fille de dix ans en lieu sûr (*S*, p. 80). Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* livre des éléments biographiques qu'il a sans nul doute puisés dans l'ouvrage de Margarete Buber-Neumann non seulement au sujet de Milena Jesenska mais aussi à propos de Franz Kafka. En effet, Jesenska et Kafka ont noué une liaison amoureuse, ainsi que nous l'avions remarqué dans notre passage consacré à leur correspondance. Aussi, lorsque Jesenska évoque sa vie devant son amie, elle lui parle inévitablement de celui qu'elle a aimé en secret. Buber-Neumann rapporte la naissance de cette relation dans son chapitre « Franz Kafka et Milena » par les mots : « Les amants se rencontrèrent à la frontière austro-tchécoslovaque, à Gmünd »¹⁴⁷. Le narrateur premier reprend cet épisode dans « Copenhague » : « [en] Gmünd, la estación fronteriza entre Checoslovaquia y Austria (...) alguna vez se encontraron Franz Kafka y Milena Jesenska » (*S*, p. 42) s'intéressant par là-même aux deux personnages de Jesenska et Kafka. Au fur et à mesure des récits de son amie, Buber-Neumann découvre l'histoire de Kafka (*S*, p. 167) et les intrigues de ses œuvres comme *La métamorphose*¹⁴⁸, ainsi que nous pouvons le remarquer dans la citation suivante : « Milena me raconta (...) l'histoire du voyageur de commerce (...) métamorphosé en un gigantesque cafard ». Le narrateur extradiégétique retranscrit de la même façon le propos de la nouvelle dans « Münzenberg » : « Margarete (...) escucha en la voz de Milena la historia del viajante de comercio que se despierta una mañana convertido en un enorme insecto » (*S*, p. 187). Au travers de cet extrait, nous pouvons percevoir dans *Sefarad* un enchevêtrement de biographies puisque des aspects de la vie et de l'œuvre de Kafka apparaissent au sein du parcours de Jesenska. Ainsi, le narrateur extradiégétique établit un portrait de Milena Jesenska en s'appuyant sur la biographie que Margarete Buber-Neumann lui consacre. Si dans cet ouvrage, cette dernière synthétise la vie de son amie, elle évoque également l'histoire de Kafka.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴⁸ Franz Kafka, *La métamorphose*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 2004 (1^{ère} édition 1916), 183 p.

En tirant ses sources de l'ouvrage de Buber-Neumann, le narrateur extradiégétique entrelace la biographie de Kafka et celle de Jesenska, assemblant dans son récit les deux destins.

Ainsi, le narrateur extradiégétique de *Sefarad* apparaît comme un lecteur-narrateur. En effet, Muñoz Molina, à travers lui, se fonde sur la lecture de nombreux ouvrages pour ancrer son œuvre dans la factualité. Nous pouvons distinguer des supports de trois natures différentes : d'abord des documents d'archives, autrement dit des sources authentiques, comme certaines lettres de Franz Kafka et des passages du journal de Victor Klemperer, dont le narrateur extradiégétique insère des extraits tels quels dans son propre texte, ensuite les récits des victimes Margarete Buber-Neumann et Jean Améry, c'est-à-dire des ouvrages marqués du sceau de la légitimité et de la crédibilité dans la mesure où ils réfèrent à une réalité historique que leurs auteurs ont intimement connue, enfin des travaux historiographiques évoquant Willi Münzenberg ou se consacrant à Milena Jesenska, qui permettent au narrateur extradiégétique d'établir les biographies succinctes de ces personnages, ouvrant parfois sur d'autres parcours. Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* reprend plusieurs de ses lectures dans les énoncés d'« Eres ». Il nomme d'abord les auteurs convoqués comme lorsqu'il écrit : « [a] Jean Améry, lo habían detenido en Bruselas donde él y su pequeño grupo de resistentes de lengua alemana imprimían octavillas y las tiraban de noche en las proximidades de los cuarteles de la Wehrmacht » (*S*, p. 390), puis il ne les désigne plus par leurs noms. C'est alors au lecteur, grâce aux informations qui lui ont déjà été données, de les reconnaître dans les images suivantes : « Eres lo que sabes que (...) si te hubiera detenido una patrulla de la Gestapo mientras lanzabas octavillas al amanecer en una calle de Bruselas » (*S*, p. 393), « en un café de Viena en noviembre de 1935, (...) sucede algo que va a cambiarte la vida, a expulsarte de la normalidad y del país a los que creías pertenecer y en los que de pronto sabes que eres extranjero » (*S*, p. 397) ou « Eres (...) el hombre saludable y rubio que lee el periódico en un café de Viena (...) vestido con pantalón corto y calcetines altos y peto tirolés » (*S*, p. 398). Le lecteur attentif peut aisément reconnaître Jean Améry. Il n'est plus nécessaire pour le narrateur de convoquer ses lectures dans la mesure où celles-ci ont investi une bonne part de son récit. Ainsi, le narrateur extradiégétique ancre son texte dans la réalité en s'affichant non

seulement comme lecteur d'œuvres factuelles mais aussi comme récepteur des récits de vie d'autrui.

4. Un auditeur-narrateur

Dans *La realidad de la ficción*¹⁴⁹, Muñoz Molina met en exergue l'importance de l'oralité et de l'écoute en racontant deux épisodes marquants de son enfance : l'histoire que lui avait racontée son grand-père sur une femme que l'on avait enterrée vivante et les heures passées à écouter des feuilletons à la radio de la salle à manger familiale. Suivant ce précepte le protagoniste de son œuvre *Sefarad* garde parfois le silence et se consacre tout entier à l'acte d'écouter (*S*, p. 458). Il est placé en situation de narrataire et, pleinement habité par les expériences et les souvenirs des autres, il devient une caisse de résonance, la mince membrane où vibrent leurs mots (*S*, p. 458). Il peut donc être auditeur des histoires de personnages secondaires. Aussi, le narrateur extradiégétique de *Sefarad* n'est pas le seul à prendre en charge le récit puisque d'autres personnages assument épisodiquement la narration. Dans le récit cadre, viennent s'intercaler des récits enchâssés, autrement dit des narrations secondaires qui peuvent s'articuler à la trame principale ou fonctionner de façon autonome.

4.1. Les narrations secondaires intercalées dans le récit premier : « Copenhague », « Sefarad » et « Oh tú que lo sabías »

Les chapitres « Copenhague », « Sefarad » et « Oh tú que lo sabías » participent à la fois du récit cadre, en raison de la présence du narrateur

¹⁴⁹ Antonio Muñoz Molina, *La realidad de la ficción*, *op. cit.*

extradiégétique, et du récit enchâssé, puisque des personnages secondaires y font le récit de leur vie. Si le narrateur extradiégétique assume le récit de la trame principale de l'œuvre, il apparaît aussi comme l'auditeur des histoires d'autrui. Aux côtés du protagoniste, se trouve donc une multitude de personnages qui prennent tour à tour en charge une narration de second niveau et dont les propos apparaissent au sein du récit principal. Ces narrateurs intradiégétiques sont, entre autres, Camille Pedersen-Safra, une femme de lettres danoise descendante de juifs espagnols qui, dans « Copenhague », raconte au protagoniste sa fuite hors de France lors la seconde guerre mondiale, Emile Roman, un écrivain roumain d'origine juive, que ce dernier écoute dans « Sefarad » s'insurger, au bar de l'hôtel Excelsior de Rome, des injustices commises contre les juifs depuis cinq siècles, ou Isaac Salama, directeur de l'Athénée espagnole de Tanger, à qui il rend visite dans « Oh tú que lo sabías ». Pour comprendre comment ces récits s'intercalent dans la trame principale, et parce qu'ils fonctionnent peu ou prou de la même façon, nous choisissons arbitrairement, de nous intéresser à ce dernier chapitre, pour déjouer les modalités de l'entremêlement de la trame principale et de la trame secondaire.

Nous pouvons tout d'abord observer qu'un dialogue s'instaure dans « Oh tú que lo sabías » entre le narrateur extradiégétique et le personnage secondaire. La bibliothécaire de l'Athénée confirme que les deux personnages se trouvent dans le bureau de ce dernier par l'usage d'« ustededes » dans son invitation à descendre rejoindre le musicien Andrescu : « cuando ustededes quieren bajar » (*S*, p. 152). Un échange s'instaure entre les deux hommes, comme nous pouvons le remarquer à travers d'une part les questions que Salama pose au protagoniste : « ¿Y sabe lo que hay allí? » (*S*, p. 130) « ¿Se ha fijado en lo alta que ondea la bandera francesa? » (*S*, p. 151) ou : « Qué puede entender usted, y perdóneme que se lo digo si tiene sus dos piernas y sus dos brazos » (*S*, p. 149) et d'autre part les impératifs par lesquels il l'interpelle : « mire los franceses (...) compare nuestro Ateneo con la Alliance Française » (*S*, p. 151). Isaac Salama s'adresse bel et bien au narrateur extradiégétique (*S*, p. 146). Dans ce chapitre se trouve ainsi un texte d'accueil au sein duquel se loge un discours cité c'est-à-dire un discours qui relate des propos tenus par un locuteur différant de celui du discours citant. Dans « Oh tú que lo sabías », l'énonciateur du texte d'accueil est le narrateur extradiégétique de l'œuvre dans la mesure où ce dernier, après avoir été le narrataire d'Isaac Salama,

relate *a posteriori* la conversation qu'il a eue avec lui. Nous avons donc dans le récit deux strates : le discours rapportant du narrateur extradiégétique et le discours rapporté d'Isaac Salama.

Les propos d'Isaac Salama sont relayés par le narrateur extradiégétique via des *verba dicendi* autrement des verbes désignant les actes de parole, comme les verbes suivants : « decía el señor Salama » (*S*, p. 123), « dijo el señor Salama » (*S*, pp. 127 et 128), « dice » (*S*, p. 131) ou « clamaba el señor Salama » (*S*, p. 150). Ces verbes sont employés pour rapporter les paroles d'autrui comme nous pouvons le constater dans la formulation : « Decía el señor Salama, en Tánger, que fue a visitar el campo de Polonia » (*S*, p. 123) où l'apodose, la seconde partie de la phrase, qui recouvre les dires de Salama est introduite par le verbe de parole « decía ». Les verbes de parole ne sont néanmoins pas les seuls à pouvoir rapporter les propos d'un personnage. Nous pouvons le constater à travers les exemples : « el señor Salama se culpaba » (*S*, p. 138) et « había sentido » (*S*, p. 138) qui rendent compte des paroles d'Isaac Salama, même si les verbes employés ne désignent pas dans leur sens premier des actes de parole. Ce sont des verbes qui expriment des activités intellectuelles ou des sentiments, que nous considérons néanmoins comme des verbes de parole parce qu'ils extériorisent des pensées ou des mouvements affectifs. Ces verbes de parole signalent que le discours du personnage secondaire est rapporté. Il existe deux types de discours rapportés : le discours rapporté indirectement qui est lié à un verbe introducteur et revêt la forme d'une complétive et le discours rapporté directement dans lequel l'énonciateur répète simplement le discours qu'il reprend en l'indiquant par deux-points et des guillemets.

Les propos des personnages secondaires sont tout d'abord rapportés au style indirect. En effet, si l'on se réfère à notre premier exemple : « Decía el señor Salama, en Tánger, que fue a visitar el campo de Polonia » (*S*, p. 123), nous pouvons remarquer que la proposition subordonnée s'insère dans le récit sans rupture énonciative. Elle n'a pas d'indépendance syntaxique et se construit forcément comme un complément du verbe introducteur. Il existe également une adaptation de la conjugaison du verbe second puisque celui-ci n'est pas « fui » mais « fue » c'est-à-dire qu'il y a un passage de la première à la troisième personne. Cette dernière transposition ainsi que le recours à la subordonnée

complétive témoignent qu'il s'agit là d'un discours indirect. En somme, l'usage du discours indirect témoigne que le narrateur extradiégétique n'invente pas mais rapporte les propos de son ami Isaac Salama.

Le chapitre « Oh tú que lo sabías » présente enfin de nombreux exemples de discours direct. Isaac Salama poursuit sa plainte en exprimant d'autres regrets introduits eux aussi par la conjonction « si » : « si no las hubiéramos dejado solas en casa, si hubiéramos tardado un poco menos en volver » (*S*, p. 148). Cependant, ces dernières doléances sont à différencier de celles précédemment étudiées car cette fois la première personne est conservée ce qui démontre que le personnage secondaire assume lui-même le récit de son histoire et que ses regrets sont rapportés au style direct. Le personnage secondaire d'Isaac Salama s'exprime directement à de nombreuses reprises comme lorsqu'il rappelle son enfance : « A nuestros vecinos, a mis amigos de la escuela, a los colegas de mi padre, a todos se los llevaban » (*S*, p. 127) ou « Yo no quería ser judío cuando los otros niños me tiraban piedras » (*S*, p. 149). Ce discours direct est délimité par des guillemets et/ou précédé d'un verbe introducteur, comme nous pouvons le remarquer lorsque le narrateur extradiégétique entend, dans un train où voyage un groupe de gens de lettres et de professeurs, un homme prononcer le nom de Salama :

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, años y años sin acordarme de él. (...) Y ahora que me acuerdo, hablando de la cojera: ¿a ti no te contó lo del viaje en el tren a Casablanca, cuando conoció a una tía? Pues ya es raro, porque parece que se lo contaba a todo el mundo, en cuanto bebía dos copas, y empezaba siempre por lo mismo, un poema de Baudelaire, ¿tampoco te lo llegó a recitar? ». (*S*, pp. 153-154)

Dans cet exemple, plusieurs signes typographiques et énonciatifs permettent d'identifier la présence d'un discours direct : le retrait à la ligne, les guillemets qui introduisent et concluent les propos rapportés et le verbe déclaratif « dice » qui présente ces derniers. Il existe donc dans cet extrait un discours direct dans la mesure où l'énoncé cité de l'homme du train s'insère directement dans l'énoncé citant du narrateur extradiégétique. Ce discours direct transmet l'information en toute neutralité et correspond à la forme la plus littérale de la reproduction de la

parole d'autrui dans le sens où il reconstitue à l'identique, c'est-à-dire sans adaptation de personne ni de temps, les propos d'un personnage secondaire dans le discours citant du narrateur extradiégétique. Le discours rapporté direct ne modifie donc pas le discours original mais est déposé tel quel dans le texte d'accueil, comme si le lecteur pouvait percevoir la voix du personnage énonciateur. Parfois, le narrateur extradiégétique peut également introduire les propos d'un personnage secondaire puis les restituer au style direct en n'intervenant pas davantage par la suite, de sorte que seule la phrase introductive permet d'affirmer qu'il s'agit d'un discours rapporté comme l'exprime Dorrit Cohn : « Il nous faut considérer (...) le cas, typologiquement intéressant, de textes dans lesquels les formules d'introduction constituent le seul contexte à la troisième personne d'un monologue rapporté »¹⁵⁰. Le narrateur extradiégétique nomme dans ce cas le personnage qui va s'exprimer puis le laisse parler à la première personne sans intervenir ensuite. Il en est ainsi du discours d'Isaac Salama lorsqu'il évoque l'arrestation des juifs. Ce monologue à voix haute commence par la phrase où se trouve l'incise manifeste du discours rapporté « dijo el señor Salama » dans : « A nuestros vecinos, a mis amigos de la escuela, a los colegas de mi padre, a todos se los llevaban, dijo el señor Salama » (*S*, p. 127) et se termine par la référence aux officiers hongrois qu'il considère encore plus sanguinaires et rudes que les SS presque une page plus loin sans autre marque tout du long du discours rapporté. Il en est de même lorsqu'Isaac Salama raconte l'errance avec son père. Ce monologue débute par : « Mi padre y yo habíamos ido a buscar algo de comida, dijo el señor Salama, y cuando volvíamos a casa el marido de la portera, que tenía buen corazón, salió para advertirnos que nos alejáramos » (*S*, p. 128) et se poursuit durant plus de deux pages jusqu'à « El cobertizo de una estación y un letrero oxidado » (*S*, p. 130) sans aucun autre signal explicite de la citation que l'indication « dijo el señor Salama » dans la phrase initiale. Par la seule présence de ces deux incises qui introduisent d'emblée la restitution, ces deux extraits s'affichent non comme des monologues autonomes mais comme des monologues rapportés. Dorrit Cohn affirme que : « Cette réduction à leur plus simple expression des formules d'introduction, tout en attirant l'attention sur le monologue en tant que tel, laisse

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 83.

ce dernier intact »¹⁵¹. Le discours direct est aussi dans ce cas extrême le plus apte à reproduire littéralement la parole d'autrui.

En définitive, dans « Oh tú que lo sabías », le narrateur extradiégétique converse avec son ami Isaac Salama. Les paroles de ce dernier sont rapportées selon deux modalités : le discours indirect qui témoigne que le narrateur extradiégétique n'invente pas ce qu'il dit mais retranscrit les propos qu'il entend et le discours direct qui reproduit fidèlement les mots de Salama. Dans « Oh tú que lo sabías » mais aussi dans « Copenhague » et « Sefarad », le narrateur extradiégétique introduit au sein de son récit les histoires des personnages qu'il a rencontrés et avec qui il a conversé. Il fait vœu d'authenticité dans la mesure où il rapporte les propos des autres tels quels, sans les dénaturer. Ainsi, non seulement il n'invente rien puisqu'il se restreint strictement aux expériences des autres, mais il cède aussi la parole à des personnages secondaires pour qu'ils narrent leurs propres histoires, ou se fassent eux-mêmes les porte-paroles d'autres.

4.2. Les récits autonomes, autodiégétiques dans « Cerbère » et « Sherezade », homodiégétique dans « Sacristán » et hétérodiégétique dans « América »

Dans nombre de chapitres de *Sefarad*, le narrateur extradiégétique s'efface et laisse la place à des narrateurs intradiégétiques. Dans « Cerbère » et « Sherezade » par exemple, des narratrices de second niveau racontent leur propre histoire. Dans « Cerbère », le narrateur extradiégétique n'assume plus qu'une part minimale du récit pour présenter la femme venue rendre visite à son épouse et à lui : « Es una mujer de sesenta y tantos años, con una presencia de clase acomodada » (*S*, p. 277) et pour s'afficher comme son auditeur : « No hay límite a las historias insospechadas que se pueden escuchar con sólo permanecer un poco atento » (*S*, p. 277). Le récit de cette femme débute dès les premiers mots du chapitre lorsque

¹⁵¹ *Ibid.*

celle-ci reçoit une lettre de l'ambassade d'Allemagne à Madrid lui demandant de récupérer une boîte en carton qui contient des effets personnels de son père, disparu durant les premiers temps de la guerre civile espagnole. Ce courrier donne l'occasion à la narratrice de revenir sur son histoire et notamment sur son enfance, le départ de son père ou les souffrances subies par sa mère sous le franquisme pour avoir été l'épouse d'un républicain. Cette narratrice est intradiégétique et autodiégétique puisqu'elle raconte une histoire de second niveau dont elle est le personnage central. C'est le cas également de la narratrice de «*Sherezade*» dont le récit débute dès les premiers mots du chapitre : «*Estaba tan nerviosa según cruzábamos aquellos salones dorados que me temblaban las piernas*» (*S*, p. 313) et ne s'achève qu'avec celui-ci : «*no recuerdo dónde se quedó mi caja de música (...) y a lo mejor aquella caja la tiene alguien todavía (...) y cuando la abre escucha *Sherezade*, y se pregunta a quién le perteneció*» (*S*, p. 337). Cette jeune femme communiste y raconte la réception organisée pour les soixante ans de Staline puis revient sur l'exil qui l'a menée dans son enfance depuis l'Espagne jusqu'en Union Soviétique. Tout au long du chapitre, seule la voix du personnage féminin s'élève, le narrateur extradiégétique ayant cette fois presque complètement disparu. Elle est, elle aussi, une narratrice intradiégétique autodiégétique puisqu'elle raconte sa propre histoire dans un récit de second niveau dont elle assume la narration.

Le narrateur de «*Sacristán*», bien qu'il narre également une trajectoire personnelle, signale quant à lui de surcroît qu'il appartient au groupe de ceux qui ont fait leur vie loin de leur Andalousie natale. Il fait partie d'un ensemble de personnages comme l'indique la première personne du pluriel qu'il emploie pour évoquer la nostalgie de sa terre et de son passé dans les formulations : «*Preferíamos (...) la lenta proximidad de nuestra tierra*» (*S*, p. 15) et «*a muchos nos gustaría vivir en el pasado*» (*S*, p. 18). Il ne parle pas individuellement mais au nom d'une collectivité. Les histoires qu'il narre sont donc les siennes mais aussi celles de ses compatriotes. Il évoque ainsi sa propre enfance en rappelant qu'à cette époque il était coutumier que sa mère l'envoie effectuer quelque course dans l'échoppe du cordonnier Mateo Chirino (*S*, p. 29) ou que son père l'accompagne chez le barbier Pepe Morillo (*S*, p. 31) mais il ne se limite pas à raconter ses propres souvenirs. Son récit s'intéresse surtout aux histoires de ses camarades et

notamment de Godino qu'il fréquente régulièrement puisque ce dernier, en sa qualité de secrétaire de la délégation des andalous de Madrid, organise des conférences et des récitals de poésie. Par les incises « declama Godino » (*S*, p. 11), « como dice Godino » (*S*, pp. 12 et 19), « dice Godino » (*S*, pp. 18-19), « dijo Godino » (*S*, p. 26) ou encore « cuenta Godino » (*S*, p. 27), il montre qu'il adopte le point de vue du personnage de Godino et reprend ses expressions. Il narre non seulement les différentes facettes de son ami comme son goût pour les produits régionaux mais aussi les aventures d'autres personnages que celui-ci lui raconte, comme celle d'Utrera qui donne les traits de Mateo Chirino à sa sculpture de Judas. Ainsi, le narrateur de « Sacristán », qui est un narrateur intradiégétique puisqu'il assume une narration de second niveau, n'est pas un narrateur autodiégétique mais un narrateur homodiégétique dans le sens où il participe en tant que personnage à l'histoire qu'il raconte mais n'en est pas le héros. Il s'intéresse surtout à ses compagnons, comme Godino, mais aussi comme Mateo Chirino que l'on retrouve également dans « América ».

Dans « América », le récit se porte sur une jeune novice qui folâtre secrètement avec le cordonnier. Cependant, la religieuse ne s'exprime directement dans le chapitre que de manière épisodique dans les formulations : « Le hablaba, en voz muy baja » (*S*, p. 362) et « Sor María del Gólgota, qué suplicio de nombre, si yo no me llamo de verdad Francisca, o mejor todavía Fanny, como me llamaba mi padre » (*S*, p. 362). Elle n'agit pas en tant que narratrice de son récit puisque son histoire est narrée à la troisième personne : « La hermana joven estaba más pálida de lo habitual esa mañana, la cara apagada y sin brillo, la línea de los párpados enrojecida y las ojeras violáceas » (*S*, p. 350), « Sor María del Gólgota estaba muy enferma » (*S*, p. 352). Elle est le personnage principal du récit d'un narrateur intradiégétique présenté de la façon suivante : « el que cuenta (...) recita unos versos: *La morcilla, gran señora/ Digna de veneración* » (*S*, p. 353). Ces vers sont ceux que citait le narrateur de « Sacristán » pour désigner son ami Godino dans le sens où cette ode aux aliments est strictement propre à ce personnage. Ils prouvent non seulement la présence du personnage de Godino dans « América » mais, puisque dans l'exemple suscité ils sont attribués explicitement à celui qui raconte (*S*, p. 353), ils affirment aussi son statut de narrateur. Ainsi, Godino est dans « América » un narrateur intradiégétique

hétérodiégétique dans la mesure où il raconte les sentiments amoureux de son acolyte Mateo pour une religieuse, c'est-à-dire une histoire de second niveau à laquelle il ne participe pas en tant que personnage.

En somme, le narrateur extradiégétique de *Sefarad* apparaît souvent comme un auditeur-narrateur puisque l'œuvre est constituée d'un vaste réseau de locuteurs. En adoptant une posture d'allocutaire, le narrateur extradiégétique fonde une partie de son récit sur les expériences et les histoires des autres montrant par là même sa démarche d'authenticité et son refus d'inventer. Le narrateur de premier niveau permet à des personnages secondaires de prendre la parole et laisse place à des discours de second niveau dont la retranscription, suivant deux modalités, autrement dit les styles direct et indirect, garantit l'exactitude. De cette façon, le narrateur extradiégétique intercale dans son récit les histoires de personnages secondaires comme celles de Salama dans « Oh tú que lo sabías ». Cependant, dans nombre de chapitres, le protagoniste de l'œuvre vient à s'effacer, laissant par conséquent des personnages secondaires assumer eux-mêmes la narration. Ces narrateurs intradiégétiques peuvent être autodiégétiques comme c'est le cas par exemple des héroïnes de « Cerbère » et de « Sherezade », homodiégétique tel le protagoniste de « Sacristán » ou hétérodiégétique à l'instar de Godino dans « América ». L'œuvre n'est plus uniquement le récit d'une histoire personnelle mais elle est l'écriture des autres. Dans *Sefarad*, les voix se font écho et s'entremêlent : l'énonciation n'est pas unique mais polyphonique.

En définitive, lire et écrire, écouter et raconter, semblent dans *Sefarad* intimement liés. Le narrateur extradiégétique de l'œuvre qui s'affiche comme un narrateur aux traits autobiographiques est tour à tour lecteur et auditeur des récits des autres. Il renvoie à Antonio Muñoz Molina dans le sens où il est, dans « Olympia », comme lui, un jeune fonctionnaire andalou, et qu'il est devenu ensuite dans « Eres » et « Sefarad », à l'image de l'auteur, un écrivain cosmopolite. Cependant, le narrateur extradiégétique n'évoque pas seulement son histoire mais aussi et surtout celles des autres. Il est un lecteur-narrateur qui consulte des ouvrages véridiques puisqu'il s'appuie dans son récit sur des

documents authentiques comme les lettres de Franz Kafka et le journal de Victor Klemperer, sur les écrits de déportés comme ceux de Margarete Buber-Neumann et Jean Améry et sur des travaux historiographiques consacrés à Willi Münzenberg et Milena Jesenska. Le protagoniste est aussi un auditeur-narrateur qui dit ne pas inventer mais rapporter les propos de personnages secondaires puisqu'à ses côtés se trouvent des narrateurs intradiégétiques qui racontent une histoire de second niveau dont ils sont les héros ou eux-mêmes les récepteurs. La note finale entérine l'ancrage de l'œuvre dans la factualité. Il s'agit d'une postface, propre au roman historique, où les auteurs contemporains souhaitent informer leurs lecteurs sur les sources historiographiques utilisées, à l'image de Gabriel García Márquez qui, soucieux de donner à *El general en su laberinto*¹⁵² le prestige d'un livre d'histoire, écrit dans une postface :

Durante dos años largos, me fui hundiendo en las arenas movedizas de una documentación torrencial (...) desde los treinta y cuatro tomos de Daniel Florencio O'Leary hasta los recortes de periódicos menos pensados. (...) Este libro no habría sido posible (...) sin una documentación tiránica.

Tout comme García Márquez cite ses sources, Muñoz Molina rend hommage aux auteurs qui l'ont inspiré et invite ses lecteurs à s'intéresser à leurs ouvrages. Cette postface ne se résume pas à un simple inventaire mais se présente comme une bibliographie plus complète où chaque référence est accompagnée d'une explication succincte de la part de l'auteur qui explique les moyens par lesquels il s'est procuré ces ouvrages et parfois l'influence qu'ont eue ces derniers sur son œuvre, comme c'est le cas pour la note au sujet de *Par delà le crime et le châtimement*¹⁵³ de Jean Améry où il confesse que sans ce livre, qu'il a découvert au hasard d'une librairie parisienne, il n'aurait pas envisagé de créer *Sefarad* : « [sin] este libro [no] se me hubiera ocurrido ni yo habría encontrado el estado de espíritu necesario para escribir [*Sefarad*], (...) [e]l libro de Jean Améry sobre Auschwitz lo descubrí por azar (...) en una librería de París en 1995 » (*S*, p. 515). Les documents, dont l'étymologie latine dérive du verbe *docere* (enseigner, instruire), désignent aujourd'hui tout écrit servant à renseigner et à prouver. Souvent sources

¹⁵² Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, Madrid, Mondadori, 2000 (1^{ère} édition 1989), pp. 273-274.

¹⁵³ Jean Améry, *op. cit.*

de la production littéraire, ils sont aussi parfois des matériaux introduits tels quels par le biais de procédés de reproduction graphique et typographique. Emile Henriot analyse les apports des documents dans l'œuvre littéraire et s'exprime en ces termes :

Nous avons dans les mains les pièces nécessaires à la mise au point de ce très émouvant chapitre (...) les documents que j'ai sous les yeux ont une valeur indéniable et leur publication est légitime, fût-ce en marge ou en appendice. (...) Portraits, statues, allégories (...) tous ces documents parlent aux yeux, éclairent de page en page l'histoire.¹⁵⁴

C'est ainsi dans le but d'approfondir l'Histoire que García Márquez ajoute dans *El general en su laberinto*¹⁵⁵ une carte du dernier voyage de Simón Bolívar et que Muñoz Molina insère dans la postface de *Sefarad* un élément factuel, en l'occurrence pictural, puisqu'il s'agit d'un tableau de Vélasquez, *Retrato de una niña*. S'efface alors la frontière entre le texte et son contexte : le lecteur ne sait plus si l'œuvre s'achève au terme de son dernier chapitre, de la peinture ou de la note finale, c'est-à-dire sur la mélancolie du personnage-narrateur, sur la toile de Diego Vélasquez ou sur la postface à caractère documentaire. *Sefarad* s'inscrit dans une factualité biographique et historique en se fondant sur l'écriture de l'Autre pris dans les affres du monde contemporain.

¹⁵⁴ Emile Henriot, *Les Romantiques, courrier littéraire du XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1936, 477 p.

¹⁵⁵ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, 286 p.

Chapitre trois : les faits historiques

La multiplicité des prix littéraires exclusivement consacrés aux romans historiques, que ce soit le Prix Jean d'Heurs organisé depuis 1987, le Prix des Rendez-vous de l'Histoire existant depuis 2004 ou le grand Prix Palatine créé en 2008, témoigne de l'engouement de la critique contemporaine pour l'Histoire. Les œuvres historiques bénéficient en outre d'une position privilégiée en termes de tirage et de diffusion commerciale puisque des auteurs de ce type d'ouvrages comme Christian Jacq et Mireille Calmel ont écoulé par exemple des dizaines de milliers d'exemplaires de *La Reine Soleil*¹⁵⁶ pour l'un et de *Le lit d'Aliénor*¹⁵⁷ pour la seconde. A ces titres s'ajoute une production féconde d'ouvrages historiques destinés à la jeunesse comme *le Vœu du paon*¹⁵⁸ de Jean-Côme Noguès ou *Les pilleurs de sarcophages*¹⁵⁹ d'Odile Weulersse. A ce sujet, Brigitte Krulic, Professeur de l'Université de Paris Ouest Nanterre, énonce que le premier tirage d'un roman historique est ordinairement au moins deux fois supérieur à celui d'un roman de littérature générale¹⁶⁰. L'intérêt pour les ouvrages historiques est aussi important en Espagne qu'en France comme en témoigne le succès de public et de critique que connaissent en 2001 *Soldados de Salamina*¹⁶¹ de Javier Cercas et *El nombre de los nuestros*¹⁶² de Lorenzo Silva, qui évoque la politique coloniale de l'Espagne des années 20 dans son protectorat marocain. Les auteurs contemporains semblent donc démontrer un vif intérêt pour l'Histoire. L'Histoire privilégie le sujet, autrement dit ce dont on parle, au détriment du prédicat, c'est-à-dire ce que l'on en dit, dans le sens où elle est avide de noms propres (de dénomination), de dates, de lieux ou d'éléments permettant d'exposer précisément les circonstances des événements. L'Histoire s'attache au monde matériel et si possible quantifiable,

¹⁵⁶ Christian Jacq, *La Reine Soleil*, Paris, Pocket, 2001, 576 p.

¹⁵⁷ Mireille Calmel, *Le lit d'Aliénor*, Paris, Editions XO, 2002 (1^{ère} édition 2001), 544 p.

¹⁵⁸ Jean-Côme Noguès, *Le vœu du paon*, Paris, Gallimard-Jeunesse, 2008, 199 p.

¹⁵⁹ Odile Weulersse, *Les pilleurs de sarcophages*, Paris, Le Livre de Poche jeunesse, 2007, 253 p.

¹⁶⁰ Brigitte Krulic, *Fascination du roman historique*, Paris, Autrement, 2007, p. 5.

¹⁶¹ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op.cit.*

¹⁶² Lorenzo Silva, *El nombre de los nuestros*, Barcelone, Destino, 2004, 296 p.

proposant de ce fait une vérité d'adéquation indéniable que l'on établit en confrontant l'énoncé avec ce qu'il décrit. L'Histoire est garante de factualité. Aussi Muñoz Molina en inscrivant *Ardor guerrero*, *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan* dans l'Histoire ancre ces œuvres dans la réalité. Nous analyserons dans la troisième partie de notre travail les enjeux éthiques de la présence de l'Histoire au sein des œuvres de notre corpus et proposons ici de nous restreindre à relever les événements historiques tels qu'ils apparaissent dans chacune d'entre elles. En effet, il nous semble d'importance de mettre en lumière les thèmes historiques présents afin de mieux comprendre ces ouvrages et de corroborer l'idée selon laquelle les histoires personnelles s'ancrent dans la factualité historique. A cette fin, nous soulignerons tout d'abord que la diégèse d'*Ardor guerrero* se situe dans l'Espagne post-franquiste perçue à travers la lente Transition démocratique et la montée des indépendantismes. Nous verrons ensuite que *Sefarad* franchit les frontières de l'Espagne et s'intéresse à l'Europe entière du XXe siècle traversé par les régimes totalitaires du communisme et du nazisme. Enfin, *Ventanas de Manhattan* s'inscrit dans la plus grande contemporanéité et esquisse le monde tel qu'il est.

1. *Ardor guerrero*, le retour sur l'Espagne post-franquiste

Le 20 novembre 1975, à la mort du général Franco, s'achève le régime autoritaire en vigueur en Espagne depuis la fin de la guerre civile en 1939. La monarchie retrouve alors un roi en la personne de Juan Carlos I, petit-fils d'Alphonse XIII. Pourtant l'héritage franquiste semble perdurer en Espagne durant la Transition espagnole, c'est-à-dire le processus de remplacement du régime dictatorial par un régime démocratique. Muñoz Molina appartient à une génération née après la guerre civile mais qui vit la fin de la dictature et la nouvelle ère

démocratique en Espagne. Il en témoigne dans *Ardor guerrero* au moyen d'un protagoniste narrateur appelé à servir sous les drapeaux.

1.1. La Transition espagnole

Dans *Ardor guerrero*, le récit du service militaire qui se déroule en 1979 et 1980 s'inscrit pleinement dans la Transition espagnole. Tout au long de l'œuvre, l'Espagne de cette époque semble rester figée dans son passé. En 1979, le narrateur, qui se rend depuis Jaén à Vitoria, dit parcourir l'Espagne du XVIII^e et du XIX^e siècle, celle de Don Quichotte, d'Azorín et d'Unamuno (*AG*, pp. 52-53). Il ajoute qu'il part pour le service militaire dans des trains de l'après-guerre sur des chemins de fer qu'il décrit comme « paléontologiques » et « aux lenteurs crétacées » (*AG*, p. 55). Le chapitre quinze qui s'intéresse à la décennie des années 80 débute par ces mots : « Aún no se notaba mucho, ni en los cuarteles ni en la realidad, pero había empezado la década de los ochenta, al menos en los calendarios y en los estribos oficiales » (*AG*, p. 221). Le temps semble ne s'être écoulé que sur les calendriers. Arrivé à la caserne, le protagoniste confirme que l'Espagne est identique en 1980 à celle qu'elle était vingt ans auparavant : « (...) en 1980, casi todos [ellos], los jefes, oficiales, suboficiales y clases de tropa de regimiento de cazadores (...) viví[an] en la década anterior; salvo los que se habían quedado más atrás aún, en los setenta o en los cincuenta » (*AG*, p. 225). Dans le pays où la Transition suppose le progrès, le protagoniste remarque qu'il n'y a ni ordinateurs, ni distributeurs de billets, ni magnétoscopes domestiques (*AG*, p. 225). Ce dernier analyse la société mais aussi la culture et la littérature. Il se montre déçu par l'intelligentsia de gauche engoncée dans une attitude stéréotypée (*AG*, p. 227) qui refuse encore de condamner les abus du communisme à Cuba, en Roumanie ou en Union Soviétique. L'Espagne semble ne pas évoluer. La démocratie fébrile se voit de nouveau menacée par le coup d'état du 23 février

1981 (*AG*, p. 229) où un groupe de gardes civils emmenés par le colonel Tejero prend d'assaut le Congrès des Députés et tente de faire basculer le pouvoir vers un retour au régime dictatorial. Aussi, la Transition ne débute réellement en Espagne que lorsqu'un parti de gauche gagne les élections en 1982 et engage un changement, comme l'exprime le narrateur : « (...) los ochenta sólo comenzaron cuando [los españoles] deja[ron] de ser rehenes de los golpistas y de los terroristas y cuando los héroes de la década anterior empezaron a perder sus resplandores heroicos como trámite previo a la pérdida de la vergüenza » (*AG*, p. 229). Les années quatre-vingt ont alors été les années de l'avant-garde culturelle marquée par la *movida* madrilène, mouvement artistique novateur incarné entre autres par le cinéaste Almodóvar (*AG*, p. 225). La période de Transition, qui n'est ni une rupture ni une continuité mais une période pendant laquelle coïncident le futur et le passé, est capitale pour l'Espagne et son processus d'« européisation ». L'évolution de l'économie de la Péninsule et corrélativement de l'imaginaire social alimente une prise de conscience d'un « retard » ou d'un déphasage et de la nécessité d'y remédier, comme l'indique Marie-Claude Lecuyer :

De forma general, el criterio importante en el discurso oficial español es el « igualar a Europa » y el asunto principal es, a fin de cuentas, el llegar a « ser europeos » (...). España ha dejado de ser « diferente » y pretende ya ser parecida.¹⁶³

Il apparaît bien que l'Espagne est désormais désireuse de s'ouvrir sur l'Europe et de quitter les oripeaux de son passé. En ce sens, un comité interministériel créé en 2004 propose une loi de la mémoire historique qui, approuvée par le conseil des ministres le 28 juillet 2006 et adoptée par la chambre des députés le 31 octobre 2007, reconnaît les affres de la guerre civile et de la dictature et prévoit de retirer de l'espace public les symboles franquistes pointés par le ministère de la justice : « escudos, insignias, placas y otros objetos y menciones conmemorativos de exaltación personal o colectiva del levantamiento militar »¹⁶⁴. Ces emblèmes que l'on retrouve à l'identique dans *Ardor guerrero* : « los retratos de Franco [y] los carteles con su testamento, (...) [con] la leyenda escrita en letras doradas en el

¹⁶³ Marie-Claude Lecuyer, Carlos Serrano, *Otra España (Documentos para un análisis, 1974-1985)*, Paris, Editions hispaniques, 1990, p. 49.

¹⁶⁴ Ministerio de la justicia, *Recopilación de normativa sobre memoria histórica*, Madrid, Centre de publications du Ministère de la justice, 2010, 658 p.

monolito, Caídos por Dios y por España en la Cruzada de Liberación Nacional » (*AG*, p. 185) trônent encore à la caserne militaire du Pays Basque. L'armée semble être le dernier bastion de résistance à la modernité.

La modernisation des forces armées espagnoles est un des principaux enjeux du processus de la Transition. Depuis l'ère franquiste, l'armée, à l'image de la police, représente une possibilité pour les milieux pauvres ou ruraux de pénétrer les nouvelles classes moyennes et urbaines. Les policiers se regroupent en caste, comme le souligne le protagoniste-narrateur : « ostenta[n] en general un aire de chulería como de gitanos o andaluces de zarzuela, en parte porque casi todos ellos eran andaluces y extremeños, con duras facciones cobrizas de campesinos y ademanes de legionarios » (*AG*, p. 294). Cette ascension sociale est aussi possible dans l'armée, comme en témoigne la réussite du brigadier Peláez qui a quitté son Andalousie natale (*AG*, p. 167) pour la caserne basque. L'armée représente également pour les appelés la possibilité de s'extirper d'une région natale pour découvrir le monde : « La mili era (...) la ocasión que les daban [a los conejos] de asomarse a la geografía del mundo » (*AG*, p. 32). Le protagoniste narrateur voit lui-même le service militaire comme une géographie de lieux lointains tels Fernando Poo, Sidi Ifni et Tenerife (*AG*, p. 21) que seule l'armée rend accessible à tous. Ainsi, à l'heure de la Transition, le narrateur n'échafaude pas de discours anti-militaire qui mettrait en cause les vertus de l'institution mais il souligne l'inefficience de son organisation interne qui repose sur des commandements fascistes incompatibles avec la nouvelle ère démocratique. Depuis 1989, la modernisation des forces armées est l'objet d'un vif débat politique depuis le jour où le Centre démocratique et social, un parti politique espagnol d'idéologie centriste, inclut dans son programme la réduction du service militaire à trois mois. Depuis le début de la Transition, il a été progressivement raccourci, d'abord à une durée moyenne de seize mois, puis à une durée moyenne de treize mois, ainsi que l'explique le protagoniste : « el Consejo de Ministros iba a reducir la mili a un año » (*AG*, p. 94). En effet, le service militaire semble faire chaque année plusieurs morts, comme en témoigne la présence de l'ambulance et de l'aumônier près du champ de tir dans la cuvette de Vitoria (*AG*, p. 106). Le recensement en 1995 de cent cinquante morts par an, ainsi que de dix mille insoumis et plus de soixante dix mille objecteurs de conscience, pousse le gouvernement de González (*AG*, p. 226)

à proposer l'année suivante dans le programme électoral du Parti Socialiste Ouvrier Espagnol une progressive professionnalisation des forces armées et à mettre en place ce projet avec le retour du parti au pouvoir en 2004, suite à l'élection de Zapatero. En Espagne, depuis la fin de la dictature, se dessine un nouveau modèle d'armée. A la mort de Franco, les militaires sont dans leur majorité franquistes, ce que démontre la ferveur de jeunes fascistes honorant du salut romain (*AG*, p. 36) la mémoire de défunts soldats, et ils apparaissent aux yeux de la population espagnole comme les derniers soutiens du régime. L'armée s'incline cependant en faveur de la solution monarchique soit par tradition, soit par rejet de la solution républicaine qui réveille chez les militaires les plus âgés les souvenirs de la guerre civile et chez les plus jeunes celui de l'image négative de la République de 1931 inculquée par les académies militaires, soit par calcul puisque l'armée ne possède pas d'idéologie politique et ne reconnaît aucun chef indiscutable qui puisse gouverner. En outre, en acceptant la monarchie parlementaire, l'armée reste fidèle aux volontés de Franco dont elle apparaît comme le dernier garant (*AG*, p. 54). En retour, Juan Carlos qui se sépare en 1976 d'Arias Navarro au profit d'Adolfo Suárez, haut fonctionnaire issu de la voie phalangiste, entame une réforme démocratique du pays mais sans rupture brutale avec le passé afin d'éviter les affrontements avec l'armée. Le protagoniste d'*Ardor guerrero* met également en exergue l'isolement de l'armée du reste de la société espagnole, ainsi qu'il l'exprime dès le voyage qui le conduit à Vitoria durant lequel il se sent déjà écarté du monde civil (*AG*, p.53). Il confirme cette impression à sa découverte du campement :

El campamento estaba varios kilómetros más allá de Vitoria (...) en un páramo rodeado de vallas de alambre espinoso en cuya parte más elevada se veían las instalaciones militares (...) el solitario pabellón donde habitaba el coronel (...) a la llanura desierta pedregosa y estéril que iba a ser durante varias semanas el único paisaje de nuestras vidas. (*AG*, p. 59)

Le narrateur relie cette clausturation à un ensemble de facteurs comme l'autorecrutement qui a existé durant de nombreuses années, les formations solitaires dans les académies militaires complètement coupées de la vie civile et repliées sur elles-mêmes ou l'existence d'une certaine apathie intellectuelle qui viendrait de l'endoctrinement reçu dans ces mêmes académies et que le narrateur

décrit comme un crétinisme féroce et contagieux hérité sans doute de la dictature (AG, p. 43). Du fait de sa tradition unitaire et centraliste d'une part et du nombre d'attentats perpétrés contre l'institution d'autre part – ainsi que l'exprime le protagoniste narrateur en ces termes : « casi diariamente explotaban bombas y morían asesinados oficiales del ejército » (AG, p. 35) –, l'armée reste méfiante vis-à-vis des autonomies.

1.2. Les indépendantismes

Le passage du protagoniste d'*Ardor Guerrero* par les casernes de Vitoria et Saint-Sébastien lui permet de prendre connaissance du monde sociopolitique du Pays Basque. Le personnage est surpris par le contraste qui existe dans ces villes entre le conservatisme élitiste et l'extrémisme indépendantiste. A Saint-Sébastien vit une classe aisée qui jouit d'une douceur de vivre :

San Sebastián, (...) era una ciudad balnearia y burguesa, una ciudad de orden, de derechas de toda la vida, con su casino (...) y aquel palacio gótico tudor con céspedes ondulándose frente a la bahía del contaban que fue construido para endulzarle las nostalgias inglesas a la reina Victoria. San Sebastián tenía como una calma de veraneo antiguo, monárquico y eterno (...) cuando los ricos de Madrid, en lugar de volver a la ciudad en septiembre del 36, como habían hecho siempre, prolongaron las vacaciones indefinida y perezosamente. (AG, pp. 195-196)

Saint-Sébastien apparaît comme une ville opulente qui affiche un luxe ostentatoire. Cependant si les bijouteries, les vitrines des fourreurs et les salons de thé se succèdent dans le centre-ville, la peur est partout : « Pero de pronto, en medio de aquella calma, de los domingos lujosos (...) rumor de cucharillas, porcelanas y pulseras de oro en las cafeterías, el miedo irrumpía » (AG, p. 196). La menace semble surgir sans crier gare dans la ville bourgeoise. L'Espagne du nord est un paysage récurrent dans l'œuvre tout entière de Muñoz Molina puisqu'elle apparaît notamment dans *Plenilunio* où le personnage de l'inspecteur passe

quatorze ans à Bilbao, une ville dont il retient le froid et la peur¹⁶⁵, le climat rude et le terrorisme indépendantiste¹⁶⁶. Saint-Sébastien dans le chapitre treize d'*Ardor guerrero*, à l'image de Bilbao dans *Plenilunio*, reflète la réalité d'un air gris et hostile d'une ville en état de siège (AG, p. 198) dans la mesure où le temps y est pluvieux et le silence souvent brisé par la déflagration d'une bombe. Le chapitre dix-neuf qui évoque l'ETA et le Bataillon basque espagnol, un groupement armé d'extrême droite actif de 1975 à 1981 agissant contre la violence des séparatistes, permet de comprendre quels sont les deux groupes en présence et montre l'obstination aveugle des deux camps à chercher chez l'autre le coupable :

En los barrios de San Sebastián y en los pueblos más radicales del interior de la provincia surgía (...) una mezcla incendiaria de amotinamientos y fiestas patronales (...). Era un ritual automático, un juego sanguinario y tedioso de banderas erigidas y banderas arrancadas que se repetía en todas las fiestas de verano (...) la bandera español junto a la ikurriña. (AG, p. 295)

Dans les fêtes populaires, au groupe d'hommes encagoulés qui envahit les estrades des orchestres de danse pour y faire flotter le drapeau basque, avec la hache et le serpent enroulé de l'ETA, font face d'autres individus le visage caché par des bas qui s'ouvrent un passage dans la foule et mettent le feu à l'*ikurriña*. Au cours d'une conversation avec son ami Pepe Rifón, le narrateur commente en ce sens l'opinion de Flaubert au sujet des drapeaux (AG, p. 296) : « Tous les drapeaux ont tellement été souillés de sang et de merde qu'il est temps de n'en plus avoir, du tout »¹⁶⁷. Il montre combien la violence est méprisable qu'elle soit générée au nom du Pays Basque ou au nom de l'unité espagnole. Sa démonstration ne porte plus seulement sur l'identité basque mais aussi sur la légitimité d'une société dans laquelle le crime fait partie du quotidien politique. Le protagoniste narrateur d'*Ardor guerrero* souligne non seulement les indépendantismes mais aussi les méthodes illégales mises en place pour les combattre.

L'appartenance régionale régit les rapports sociaux au sein même de la caserne. L'armée, qui soutient l'unité de la nation, demande aux appelés de se

¹⁶⁵ Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 100.

¹⁶⁷ Gustave Flaubert, « Lettre à George Sand du 5 juillet 1869 » in *Correspondance*, Editions Louis Conard, 1933, <flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/lettres1.html> (consulté le 12 avril 2009).

défaire de leur provenance locale pour adopter une même identité nationale. Pourtant, l'idéal d'unité semble échouer dans la mesure où les recrues se regroupent souvent par origines. Aucune n'affirme être espagnole. Seules le sont celles qui n'ont pas d'autre signe distinctif : « [S]in identidad regionalista (...) no se iba a ninguna parte, y (...) quien careciera de ellas estaba más o menos condenado a una vulgaridad neutra y española » (AG, p. 216). C'est le cas du soldat Martínez Martínez, qui, bien qu'originaire de Murcie, vit depuis l'enfance dans un quartier madrilène ordinaire :

Martínez Martínez no tenía acento cheli o macarra, ni particularidad ninguna (...) parecía que la causa de su infortunio (...) era la falta de una identidad regional a la que adherirse, de un paisaje del que tener nostalgia (...) A Martínez Martínez, no le quedaba más remedio que ser español. (AG, p. 218)

Le personnage qui n'a ni accent ni racines régionales est relégué par ses pairs à un rang de seconde zone. Son camarade Pepe l'interpelle ainsi avec ironie : « Martínez (...) tú no eres de ninguna parte, tú estás condenado a ser español » (AG, p. 379). Tous les jeunes appelés désirent se distinguer de l'identité espagnole unique qu'ils discréditent. Cette hiérarchie se répercute dans les rapports des soldats avec les femmes qu'ils fréquentent. Selon eux, les femmes décentes et respectables sont de Donostia : « las señoras donostiarras de mediana edad tomaban té y tostadas y sándwiches de jamón y queso después de la misa » (AG, p. 195). Ils les aperçoivent dans des lieux de bon aloi : « en el centro mismo de San Sebastián, en los jardines con tamarindos que hay frente a la playa (...) en el mediodía de la Avenida o del Bulevar, que tenían en las mañanas de domingo una claridad de lujo, un brillo de escaparate de tiendas de joyas o de pieles y de cafeterías » (AG, p. 195). En revanche, ils jugent les jeunes filles qu'ils croisent, lors de leurs permissions, vulgaires et méprisables : « Había chicas que buscaban a los soldados (...). Solían ser muy jóvenes y se vestían con impudor y vulgaridad, con pantalones muy ceñidos al culo y blusas con escotes anchos » (AG, p. 308). Ces filles, chez qui tout semble inconvenant, ne sont vouées selon eux qu'à la satisfaction de leurs désirs à l'image de cette jeune femme aux cheveux jaune paille qui les contente au cinéma sans leur accorder plus qu'une attention efficace, mécanique et détachée. Elles rôdent dans les parages du pont sur l'Urumea et des

cafés de Loyola, vivent dans les faubourgs industriels et, sans appartenance régionale, apparaissent comme marginales : « No (...) pertenecían a familias vascas (...) eran hijas de (...) castellanos » (*AG*, p. 308). Elles sont des citoyennes espagnoles qui ne trouveraient place que dans une Espagne unifiée qui tarde à s'installer. *Ardor guerrero* s'inscrit donc dans la période de la Transition durant laquelle l'Espagne, qui semble figée dans son passé franquiste, peine à moderniser ses institutions politiques et militaires. La nouvelle démocratie se voit en outre menacée par la montée des indépendantismes qui se cristallise aussi bien sur le plan politique dans la lutte armée contre les groupuscules extrémistes que dans la mise en place de nouveaux rapports sociétaux. Depuis la guerre civile, la dictature et la difficile Transition démocratique, l'Espagne s'est ainsi vue meurtrie tout au long du XXe siècle.

2. *Sefarad*, les plaies du XXe siècle

Le XXe siècle se caractérise dans sa première moitié par deux guerres mondiales, qui ont lieu respectivement de 1914 à 1918 et de 1939 à 1945, puis dans sa seconde moitié par les affrontements entre les deux grandes puissances que sont les Etats-Unis et l'URSS participant à la dissolution du bloc de l'Est et à une certaine hégémonie nord-américaine. Le XXe siècle n'a cessé d'être traversé par des conflits armés, que ce soit à l'échelle espagnole au travers de la guerre civile ou à l'échelle européenne et planétaire puisque la seconde guerre mondiale a vu s'enrôler plus de cent millions de combattants de soixante et une nations et a mobilisé des ressources matérielles, économiques et humaines considérables. L'Histoire du XXe siècle se manifeste tout au long de *Sefarad*, comme en témoignent Díaz Navarro et Vigdis Anhfelt. Epícteto Díaz Navarro met en

exergue, dans son article « Las escrituras de la Historia : en torno a *Sefarad* »¹⁶⁸, la dimension historique de l'ouvrage et démontre que les fléaux du XXe siècle trouvent leur origine dans l'intolérance et le racisme. De manière plus approfondie, Vigdis Ahnfelt consacre le quatrième et dernier chapitre de sa thèse écrite sous la direction de Sergio Infante et Héctor Arayuna et intitulée *La recuperación de la identidad en la novela Sefarad de Antonio Muñoz Molina*¹⁶⁹ à la récupération du passé et affirme que les parcours des personnages de *Sefarad* sont intimement liés aux transformations et aux traumatismes engendrés par les totalitarismes dans l'Europe du XXe siècle. Aussi, il nous semble primordial de nous intéresser aux fascismes dans *Sefarad*, qui aboutissent à la guerre civile espagnole et à la seconde guerre mondiale.

2.1. La guerre civile espagnole

La guerre civile oppose, de juillet 1936 à mai 1939, les nationalistes et les républicains espagnols et s'achève sur une victoire franquiste. Dans de nombreux chapitres de *Sefarad* des personnages ont souffert des affres de la guerre civile ou de l'après-guerre. Dans le second chapitre de l'œuvre, « Copenhague », Francisco Ayala, qui donne des cours à l'université de la province de Rosario, aperçoit Niceto Alcalá Zamora, premier Président de la seconde République espagnole, prendre le car dans un bourg reculé d'Argentine et décrit ce dernier comme un vieil homme aux cheveux très blancs, à l'air mélancolique et pauvre, que les années n'ont pas déchargé des servitudes les plus amères de la vie (*S*, p. 49). A son image, après la prise du pouvoir par Franco, les personnages républicains sont condamnés à l'exil et à l'humiliation. Dans la postface qu'il écrit pour l'ouvrage de

¹⁶⁸ Epítecto Díaz Navarro, « Las escrituras de la Historia: en torno a *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina » in *Ínsula* n°688, Madrid, avril 2004, pp. 19-21.

¹⁶⁹ Vigdis Ahnfelt, *La recuperación de la identidad en la novela Sefarad de Antonio Muñoz Molina*, Stockholm, Université de Stockholm, 2008, p. 184.

Mariano Constante, *Le Partisan espagnol*, Antonio Muñoz Molina tient à ce sujet les propos suivants¹⁷⁰ :

Dans ce livre les pages les plus amères ne sont pas toujours celles qui traitent du camp d'extermination : nous avons l'habitude de nous indigner en lisant dans les livres d'histoire les références au Pacte de Non-Intervention qu'ont signé la France et le Royaume-Uni pour ne pas déplaire à Hitler et Mussolini, mais la honte est plus grande et la désolation plus intense quand nous découvrons dans les souvenirs de Mariano Constante la façon dont été traités les Espagnols quand ils traversaient la frontière française, les vexations, la cruauté, le funeste manque de solidarité à l'égard de ces gens qui venaient d'endurer ce que les Français allaient vivre peu de temps après dans leur propre chair. Dans cette Europe misérable, xénophobe, apocalyptique, être rouge espagnol était une des pires choses que l'on pouvait être : et pourtant ces rouges espagnols ont lutté héroïquement pour la liberté de cette même France qui les a traités comme des pestiférés.

Mariano Constante, après avoir rejoint les troupes républicaines durant la guerre d'Espagne puis s'être engagé dans l'armée française, est fait prisonnier par les Allemands et est interné au stalag XVIII A parmi les rouges espagnols méprisés de tous, y compris des officiers français. Dans son œuvre qu'il rédige d'après ses souvenirs, ceux de sa mère et des notes prises en 1945, il livre les événements par ordre chronologique, en affirmant dans son avertissement ne pas être écrivain et ne rapporter de ce fait que la stricte réalité. En effet, les républicains connaissent, à la fin de la guerre civile, un sort empreint de tragédie. Dans le chapitre « Sefarad », apparaît, dans un cimetière de la banlieue new-yorkaise, la tombe de Federico García Rodríguez, père du poète engagé :

Cómo habría podido imaginar ese hombre (...) o que su hijo iba a morir antes que él y no tendría una sepultura visible, una simple lápida que recordara el punto exacto del barranco en el que lo ejecutaron. (S, p. 234)

Federico García Lorca, bien que conscient du funeste sort qui l'attend, rejoint Grenade et est fusillé en 1936 dans une ville voisine par des soldats anti-républicains. Son œuvre est alors censurée et son corps jeté dans une fosse commune. Pour fuir cette sanglante répression franquiste, un demi-million des

¹⁷⁰ Antonio Muñoz Molina, postface à Mariano Constante, *Le partisan espagnol*, traduit de l'espagnol par Caroline Langlois, Paris, Tirésias, 2004, pp. 259-263.

partisans de la République migrent vers la France en 1939. Les autorités françaises réservent à ces derniers une réception indigne, comme le symbolise la ville d'Argelès présente dans « Eres » (*S*, p. 393) où ce sont baïonnettes et fils de fer barbelés qui contiennent la masse des réfugiés. Les espagnols sont contraints de s'abriter dans des baraquements du mépris où sévissent le typhus, la gale ou la dysenterie, et qui sont officiellement appelés camps de concentration. Ce chapitre insiste sur le sort dramatique réservé aux républicains : « el republicano español que cruza la frontera de Francia en enero o febrero de 1939 (...) es tratado como un perro o un apestado » (*S*, p. 393). Il en est de même pour le chapitre « América » qui s'intéresse plus particulièrement au devenir de leur entourage, comme celui de Fanny dont le père, qui avait pour projet de se mettre au service du gouvernement en exil, est fusillé par les nationalistes. Fille de républicain, elle est contrainte à porter le voile pour ne pas se voir tondue et humiliée en public, comme l'a été sa mère (*S*, p. 364) à qui les franquistes ont rasé les cheveux et tatoué la faucille et le marteau sur le crâne (*S*, p. 371). Cette pratique de la tonte, apparue dans l'Allemagne de Weimar en 1920, est reprise par les phalangistes dès le début de la guerre civile. Présentée comme une purification par le camp nationaliste, elle est avant tout un avilissement infligé également à la mère de la narratrice de « Cerbère » : « (...) a mi madre le raparon la cabeza y le dieron palizas terribles, nada más que por ser la mujer de un rojo destacado » (*S*, p. 276). Tina Palomino relate dans « Cerbère » l'histoire de son père, dirigeant communiste qui, pour échapper à la persécution, s'exile en France. Sa femme, qui choisit de ne pas quitter le pays, pâtit de l'engagement politique de son époux : « (...) no quiso irse de España, aunque sabía perfectamente lo que le esperaba, no por haber hecho algo porque a ella importaba nada la política (...) tan sólo por estar casada con él » (*S*, p. 273). La persécution s'exerce non seulement sur les opposants républicains mais aussi sur leurs familles dont certaines font le choix durant la guerre d'envoyer leurs enfants à l'abri en Russie, à l'image de Dolores Ibárruri, secrétaire général du parti communiste espagnol et figure emblématique de l'opposition au franquisme.

A la suite du bombardement de Guernica du 26 avril 1937 par la Légion Condor, force aérienne de l'Allemagne nazie qui combat aux côtés du camp nationaliste pendant la guerre civile, les autorités basques, relayées par le gouvernement républicain, initient une vaste campagne pour que les enfants du

pays puissent échapper à la barbarie en sortant du territoire espagnol. Ces enfants sont envoyés en France, en Belgique, en Angleterre ou en URSS. Quatre convois maritimes, organisés durant l'été 1937, permettent à presque trois mille enfants de gagner l'Union Soviétique, à l'image de la narratrice de « Sherezade » qui évoque l'entrée dans le port de Leningrad du bateau qui l'amenait d'Espagne (*S*, p. 324). A cette époque, l'URSS n'est pas étrangère aux républicains espagnols dans la mesure où de nombreux soviétiques luttent à leurs côtés dans le cadre des Brigades Internationales. Le pays représente pour eux un asile sûr dans l'attente de la fin de la guerre, ainsi qu'en témoigne la narratrice de « Cerbère » : « (...) le dijo a mi madre (...) que enseguida llegaríamos a Rusia, y que allí no tendríamos ya hambre nunca más y disfrutaríamos de todas las comodidades. » (*S*, p. 274). Si l'Union Soviétique est effectivement une terre d'accueil pour les enfants espagnols pour le soin desquels l'État russe dépense plus d'un million trois cents trente mille roubles¹⁷¹, elle apparaît aussi et surtout dans *Sefarad* au travers des figures autoritaires de Iagoda (*S*, p. 323), Yezhov (*S*, p. 323) et Beria (*S*, p. 316), qui ont tous trois dirigé le NKVD respectivement de 1934 à 1936, de 1936 à 1938 et de 1938 à 1953, et de celle despotique de Brejnev (*S*, p. 362), principal dirigeant de l'URSS de 1964 à 1982 et président du Praesidium du Soviet Suprême à deux reprises de 1960 à 1964 et de 1977 à 1982. Staline est le personnage historique le plus nommé¹⁷² dans *Sefarad*. L'émotion que ressent la narratrice de « Sherezade » lorsqu'elle le voit le 21 décembre 1949 (*S*, p. 314) laisse transparaître un véritable culte de la personnalité :

[C]uando yo tuviera hijos y nietos quería poder contarles que una vez en mi vida había visto de cerca y con mis propios ojos a Stalin (...). Estaba tan nerviosa (...) pero a Stalin (...) lo pude ver bien (...). Miraba a Stalin queriendo quedarme con todos los detalles de su cara (...). (*S*, pp. 315 et 316)

L'importance accordée au regard dans ce dernier passage à travers le substantif « ojos » et les verbes « ver » et « mirar » montre combien c'est l'image même de Staline qui est cœur de la fascination. Cependant, le narrateur extradiégétique de

¹⁷¹ Cristobal Dupouy, « Les enfants de la guerre » in *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin* n°18, Paris, printemps 2004, pp. 15-20.

¹⁷² Voir index onomastique, p. 386.

Sefarad n'omet pas de le présenter également comme l'auteur de purges sanglantes au sein du récit qu'il élabore à propos de Münzenberg dans le chapitre éponyme : « Josef Stalin lo ve todo, lo escudriña todo, no permite que nadie se escape ni se salve » (*S*, p. 161). Il évoque la période la plus noire de la terreur et des exterminations staliniennes (*S*, p. 177) puis la série de procès truqués visant à éliminer les vétérans bolcheviks de la Révolution d'Octobre : « Stalin concibe el gran teatro público de los procesos de Moscú y los infiernos secretos de los interrogatorios y las ejecuciones » (*S*, p. 185). Il assimile enfin la barbarie stalinienne aux horreurs du nazisme : « Hitler y Stalin arras[an] Europa con idéntica bestialidad » (*S*, p. 193). Bien que signataire avec Hitler d'un pacte de non-agression en août 1939, Staline voit les troupes allemandes envahir le territoire soviétique le 22 juin 1941. Aussi, les enfants espagnols envoyés en Russie sont les seuls parmi les près de trente mille qui ont quitté l'Espagne durant la guerre civile à ne pouvoir retourner chez eux une fois le conflit terminé :

Cuando yo era niña, antes de que nos mandaran a la Unión Soviética, para unos meses, nos decían, y luego hasta que termine la guerra, pero la guerra no terminó y a nosotros no nos devolvieron, y enseguida empezó la otra guerra y ya sí que fue imposible. (*S*, p. 318)

Le projet de retour au pays doit être repoussé et ne se réalise qu'avec l'accord de Khrouchtchev en 1957 car entre temps une autre guerre a éclaté.

2.2. La seconde guerre mondiale

La seconde guerre mondiale, conflit armé qui dure de septembre 1939 à septembre 1945 et qui oppose les Alliés – parmi lesquels on compte principalement l'Union Soviétique, les Etats-Unis et le Royaume-Uni – à l'Axe, autrement dit le pacte tripartite entre l'Allemagne, l'Italie et le Japon, est marquée par l'élimination massive des juifs d'Europe. Dans *Sefarad*, les combats apparaissent principalement au sein des chapitres « Tan Callando » et « Narva ».

Le chapitre « Tan Callando », traitant de la ligne de front russo-allemande, a déjà été publié dans *El País Semanal* sous la forme d'un article autonome que l'auteur a intitulé « Tan Callado »¹⁷³ et qu'il reprend tel quel pour l'insérer dans l'œuvre. Quant au chapitre « Narva », il se réfère en partie à la ville estonienne dont il a emprunté le nom et qui est le théâtre d'affrontements entre les unités soviétiques et les troupes allemandes. Les narrateurs de « Narva » et de « Tan Callado » ont tous deux rejoint la Division Bleue (*S*, p. 405) formée en Espagne immédiatement après l'attaque allemande contre l'Union Soviétique c'est-à-dire au cours de la dernière semaine de juin 1941. Bien que l'Espagne ne participe pas officiellement à la seconde guerre mondiale, Franco permet aux espagnols de se joindre à l'armée allemande en créant ce corps de près de dix huit mille volontaires qu'il met à la disposition de la Wehrmacht pour combattre sur le front de l'Est. Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* présente le protagoniste de « Tan Callado » comme un jeune homme qui, n'ayant pas eu la maturité nécessaire pour combattre lors de la guerre civile, choisit de s'enrôler dans la Division Bleue pour rejoindre la Russie. De la même façon, le narrateur de « Narva » gagne le camp allemand ainsi qu'il l'exprime par ces mots : « Yo me había alistado en la División Azul porque creía fanáticamente en todo aquello que nos contaban, no quiero ocultarlo ni quiero disculparme, creía que Alemania era la civilización, y la Rusia la barbarie » (*S*, p. 412). En effet, en 1940, la figure d'Hitler symbolise un avenir de grandeur auquel se conjoignent les promesses d'un mieux-être puisque les plans d'après-guerre envisagent la construction de logements sociaux ou la préparation d'un programme de sécurité sociale. De plus, l'allemand est aux yeux de la population la langue de la poésie, de la science ou de la philosophie (*S*, p. 412). Beaucoup ne sont pas sans ignorer que le troisième Reich regorge de persécutés mais le régime a su séduire. Le narrateur de « Tan callado » combat près du front de Leningrad (*S*, p. 93) et trouve refuge dans une isba. Alors qu'il ouvre le colis alimentaire envoyé par sa famille depuis l'Espagne, il constate que la faim fait des ravages dans la population civile :

Qué delicia increíble, en medio de tanta necesidad, el chisporroteo de la grasa roja reventando la tripa, el olor de la carne tan sazonada y tostada. Entonces me di

¹⁷³ Antonio Muñoz Molina, « Tan callado » in *El País Semanal*, 02 janvier 2000, pp. 126-130.

cuenta de que la mujer y el niño estaban parados en la puerta, mirándome los dos, mirando los chorizos que yo estaba asando en el fuego, y también el paquete de cartón abierto a mi lado. Tenían más cara de hambre que nunca. Quizás no habían comido nada más que peladuras de patatas en los días en que yo no les llevé nada. (S, p. 90)

En effet, selon les chiffres officiels russes fournis au tribunal de Nuremberg, la famine cause, lors du siège de la métropole par les Allemands du 8 septembre 1941 au 29 janvier 1944, la mort de 632 000 habitants. Le protagoniste de « Narva », quant à lui, côtoie des officiers de la Luftwaffe, l'armée de l'air allemande sous le Troisième Reich (S, p. 414) et, ainsi que l'explique le narrateur extradiégétique, arbore la décoration militaire de la Croix de Fer et lutte sur le front russe : « se encontraba en el frente ruso en el invierno de 1943, un alférez muy joven que iba a ser ascendido muy pronto a teniente por méritos de guerra y a ganar una Cruz de Hierro (...) » (S, p. 403). Parce que tous deux sont originaires d'Espagne et luttent sur le front russe mus par leur goût pour la culture allemande, les narrateurs de « Tan Callando » et de « Narva » semblent non seulement se confondre mais aussi renvoyer à José Luis Pinillos que le narrateur extradiégétique présente dans « Eres » de la façon suivante : « José Luis Pinillos, que en una vida remota, cuando era un muchacho (...), luchó con uniforme alemán en el frente de Leningrado » (S, p. 394). Le personnage que le protagoniste de *Sefarad* décrit, à l'heure de la narration c'est-à-dire en 2001, comme un homme de quatre-vingt ans (S, p. 403) semble être José Luis Pinillos dans la mesure où celui-ci est né en 1919. Cette adéquation entre les deux entités se confirme lorsqu'à l'image de Pinillos, psychologue et universitaire espagnol, le personnage est dans « Tan Callando » présenté comme un professeur d'université (S, p. 84) et dans « Narva » invité à un congrès de psychologie organisé par l'Unesco (S, p. 419). Le protagoniste de « Tan Callando » et « Narva » réfère donc à un individu réel et, au-delà, à la période historique de la seconde guerre mondiale. Le conflit qui voit de jeunes espagnols intégrer la Division Bleue pour rejoindre le camp allemand est à l'origine de l'extermination méthodique et programmée des juifs d'Europe.

Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* revient sur l'histoire des juifs séfarades au travers des siècles :

[L]os desterrados iban abandonado el barrio del Alcazár, en la primavera y el verano de 1492, que era otra de las fechas que nos aprendíamos de memoria en la escuela, porque era la de mayor gloria en la Historia de España, nos decía el maestro, cuando se reconquistó Granada y se descubrió América, y nuestra patria recién unificada empezó a ser un imperio (...). Hazaña tan importante de los reyes católicos como la victoria sobre los moros en Granada y decisión tan sabia como el apoyo a Colón había sido la expulsión de los judíos. (*S*, pp. 469-470)

Le narrateur extradiégétique reprend les informations apprises par cœur lors de sa scolarité, suivie, rappelons-le, sous le régime franquiste, et montre par l'emploi des hyperboles « de mayor gloria », « hazaña » ou « tan sabia » qui consistent à exagérer l'expression de la réalité, combien ces données se révèlent selon lui être erronées. Il refuse la version selon laquelle l'expulsion des juifs en 1492 est un bienfait pour l'Espagne et, désireux de transmettre l'Histoire dans toute sa factualité, c'est-à-dire affranchie de toute idéologie, il revient sur l'histoire séfarade des premiers temps jusqu'à nos jours. En français, les termes « séfarade » et « ashkénaze » désignent les deux grandes familles du judaïsme mondial. Les ashkénazes (*S*, p. 145) parlent le yiddish, c'est-à-dire une langue germanique influencée par le slave et pratiquée dans les communautés d'Europe Centrale et Orientale, alors que les séfarades, issus des pays méditerranéens, ne le parlent pas. Isaac Salama dont le prénom, porté par le fils d'Abraham, père du judaïsme, révèle les origines juives, définit le nom propre de « Séfarade » par ces mots : « España es un sitio casi inexistente de tan remoto, un país inaccesible, desconocido, ingrato, llamado Sefarad. » (*S*, p. 146). Historiquement, le terme « Séfarade » apparaît pour la première fois dans l'*Ancien Testament* au sein du verset vingt du chapitre unique de la prophétie d'Abdias pour évoquer une région où se sont réfugiés les juifs. En effet, en 70 après Jésus-Christ, la destruction du temple de Jérusalem par les troupes romaines et la décision d'expulser de Judée tous les fidèles de la loi mosaïque précipitent les juifs sur la route d'un exil communément appelé de son nom grec diaspora. Ces derniers rejoignent alors les petites colonies juives de commerçants arrivés avec les Phéniciens et qui avaient créé des comptoirs sur les côtes méditerranéennes. Après une période de vicissitudes à la fin de l'époque romaine et sous les rois wisigoths, le judaïsme connaît en Espagne

une ère d'expansion culturelle, politique et économique durant toute l'occupation du territoire par les musulmans c'est-à-dire de 711 à 1492. Le narrateur extradiégétique, qui dans le chapitre « Sefarad » parcourt les rues du quartier de l'Alcazár à Úbeda, montre le rôle social et économique des juifs à cette époque :

En esos caserones habitaban los nobles que regían la ciudad y que en sus sublevaciones feudales contra el poder de los reyes se hacían fuertes tras los muros del Alcazár. Al amparo de esos mismos muros del Alcázar estaba la Judería: los nobles necesitaban el dinero de los judíos, sus habilidades administrativas, la destreza de sus artesanos. (*S*, p. 467)

La péninsule ibérique, qui devient l'un des principaux centres du judaïsme, est alors connue sous le nom de « Sepharad ». Cependant, le décret de l'Alhambra, publié par les rois catholiques Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon le 31 mars 1492 (*S*, p.147), suite au triomphe sur les Maures et à la chute de Grenade, ordonne la conversion des juifs ou leur départ d'Espagne, comme l'exprime Isaac Salama lorsqu'il rapporte l'histoire de ses aïeux : « Sefarad era el nombre de nuestra patria verdadera aunque nos hubieran expulsado de ella hace más de cuatro siglos » (*S*, p. 145). Ce décret met fin à une coexistence pacifique et à une entente culturelle entre les trois religions et oblige les juifs à reprendre l'errance que leurs ancêtres avaient connue quelques siècles plus tôt. La diaspora conduit les juifs en Europe méridionale, dans l'Empire ottoman ou au Maghreb, comme les ascendants d'Isaac Salama contraints d'émigrer à Salonique, à Istanbul ou en Afrique du nord (*S*, p. 145). Dans ce nouvel exil, l'espagnol mêlé de mots d'hébreu usité dans la Péninsule ibérique continue d'être parlé dans les familles et les communautés originaires d'Espagne et joue désormais un rôle identitaire majeur (*S*, p. 471). Ainsi, dans la dispersion, les groupes originaires d'Espagne se font appeler par le nom de leur région d'origine, autrement dit séfarades. Au XIX^e siècle, se constitue un véritable courant séfardiste dans le sillage de celui de l'Hispanité. En effet, après l'indépendance des pays d'Amérique latine, puis en 1898, la perte des deux dernières colonies espagnoles que sont Cuba et les Philippines, l'Hispanité semble être un moyen pour l'Espagne de recouvrer un prestige perdu dans la mesure où ce concept permet de substituer à l'empire territorial perdu un impérialisme culturel censé rassembler toutes les populations hispanophones. Ainsi, l'Espagne voulant retrouver ses lettres de noblesse se

tourne vers l'Amérique latine mais aussi vers les habitants du nord marocain ou les séfarades. Le séfardisme acquiert une véritable place au sein de l'Hispanité grâce notamment au docteur Angel Pulido, député aux Cortes puis sénateur, qui est à l'initiative en 1924 d'un nouveau décret qui permet aux juifs séfarades, une fois prouvée leur filiation d'expulsés d'Espagne, de recouvrer leur nationalité (*S*, p. 145). Mais les demandes restent sporadiques car les juifs sont désinformés, la difficulté de prouver une ascendance reste immense et le souvenir de l'expulsion encore présent. Le séisme de la guerre civile bouleverse la société espagnole et met fin au séfardisme comme corollaire de l'Hispanité. Ne demeure plus alors dans la population espagnole que l'image doublement péjorative des juifs dans la mesure où ces derniers apparaissent non seulement comme les responsables de la mort du Christ mais aussi comme l'incarnation de l'hérétique par excellence, c'est-à-dire la cible principale de l'Inquisition à laquelle l'Espagne est identifiée. Ainsi, l'usage commun rappelle que Judas Iscariote, l'un des douze apôtres, vend Jésus pour trente pièces d'argent aux prêtres de Jérusalem qui mènent ce dernier devant Ponce Pilate et associe de ce fait Judas à la figure du traître. Celui-ci est caricaturé avec un nez crochu, une barbe en pointe et un visage verdâtre qu'il détourne pour regarder avec une cupidité secrète la bourse des trente deniers (*S*, p. 470). Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* rappelle également, en transcrivant les invectives que les enfants andalous puisent dans les maximes populaires, qu'un juif aurait craché sur le Christ lors de la Passion : « *Judío, que le escupiste al Señor* » (*S*, p. 470). Il évoque les légendes antisémites des profanations d'hosties et les fables des rituels sanguinaires accomplis par les juifs :

Robaban hostias consagradas y les escupían y las pisoteaban, y les hinchaban clavos y las aplastaban con tenazas para repetir en ellas los suplicios que le habían infligido a la carne mortal de Jesucristo. Secuestraban a niños cristianos y los degollaban en los sótanos de las sinagogas, y bebían su sangre o manchaban con ella la harina blanca y sagrada de las hostias. (*S*, p. 467)

Ces propos renvoient au mythe de l'homicide rituel de la Pâque juive selon lequel les juifs tueraient pour cette occasion un enfant chrétien dont ils utiliseraient le sang pour faire leur pain azyme pascal. L'antisémitisme est ancré dans l'imaginaire populaire. Le XX^e siècle, dans lequel se situe l'action de *Sefarad*,

n'est pas exempt de l'hostilité née des préjugés envers les juifs puisque cette dernière ressurgit notamment au travers de l'exploitation abusive par les antisémites de *De l'origine des espèces* de Darwin¹⁷⁴ qui, bien qu'il ne recèle aucun propos contre les juifs et ne développe aucune théorie raciale, a été largement utilisé pour développer l'idée du darwinisme social et en conclure qu'il existe une lutte pour la domination et la vie entre les espèces humaines, comme le regrette le narrateur intradiégétique dans « Narva » : « Todo está en Darwin por nuestra desgracia. Y no me cuentes esa teoría de ahora, que para la evolución de la especie ha sido más útil el instinto de cooperación que la lucha por la vida y la supervivencia de los fuertes » (S, p. 424). L'antisémitisme réapparaît également le 08 mai 1920 lorsque le *Times* de Londres publie un document titré « The Jewish Peril. A Disturbing Pamphlet : a Call for Inquiry »¹⁷⁵. Ce texte révèle qu'il existerait un directoire secret dont l'objectif est d'instaurer la domination des juifs sur le monde et dont il constituerait lui-même la preuve puisqu'il proviendrait du cœur de cette assemblée occulte. Il connaît à ce titre une large diffusion. Bien qu'il s'avère dans l'année qui suit que ces protocoles ont été fabriqués par quelque officier de la police secrète du tsar qui, dans le Paris de la fin du XIXe siècle marqué par l'affaire Dreyfus, a recopié des passages entiers de la littérature antisémite et remanié des pamphlets contre Napoléon III, et, bien que *The Times* fasse alors amende honorable, le mythe de la conspiration juive s'immisce une nouvelle fois au sein de la population. En Allemagne, il devient un manuel scolaire dès l'avènement d'Hitler. Si dès 1920, le programme du parti nazi propose une politique de séparation entre juifs et non juifs par l'exclusion de la citoyenneté allemande et des emplois, l'Etat allemand fixe une politique antisémite officielle avec la nomination d'Hitler au poste de chancelier de la République de Weimar le 30 janvier 1933. Devenu chef de l'Etat, ce dernier est, le 15 et 16 septembre 1935, à l'initiative des lois antisémites de Nuremberg (S, p. 397) qui permettent de considérer les juifs comme des étrangers à qui on ne fait qu'ôter des droits auxquels ils n'auraient jamais dû accéder dans le but de les séparer de la nation allemande et de les pousser à s'exiler. A la fin de la seconde guerre mondiale les

¹⁷⁴ Charles Darwin, *De l'origine des espèces*, traduit de l'anglais par Edmond Barbier, Paris, Flammarion, 1999 (1^{ère} édition 1859), 608 p.

¹⁷⁵ Traduit par « Un pamphlet dérangeant : appel à enquête » dans Pierre-André Taguieff, *Les protocoles des sages de Sion : faux et usage d'un faux*, Paris, Fayard, 2004 (1^{ère} édition 1820), p. 8.

nazis ont assassiné plus de cinq millions de juifs non seulement lors d'opérations mobiles d'extermination, c'est-à-dire lors de fusillades massives en pleine rue (*S*, p. 127), mais aussi suite à la déportation dans des camps de concentration, tels que Ravensbrück (*S*, p. 187), Dachau (*S*, p. 169) et Mauthausen (*S*, p. 169), où les détenus vivent dans des conditions épouvantables et sont voués de ce fait à une lente disparition, et dans des camps d'extermination comme Auschwitz (*S*, p. 127), où les individus sont gazés en fonction de critères liés à leur appartenance communautaire ou religieuse. Après avoir exposé les affres qu'ont connues les populations juives au travers des siècles, le narrateur extradiégétique dresse un bilan de leur histoire dans le dernier chapitre de l'œuvre au nom même de « Sefarad ». Il juxtapose ainsi la persécution des juifs dans deux lieux et à deux moments marquants de l'Histoire pour en proposer un condensé historique :

Caminaba por los callejones empedrados de la Judería de Úbeda imaginando el silencio que debió de inundarlos en los días posteriores a la expulsión, como el que quedaría en las calles del barrio sefardí de Salónica cuando los alemanes lo evacuaron en 1941. (*S*, p. 469)

Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* conclut que l'histoire juive est donc bien marquée par de nombreux traumatismes, parmi lesquels comptent principalement l'expulsion d'Espagne en 1492 et le génocide de la seconde guerre mondiale. Différentes périodes de l'Histoire coexistent dans cette phrase à la manière d'un rappel historique entérinant l'ancrage factuel de l'œuvre.

A la fin de la guerre, certains nazis, comme Louis Darquier de Pellepoix, commissaire aux questions juives du gouvernement de Vichy, réussissent à gagner des lieux sûrs, tels que l'Espagne, où ils ne sont pas inquiétés. Dans le chapitre au titre intitulé « Berghof », nom emprunté à la résidence secondaire d'Hitler dans les Alpes bavaroises où le *Führer* trouve refuge pendant la guerre, le réceptionniste de l'hôtel de la plage de Zahara de los Atunes près de Tarifa explique :

[L]os alemanes llegaron cuando no había nada en toda la costa (...). Lo alemanes empezaron a llegar al final de la guerra, la suya, eligieron para construir sus casas y plantar sus jardines esas laderas batidas por todos los vientos a las que no subía entonces nadie, en las que no había nada. (*S*, p. 262)

Le substantif « ladera » ainsi que le verbe « subir » témoignent d'une dichotomie entre le haut et le bas et montrent que les Allemands choisissent de se retrancher dans des casemates logées sur le haut des collines et sur leurs versants battus par les vents. C'est dans ce cadre que le narrateur du chapitre est appelé en sa qualité de médecin au chevet d'un ancien nazi. Le protagoniste, d'abord subjugué par la majesté de la demeure où trône une fontaine en marbre, se demande qui peut avoir la chance d'habiter en ces lieux fastueux. Dès qu'il franchit le seuil de la villa, il constate qu'au sein du salon abondent les reliquats du régime nazi :

Sobre la mesilla en la que está el teléfono, hay una pequeña bandera roja, con una esvástica en el centro, en el interior de un círculo blanco. (...) En una pared hay un gran retrato al óleo de Hitler, rodeado por dos cortinajes rojos que resultan ser dos banderas con esvásticas. En el interior iluminado hay una guerrera negra con las insignias de las SS en las solapas (...). En una fotografía pomposamente enmarcada Adolf Hitler está imponiendo una condecoración a un joven oficial de las SS. En otra vitrina hay una Cruz de Hierro y junto a ella un pergamino manuscrito en caracteres góticos y con una esvástica impresa en el sello de lacre. (S, p. 267)

Tout célèbre et commémore le Troisième Reich. La stupeur du médecin née du décalage entre la splendeur des lieux et la noirceur du vieil homme engendre chez lui un sentiment de dégoût et d'injustice dans la mesure où il prend conscience que les criminels de guerre, qui ont bafoué les droits fondamentaux, peuvent échapper aux poursuites judiciaires. Le narrateur extradiégétique raconte de la même façon dans « Quien espera » la surprise d'Hans Mayer face à l'apparence ordinaire de ses tortionnaires : « Quienes le detuvieron (...) no tenían cara de hombres de la Gestapo, ni siquiera de policias. *Si un miembro de la Gestapo tiene una cara normal, entonces cualquier cara normal puede ser la de alguien de la Gestapo* » (S, p. 67). Il en est de même dans « Narva » où il semble difficile de relier le personnage du vieil homme de quatre vingt ans à son passé de jeune militaire engagé volontaire aux côtés des Allemands : « Quién podría adivinar la vida de ese hombre al cruzar con él en la calle o en el portal de ese edificio anónimo » (S, p. 402). S'il est vrai que ce personnage n'est pas présenté par le narrateur extradiégétique sous un jour négatif, contrairement au vieil homme agonisant dans le chapitre « Berghof », il n'en demeure pas moins que les deux exemples montrent que le mal peut être présent en restant pourtant invisible aux yeux de

tous, parfois caché derrière des appareils ou une normalité somme toute insignifiante. A ce sujet, en analysant la seconde guerre mondiale, Hannah Arendt montre que le mal est souvent teinté de banalité. Dans son ouvrage *Eichmann à Jérusalem*¹⁷⁶, qui compile les chroniques du procès d'Eichmann, fonctionnaire de l'Allemagne nazie et membre des SS au rang de lieutenant-colonel, Arendt conclut que l'accusé, qui avait la responsabilité de la logistique de la solution finale et avait organisé l'identification des victimes et leur déportation, n'a montré ni antisémitisme, ni trouble psychique : il n'était durant la guerre qu'un homme ordinaire effectuant scrupuleusement sa tâche de fonctionnaire. Arendt décrit à travers lui la banalité du mal : nombre de soldats nazis, et ce quel que soit leur rang de commandement, ont plus été préoccupés par la bonne marche de leur travail que par les conséquences réelles de leurs actes. L'identité ne peut plus se forger sur une quelconque extériorité et ne témoigne plus d'une adéquation entre l'être et le paraître. Le mal peut être présent en chaque individu.

Pour découvrir le mal, les personnages de *Sefarad* usent parfois symboliquement de clés. Dans « Oh tú que lo sabías », le narrateur extradiégétique cherche à retrouver une petite maison juive sise dans le quartier de l'Alcázar à Úbeda et dont il avait entendu parler. Cette maison est fermée par une porte avec des clous rouillés et un heurtoir de fer : « Quizás la llave que se correspondía con el gran ojo de la cerradura se la llevaron los expulsados y la fueron legando de padres a hijos en las generaciones sucesivas del destierro » (*S*, p. 469). La clé, conservée par les expulsés, semble détenir toute l'histoire de la famille juive et donner accès à la connaissance des faits. Il en est de même pour la clé de la maison familiale d'Isaac Salama à Tolède, ainsi qu'il l'explique en se rappelant ce que lui avait dit son père :

Me contaba que nuestra familia había guardado durante generaciones la llave de la casa que había sido la nuestra en Toledo, y todos los viajes que habían hecho desde que salieron de España, como si me contara una sola vida que hubiera durado casi quinientos años. (*S*, p. 145)

¹⁷⁶ Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, traduction d'Anne Guérin, Paris, Gallimard, 1997 (1^{ère} édition 1963), 484 p.

La clé qui contient cinq siècles d'exils forcés semble seule capable d'ouvrir sur la réalité historique. La transmission de génération en génération apparaît comme un passage de flambeau qui éclaire le passé. D'une autre façon, dans le chapitre « Copenhague », Camille Safra et sa mère qui séjournent en France cassent la clé dans la serrure de leur chambre d'hôtel (*S*, pp. 57-61). Les deux femmes sont à la recherche dans une ville près de Lyon d'une parente qui s'est réfugiée là au début de l'année 1943. La mère de Camille Safra est prise d'une panique irraisonnée lorsqu'elle se retrouve, la porte close et la clé à demi brisée dans la main, prisonnière de la chambre louée à l'hôtel du Commerce. Juive, elle se retrouve enfermée là comme l'ont été ses coreligionnaires quelques mois plus tôt dans des circonstances bien plus atroces. La clé représente un sésame révélateur de la terrible histoire des murs puisque la mère de Camille Safra découvre plus tard que cet hôtel a été transformé sous l'Occupation en caserne de la Gestapo (*S*, p. 61). Les indications fournies dans *Sefarad* que sont la localisation de la ville près de Lyon, le nom de l'hôtel que le narrateur extradiégétique rapporte tel quel, sans le traduire (*S*, p. 57), et l'installation en son sein de la Gestapo, nous ont permis de découvrir que Camille Safra et sa mère ont logé dans la localité de Seyssel. L'historien Michel Germain confirme, dans *Mémorial de la Déportation : Haute-Savoie, 1940-1945*, que le 10 février 1944 les Allemands investissent Seyssel et que Klaus Barbie installe son poste de commandement à l'hôtel du Commerce : « La Gestapo et ses sbires sont à Génissiat, Chanay, Giniez, Corbonod, Angelfort et Seyssel, où Klaus Barbie transforme l'hôtel du Commerce en P.C. »¹⁷⁷. Germain entérine ces informations dans *Le sang de la barbarie* : « la Kommandantur de campagne [est] installée à l'hôtel du Commerce »¹⁷⁸. Ces faits se recourent dans les travaux réalisés par l'équipe de rédaction du *Bulletin de la fondation pour la mémoire de la déportation*¹⁷⁹. Forte de ces renseignements et afin de découvrir si les événements cités dans le récit de Camille Safra sont tous réels, nous nous sommes nous-même rendue à Seyssel où nous avons eu l'occasion d'échanger

¹⁷⁷ Michel Germain, *Mémorial de la Déportation : Haute-Savoie, 1940-1945*, Montmélian, La Fontaine de Siloé, 1999, p. 37.

¹⁷⁸ Michel Germain, *Le sang de la Barbarie, Chronique de la Haute-Savoie au temps de l'occupation allemande septembre 1943-26 mars 1944*, Montmélian, La Fontaine de Siloé, 1995, p. 206.

¹⁷⁹ Yves Lescure (sous la direction de), « 1944 : l'envers du décor » in *Mémoire vivante, Bulletin de la fondation pour la mémoire de la déportation* n°40, décembre 2003, p. 2.

avec une témoin de cette époque. En 1944, cette dame avait dix-huit ans et travaillait comme serveuse dans un café situé près de l'hôtel du Commerce devant lequel elle a été photographiée en compagnie notamment des propriétaires des lieux (voir annexe treize, p. 443) et qu'elle nous décrit attenant à une cour (annexe quinze, p. 447) et situé près de la place de la mairie de Seyssel où trône un monument aux morts de la première guerre mondiale (annexe seize, p. 449) et plus précisément dans la rue de la République jalonnée de boutiques. Le récit de Camille Safra, en présentant l'hôtel entouré de boutiques à proximité d'un monument aux morts de la guerre de 1914 (*S*, p. 57) et par la fenêtre duquel on voit une cour campagnarde avec les planches d'un potager et un poulailler (*S*, p. 58), s'inscrit donc dans la réalité. Nous en apportons comme preuve supplémentaire la photographie des lieux (annexe quatorze, p. 445) qui à l'heure actuelle ne sont plus un hôtel mais la propriété d'un tailleur aujourd'hui décédé dont nous retrouvons sur la boîte aux lettres le nom indiqué par notre témoin. Notre interlocutrice confirme que l'hôtel était durant la guerre un repère des Allemands et des espions à leur solde, comme le couple d'alsaciens qui habitait près de l'église et qui a fui le village le lendemain de leur découverte par les maquisards. Elle acquiesce ensuite, les larmes aux yeux, lorsque nous lisons les propos du personnage de Camille Safra au sujet de la loi du silence tacitement admise autour de l'hôtel : « Ocurrieron cosas terribles en esas habitaciones. La gente pasaba por la plaza del pueblo y escuchaba los gritos y hacía como si escuchara nada » (*S*, p. 61). Elle ne prononce que ces mots : « Je sais, c'est vrai. C'est la réalité oui »¹⁸⁰. *Sefarad* en relatant avec exactitude des événements de la guerre civile espagnole et de la seconde guerre mondiale, nous offre donc des clés pour mieux connaître l'histoire européenne du XXe siècle. Dans l'article « De este lado, de otro lado », Muñoz Molina entérine le pouvoir qu'a la littérature de déverrouiller le passé et de débusquer la réalité en dépassant les apparences : « La literatura es (...) querer averiguar lo que está al otro lado (...) detrás (...) de la puerta cerrada con llave »¹⁸¹. Après avoir relevé dans *Sefarad* les plaies du XXe siècle, l'auteur poursuit sa quête historique en s'intéressant dans *Ventanas de Manhattan* à l'extrême actualité du début du XXIe.

¹⁸⁰ « L'hôtel du Commerce, *kommandantur* de la gestapo à Seyssel », annexe dix-sept, p. 452.

¹⁸¹ Antonio Muñoz Molina, « De este lado, del otro lado » in *La Nación*, 22 avril 2007, < lanacion.com.ar/Archivo/nota.asp?nota_id=902094 > (consulté le 23 novembre 2010).

3. *Ventanas de Manhattan*, l'ancrage dans l'actualité

Le 11 septembre 2001 présente des similitudes avec les prémices de la première guerre mondiale, et notamment avec le 28 juin 1914 quand à Sarajevo un nationaliste serbe assassine l'archiduc François-Ferdinand d'Autriche, car les deux événements, bien que profondément différents, semblent tous deux inaugurer un siècle nouveau. En effet, à l'aube du *XXe* siècle, l'Europe rayonne dans la mesure où la France s'affirme comme une République solide et le deuxième empire colonial du monde et où la Grande-Bretagne jouit d'un dynamisme économique et d'une aura diplomatique. La grande guerre rompt ainsi l'expansion coloniale occidentale et la longue période de paix établie depuis 1815. Un siècle plus tard, ce sont les Etats-Unis qui affichent une économie capitaliste florissante au travers notamment de réussites industrielles exemplaires comme celles de Carnegie (*VM*, p. 199) et de Frick (*VM*, pp. 199-200) qui ont prospéré dans le travail et le commerce de l'acier ou de la famille Rockfeller, à la suite de la fulgurante ascension sociale de John Davison Rockfeller qui a fait fortune dans l'industrie du pétrole (*VM*, pp. 198-199). Cependant, le système libéral, instauré à l'échelle mondiale sur le modèle américain, se voit menacé par des conflits commerciaux, la montée des nationalismes et des guerres anti-impérialistes qui peuvent se cristalliser sous la forme d'attentats. Le 11 septembre 2001, New York subit une mutilation humaine et matérielle lorsque des attentats-suicide sont perpétrés par des membres du réseau islamiste Al-Qaïda. Là où tout a commencé, où les premiers colons ont débarqué, à la pointe de l'île mère, la ville retourne à son état zéro : deux avions sont détournés pour s'écraser contre les tours jumelles du World Trade Center. Exposée dans *Ventanas de Manhattan*, l'écriture de ces attentats est dépourvue de pathétisme. Le narrateur s'en tient à la stricte vérité des événements et de ses propres observations. Seule la sobriété est adéquate pour dénoter que le grossissement graduel de la foule ne s'accompagne d'aucun acte spectaculaire et que l'émotion ne s'exprime qu'avec une pudeur exemplaire. Peu après les attentats, le narrateur qui se promène dans les rues est frappé par le calme qui y règne : « Extraña la agitación sin vocerío, el silencio en que suceden las cosas (...) [n]i un conato de aglomeración, ni de desorden, ni una palabra más alta

que otra » (*VM*, p. 90). Ce silence s'oppose au traitement tapageur des attentats par les télévisions du monde entier. A ce sujet, le narrateur relève que même les sans-abri suivent les informations de la NBC (*VM*, p. 95). Aux antipodes de l'agitation médiatique, son récit se veut sobre et pudique, comme lorsqu'il décrit impartialement le mouvement des gens : « La gente, en la acera, camina tapándose la boca con mascarillas o pañuelos » (*VM*, p. 92). Le narrateur évoque les attentats sans les atténuer ni les exacerber, c'est-à-dire de manière brute et transparente. Par suite, il voit à la télévision les premières attaques aériennes contre l'Afghanistan (*VM*, p. 149), qui réfèrent aux prémices de la guerre qui oppose entre octobre et novembre 2001 les Etats-Unis, soutenus par l'Alliance du Nord et divers pays occidentaux dont la France, le Canada ou le Royaume-Uni, au régime taliban. Enfin, ce mouvement fondamentaliste musulman se voit fortement affaibli, le 02 mai 2011, lorsque le chef d'Al-Qaïda, Oussama Ben Laden (*VM*, p. 380), est tué lors d'une opération terrestre près d'Islamabad au Pakistan ainsi que l'annonce officiellement le président des Etats-Unis, Barack Obama. Ainsi, *Ventanas de Manhattan* renseigne, à travers les attentats du 11 septembre et leurs conséquences sociologiques et politiques, sur l'actualité. Le traitement de cette dernière, parce qu'il informe des événements au moment où ceux-ci se constituent, est une forme d'Histoire immédiate. *Ventanas de Manhattan* est un état des faits présents.

En somme, l'approche historique fait de l'établissement des événements un ressort essentiel des trois œuvres de notre corpus. *Ardor guerrero* revient sur l'Espagne post-franquiste de la Transition démocratique. Le narrateur de l'œuvre met en exergue la lenteur du processus de modernisation d'un État qui en 1980 reste figé dans son passé. Appelé à servir sous les drapeaux, il souligne que persistent au sein de l'armée des relents franquistes et constate que pèsent sur l'unité de l'État des velléités indépendantistes. *Sefarad* s'intéresse elle aussi à l'histoire de l'Espagne au travers non seulement de la guerre civile et des répressions contre les républicains mais aussi de la seconde guerre mondiale et de la persécution des juifs. L'œuvre dans son ensemble apparaît par métonymie dans son dernier chapitre où le narrateur premier se rend à la *Hispanic Society of*

America qu'a créée Archer Milton Huntington pour héberger sa collection d'objets. La passion incommensurable du millionnaire se traduit par des phrases à la longueur démesurée :

A principios de siglo, el millonario Archer Milton Huntington, poseído por una insensata pasión de españolismo romántico, de erudición insaciable y omnívora, recorría el país comprándolo todo, comprando cualquier cosa, lo mismo el coro de una catedral que un cántaro de barro vidriado, cuadros de Velázquez y de Goya, y casullas de obispos, hachas paleolíticas, flechas de bronce, Cristos ensangrantados de Semana Santa, custodias de plata maciza, azulejos de cerámica valenciana, pergaminos iluminados del Apocalipsis, un ejemplar de la primera edición de *La Celestina*, los *Diálogos de Amor* de Judá Abravanel, llamado León Hebreo, judío español refugiado en Italia, el *Amadís de Gaula* de 1519, la Biblia traducida al castellano por Yom Tob Arias, hijo de Levi Arias, y publicada en Ferrara en 1513, porque en España ya no podría publicarse, el primer *Lazarillo*, el *Palmerín de Inglaterra* en la misma edición que hubo de haber leído Don Quijote, la primera edición de la *Galatea*, las ampliaciones sucesivas del temible *Index Librorum prohibitorum*, el *Quijote* de 1605, y tantos otros libros y manuscritos españoles que nadie apreciaba y que fueron vendidos a cualquier precio a aquel hombre que viajaba en automóvil por los caminos imposibles del país y vivía en un trance perpetuo de entusiasmo hacia todo, de prodigiosa gula adquisitiva, el multimillonario Mr. Huntington, yendo de un lado a otro con su violenta energía americana, por los pueblos muertos y rurales de Castilla, siguiendo la ruta del Cid, comprando cualquier cosa y dando órdenes expeditivas para que se la envíen a América, cuadros, tapices, rejerías, retablos enteros, deshechos de la enfática gloria española, reliquias de opulencia eclesiástica, pero también testimonios de la menesterosa vida popular, los platos de barro en que los pobres tomarían sus gachas de trigo y los botijos gracias a los cuales probaban el lujo del agua fresca en los secanos interiores. (S, pp. 499 et 500)

L'extrait, que volontairement nous n'avons pas tronqué, ne constitue qu'une seule et même phrase et révèle combien les objets envahissent le récit. Huntington les accumule sans système ni ordre, mais dans une frénésie de collectionneur. Il n'existe d'autre lien entre les livres, les tableaux, les tapis que leur origine hispanique :

Y para albergar todo el desaforado botín de sus viajes por España construyó este palacio, en un extremo de Manhattan al que nunca llegó la prosperidad ni la fiebre especulativa que tal vez el señor Huntington había anticipado: todo está en los muros, en las vitrinas, en los rincones, cada cosa con una etiqueta sumaria, fecha y lugar de origen, siempre escrita en papel amarillento, mosaicos romanos y candiles de aceite, cuencos neolíticos, espadas medievales, vírgenes góticas como un Rastro en el que han ido a parar, arrastrados en la confusión de la gran riada del tiempo, todos los testimonios y las herencias del pasado, los despojos de las casas de los ricos y de las de los pobres, los oros de las iglesias, los bargueños de los salones, las

tenazas con las que se atizó el fuego y los tapices y los cuadros que colgaron en los muros de iglesias ahora abandonadas y saqueadas y palacios que tal vez ya no existen, las lápidas casi borradas de las tumbas de los poderosos y las pillas de mármol que contenían el agua bendita en la penumbra fría de las capillas. (*S*, p. 500)

Huntington aspire par sa collection d'objets hétéroclites et historiques à représenter l'Espagne dans sa globalité. La *Hispanic Society of America* pourrait refléter le projet de *Sefarad* dans la mesure où l'œuvre vise à regrouper sans ordre apparent l'ensemble des événements qui ont marqué l'histoire récente de l'Espagne. Par sa place dans le dernier chapitre, la *Hispanic Society* apparaît comme une forme de bilan, comme si l'œuvre elle-même visait à embrasser l'ensemble des faits historiques du *XXe* siècle espagnol. Enfin, un siècle nouveau s'ouvre dans *Ventanas de Manhattan*. Si le narrateur de l'œuvre parcourt régulièrement les musées tels que le Tenement Museum où il pénètre les foyers miséreux des années 1930 ou la *Historical Society* où il se trouve confronté au destin des époux Rosenberg (*VM*, p. 224) qui, après avoir été accusés en juillet 1950 d'avoir livré des secrets relatifs à la bombe atomique au vice-consul soviétique à New York, ont été exécutés deux ans plus tard sur la chaise électrique, il est aussi et surtout le rapporteur du présent. L'œuvre, qui narre les attentats new-yorkais et ses suites civilisationnelles, s'inscrit dans l'histoire instantanée. Le 11 septembre 2001 place la question des religions au centre des débats des sociétés du monde entier. Les guerres du Golfe ou d'Afghanistan, la menace d'un conflit nucléaire entre l'Inde et le Pakistan ou le long antagonisme entre israéliens et palestiniens instrumentalisent la parole religieuse pour justifier une violence sans mesure. Face à ce retour d'un religieux identitaire et fondamentaliste, s'affiche pour l'homme la nécessité d'une nouvelle spiritualité pour sortir de l'abîme dans lequel il s'est plongé au cours du *XXe* siècle à travers les fléaux du franquisme, du nazisme ou du communisme. Frédéric Lenoir¹⁸² écrit que cette exigence renvoie à l'axiome attribué à Malraux « Le *XXIe* siècle sera religieux ou ne sera pas », qui provient d'une réponse que celui-ci formule à la question d'un journaliste danois Dagliga Nyhiter au sujet du fondement religieux

¹⁸² Frédéric Lenoir, « Malraux et le religieux » in *Le Monde des religions* n°13, septembre 2005, <<http://www.lemondedesreligions.fr/archives/2005/09/01/malraux-et-le-religieux,7798303.php>> (consulté le 10 septembre 2008).

de la morale : « Depuis cinquante ans, la psychologie réintègre les démons dans l'Homme. (...) Je pense que la tâche du prochain siècle, en face de la plus terrible qu'ait connue l'humanité, va être d'y réintroduire les dieux ». L'intellectuel ne convoque pas un renouveau des religions traditionnelles mais un sursaut d'une religiosité intérieure et émancipatrice, seule apte selon lui à révéler la part d'humanité de chaque individu qui, si elle est sans doute en germe, est encore bien étouffée en ce début du XXI^e siècle.

En définitive, ce parcours de mise en relation du récit à la réalité nous a permis de confirmer l'ancrage dans le réel des trois œuvres de notre corpus. *Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan* apparaissent en effet comme deux modalités de l'écriture factuelle de soi dans la mesure où la première se présente comme des mémoires militaires à la fois personnelles et générationnelles et où la seconde s'affirme comme un récit de voyage qui s'appuie sur une topographie mimétique et une écriture sensorielle et instantanée. *Sefarad* se fonde également sur l'écriture de la réalité non seulement de soi, par la présence de biographèmes d'Antonio Muñoz Molina, mais aussi cette fois de l'Autre, puisque le narrateur premier de l'œuvre est l'auditeur des récits d'autrui et le lecteur de documents d'archives, de témoignages de victimes et de travaux historiographiques. Au fil de nos analyses, il nous est apparu que les faits historiques occupent au sein des trois œuvres une place prépondérante. Aussi, leur éclairage nous a semblé nécessaire pour dépasser la stricte individualité et mieux appréhender l'ensemble des enjeux des différents récits que ce soit la période de l'Espagne post-franquiste dans *Ardor guerrero*, l'histoire du peuple juif espagnol dans *Sefarad* ou l'actualité immédiate dans *Ventanas de Manhattan*. Cependant, si ces trois œuvres se fondent sur un substrat historique, elles ne semblent pour autant pas pouvoir s'astreindre de toute fiction, ainsi que le remarque Gérard Genette :

Si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute mise en intrigue et de tout procédé romanesque ; que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de

l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogènes qu'on peut le supposer à distance.¹⁸³

Genette met en exergue la porosité des frontières entre les récits de faits et ceux de fiction. Dès lors, il nous apparaît nécessaire d'interroger la possibilité d'un récit exclusivement référentiel et de prendre toute la mesure du dialogue qui s'instaure entre le factuel et le fictionnel.

¹⁸³ Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 166.

Deuxième partie :
l'imbrication
du factuel et du fictionnel

Ardor guerrero, *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan* sont trois œuvres formellement faites d'irréel dans le sens où leur contenu n'a de consistance que celle que le papier lui confère. Les mots, qui en littérature sont les seuls aptes à traduire les faits bruts en récit sur les faits, ont pour défaut originel d'être des signes conceptuels. Leur signification peut de surcroît sembler pauvre au regard de la force et de la présence du réel car les moyens lexicaux ou syntaxiques sont impropres à saisir ce qui s'établit dans l'expérience. En ce sens, Alexandre Dumas écrit dans *Impressions de voyage en Suisse*¹⁸⁴ qu'aucune description ne peut donner une idée du spectacle qu'il rencontre à chaque pas, tout comme Théophile Gautier, transporté par un retable religieux, affirme dans *Voyage en Espagne*¹⁸⁵ que la description la plus minutieuse ne donne qu'une faible idée de la réalité. L'écriture ne saurait constituer un moyen de reprographie du réel car le narrateur ne dispose pas des instruments pour en rendre compte. La dissemblance intrinsèque entre les mots et le monde compromet la possibilité de constituer un énoncé strictement référentiel. Geneviève Champeau souligne en ce sens, dans sa préface à *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*¹⁸⁶, qu'aucune des œuvres étudiées dans cet ouvrage collectif ne permet de répondre à l'attente du lecteur qui cherche la réalité dans le récit parce que le réel ne peut, selon elle, être saisi par les mots. L'hétérogénéité entre les moyens de l'écriture et l'objet que celle-ci se propose de saisir n'est cependant pas la seule aporie à laquelle se confronte le récit factuel. Aussi, nous interrogerons dans cette seconde partie de notre étude la possibilité d'un texte exclusivement référentiel et constaterons la nécessaire imbrication du factuel et du fictionnel. Pour ce faire, nous nous intéresserons dans un premier temps aux limites auxquelles se heurte le récit du réel en soulignant le fait que le narrateur est dans l'incapacité de reproduire scrupuleusement la réalité mais qu'il ne peut la re-présenter qu'à l'aune de sa connaissance et de sa subjectivité. *Ardor guerrero*, *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan* ne peuvent être des stricts récits du réel et tendent à acquérir une dimension fictionnelle. Aussi, dans un second temps, nous questionnerons la

¹⁸⁴ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage en Suisse*, Paris, Maspero, 1982 (1^{ère} édition 1837), p. 338.

¹⁸⁵ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard, 1981 (1^{ère} édition 1843), p. 195.

¹⁸⁶ Geneviève Champeau (éd.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1994, 188 p.

dialectique entre factuel et fictionnel en analysant notamment les points de contact entre les faits et la fiction et les procédés fictionnels mis en œuvre dans les trois œuvres de notre corpus. Par suite, et en dernier lieu, nous analyserons la contrepartie du lecteur et les différentes postures de lecture que cette hybridation engendre.

Chapitre un : l'impossible récit strictement factuel

Ardor guerrero, *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan* ne sont pas ce que Gérard Genette définit dans *Figures II*¹⁸⁷ comme des récits à l'état pur c'est-à-dire des textes qui seraient des réductions mimétiques d'une réalité jamais dénaturée. Les trois œuvres de notre corpus ne présentent pas les événements tels qu'ils sont apparus dans le monde puisque la parole des narrateurs s'en est emparée et les a modelés. Nous soutiendrons dans ce chapitre l'idée selon laquelle un récit strictement factuel, autre qu'un article de journal ou un livre d'histoire, est une utopie dont la réalisation est hors de portée de tout narrateur. En d'autres termes, nous tenterons de démontrer que quand bien même le narrateur veut dire le vrai, il ne le peut pas car il entre bien d'autres choses dans la composition des trois récits que les seuls éléments puisés dans la réalité. En effet, nous verrons tout d'abord que dans *Sefarad* la réalité est parfois biaisée non seulement parce que le narrateur extradiégétique, en écrivant l'Autre, ne peut s'appuyer que sur des références parfois invérifiées ou invérifiables mais aussi, parce qu'il est confronté, en narrant l'Histoire, aux récits de faits passés, mis à distance par un temps qui modifie sans cesse le souvenir des objets et des gens. Nous analyserons ensuite comment le narrateur d'*Ardor guerrero*, qui aborde quant à lui le sujet de son propre service militaire, laisse transparaître un dégoût de l'armée qui se trouve être à l'origine d'un refus du réel devenu alors insupportable. Nous démontrerons enfin que le réel est pour le narrateur de *Ventanas de Manhattan* insaisissable, puisque ce dernier en voyageant à l'étranger est confronté à une réalité nouvelle qu'il n'a pas les moyens d'exposer et qu'il ne peut analyser que par le prisme de sa propre culture.

¹⁸⁷ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1979, 279 p.

1. Les inexactitudes factuelles : *Sefarad*

Sefarad se présente dès son périphrase initial comme un « roman de romans ». Le grand dictionnaire encyclopédique¹⁸⁸ définit le roman comme une œuvre d'imagination constituée par un récit en prose dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude de mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions, la représentation du réel ou de diverses données objectives et subjectives. *Sefarad*, en s'assignant le terme de roman, s'affiche comme un ouvrage imaginaire et semble invalider l'exactitude documentaire. L'œuvre, en annonçant que les chapitres qui la constituent ne présentent pas d'authentiques assertions, engendre la suspicion et oblige le lecteur à aiguïser son regard pour distinguer les inexactitudes factuelles des différents récits. A ce sujet, Muñoz Molina différencie toutefois les histoires publiques qu'il s'efforce de retranscrire scrupuleusement et les histoires privées au sujet desquelles il confesse avoir pu inventer. Il avoue dans un entretien accordé à Robin Cembalest¹⁸⁹ à propos de *Sefarad* : «The public one are totally faithful. (...) But yes, I invented things about private people ».

¹⁸⁸ Louis Guilbert, René Lagane et Georges Niobey (sous la direction de) *Grand Larousse encyclopédique en sept volumes*, volume 6, Paris, Larousse, 1964, p. 5740.

¹⁸⁹ Robin Cembalest, « In the Company of strangers (interview) » in *Nextbook*, 2003, <nextbook.org/features/feature_munoz_print.html> (consulté le 28 septembre 2009).

1.1. Les imprécisions historiques : récits intradiégétiques publics

Dans les récits factuels autour de personnalités et de faits publics, tout lecteur aux aguets tente d'établir des similitudes entre le récit romanesque et son référent réel, et traque d'éventuelles erreurs. En ce sens, Erich Hackl propose une critique de *Sefarad* en soulignant, dans un article qui paraît dans la revue *Lateral*¹⁹⁰, des imprécisions factuelles. Pour exemple, dans l'œuvre, Franz Kafka et Milena Jesenska se rencontrent à la gare de Vienne (*S*, p. 45). Surpris par l'approximation de la formulation « gare de Vienne », Hackl rappelle que la ville autrichienne compte trois grandes gares qui sont la Westbahnhof, la Südbahnhof et la Wien nord desservant respectivement l'ouest, le sud et le nord du pays. Plus loin, le narrateur extradiégétique dans « Quien espera » déduit de la note de Victor Klemperer du jeudi 30 mars 1933 (*S*, p. 65) au sujet de l'endoctrinement nazi que ce dernier ne pense pourtant pas quitter l'Allemagne à cause de son âge, quasiment soixante ans. A ce sujet, Hackl pointe de nouveau une exactitude car Klemperer, né en 1881, n'a alors que cinquante-deux ans. De plus, Hackl estime que celui-ci ne peut pas ignorer les langues étrangères, au contraire de ce qu'indique le narrateur extradiégétique (*S*, p. 82), puisque Klemperer a été lecteur à l'université de Naples et professeur de philologie romane à l'université technique de Dresde. Enfin, Hackl s'offusque de l'accoutrement topique dont le narrateur extradiégétique affuble l'écrivain autrichien Jean Améry en le présentant dans « Eres » vêtu d'une culotte courte tyrolienne à bretelles et de chaussettes hautes (*S*, p. 398), identiques à celles du costume folklorique (*S*, p. 395). Face à cette critique à charge, Muñoz Molina use d'un droit de réponse qui paraît dans la revue *Lateral* sous le titre « El caso Hackl. El autor de *Sefarad* responde »¹⁹¹. Il rétorque d'une part, pour l'approximation topographique, qu'il est possible qu'il ne connaisse pas

¹⁹⁰ Erich Hackl, « El caso Sefarad » in *Lateral* n°81, 2001, <circulolateral.com/revista/articulos/081sefarad.htm> (consulté le 05 novembre 2008).

¹⁹¹ Antonio Muñoz Molina, « El caso Hackl. El autor de *Sefarad* responde. » in *Lateral* n°79/80, 2001, <http://circulolateral.com/revista/revista/articulos/079_080ammolina> (consulté le 05 novembre 2008).

l'ensemble des gares de Vienne et d'autre part, au sujet de l'âge de Klemperer, qu'il se réfère non pas à l'année 1933 mais à la période de l'expansion nazie allant de 1933 à 1941 durant laquelle ce dernier aurait pu vouloir quitter l'Allemagne. Lorsqu'en 1939 la guerre éclate et que la nécessité de quitter le pays s'accroît, Klemperer a effectivement presque soixante ans. Muñoz Molina poursuit son plaidoyer en affirmant, contrairement à ce que Hackl soutient, que Klemperer ne maîtrise pas les langues étrangères, ainsi qu'il l'écrit lui-même dans son journal le 7 février 1935 :

I am so agonizingly helpless. Because I am a modern philologist who cannot speak any foreign languages. My French is completely rusty, I am afraid to write or speak even a single sentence. My Italian never counted for much. And for my Spanish. I can do nothing useful.

De la même façon, Muñoz Molina prouve, face aux accusations de Hackl, que Jean Améry revêt régulièrement la tenue traditionnelle autrichienne, en citant le premier paragraphe de *Par delà le crime et le châtement*¹⁹² :

¿Es posible que yo, el ex prisionero de Auschwitz (...) aún me avergüence de ser judío, como hace unos decenios, cuando vestía pantalones bermudas de cuero con medias blancas y me escudriñaba en el espejo para ver si me devolvía la imagen de un mozalbete alemán de buena presencia?

Nous pouvons nous-même relever d'autres passages de l'essai à ce sujet tels que : « J'ai décidé de ne plus utiliser ce dialecte à partir du jour où une disposition officielle m'interdit de porter le costume national dont je m'étais vêtu presque sans discontinuer depuis ma plus tendre enfance »¹⁹³. L'écriture du réel peut donc buter sur des imprécisions ou des inexactitudes factuelles dues à une méconnaissance historique même si, comme la réponse de Muñoz Molina à Hackl l'atteste, cette ignorance n'est pas un écueil fréquent dans *Sefarad*.

¹⁹² Jean Améry, *op. cit.*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 84.

1.2. La faillibilité de la mémoire : récits intradiégétiques privés

Lorsque Muñoz Molina raconte, au travers du récit de son narrateur extradiégétique, des histoires privées, il est confronté à la faillibilité de la mémoire de ses interlocuteurs. Le caractère privé des histoires qu'il recueille l'empêche de surcroît de pouvoir vérifier l'exactitude des informations de ses sources, l'obligeant à les croire sur parole. Dans une conférence donnée le 24 janvier 1991 à la fondation Juan March à Madrid, Muñoz Molina souligne¹⁹⁴ :

En el acto de escribir, como en la conciencia diaria de cualquiera, inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y de vez en cuando se confunden entre sí. La memoria está inventando de manera incesante nuestro pasado, según los principios de selección y combinación (...) y el resultado es una ficción más o menos desleal a los hechos que nos sirve para interpretar las peripecias casuales o inútiles del pasado y darle la coherencia de un destino.

La mémoire a tendance à oublier ce qu'elle enregistre. Le narrateur met en exergue la fragilité de la mémoire et la rapidité avec laquelle les souvenirs disparaissent notamment au travers du personnage d'Isaac Salama. Le personnage intradiégétique regrette ne conserver que quelques images de sa vie passée à Budapest. Pour expliquer le processus d'oubli, il a recours à une analogie avec un programme de télévision :

Vi en la televisión una entrevista con un hombre que se había quedado ciego a los veintitantos años: ahora tenía cerca de cincuenta, y decía que poco a poco todas las imágenes se le habían ido olvidando, se le habían borrado de la memoria, de manera que ya no sabía recordar cómo era el color azul, o cómo era una cara y ya ni siquiera soñaba con percepciones visuales. (S, p. 136)

Au cours du reportage, l'homme devenu aveugle explique qu'il n'a plus que quelques reliquats de perceptions visuelles passées, telles que la tache blanche d'un amandier en fleur du jardin de ses parents ou le rouge du ballon de

¹⁹⁴ Antonio Muñoz Molina, « El personaje y su modelo », in Enric Sullà, *Antología de textos del siglo XX*, Barcelone, Crítica, 1996, pp. 311-312.

caoutchouc de son enfance et qu'il se rend compte que lorsque ce seront écoulées quelques années de plus, il les aura définitivement oubliées (S, p. 136). Cette cécité fonctionne comme une métaphore pour expliquer la perte des souvenirs à mesure que le temps passe. Au début l'individu a une image nette d'un évènement qui vient de se produire mais, au fur et à mesure du temps, les contours de cette représentation s'estompent, la mémoire se perd. Le narrateur intradiégétique du chapitre « Narva », José Luis Pinillos, donne une explication physique, médicale de la perte de mémoire : « Habla de la fragilidad de las piernas cuando se pasa cierta edad y de la lentitud con la que llegan a la memoria ciertos recuerdos y nombres, por culpa del deterioro de los neurotransmisores » (S, p. 426). La mémoire disparaît à cause du temps qui passe et des connecteurs biologiques qui se détériorent. Elle apparaît en ce sens peu fiable quant à la restitution précise des évènements.

La psychologie expérimentale a en outre démontré combien la mémoire est sélective. La théorie freudienne du « souvenir écran » laisse à penser qu'un souvenir anodin peut masquer un souvenir significatif mais refoulé. En effet, la mémoire de chaque individu est soumise au cloisonnement et plus encore lorsque ce dernier a été exposé à un traumatisme passé. L'amnésie dissociative est une capacité psychique qui permet de mettre à distance une blessure ou un intense conflit interne. Ce désordre clivant fait que l'individu confronté à des tensions intérieures jugées insupportables, compartimente, consciemment ou inconsciemment, les informations afin de préserver son intégrité psychique et parfois physique. Le refoulement s'érige ainsi en mécanisme de défense contre la résurgence de souvenirs douloureux. En ce sens Camille Safra, dans « Copenhague », se souvient de sa fuite de France pendant la guerre comme baignée de la douceur du bien-être infantin (S, p. 55) tout comme le soldat José Luis Pinillos dans « Narva » se soustrait à la réalité de la mort sur le front russe pour ne conserver que le froid qu'il fait, les rations qui n'arrivent pas ou le manque de sommeil (S, p. 403). Henry Rousso démontre ainsi dans *Le syndrome de Vichy*¹⁹⁵ que la seconde guerre mondiale, et plus particulièrement entre juin 1940 et août 1944, c'est-à-dire la période pendant laquelle les troupes alliées

¹⁹⁵ Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, Paris, Points, 1990 (1^{ère} édition 1987), 414 p.

demeurent vaincues, suppose une rupture avec la réalité pour une majorité de citoyens. A la façon d'une carapace, le refoulement semble donc protéger les individus en leur permettant de supporter la réalité et témoigne de l'impossibilité de se fier totalement à la mémoire confirmant le caractère utopique d'une écriture purement factuelle.

Une démarche qui se voudrait strictement référentielle se heurte enfin inévitablement à la disparition des gens et des objets. Le décès condamne toute écriture qui se veut strictement factuelle dans la mesure où le témoignage originel n'est plus audible. La mémoire humaine, par essence soumise à l'extinction, se voit alors inexorablement modifiée dans le sens où l'individu n'est plus là pour garantir son authenticité dont il est seul détenteur. En effet, ceux qui restent, devenus le relais de l'expérience privée, sont conduits, consciemment ou non, à falsifier les souvenirs personnels et à procéder à un certain révisionnisme de l'histoire individuelle :

Sin que uno lo sepa, otros usurpan historias o fragmentos de su vida, episodios que uno cree guardar en la cámara sellada de su memoria y que son contados por gente a la que uno tal vez ni siquiera conoce, gente que los escuchó y que los repite deformándolos, adaptándolos a su capricho o a su falta de atención, o a un cierto efecto de comicidad o maledicencia. (*S*, p. 154)

Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* relève que chaque personne dans le discours d'autrui devient un personnage, souvent assez éloigné de son référent réel (*S*, p. 155) car non seulement le locuteur peut par mégarde altérer la réalité mais il peut aussi à dessein la modeler à des fins calomnieuses ou plus flatteuses. La mémoire est ainsi inévitablement modifiée dans sa perpétuation et ne peut en aucun cas refléter la stricte réalité. Souvent, elle ne peut s'appuyer ni sur des mémoires vives ni sur des preuves tangibles. Dans « Oh tú que lo sabías », le personnage de Salama fait l'expérience de la disparition des matériaux originaux quand il se rend en Pologne où sa mère et ses sœurs ont péri :

Decía el señor Salama, en Tánger, que fue a visitar el campo de Polonia donde las cámaras de gas se había tragado a su madre y a sus dos hermanas, y que sólo había un gran claro en un bosque. (*S*, p. 123)

Salama regrette qu'il ne reste plus de trace de l'horreur sur l'emplacement du camp. Il déplore qu'une espèce de soubassement de briques soit le seul vestige des fours crématoires, que les rails par lesquels sont arrivés des centaines de prisonniers soient à peine visibles sous l'herbe humide (*S*, p. 124) et que ne subsiste aucune preuve matérielle des wagons à bestiaux dans lesquels des dizaines de milliers d'êtres humains ont été entassés pendant quatre ou cinq années (*S*, p. 125). L'empreinte des crimes a disparu :

[E]l abandono, la fragilidad de los materiales, deshacen las ruinas de un campo de exterminio alemán perdido en los bosques fronterizos en Polonia y Lituania, meticulosamente incendiado y destruido por sus guardianes en vísperas de la llegada del Ejército Rojo, que sólo encontró pavezas, escombros y zanjas mal tapadas. (*S*, p. 126)

Avec la disparition physique des lieux, la mémoire s'évanouit. L'annihilation des traces complique l'écriture factuelle puisque cette dernière n'a alors plus d'assises concrètes sur lesquelles s'appuyer. En somme, dans la mesure où la mémoire individuelle et privée peut être oublieuse, refoulante ou modifiée dans son processus de transmission, elle apparaît effectivement comme faillible et se dresse par conséquent comme une entrave à une écriture strictement factuelle. S'il demeure impossible de narrer fidèlement les faits privés d'Autres, il apparaît tout aussi compromis de relater avec exactitude sa propre intimité.

1.3. La pratique autofictionnelle : récit extradiégétique intime

S'il est un récit privé, c'est bien celui qu'élabore un individu sur sa propre histoire. Cependant, l'écriture autobiographique achoppe elle aussi sur l'impossibilité de la stricte factualité en ce sens qu'elle se voit sans cesse confrontée à l'autofiction. Le récit autobiographique trahit inévitablement la réalité en raison du choix que l'auteur opère dans sa mémoire puisque ce dernier isole

certains faits en leur donnant par là même une importance qu'ils n'ont sans doute pas eue au moment où ils ont été vécus. De ce point de vue, la réalité est inévitablement simplifiée et déformée. En outre, toute formulation est une désignation *a posteriori* car nous ne vivons quasiment aucune expérience comme déjà formulée. Le vécu personnel ne peut donc échapper à sa mise en récit et par là-même à une stylisation qui falsifie inévitablement le réel, ainsi que l'exprime Alain Robbe-Grillet dans *Le miroir qui revient*¹⁹⁶ :

Quand je relis des phrases du genre « Ma mère veillait sur mon difficile sommeil », ou « Son regard dérangeait mes plaisirs solitaires », je suis pris d'une grande envie de rire, comme si j'étais en train de falsifier mon existence passée dans le but d'en faire un objet bien sage conforme aux canons du regretté *Figaro littéraire* : logique, ému, plastifié. Ce n'est pas que ces détails soient inexacts (au contraire peut-être). Mais je leur reproche à la fois leur trop petit nombre et leur modèle romanesque, en un mot ce que j'appellerais leur arrogance. Non seulement je ne les ai vécus ni à l'imparfait ni sous une telle appréhension adjectivale, mais en outre, au moment de leur actualité, ils grouillaient au milieu d'une infinité d'autres détails dont les fils entrecroisés formaient un tissu vivant.

La mise en forme autobiographique devient une expérience stylistique qui éloigne de ce fait le récit de la réalité qu'il narre. En ce sens, Serge Doubrovsky estime que le fait d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage¹⁹⁷ relève de l'autofiction, terme qui apparaît pour la première fois en 1977 sur la quatrième de couverture de son ouvrage *Fils*¹⁹⁸. Par suite, Vincent Colonna définit l'autofiction, dans sa thèse intitulée *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*¹⁹⁹, comme un récit d'apparence autobiographique mais où le pacte qui suppose l'identité entre auteur, narrateur et personnage est faussé par des égarements qui s'immiscent dans les événements de la vie racontée. Quant à Marie Darrieussecq, dans son article « L'autofiction, un genre pas sérieux »²⁰⁰ tiré de sa thèse *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges*

¹⁹⁶ Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985, p. 17.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, 2001 (1^{ère} édition 1977), 537 p.

¹⁹⁹ Vincent Colonna, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat sous la direction de Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989, 368 p.

²⁰⁰ Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux » in *Poétique* n°107, septembre 1996, pp. 369-380.

*Pérec*²⁰¹, elle affirme que si dans l'autobiographie comme dans l'autofiction, l'auteur assure de la véracité de ses propos, dans la première il demande à être cru tandis que dans la seconde il prévient le lecteur quant à une possible duperie. Nous retiendrons la distinction élaborée par Darrieussecq même s'il nous apparaît que toute autofiction n'est pas forcément annoncée comme telle, ainsi que le cas se présente dans *Soldados de Salamina* de Javier Cercas²⁰². Aussi, dans *Sefarad*, Muñoz Molina annonce que le personnage-narrateur s'éloigne de lui par certains aspects de sa vie. Le narrateur de « Dime tu nombre » semble tout d'abord référer à l'auteur puisqu'il s'avère, comme Muñoz Molina dans sa jeunesse, être un employé administratif : « trabajaba solo, fuera del edificio principal de la administración » (*S*, p. 428). Il semble en outre, à son image, exercer ses fonctions à Grenade puisqu'il dit voir de ses fenêtres la place del Carmen (*S*, p. 430), le lieu même où se trouve depuis 1848 l'Hôtel de Ville. Cette assertion topographique se confirme lorsque le narrateur évoque l'ancien quartier de la Manigua (*S*, p. 429) qui réfère au quartier central de Grenade connu pour ses lieux de mauvaise vie et qui a été en grande partie détruit par un plan d'urbanisme exécuté sous le mandat du maire Gallego Burín dans les premiers temps de la dictature franquiste. Cependant Muñoz Molina n'abuse pas son lecteur sur la stricte référentialité de ce chapitre car le protagoniste de « Dime tu nombre », même s'il n'est jamais nommé, semble être le personnage de Juan qui apparaît sans équivoque dans « Olympia ». Au sein de ce dernier chapitre, il y est présenté comme proche du narrateur extradiégétique, lui-même double de l'auteur, puisqu'il partage avec lui son petit déjeuner puis les tâches de bureau (*S*, p. 199) et, au-delà, une existence très semblable à la sienne (*S*, p. 200), autrement dit une résignation extérieure et une révolte intérieure, une fidélité conjugale et des fantasmes romanesques avec des femmes inconnues ou lointaines (*S*, pp. 203-204). Tout au long d'« Olympia », Juan a coutume de poster, sous les arcades de la rue Ganivet, des lettres que le narrateur extradiégétique suppose être du courrier administratif jusqu'au jour où celui-ci remarque qu'elles sont timbrées pour l'étranger. Un

²⁰¹ Marie Darrieussecq, *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Pérec*, thèse de doctorat sous la direction de Francis Marmande, Paris, 1997, 392 p.

²⁰² Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*

matin, alors que le narrateur extradiégétique, attablé au comptoir du Café Suisse, ouvre le journal de son ami, deux lettres glissent :

Una de ellas venía de Nueva York y estaba dirigida a él, pero la dirección que había en el sobre era la de la oficina, no la de su casa. La otra la había escrito Juan, y su destinataria era la misma mujer que le escribía desde Nueva York. (S, p. 208)

Ces lettres marquées du cachet de la poste new-yorkaise se retrouvent à l'identique dans « Dime tu nombre » : « Nueva York, de donde me llegaban las cartas, mi nombre y la dirección de esa oficina escritos en los sobres con una caligrafía que nada más verla era para mí no sólo el anticipo sino también la sustancia de la felicidad » (S, p. 433). Aussi il apparaît que le personnage de Juan, l'acolyte du narrateur extradiégétique dans « Olympia », est aussi le narrateur de « Dime tu nombre ». D'une certaine façon, le narrateur extradiégétique prévient le lecteur dans le chapitre « Olympia » que la voix qui s'exprime dans « Dime tu nombre » n'est, en dépit des apparences, pas la sienne mais celle de Juan. Ainsi, davantage que d'une autobiographie, nous parlerons ici d'autofiction puisque la vie du personnage n'est pas l'exacte reproduction de celle de l'auteur. En outre, puisque l'autofiction demeure soumise à un impératif nominal, à savoir à une concomitance entre le nom de l'auteur et celui du personnage, et puisque le personnage-narrateur de ce chapitre se prénomme Juan, il ne s'agit pas là d'une autofiction au sens strict mais d'une pratique autofictionnelle. En avouant avoir eu recours à la pratique autofictionnelle dans « Dime tu nombre », l'auteur entend ne pas abuser le lecteur pour ne pas faire germer en lui un doute sur la référentialité des événements vécus par ailleurs par le narrateur extradiégétique. Pourtant, Manuel Alberca indique²⁰³ que dans l'autofiction, tout auteur se sert de son expérience propre pour construire une fiction personnelle, sans effacer les traces du référent, de façon à ce que les éléments biographiques fassent irruption dans le texte littéraire, et que les événements fictifs se confondent avec ceux qu'il a vécus, dans le dessein d'attiser l'incertitude du lecteur :

En tanto que género híbrido y vacilante la autoficción propone un tipo de lectura y reclama un tipo de lector, especialmente activo, que se deleite en el juego

²⁰³ Manuel Alberca, « El pacto ambiguo » in *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* n°1, 1996, p. 16.

intelectual de posiciones cambiantes y ambivalentes y que soporte ese doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total.

En ce sens, Muñoz Molina conduit le lecteur de *Sefarad* sur le terrain d'une ambiguïté partagée. Il décline à l'intérieur de l'œuvre ce que Philippe Sollers nomme des identités rapprochées multiples²⁰⁴, autrement dit diverses facettes d'un individu, plusieurs identités comme pour multiplier sa première personne. Le recours à la pratique autofictionnelle souligne les limites de l'écriture strictement référentielle qui, parce qu'elle n'écrit que la seule expérience, n'a pas permis à l'auteur de développer tous les champs de sa personnalité. En somme, *Sefarad* constituée de récits intradiégétiques, publics et privés, et d'une trame extradiégétique intime, se voit confrontée tour à tour à des imprécisions historiques, à la faillibilité de la mémoire personnelle et à la nécessité de la pratique autofictionnelle témoignant en cela de l'impossibilité de l'écriture strictement factuelle, qui se fait également jour dans *Ardor guerrero*, à travers toute la charge émotionnelle du récit.

2. La charge émotionnelle : *Ardor guerrero*

Ardor guerrero présente, dans son périphrase final, une citation de *La ligne d'ombre* de Joseph Conrad. L'écrivain anglais présente la ligne d'ombre comme la démarcation entre la prime jeunesse et la maturité. Dans *Ardor guerrero*, le service militaire concrétise cette frontière entre les idéaux d'une vie à venir et les épreuves d'une vie adulte. Le protagoniste-narrateur fait face, alors qu'il est encore jeune et plein d'aspirations, à un monde hostile. S'exerce alors, ainsi que l'exprime Jürgen Jacobs, « une rupture entre une âme pleine d'idéaux et une réalité qui résiste »²⁰⁵.

²⁰⁴ Philippe Sollers, *Un vrai roman : Mémoires*, Paris, Plon, 2007, p. 137.

²⁰⁵ Jürgen Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1972, p. 271.

2.1. La distanciation

Dans *Ardor guerrero*, des années se sont écoulées entre le service militaire et le moment de sa narration. L'ancien camarade de régiment Martínez Martínez est, involontairement, à l'image des spectres de *Nada del otro mundo*²⁰⁶, l'un de ces fantômes qui arrachent le narrateur à son temps et à son état actuels pour lui faire revivre le passé : « El presente desapareció, el lugar donde estábamos, la vida que transcurrió desde que nos habíamos licenciado, en diciembre de 1980 » (AG, p. 374). Martínez Martínez déclenche alors chez le narrateur une rétrospection. Même si la rédaction de l'histoire pose un regard attentif sur le passé afin d'y saisir les faits, les émotions et les pensées dans leur exactitude originelle, l'écriture s'élabore dans un temps postérieur à celui de l'évènement, ce qui entraîne un décalage susceptible de transformer la réalité vécue. Le récit de ce que l'on a été plus jeune passe obligatoirement par la réécriture à un âge plus mur qui modifie la matière d'origine. Freud définit dans *Abrégé de psychanalyse*²⁰⁷ l'attitude qui consiste à re-considérer ou à re-mettre en cause ce que l'on a été, c'est-à-dire à se mettre soi-même à distance dans un effort de dédoublement, comme un procédé de distanciation. La distanciation s'inscrit sur le plan intellectuel dans la difficulté de se reconnaître dans son passé car, à l'heure de raconter, le narrateur doit combler le décalage temporel qui se creuse entre l'actuel « je » et l'ancien « je ». Halbwachs²⁰⁸ l'exprime au travers d'un exemple qui lui est cher. Lorsque nous retrouvons un livre qui a marqué notre enfance, explique-t-il, nous nous souvenons de l'état de bonheur dans lequel nous étions à sa lecture sans pour autant le recouvrer. Il nous semble alors faire face à un livre nouveau ou changé, qui ne ressemble en rien au souvenir que nous en avons conservé. Or, le livre n'a pas été modifié, mais nous, nous avons évolué. Si nous voulons retrouver un souvenir vécu quelques années auparavant, il nous faudra nous replacer dans le cadre psychique dans lequel nous étions. Aussi, la superposition des regards présent et

²⁰⁶ Pablo Guerrero, «Entrevista a Gonzalo Millán» in *El Mercurio*, 24 juin 2005, <letras.s5.com/gm040705.htm> (consulté le 14 janvier 2009).

²⁰⁷ Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse*, Paris, PUF, 1985 (1^{ère} édition 1949), pp. 45-46.

²⁰⁸ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952 (1^{ère} édition 1925), 299 p.

passé peut brouiller la représentation du réel. Bakhtine en donne une explication imagée :

Si je narre (ou relate par écrit) un événement qui vient de m'arriver, je me trouve déjà, comme le narrateur (ou écrivain), hors du temps et de l'espace où l'épisode a eu lieu. L'identité absolue de mon « moi » avec le « moi » dont je parle est aussi impossible que de se suspendre soi-même par les cheveux !²⁰⁹

Le théoricien russe démontre ainsi que tout narrateur n'est jamais le même que celui qu'il a été. Cet écart irréductible dédouble la perception des faits empêchant définitivement toute écriture strictement factuelle. Dans *Ardor guerrero*, le narrateur doit, à l'heure du récit, réinvestir l'époque des faits pour comprendre à quel point les choses étaient incertaines dans les années relatées et comment cette incertitude a pu produire chez lui un état de peur paralysante : « Quiero acordarme de la textura peculiar del miedo, de su calidad del todo física, a la vez una punzada como de vértigo o de náusea y un peso sobre la respiración » (AG, p. 185). Il procède à une rétrospection jusqu'aux années de la Transition. Puisque, lorsqu'il écrit, les nouvelles libertés démocratiques sont atteintes, ce n'est qu'en se replaçant en 1979, alors qu'il ne sait pas encore quel tournant vont prendre les événements et que l'unité espagnole est menacée par la frange extrémiste de l'armée et par l'ETA, qu'il entend sa peur : « Yo era, o volvía a ser, lo que había sido como tantos otros, un huésped y un rehén del miedo, de un miedo inmediato y práctico, recobrado, irrespirable » (AG, p. 188). Le narrateur opère un retour à sa jeunesse, à son service militaire durant lequel il est encore privé d'autonomie et où il s'inscrit de manière récurrente parmi les plus faibles (AG, pp. 220, 259 ou 290). L'écriture des faits suppose pour le narrateur de rejoindre un univers passé et de le regagner tel que lui-même était au moment où se sont produits les événements. Cette rétrospection se heurte ainsi par essence, comme l'ont prouvé les démonstrations de Halbwachs et Bakhtine présentées ci-dessus, à une distanciation imparable excluant toute reproduction strictement référentielle des faits passés. De surcroît, dans le cas du narrateur d'*Ardor guerrero*, le regard en arrière se heurte, à l'heure du récit, à la difficulté à réfléchir sur un état qu'à l'époque même des faits

²⁰⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 2001 (1^{ère} édition 1978), p. 396.

il n'avait pu cerner puisque, alors apeuré et privé d'autonomie, il n'avait pas une réflexivité suffisante. Dans l'œuvre, le trouble émotionnel qui assaille le personnage narrateur au moment de son service militaire s'ajoute à la distanciation et entérine l'impossibilité de toute restitution strictement factuelle.

2.2. La charge affective

Le personnage narrateur d'*Ardor guerrero* ne présente pas une vision objective de l'armée puisque de son récit émane constamment un rejet de l'institution. Dès ses premiers temps au service militaire, il juge ce dernier comme un mécanisme d'abrutissement, porteur des plus grandes absurdités et des monstruosité les plus bizarres, engendrant un anéantissement progressif de l'intelligence (AG, p. 93). Il estime la norme si pointilleuse qu'elle en devient hallucinante (AG, p. 94), puis exècre la stupidité et l'orgueil ridicule que les chefs veulent lui inculquer (AG, p. 98). Plus loin, arrivé à la caserne de Saint-Sébastien, il déplore que toutes les choses y soient régies par un principe d'usure et de négligence (AG, p. 132) et constate la médiocrité et l'angoisse de la vie des militaires de carrière (AG, p. 191). Cette présentation est profondément subjective car si le narrateur juge l'armée décadente et déconfite, les militaires y voient l'accomplissement d'une vie. Une même réalité peut donc donner lieu à des points de vue diamétralement opposés. Cette différence d'appréciation s'explique sans doute par le fait que les soldats de carrière appartiennent à des familles militaires, ont toujours habité dans des cités militaires, sont passés par des écoles militaires et sont mariés avec des filles de militaires (AG, p. 192). On remarque là un déphasage d'éducation puisqu'il est un décalage intrinsèque entre la virilité exaltée dans les milieux militaires et les valeurs civiles qui lui ont été enseignées. Le narrateur ne peut qu'exprimer un jugement négatif sur l'armée car elle est éloignée non seulement des principes reçus mais aussi de sa propre sensibilité humaniste. Porté sur les mots, celui-ci choisit de juger l'armée en s'intéressant à ceux qu'elle

utilise. Dès le premier chapitre, le narrateur critique la rhétorique militaire qu'il évalue comme corrompue, incompétente, vulgaire et avinée et dont les sommets sont selon lui l'élimination de tout mot articulé, les aboiements et les cris éraillés (AG, p. 14). Au sein de son expérience, les mots de l'armée se révèlent vite être cruels et vides de sens. Dans *Ardor guerrero*, l'usage de guillemets ou de tirets (AG, p. 99) met en relief l'insertion de dialogues qui, s'ils ponctuent le texte, ne sont souvent que des sentences militaires ou des avanies lapidaires telles que : « ¡aire! » (AG, p. 206), « te cagas » (AG, p. 209), « Callarse maricones » (AG, p. 212), « ¡Ciruela, que se te cuela! ¡Ciruela, chúpamela! » (AG, p. 216). Le narrateur s'émeut de ne pas retrouver dans l'environnement de l'armée des dialogues empreints de culture, de sensibilité ou pour le moins de normalité. Les phrases courtes prédominent : ce sont des harangues ou des onomatopées par lesquelles les troupes et leurs commandements ne semblent échanger ni mots ni idées. Si quelques rares phrases sont plus longues, plus construites, elles restent porteuses d'une vulgarité et d'une violence gratuite, comme c'est le cas de celles qu'emploie le sergent Marcelo pour définir le conscrit : « —Aquí se viene voluntario, (...) con dos cojones, a defender a España, a meterles una pistola por el culo a estos terroristas » (AG, p. 300). Le protagoniste, parce qu'il est hermétique au monde militaire, présente l'armée comme une machinerie abrutissante et terrifiante. Cette perception subjective, qui naît de sa nature et de son éducation, obstrue la référentialité du récit. La factualité de ce dernier se voit donc, tout au long d'*Ardor guerrero*, largement entravée par la charge affective du narrateur.

2.3. La factualité *versus* la vérité

Force est de constater qu'au sein d'*Ardor guerrero* les événements vécus par le protagoniste narrateur sont pauvres puisque non seulement celui-ci se met en

retrait d'une institution qu'il abhorre mais aussi parce que l'armée réprime toute velléité d'expression. Aussi, le personnage narrateur s'écarte du rôle minime que l'institution lui assigne en se constituant par la pensée un espace de liberté. Ce comportement qu'Erving Goffman désigne comme une « adaptation secondaire »²¹⁰, c'est-à-dire une attitude qui suppose en apparence une conformité aux lois et au règlement mais qui consiste en réalité à obtenir des satisfactions interdites ou des satisfactions autorisées en utilisant des moyens défendus, présente pour l'individu d'autant plus d'intérêt que son degré d'autonomie est restreint. Le protagoniste narrateur d'*Ardor guerrero* tout en apparaissant comme un conscrit obéissant (*AG*, p. 98) s'écarte de la pensée unique et militaire en se cachant la nuit dans la bibliothèque du campement (*AG*, p. 97) pour y laisser s'exprimer sa nature d'intellectuel et son appétence pour les lettres. Les livres le restituent à lui-même (*AG*, p. 97). De plus, cette littérature agit comme un outil de compensation en lui permettant de faire diversion à sa douleur, autrement dit d'y penser moins, et par conséquent de souffrir moins. En ce sens, Pascal définit la littérature comme un refuge, « la seule chose qui nous console de nos misères »²¹¹. Dans *Ardor guerrero*, elle intervient pour détourner le protagoniste narrateur d'une factualité qui est porteuse des angoisses nées de sa solitude (*AG*, p. 18), de son éloignement et de son insatisfaction (*AG*, p. 20). Au travers de la littérature, le personnage narrateur s'évade et trouve un peu de paix. Les livres le détournent de son mal-être et lui permettent d'accéder à une dimension spirituelle qui le conduit à un aspect de la réalité autre que la simple factualité de ses gestes quotidiens. Puisque le bonheur n'est pas accessible dans la vie de la caserne, il est alors cognitif :

En aquella biblioteca leí por primera vez *El tercer hombre*, tan absorto en sus páginas como cuando leía a Julio Verne de niño, tan fuera de todo que cuando concluía el último capítulo y sonó el toque de fajina me pareció que salía de un sueño, uno de esos sueños detallados y felices cuyas imágenes lo siguen alentando a uno como un rescoldo de plenitud y entereza a lo largo de las horas diurnas. (*AG*, pp. 97-98)

²¹⁰ Erving Goffman, *Asilse. Etudes sur la condition des malades mentaux et autres reclus*, traduit de l'anglais par Liliane et Claude Lainé, Paris, Editions de Minuit, 1968 (1^{ère} édition 1961), 422 p.

²¹¹ Blaise Pascal, *Pensées*, *op.cit.*, p. 55.

Le personnage narrateur d'*Ardor guerrero* trouve dans ses lectures un peu de paix et d'énergie. Chaque soir, il lit quelques minutes avant l'extinction des lumières et tente d'apprendre des poèmes de Borges pour se les répéter intérieurement au cours de la journée comme une nourriture secrète dont personne ne peut le priver (AG, p. 98). Au-delà de l'évasion, les lectures peuvent le conduire à se mettre en scène lui-même dans son imaginaire, comme il en témoigne à sa lecture de *Don Quichotte*²¹² : « Me quedaba tiempo para leer (...) sin enterarme de nada lo que ocurría a mi alrededor, un capítulo de la segunda parte del Quijote. » (AG, p. 310). Le protagoniste narrateur d'*Ardor guerrero* précise qu'il parcourt la seconde partie de l'ouvrage, celle où Don Quichotte pense être le chevalier de ses livres, comme s'il voulait métaphoriquement insister sur une métalepse narrative, c'est-à-dire comme s'il voulait exprimer qu'il vit lui aussi une réalité autre que celle qui l'entoure et qui est une réalité livresque et personnelle. Il conserve l'œuvre sur lui comme s'il voulait continuer à vivre mentalement la vie de son héros : « cuando sonaba la corneta para la formación yo apuraba leyendo hasta el último instante y guardaba el libro (...) en uno de los grandes bolsillos laterales de mi pantalón de faena » (AG, p. 310). Le jeune appelé existe ainsi au travers de deux histoires : celle des choses qu'il fait, autrement dit les exercices du service militaire, et celle des choses qu'il imagine faire, c'est-à-dire les aventures de ses lectures. La réalité n'est pas seulement le concret, à savoir la factualité, mais elle existe aussi sous la forme de contenus mentaux qui ne sont pas des faits mais qui n'en sont pas pour autant moins réels. Un individu n'est pas seulement ce qu'il fait ou ce qui lui arrive, il est aussi ce qu'il lit ou ce à quoi il pense. Dans *Ardor guerrero*, nous assistons à une suspension de la référence aux événements factuels d'une vie empirique pour privilégier les résonances intimes de l'intériorité spirituelle. En ce sens, Proust différencie un moi objectif, concret et extérieur à un moi subjectif, abstrait et intérieur ainsi qu'il l'exprime dans *Contre Sainte-Beuve* : « Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société et dans nos vies »²¹³. Proust appelle à dépasser l'enquête biographique préconisée par Sainte-Beuve car, si elle est nécessaire pour cerner un personnage, comme nous le remarquons dans notre première partie, elle n'est pas suffisante

²¹² Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, Madrid, Alfaguara, 2004 (1^{ère} édition 1615), 1360 p.

²¹³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971 (1^{ère} édition 1954), pp. 221-222.

puisqu'elle ne peut pas le décrire intimement. C'est pourquoi, pour embrasser un personnage dans sa globalité, tout narrateur ne peut se suffire d'une écriture factuelle, il doit aussi convoquer la réalité intérieure de son personnage qui constitue la vérité personnelle de ce dernier. La théorie relativiste enseigne que chaque individu peut avoir sa propre vérité puisque celle-ci change en fonction des personnes, mais aussi notamment des lieux ou des époques. Dans l'Antiquité, Protagoras énonce que l'homme est la mesure de toute chose²¹⁴ et qu'il n'existe donc pas une vérité mais de multiples points de vue sur le monde. Aussi, lorsque nous parlons du réel, nous pouvons nous référer aux événements extérieurs en tant que tels, et nous sommes dans ce cas dans la factualité, mais nous pouvons aussi évoquer les perceptions et les créations de notre esprit et nous ne sommes alors plus dans la factualité mais dans la vérité. La factualité est un concept ontologique, c'est-à-dire qui concerne la nature immuable de l'événement, tandis que la vérité est un concept conjoncturel, autrement dit qui varie selon les personnes et les circonstances. La factualité, en s'appuyant sur des preuves tangibles ou des traces visibles, témoigne que les faits sont arrivés d'une manière et pas d'une autre et remporte en ce sens l'assentiment général. Universellement acceptée, elle répond à des critères communs à tous, qui sont ceux de la logique et de l'expérience scientifique non-sensible, autrement dit de l'expérience quantifiable, instrumentale et donc objective et reproductible. La vérité quant à elle relève d'une conception subjective c'est-à-dire de l'intellection et de l'imagination personnelles. En somme, dans *Ardor guerrero*, la distanciation, la charge affective et le refuge dans l'intellect invalident la stricte factualité du récit. Pour embrasser l'ensemble de la réalité, le narrateur a besoin d'exprimer non seulement la factualité mais aussi sa vérité personnelle parachevant ainsi l'écriture de soi, tant dans *Ardor guerrero* que dans *Ventanas de Manhattan*.

²¹⁴ Protagoras, « La Vérité ou Discours destructifs » in Jean Voilquin (annoté et traduit par), *Les penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Milet à Prodicos*, Paris, Flammarion, 1964, p. 204.

3. Le regard de l'étranger : *Ventanas de Manhattan*

Ventanas de Manhattan s'ouvre sur une épigraphe extraite de *Pruebas de Nueva York* de José Moreno Villa : « Como el topo que sale a la luz y se ciega va ese español por las calles ». Cette citation introductive illustre le propos de *Ventanas de Manhattan* puisque son narrateur, en se rendant à New York, se voit submergé par une réalité nouvelle. Il l'appréhende par son regard européen, non seulement parce qu'il n'a pas d'autres moyens de dire l'inconnu, mais aussi pour pouvoir se faire comprendre d'un lecteur qui comme lui ne connaît pas la ville. *Ventanas de Manhattan* est ainsi capturée par son spectre espagnol et passée au tamis des représentations artistiques topiques de la ville. En effet, en écrivant New York, le narrateur de l'œuvre rend manifestes les bagages culturels dont il est porteur.

3.1. L'insaisissable New York

La diégèse de *Ventanas de Manhattan* se situe à New York, ville emblématique de la modernité. L'anthropologue Marc Augé affirme que cette modernité est productrice de non-lieux qu'il définit de la façon suivante : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire ni comme relationnel ni comme historique définira un non-lieu »²¹⁵. Les non-lieux, qui apparaissent ainsi comme des espaces où s'éprouvent l'anonymat, la solitude et l'indifférenciation, prolifèrent dans l'organisation de l'espace moderne. En arrivant à New York, le narrateur de *Ventanas de Manhattan* voit s'altérer ses repères spatiaux et se multiplier les non-

²¹⁵ Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100.

lieux puisqu'il se trouve confronté à l'espace neutre de l'aéroport Kennedy (*VM*, p. 24) puis aux hôtels de la ville, tels que le Waldorf Astoria aux murs gris (*VM*, p. 32) et aux chambres cubiques et impersonnelles (*VM*, p. 37). Dans l'œuvre, New York devient un espace déshumanisé puisque le narrateur n'arrive pas à s'y reconnaître et à y retrouver un passé. New York, d'une part parce qu'elle est moderne et d'autre part parce qu'elle est pour le narrateur totalement inconnue, apparaît dans *Ventanas de Manhattan* comme un vaste non-lieu. De plus, la ville étrangère ne lui offre rien qui puisse lui permettre de tisser de nouveaux liens sociaux puisque des barrières culturelles se dressent face à lui, rendant toute communication fort difficile. Le narrateur de *Ventanas de Manhattan* se confronte aux difficultés que suppose la méconnaissance de la langue et des modes de fonctionnement de la ville étrangère. Pour exemple, lors de sa première nuit à New York, il ne parvient pas à trouver le sommeil car une lumière rouge ne cesse d'éclairer par intermittence sa chambre d'hôtel :

Me armé de valor y marqué el número de la recepción, queriendo vencer la timidez para encontrar laboriosamente las palabras inglesas que explicaran lo que estaba sucediendo, pero si me hice entender, cosa que dudo, en cualquier caso no comprendí lo que me decían, la explicación para la luz intermitente roja. (*VM*, p. 14)

Déstabilisé par le signal qu'il ne parvient pas à décoder et interdit face aux explications en anglais, inintelligibles pour lui, il doit se résoudre à constater, le soir venu, que le bouton continue de clignoter :

Volví a llamar a la recepción, a marcar el número con mi apocamiento español, agobiado por la distancia desoladora entre lo que uno piensa que sabe de un idioma y lo que su lengua tope acierta a articular. (...) esa vez sí entendí lo que la voz fatigada y quizás desdeñosa me decía, esa luz roja se enciende y se paga para avisarle de que usted tiene un mensaje. (*VM*, p. 15)

Le narrateur perçoit combien la maîtrise des codes est nécessaire pour participer à la vie de la cité et à quel point la langue est capitale pour comprendre et se faire comprendre, et ainsi nouer du lien social. En apparaissant comme un non-lieu et

comme un espace dont il ne connaît pas les règles, New York reste pour le narrateur de *Ventanas de Manhattan* insaisissable.

De surcroît, l'espace urbain génère des métaphores corporelles. C'est ainsi que, dans *Le ventre de Paris*²¹⁶, Emile Zola présente les Halles comme l'estomac de la capitale ou que, dans *Mortal y Rosa*²¹⁷, Francisco Umbral désigne le métro madrilène comme les intestins ferrés qui courent à travers l'âme de la grande ville. De la même façon, dans *Ventanas de Manhattan*, Antonio Muñoz Molina, à travers la voix de son narrateur, compare régulièrement New York à l'intérieur d'un organisme vivant :

Al salir del avión por uno de esos tubos que se acoplan a las puertas no se llega nunca a una ciudad ni a un país, sino al espacio neutro y opresivo de un aeropuerto, sobre todo al llegar a la terminal de la compañía TWA en el aeropuerto Kennedy, que tiene pasillos semejantes a las tuberías interiores de un organismo humano y salas cerradas y cóncavas como las cámaras secretas de un cuerpo. (*VM*, p. 24)

Dans cet extrait, l'aéroport de la ville est assimilé au corps humain. Si la ville a des fonctions relatives à l'économie, au divertissement ou à l'instruction, remplies par les marchés, les parcs ou les écoles, elle peut aussi s'envisager sous un angle physiologique. En ce sens, elle est soumise à des adaptations successives qu'Italo Calvino identifie à l'évolution naturelle des espèces²¹⁸ :

Puisque la ville change, grandit, et se modifie en fonction des événements historiques, sociaux, politiques ou culturels, elle peut être comparée à un organisme vivant. (...) [L]a comparaison avec l'organisme vivant dans l'évolution de l'espèce (...) peut nous dire quelque chose d'important sur la ville : comment en passant d'une ère à l'autre les espèces vivantes ou adaptent leurs organes à de nouvelles fonctions ou disparaissent. La même chose se passe avec la ville.

Chaque mouvement qui s'opère dans la ville ajuste le tissu urbain ou le transforme de façon irréversible. Le narrateur de *Ventanas de Manhattan* remarque que partout dans la ville, des excavations profondes occupent des pâtés

²¹⁶ Emile Zola, *Le ventre de Paris*, Paris, Le Livre de Poche, 1971 (1^{ère} édition 1873), 512 p.

²¹⁷ Francisco Umbral, *Mortal y Rosa*, Madrid, Cátedra, 2007 (1^{ère} édition 1975), p. 127.

²¹⁸ Italo Calvino, *Punto y aparte: Ensayos sobre literatura y sociedad*, traduit de l'italien par Gabriela Sánchez Ferlosio, Barcelone, Tusquets, 1995, p. 310.

de maison et que des échafaudages de nouveaux gratte-ciel s'élèvent en l'air grâce la puissance des grues géantes hissant des poutres métalliques, des bennes de béton et des chargements de brique (*VM*, p. 251). Ainsi, les escaliers de marbre et les voûtes de la gare de Pennsylvanie laissent place à une tour d'habitation et à un stade, les entrepôts portuaires aux vitres brisées deviennent des galeries d'art et dans le quartier où il n'y avait que des ateliers malodorants de découpe de viande ouvrent des boutiques de luxe et des restaurants aux devantures futuristes (*VM*, p. 253). Les transformations urbanistiques de New York témoignent d'un perpétuel mouvement : « Manhattan está siendo permanentemente construida y destruida » (*VM*, p. 251). Sans cesse changeante, la ville demeure insaisissable.

3.2. L'indicible New York

Dans *Ventanas de Manhattan*, il est un impossible de dénomination ou, pour le moins, une impropriété du vocabulaire de rendre compte de la réalité new-yorkaise. Les moyens lexicaux que le narrateur détient apparaissent rapidement incapables de dire le voyage à l'étranger. Les vocables de sa langue maternelle servent à nommer des réalités qui lui sont familières, c'est-à-dire des objets susceptibles d'apparaître en Espagne. Or, en voyageant, le narrateur se confronte à des réalités inhabituelles, distinctes de celles qu'il connaît dans son propre pays et par conséquent de celles qui ont été établies par sa langue d'origine. Les mots qu'il peut utiliser pour rendre compte de cette nouvelle réalité ne sont alors qu'un pis-aller, puisqu'il projette un lexique inadapté qui déforme ou réduit la réalité pour la rendre dicible. Il existe une disjonction entre le vocabulaire du narrateur et les référents auxquels celui-ci est désormais confronté. La rencontre d'un élément neuf fonde l'écriture du voyage dans le sens où ce dernier fait apparaître dans le champ de regard du narrateur un objet nouveau qui, même s'il existe déjà pour d'autres, est une réalité inédite pour lui. Le décalage entre la somme de lexique dont le narrateur dispose et l'ensemble des référents qu'il se propose de dire tient

au caractère exotique de ces derniers. L'impossible de dénomination est strictement relatif à sa langue car si l'objet auquel le narrateur se confronte n'a pas été dit en espagnol, il a déjà été nommé en anglais. S'impose alors l'emprunt à l'anglais, même s'il suppose de faire cohabiter au sein du texte des termes de répertoires linguistiques différents, comme c'est le cas dans les propositions suivantes : « hay una exposición sobre las *flophouses* de la calle Bowery » (*VM*, p. 222) ou « los edificios no son muy altos, y muchas veces son *town houses* que albergan a una sola familia » (*VM*, p. 366). Nous pouvons interroger la lisibilité de tels énoncés car ils introduisent un élément d'opacité à la lecture qui défait la cohérence lexicale du texte. Toutefois, ces mots rapportés sont indispensables car ils sont les seuls à pouvoir traduire une réalité inconnue pour le narrateur, car typiquement américaine. Ainsi, le narrateur convoque la locution « *shopping malls* » pour traduire les vastes espaces dédiés au commerce qui sont les symboles du mode de vie américain marqué par le consumérisme à outrance (*VM*, p. 123) et celle de « *bag ladies* » (*VM*, p. 33) pour décrire les femmes, caractéristiques des laissés pour compte du système social américain, qui traînent sur les trottoirs en portant de grands sacs à ordures pleins de haillons et en poussant des chariots. Alors que l'image traditionnelle du sans-abri aux Etats-Unis est un chemineau blanc et alcoolique, à partir des années 80 la population sans domicile s'étend aux femmes, aux malades du sida et aux minorités religieuses, entraînant la création d'un vocabulaire spécifique en l'occurrence « *bag ladies* », « *homeless with A.I.D.S* » (*VM*, p. 180) et « *Jewish homeless* » (*VM*, p. 180). L'emploi de locutions américaines est économique puisqu'il dispense des recours à la périphrase mais il suppose aussi une plus grande attention pour le lecteur dans la mesure où il nécessite de sa part d'abord une mémorisation des définitions au fur et à mesure qu'elles apparaissent puis une substitution du terme anglais par la périphrase sous-entendue. En effet, la première occurrence du terme *homeless* est accompagnée d'une explication : « Regresan los *homeless*, los vagabundos de las calles » (*VM*, p. 36). Cependant, le mot est ensuite utilisé seul dans les séquences dix-neuf, vingt-deux, quarante-trois et cinquante et une, obligeant le lecteur à procéder à une traduction. Il en est de même pour le terme *tenement*, explicité dans un premier temps de la façon suivante : « los *tenements*, las casas de vecindad

donde a principios del siglo XX había una densidad de población superior a la de Calcuta, y un índice de mortalidad infantil parecido al de las ciudades medievales » (*VM*, p. 199). En revanche, il est employé ultérieurement sans autre commentaire (*VM*, p. 200). Ainsi, si le narrateur résout la lacune lexicale, autrement dit l'inadéquation entre les éléments du réel et le lexique dont il dispose pour en faire part, l'usage de l'italique rend néanmoins compte de son renoncement à dire dans sa langue d'origine. L'emprunt à l'anglais apparaît comme un remède à l'aphasie du narrateur face au surgissement d'éléments inédits pour lui mais il souligne en même temps l'hétérogénéité de la narration en délimitant les lexèmes comme des acquisitions du texte. Si l'absorption d'éléments appartenant à une autre langue permet de combler les lacunes du code linguistique du scripteur, elle ne permet pas d'exprimer exhaustivement l'indicible New York.

Dans *Ventanas de Manhattan*, le narrateur fait aussi constamment appel à la comparaison pour narrer l'ineffable de la ville, comme si l'univers new-yorkais ne pouvait entièrement se définir sans le concours de son pays natal. Dès son arrivée, le narrateur compare les usages new-yorkais aux usages européens :

En el control de los pasaportes es donde el autoritarismo administrativo de los Estados Unidos, con la aspereza y los malos modos de esos funcionarios de Inmigración que tienen para el europeo una envergadura amenazante, una escala tan desacostumbrada como la que le sorprenderá más tarde en el tamaño de los coches o en el de los puentes. (*VM*, p. 25)

Il explique qu'un européen n'est pas habitué, lorsqu'il ne respecte pas les consignes, à essuyer les réprimandes autoritaires des fonctionnaires aéroportuaires. En rejoignant son hôtel, il confronte New York à Madrid, ainsi qu'en témoigne la présence du comparatif quantitatif d'égalité « tan como » dans la formule suivante : « el mediodía detenido tiene una claridad azul tan limpia como la del cielo de Madrid » (*VM*, p. 30). Il ne cesse ensuite tout au long de son voyage de comparer les lieux et les personnes qu'il découvre à ceux qu'il connaît : « Gracias a los Starbucks que están en todas partes, se puede hacer en Manhattan una vida de café tan haragana como en una capital de provincia española » (*VM*, p. 160). Il remarque lors de ses promenades que les boutiques de

tissus du Lower East Side sont semblables aux échoppes espagnoles : « en la calle Ludlow, quedan tristísimas tiendas de tejidos (...) almacenes tan rancios y umbríos como los de esas ciudades españolas de provincia en las que sobrevive un comercio residual » (*VM*, p. 244). Plus loin, il affirme que le Saint Nick's ne ressemble pas tant à un club à la mode qu'à un modeste bar espagnol (*VM*, p. 345) et que les chanteuses de jazz qui se produisent sur les scènes new-yorkaises ont les mêmes attitudes que les danseuses de flamenco :

Dee Dee Bridgewater provoca a los espectadores varones como una cantante de revista (...) del Paralelo de Barcelona, moviendo las cadenas y el vientre (...) como yo sólo he visto hacerlo (...) a algunas bailaoras viejas del Sacromonte de Granada (*VM*, p. 304). (...) Se levanta la falda en arrebatos eléctricos como de bailaora flamenca (...). Paula West dice las canciones, en la misma medida en que un cantaor flamenco dice los cantes. (*VM*, pp. 310-311)

Il ne s'agit plus dans ces derniers extraits d'une comparaison quantitative mais d'une comparaison qualitative, c'est-à-dire une analogie introduite par des mots outils tels que « como » ou « en la misma manera que ». Le recours récurrent à ce type de comparaison souligne que le personnage ne définit pas le monde en soi mais par une succession de descriptions associatives. Le récit comparatif est une interprétation subjective d'une réalité qui n'est pas dicible en elle-même de prime abord. En ce sens, la fenêtre, élément architectural familier et fonctionnel, est l'objet d'une mise en perspective d'ordre culturel :

En mi tierra las ventanas mantienen con el exterior una relación difícil de cautela y secreto (...). Se entornaban las cortinas, se echaban las persianas, se aspiraba a ver sin ser vistos. Cuando a la caída de la tarde se iba a encender la luz, las mujeres decían: « Cierra antes los postigos, que no nos vea nadie. » Qué un extraño nos pudiera ver desde la calle parecía una afrenta. (...) Por eso me sorprenden y me gustan tanto las ventanas grandes de Manhattan rectangulares, despejadas admitiendo espaciosamente el mundo exterior en los apartamentos, revelando en cada edificio, como en capítulos o estampas diversas las vidas y las tareas de quienes habitan al otro lado de cada una de ellas. (*VM*, p. 55)

Les fenêtres new-yorkaises semblent, à la différence des fenêtres espagnoles, éclairées et dépouillées. Le connecteur « por eso » qui exprime la conséquence montre que le regard du narrateur sur New York provient de sa culture espagnole

dans la mesure où c'est parce qu'il a coutume d'observer de petites fenêtres aux rideaux tirés que les larges baies vitrées ouvertes sur l'extérieur le surprennent. Par la suite, il juxtapose les conceptions sur l'art en Espagne et aux Etats-Unis :

En España, el peor insulto que puede recibir quien escribe libros o hace películas, quien se dedica casi a cualquier forma de arte, es que se le llame localista, o costumbrista. 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, y sus cualidades universales o abstractas proceden de nuestra lejanía hacia los motivos, los escenarios y las experiencias que lo alimentan. (*VM*, pp. 57-58)

Par l'emploi des compléments circonstanciels de lieu qui débute les deux phrases, le narrateur dissocie les cultures espagnole et américaine. Il choisit, comme en témoigne l'usage de l'adjectif possessif « nuestra », de se positionner du côté espagnol pour appréhender New York. Le narrateur se réfère sans cesse à la culture de son propre pays et passe la ville au tamis de son filtre espagnol. Cette comparaison, qui met en co-présence les deux modes de vie, contribue, selon Geneviève Champeau²¹⁹, à une meilleure compréhension du monde en conduisant du moins connu au plus connu. Elle cite à ce sujet Bernard Dupriez : « la plupart des comparaisons visent à dégager quelque aspect de sens, à pallier l'absence de terminologie établie (...) à communiquer »²²⁰. Par l'emploi de la comparaison, le narrateur réitère son effort d'exprimer l'informulable. Puisque le monde ne peut pas complètement s'appréhender en lui-même, il en donne une image indirecte médiatisée par la comparaison. Ce procédé qui est un instrument de l'écriture analogique, compense, en opérant un système de correspondances entre la réalité américaine et la réalité espagnole, l'indicible de New York, mais il marque aussi inmanquablement les tensions qui existent entre les deux pôles.

²¹⁹ Geneviève Champeau, « Comparación y analogía en *Beatus Ille* », in Irene Andres-Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, op. cit., pp. 107-127.

²²⁰ Bernard Dupriez, *Les procédés littéraires*, Paris, Gradus, 1984, p. 123.

3.3. L'originalité de New York

Dans *Ventanas de Manhattan*, le regard du narrateur s'arrête sur l'originalité de la ville c'est-à-dire sur ce qui le frappe ou le fascine. Aussi c'est la démesure urbaine (*VM*, p. 25) qui époustoufle le narrateur madrilène, tout comme elle sidère le personnage parisien de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* :

New York c'est une ville debout. (...) Chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes (...) elles s'allongent sur le paysage (...) tandis que celle-là l'Américaine (...) elle se tenait bien raide.²²¹

De la même façon que Bardamu, le narrateur de *Ventanas de Manhattan* est impressionné par la verticalité de la ville et pris de vertige face à la dimension des gratte-ciel (*VM*, p. 13). En effet, l'architecture américaine se caractérise par de hauts volumes rectilignes (*VM*, p. 32), tels que les tours du Rockefeller Center (*VM*, p. 91), l'Empire State Building (*VM*, p. 92) ou le Chrysler Building (*VM*, p. 117). Dans une course aux sommets, le World Trade Center (*VM*, p. 130) culminait même à quatre cent dix-sept mètres. Les éditions Seix Barral choisissent d'insister sur cette spécificité urbanistique en faisant figurer sur la première de couverture de la collection Booket, une photo du Flatiron²²², premier gratte-ciel new-yorkais au croisement de la Cinquième avenue et de Broadway. Que ce soit au travers de la mythique tour de Babel, des clochers de Notre-Dame ou des minarets de la Mosquée bleue, l'Homme a toujours manifesté dans l'architecture son désir de s'élever. Les gratte-ciel sont donc dans la logique de la civilisation. New York, ville pionnière dans la construction des gratte-ciel, semble plus que toutes les autres s'être affranchie de son rapport au sol. Ainsi, c'est non seulement parce que New York constitue l'exemple le plus patent de la démesure urbaine mais aussi parce que cette verticalité est inédite pour lui que le narrateur de *Ventanas de*

²²¹ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Saint-Amand, Gallimard, 1972 (1^{ère} édition 1932), p. 237.

²²² Rudolf Buckhard, *Flatiron in summer*, New York, Tibor de Nagy Gallery, 1947, 27,9×22,9 cm.

Manhattan est médusé par le gigantisme new-yorkais. De même, il est frappé de surprise par le mélange des cultures dans la ville :

Me movería cansado y aturdido entre la multitud, entre tantos hombres y mujeres con cara, vestimentas y hablas de cualquier parte del mundo, africanos con túnicas y gorros bordados, sijs con altos turbantes de color azafrán, judíos ultraortodoxos con gabardinas negras y medias de seda negra (...) mujeres indias con saris y círculos rojos en las frentes morenas. (*VM*, p. 29)

A chaque pas, il croise des visages venus du monde entier et prend conscience du cosmopolitisme new-yorkais. Il remarque que plusieurs quartiers se sont formés selon les origines géographiques ou culturelles tels que la Petite Italie du Bronx (*VM*, p. 284), Chinatown (*VM*, p. 241) et Spanish Harlem (*VM*, p. 189). Le narrateur de l'œuvre définit Manhattan comme le grand bazar du monde entier (*VM*, p. 234) dans lequel une rue où les visages très sombres, les tuniques, les djellabas, ne sont pas de Harlem mais d'un souk du Mali ou de Zanzibar et où l'on ne parle pas l'anglais, mais l'arabe ou les langues d'Afrique (*VM*, p. 237), peut être bordée au nord par des restaurants coréens, et à l'est par des magasins de tapis d'Orient gérés par des commerçants arméniens (*VM*, p. 238-239). En ce sens, une étude commandée par la ville de New York²²³ estime que dans les années 2000, 36% des new-yorkais sont nés à l'étranger et que près de la moitié s'exprime, au sein du cadre familial, dans une autre langue que l'anglais. New York est bel et bien un *melting pot* brassant les ethnies et les cultures du monde entier. Ainsi, le narrateur de *Ventanas de Manhattan* écrit au sujet du gigantisme et du cosmopolitisme de la ville car ce sont ces données, parce qu'elles sont propres à New York, qui l'ont stupéfait.

²²³ Michael Bloomberg et Amanda Burden, *The newest new yorkers 2000, Immigrant New York in The New Millenium*, New York, 2004, <nyc.gov/html/dcp/pdf/census/nny_briefing_booklet.pdf> (consulté le 02 mars 2010).

3.4. Le topique New York

La réalité new-yorkaise a la particularité d'avoir déjà été écrite notamment par d'autres voyageurs. Le narrateur de *Ventanas de Manhattan* n'est pas un explorateur puisqu'il parcourt des terres déjà balisées par exemple par E. B. White dans *Here is New York* (*VM*, p. 143) ou John Mitchell dans *Joe Gould's Secret*²²⁴ (*VM*, p. 343). De ce fait, il se heurte sans cesse au risque de la redite, c'est-à-dire d'un double emploi avec de précédents ouvrages. La limite du récit factuel est ici contextuelle, autrement dit liée à la production littéraire, dans le sens où l'existence d'énoncés préalables sur New York peut rendre redondante, et de ce fait inutile, la production d'énoncés supplémentaires à ce sujet. En ce sens, Chateaubriand s'interroge sur la légitimité de l'écriture d'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*²²⁵ :

Ici j'éprouve un véritable embarras. Dois-je offrir la peinture exacte des Lieux Saints ? Mais alors je ne puis que répéter ce que l'on a dit avant moi : jamais sujet ne fut peut-être moins connu des lecteurs modernes, et toutefois jamais sujet ne fut plus complètement épuisé. Dois-je omettre le tableau de ces lieux sacrés ? Mais ne sera-ce pas enlever la partie la plus essentielle de mon voyage et en faire disparaître ce qui en est et la fin et le but ?

Cette aporie engendre trois options pour le narrateur qui peut, ou décrire, mais dans ce cas il ne fait que répéter, ou encore pratiquer l'ellipse, mais dans ce deuxième cas il manque une séquence essentielle de son voyage, ou enfin recourir à la citation, mais dans ce dernier cas il délègue le discours à un autre. Le choix, qu'il soit celui de la répétition, du silence ou de la délégation, ne permet pas, de toutes manières, de produire un récit de la réalité new-yorkaise satisfaisant.

Le narrateur de *Ventanas de Manhattan* a recours à la citation mais plus que d'un choix il s'agit d'une prédétermination dans le sens où il se dit lui-

²²⁴ John Mitchell, *Joe Gould's Secret*, Londres, Vintage Books, 1965, 208 p.

²²⁵ François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Flammarion, 1968 (1^{ère} édition 1811), pp. 270-271.

même embué par une vision livresque et cinématographique : « yo he viajado empapado de cine (...) y por eso me ha chocado tanto (...) no reconocer ningún lugar, no encontrarme inmediatamente, desde muy alto y desde lejos, con las siluetas de los rascacielos y la silueta de la Libertad » (*VM*, p. 29). Dès son arrivée, il s'attend à retrouver la vision topique qu'il a conçue de la ville. New York appartient à un imaginaire collectif dans le sens où, sans avoir nécessairement fait le voyage, tout un chacun a en mémoire des vues de New York telles que celle de l'Empire State Building où s'est réfugié King Kong (*VM*, p. 33) ou celle de Central Park, véritable poumon au centre de Manhattan, que le narrateur a connu à travers le film *Portrait of Jennie* (*VM*, p. 65) mais qui est aussi présent dans nombre de publicités et de séries télévisées. Par leur puissance et leur modernité, les Etats-Unis dominent la scène politique et économique mondiale et suscitent l'intérêt chez les intellectuels. C'est ainsi que la seconde guerre mondiale, marquée notamment par l'effondrement de Berlin, figure de proue de l'art moderne, conduit de nombreux artistes européens à s'exiler à New York. Depuis, une vaste production artistique s'intéresse à la ville et, l'érigeant en mythe littéraire, en présente une vision subjective qui, comme l'affirme Marcus Cunliffe, est tantôt porteuse d'espoir, tantôt génératrice d'angoisses : « L'Amérique, terme qui a peu à peu désigné les Etats-Unis, (...) a toujours été une chose ou l'autre : éloge ou récrimination, objet vanté ou attaqué, le meilleur ultime espoir ou au contraire, une terrible mise en garde »²²⁶. Deux types de productions artistiques s'affrontent : d'une part les livres et films noirs qui recréent une ville fantôme, souterraine, gangrenée par le crime, la corruption ou une situation socio-économique catastrophique et d'autre part les livres et comédies romantiques qui développent une vision idyllique de la ville où l'amour se rencontre au détour d'une rue et où l'ascension sociale est possible. Ainsi, le narrateur de *Ventanas de Manhattan* se réfère à une littérature désenchantée au travers par exemple de *L'attrape-cœurs*²²⁷ où Holden Caulfield loge dans une chambre sordide d'un hôtel new-yorkais et vit dans la ville trois jours d'ivresse et de solitude. De la même façon, lorsque le narrateur évoque les chiffonniers de misère, les accapareurs de déchets, les

²²⁶ Marcus Cunliffe, « European Images of America » in Arthur Schlesinger et Morton White, *Paths of American Thought*, Boston, Sentry Editions, 1963, p. 493.

²²⁷ Jerome David Salinger, *L'attrape-cœurs*, traduit de l'américain par Sébastien Japrisot, Paris, Robert Laffont, 1996, (1^{ère} édition 1951), 258 p.

déserteurs des hôpitaux psychiatriques et des asiles municipaux qui ont fait un faux pas dans leur vie et ont été incapables de se relever de ce niveau inférieur de l'existence qu'est le trottoir (*VM*, p. 173), il réfère à *The Mole People*²²⁸ où Jennifer Toth décrit les communautés déshéritées qui résident sous la métropole, tapies dans un New York méphitique et menaçant. Le narrateur fait non seulement référence aux romans sombres mais aussi aux films du même genre, tel que *Taxi Driver* (*VM*, p. 36) où Travis Bickle qui, après avoir accepté un poste de chauffeur de taxi, passe son temps dans des cinémas sordides et découvre horrifié la décadence morale des rues new-yorkaises. Le narrateur de *Ventanas de Manhattan* convoque aussi des œuvres supportant l'autre poncif sur New York, celui qui présente la ville sous un jour idéal, comme c'est le cas du film *Falling in Love* (*VM*, p. 142) où Frank et Molly, après s'être bousculés dans une librairie new-yorkaise bondée à la veille de Noël, tombent sous le charme l'un de l'autre. De même, pour narrer le personnage de Mark, qui vit dans un petit appartement à l'angle d'Arthur Avenue et de la cent soixante-dix-neuvième rue dans la petite Italie du Bronx, le narrateur évoque le petit garçon qui, dans *A Bronx Tale*, relate son histoire au sein de la communauté italienne du New York des années 1960 :

Mark va cada día caminando a su trabajo, por las aceras conocidas del barrio que ya empieza a despertarse, saludando por sus nombres a muchos de los vecinos, los tenderos que abren (...) sus barberías con imágenes de (...) Robert de Niro que rondó en estas calles su única película, *A Bronx Tale*, una historia de gente trabajadora que se parece mucho a la que Mark saluda cada día y con la que entabla breves conversaciones en italiano o en inglés, veces en una tentativa de dialecto siciliano. (*VM*, pp. 284-285)

Dans cet extrait, le personnage est ébloui par le rêve américain, autrement dit la conviction selon laquelle aux Etats-Unis tout individu, quelles que soient ses origines, son patrimoine ou sa culture, peut réussir à force de détermination et de travail. La ville nord-américaine véhicule une image de réussite et de bonheur en représentant un accès à l'éducation et au monde du travail. Il n'est pas anodin que nombre de personnages de *Ventanas de Manhattan* se soient exilés à New York puisque son université publique apparaît, dans l'imaginaire collectif des candidats

²²⁸ Jennifer Toth, *The Mole People : Life in the Tunnels Beneath New York City*, Chicago, Chicago Review Press, 1993, 280 p.

à l'immigration, comme le moyen d'échapper à la pauvreté et la promesse d'un avenir meilleur. Le narrateur y dispense des cours de littérature et aime à présenter à ses élèves, d'origine portoricaine, cubaine ou espagnole (*VM*, p. 188), des textes susceptibles de les renvoyer à leur condition d'immigrés. L'un des étudiants qui porte un nom hispanique, Cuevas, et un prénom nord-américain, Johnny, dénotant vraisemblablement de ses origines latines et d'un désir d'assimilation par le prénom, travaille dans l'enseignement mais rêve d'écrire. Cette aspiration reste vaine car Cuevas ne peut publier ni en République Dominicaine puisque son livre ne sortirait alors pas du pays, ni à New York parce qu'il n'y a pas d'éditeurs en langue espagnole. Johnny Cuevas comprend combien il est difficile de s'intégrer et combien son rêve new-yorkais est éloigné de la réalité. L'ensemble des élèves en s'identifiant, à la lecture de *Don Quichotte*²²⁹, au morisque Ricote qui, en tant que musulman s'affirmant de confession catholique, avait été expulsé d'Espagne et y était revenu clandestinement, manifestent leur déception quant à leur difficile intégration : « le pasa como a nosotros, que hemos dejado de ser de allá pero no somos de acá todavía, y a lo mejor no vamos a serlo nunca » (*VM*, p. 191). Ces étudiants se sentent floués de ne pas trouver de place sur leur terre d'accueil et de ne pas vivre dans le réel le bonheur new-yorkais colporté dans les arts. Ainsi, la littérature et le cinéma donnent à voir une image biaisée, fantasmée de la ville, qui participe à brouiller la réalité. Roger Caillois souligne, en ce sens, la force du stéréotype : « Il existe (...) *une représentation de la grande ville, assez puissante sur les imaginations pour que jamais en pratique ne soit posée la question de son exactitude* »²³⁰. New York a été tellement écrite et filmée qu'il existe désormais une confusion entre la réalité et les topiques qui circulent à son sujet. Le narrateur largement nourri par ces lieux communs artistiques ne parvient pas à présenter une image factuelle de la ville américaine.

²²⁹ Miguel de Cervantes, *op. cit.*

²³⁰ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 153.

3.5. New York, paysage état d'âme

Dans *Ventanas de Manhattan*, le bagage culturel n'est pas le seul à peser sur la représentation de la réalité puisque des données psychologiques personnelles viennent aussi la modeler. Le narrateur de l'œuvre voit ainsi sa vision de New York transformée par l'amour qu'il porte à ses proches. A ses yeux, la ville devient soudainement une offrande qu'il transmet à son épouse (*VM*, pp. 80 et 106). Pendant son séjour, le narrateur fait cadeau de ses lieux les plus chers de New York à la femme qui l'accompagne, ceux qu'il a trouvés en solitaire mais aussi ceux que d'autres personnes lui ont offerts, et chacun de ceux-là se transforme en une partie d'un itinéraire commun, en un cadeau mutuel qui est, en même temps, le plan d'une ville et celui d'un trésor (*VM*, p. 45). Aux lieux sont toujours associées les personnes qui nous les ont fait découvrir ainsi que le moment de notre vie où, grâce à leur intermédiaire, nous les avons connus (*VM*, p. 44). La perception de la réalité est ainsi fondée non seulement sur la référentialité mais aussi sur l'expérience personnelle. En ce sens, Henri-Frédéric Amiel affirme qu'il existe un « paysage état d'âme »²³¹ qu'il définit comme une correspondance entre le dehors et le dedans, c'est-à-dire une relation étroite entre la perception de la réalité et la psyché de l'observateur. Le saisissement de la ville ne se réduit pas à un agrégat d'immeubles et de rues mais se modifie en relation à des proches ou à des moments de vie. Lorsque le narrateur retrouve sa femme venue le rejoindre aux Etats-Unis, le réel se pare de couleurs riantes :

Lo que fue un escenario admirable y un paisaje exterior desde ahora es una parte de tu alma, un atributo del deseo que te lleva en suspenso como los vuelos de los sueños, que te acelera los latidos del corazón y el ritmo de los pasos con los que cruzas sin pisar del todo el suelo de los vestíbulos de los aeropuertos. Esta vez el viaje en taxi era el prelude no de una llegada abstracta y desinteresada a la ciudad sino de un encuentro. (*VM*, pp. 40-41)

²³¹ Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime, tome II (janvier 1852-mars 1856)*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, p. 295.

La perception du réel est donc subordonnée à la situation particulière dans laquelle le narrateur se trouve. Il existe un rapprochement affectif entre le personnage et la ville dans le sens où l'amour qu'a le narrateur pour sa femme rejaillit sur le paysage :

Con la luz rubia y fría del sol iluminando desde el oeste las torres de cristal, mientras el viento del océano silbaba en los cables de acero, tensos y tupidos como cuerdas de arpa (...) nosotros mirábamos el río y los puentes y el perfil de la ciudad desde una perspectiva elevada e ingravida de equilibristas o de pájaros. (*VM*, p. 45)

A l'inverse, lorsque le séjour touche à son terme et que le couple est contraint de quitter l'hôtel qui l'a accueilli, la tristesse s'immisce dans la ville :

Ingresamos del golpe, después de habernos extraviado en el frío de las calles a oscuras, casi desiertas en la noche laboral del invierno, en la pulsación del calor y la música, en el olor a tabaco, a cerveza agria, a madera y a serrín mojado de las tabernas irlandesas, en la penumbra rumorosa de voces. (*VM*, p. 50)

Du point de vue du narrateur, ne percent plus dehors que des avenues sombres, battues par les vents, où vivent vagabonds et obscurs mendiants tandis que s'amoncellent, à l'intérieur de l'Arthur's Tavern, de vieilles coupures de journaux et que s'accumulent poussière et crasse sur les décorations de Noël et les guirlandes de trèfles de la Saint-Patrick (*VM*, p. 49). Le narrateur, qui accompagne pour la dernière fois son épouse dans le nord de la ville, ne voit plus de la fenêtre de son taxi qu'un pauvre homme, la tête effondrée par l'épuisement, le sommeil ou l'alcool. Il ne perçoit désormais de la Sixième Avenue que ses aspects les plus laids :

[R]ecorreríamos por última vez en taxi, en dirección al norte, la Sexta Avenida deshabitada y oscura en la noche de invierno, iluminada de trecho en trecho por los fluorescentes lívidos de las tiendas y de las cafeterías y restaurantes grasientos de pizzas o de hamburguesas. (*VM*, pp. 54-55)

Les adjectifs qualificatifs choisis, « deshabitada », « oscura », « lívidos » et « grasientos », montrent la ville sous son jour le plus gris. La perception que le

narrateur a de son voyage est le prolongement des sentiments qui l'animent. Ainsi, l'écriture de New York, parce qu'elle est consubstantielle de ses états d'âme, ne peut être exclusivement factuelle. En ce sens, Muñoz Molina se rapproche de la figure du paysage état d'âme, largement développée en littérature, notamment par les poètes romantiques, et pourrait reprendre à son propre compte, à la fin de l'automne, alors qu'il quitte la ville aimée, les vers de Lamartine :

Salut ! bois couronnés d'un reste de verdure !
Feuillages jaunissants sur les gazons épars !
Salut, derniers beaux jours ! Le deuil de la nature
Convient à la douleur et plaît à mes regards !

Arrivée à cette étape de notre raisonnement, nous avons relevé au sein de notre corpus, tout un ensemble de résistances à l'existence de récits qui se voudraient être l'exacte reproduction des faits qu'ils convoquent. Nous avons choisi de nous intéresser d'abord à *Sefarad* car il est d'emblée possible de soumettre ce récit, parce qu'il narre l'Autre, à des critères de vérité et de fausseté. Nous avons constaté que des inexactitudes et des imprécisions se glissaient dans les récits intradiégétiques mais aussi dans la trame extradiégétique dissociant en son sein des éléments autobiographiques et une pratique autofictionnelle. Nous avons ensuite approfondi l'étude des récits de soi en reconsidérant *Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan*. Le premier, non seulement parce qu'il se heurte à la reconstitution d'un réel à jamais achevé et hors de portée mais aussi parce qu'il se charge de l'émotion née de l'expérience personnelle éprouvante, ne présente pas une factualité événementielle mais une vérité plus personnelle. Enfin, le narrateur du second qui recourt inexorablement à ses repères espagnols et culturels parce qu'il découvre une réalité qu'il n'a les moyens ni de saisir ni de dire en elle-même, louvoie avec la factualité en en mettant à jour qu'un aspect largement tronqué et hautement biaisé. Les narrateurs des trois œuvres ne peuvent donc pas se contenter d'une écriture référentielle pour prétendre exprimer la réalité. Pour la saisir dans sa globalité, ils se voient obligés de franchir les limites du factuel et de convoquer, outre les faits, des éléments du possible ou de l'imaginaire, faisant par là-même appel au fictionnel. La contamination du réel par le fictionnel leur permet de

prolonger la réalité pour en explorer les zones les plus inaccessibles et les plus invisibles.

Chapitre deux : la contamination du factuel par le fictionnel

Doris Lessing, lauréate du Prix Nobel de Littérature en 2007, déclare lors d'un congrès : « Nous apprécions le récit parce que sa structure habite notre cerveau. Notre cerveau est façonné pour le narratif »²³². Raconter des histoires est une des prérogatives de l'homme puisqu'il est de sa nature de représenter le monde dans lequel il évolue. Jean Molino démontre tout au long de *Homo fabulator, théorie et analyse du récit*²³³, que l'homme est un animal qui raconte. En se fondant sur cette analyse, Françoise Revaz²³⁴ affirme que lorsqu'un individu est frappé de « dysnarrativie », autrement dit d'un dysfonctionnement qui affecte sa capacité à raconter ou à comprendre des histoires, toute sa personnalité s'en trouve déstructurée, et ajoute que certains spécialistes en neurosciences arguent qu'il existe dans le cerveau un module dont la fonction serait de donner un sens aux événements en les faisant entrer dans des récits. Aussi l'individu fait appel, parce que le langage référentiel est nécessaire mais pas suffisant pour rapporter les faits, à toute une série de procédés fictionnels pour en dramatiser ou en compléter les représentations. En ce sens, *Ardor guerrero, Ventanas de Manhattan* et les récits de vie recueillis par le narrateur extradiégétique de *Sefarad*, qui se veulent initialement composés de faits avérés, se voient contaminés par des aspects issus de la narration fictionnelle c'est-à-dire ne renvoyant à aucun référent de l'univers extradiégétique. Aussi, nous nous interrogerons désormais sur les modalités selon lesquelles le fictionnel peut se mêler à des récits relevant *a priori* du seul factuel. Pour ce faire, nous examinerons, en premier lieu, les points de contact entre les deux régimes en nous intéressant dans *Ventanas de Manhattan*

²³² Cité par Robert Fulford, *L'instinct du récit*, Montréal, Bellarmin, 1999, p. 151.

²³³ Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator, théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac, 2003, 381 p.

²³⁴ Françoise Revaz, « Paraboles et mondes narratifs » in Catherine Grall (éd.), *Récit de fiction et représentation mentale*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2007, pp. 69-86.

aux seuils franchis d'une part par le lecteur et d'autre part par le narrateur. Nous analyserons ensuite, au sein de *Sefarad*, l'imbrication du réel et de la fiction à travers ce qui est proprement énoncé dans le texte, à savoir les ajouts assumés d'îlots fictionnels, mais aussi à travers ce qui n'est que suggéré, autrement dit les indices de fictionnalité que sont l'emploi du discours indirect libre, la focalisation omnisciente ou l'adresse au lecteur. Nous constaterons enfin, par l'étude d'*Ardor guerrero*, que la construction narrative est elle-même signe de fiction dans la mesure où ce récit est organisé selon les canons du récit littéraire, et plus précisément du récit d'apprentissage.

1. Les seuils : *Ventanas de Manhattan*

Le seuil est une limite de partage et un lieu intermédiaire qui matérialise le passage d'un espace à un autre. En ce sens, l'écrivain britannique David Lodge fait du début du récit un seuil qu'il conçoit comme une articulation entre le monde réel et la sphère littéraire : « Le début d'un roman est un seuil qui sépare le réel que nous habitons du monde imaginé par le romancier »²³⁵. Le seuil devient alors le garant d'une coexistence entre deux états. Frontière, il est aussi une limite poreuse laissant s'interpénétrer des éléments factuels et fictionnels. Cette compénétration s'effectue au niveau extradiégétique, dans le seuil que franchit le lecteur au commencement de l'œuvre et de chacune de ses séquences, mais aussi au niveau diégétique, dans les seuils physiques ou symboliques que le narrateur est, cette fois tout au long du récit, lui-même amené à dépasser.

²³⁵ David Lodge, *The Art of Fiction*, Londres, Penguin, 1992, p. 5.

1.1. Les seuils franchis par le lecteur au niveau extradiégétique : les *incipit*

Charles Grivel²³⁶ montre que si l'auteur peut se demander combien lui coûte d'écrire le premier mot d'une œuvre, le lecteur est lui aussi en droit de s'interroger sur l'effort qu'il fournit à l'entame du récit : « Et si nous nous demandions ce que cela me coûte à moi, lecteur, de franchir le seuil de l'*incipit* ». L'*incipit*, qui désigne la première unité d'une œuvre, a une valeur déterminante dans l'écriture et dans la lecture puisqu'il est le seuil par lequel l'auteur enjoint le lecteur de passer d'un espace réel à un espace littéraire. Andrea Del Lungo définit l'*incipit* comme une frontière décisive dans l'œuvre :

Le début d'une œuvre littéraire est un seuil particulièrement complexe : non seulement il détermine la ligne de démarcation de l'œuvre, mais il est aussi le lieu d'un passage problématique du silence à la parole, du blanc à l'écrit. Pour cela, l'image du seuil est préférable à celle de la frontière, étant donné qu'il ne s'agit pas d'une coupure nette, mais plutôt d'une zone, parfois indécise, de passage et de transition entre deux espaces, le « dehors » du monde réel et le « dedans » de l'œuvre.²³⁷

L'*incipit* capture le lecteur et le conduit à un espace et à un temps autres que ceux du monde réel. Le sieur Du Plaisir, homme de lettres du XVII^e siècle, indique que cette zone d'entrée dans le récit a un rôle d'exposition²³⁸ puisqu'elle met en place les personnages, le lieu, le temps et l'action. Ainsi, l'*incipit* de *Ventanas de Manhattan* est constitué de la première séquence de l'œuvre puisque c'est l'ensemble de cette dernière qui nous permet d'appréhender le séjour du protagoniste espagnol dans le New York actuel. *Ventanas de Manhattan* s'ouvre *in medias res*, c'est-à-dire au cours d'une action déjà commencée, dans la mesure où l'*incipit* place d'emblée le protagoniste au cœur de son séjour, dans la chambre d'un hôtel de gratte-ciel, avant que ne soit rétabli l'ordre chronologique des événements à partir de la séquence cinq puisque cette dernière replace le

²³⁶ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973, p. 91.

²³⁷ Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 31.

²³⁸ Sieur Du plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, Genève, Droz, 1975 (1^{ère} édition 1683), p. 44.

personnage au début de son voyage, au moment même où il atterrit à l'aéroport de la ville. *L'incipit in medias res* engendre un processus dynamique en créant des lacunes informatives, autour notamment des motivations du protagoniste, qui opèrent comme une séduction sur le lecteur qui attend de ce fait le dévoilement des énigmes ainsi créées. En entrant dans un récit *in medias res*, le lecteur est captivé d'un point de vue narratif ainsi qu'en témoigne Andrea del Lungo²³⁹ :

Le lecteur est effectivement emporté, capturé par un début qui, sans s'étendre en préambule et sans suivre l'ordre naturel et chronologique, le transporte au milieu d'une histoire en plein déroulement, produisant ainsi un effet de dramatisation immédiate. En outre, la séduction s'exerce aussi au moyen de l'énigme, par une rétention de l'information propre à l'ouverture *in medias res*.

Cependant, évoquer une ouverture *in medias res* ne semble pas entièrement satisfaisant concernant *Ventanas de Manhattan* dans la mesure où celle-ci n'a pas d'action ou d'événements à proprement parler mais se présente plus précisément comme un acte de langage, c'est-à-dire comme une contemplation urbaine, déplaçant ainsi l'énigme de l'œuvre du contenu narratif à la narration elle-même. Le lecteur entre alors davantage au milieu d'un discours *in media verba* qu'Andrea del Lungo²⁴⁰ considère comme le sommet du processus de séduction littéraire :

Lorsque le texte nous donne un sentiment de désarroi, de perte, de vertige, à travers la frustration de toutes nos attentes ; lorsqu'il nous dépossède de tous nos désirs jusqu'à nous envoûter et nous contraindre à la recherche d'un sens qui se dérobe dans les abîmes de l'écriture.

Le lecteur, pris au piège de l'œuvre, oublie alors ses attentes et ses désirs pour suivre le parcours d'une œuvre en devenir. Ce procédé se répète tout au long de *Ventanas de Manhattan*, dans la mesure où l'œuvre, construite sous la forme de séquences semi autonomes, multiplie les *incipit* internes. Ces derniers sont des *incipit in media verba* dans le sens où, s'ils sont placés au début du chapitre, ils sont néanmoins déjà au cœur d'un discours. Ils apparaissent sous la forme d'une pensée propre ou d'une citation. La séquence quarante-neuf est à ce titre exemplaire puisqu'elle donne l'impression de s'ouvrir au beau milieu d'une

²³⁹ Andrea del Lungo, *op. cit.*, p. 112.

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 137-138.

narration en débutant par une proposition nominale – « Arqueología minuciosa de la pobreza » (*VM*, p. 203) – qui donne une impression de raccourci et d'accélération et de ce fait produit d'emblée un effet choc. En outre, le narrateur a recours à des citations littéraires ou musicales pour débiter les séquences cinquante-deux, soixante-deux et quatre-vingt en reprenant, sans les introduire, les mots de Cervantes – « Sola la vida humana corre a su fin ligera como el viento » (*VM*, p. 213) – les titres des opéras de Mozart et Verdi – « *Don Giovanni y La Traviata* » (*VM*, p. 265) – et les notes de Duke Ellington – « *You must take A train* » (*VM*, p. 355) –. Ainsi, les *incipit in media verba* non seulement plongent le lecteur directement au cœur du discours mais ils se présentent aussi comme des citations littéraires ou culturelles qui font du texte l'objet d'un métadiscours et rappellent au lecteur qu'il se trouve lui-même au sein d'une œuvre langagière. En entrant dans l'œuvre et dans chacune de ses séquences, le lecteur franchit les seuils qui le conduisent à un autre monde qui possède sa propre logique. Ces seuils *in medias res* et *in media verba*, en projetant directement le lecteur au milieu des événements et du discours du protagoniste, participent à la mise en intrigue de l'œuvre et s'affichent de ce fait comme des procédés fictionnels. Si le lecteur traverse le seuil entre le réel et l'imaginaire, le protagoniste est lui-même à un second niveau, celui de la diégèse, confronté à des interfaces qui se matérialisent sous la forme des fenêtres.

1.2. Les seuils franchis par les personnages au niveau intradiégétique : le motif de la fenêtre

C'est sur une fenêtre (*VM*, p. 11) que s'ouvre *Ventanas de Manhattan*. C'est également par la petite fenêtre d'un taxi (*VM*, p. 12) que le narrateur aperçoit pour la première fois la ville de New York. La fenêtre, motif d'importance dans l'œuvre

comme l'atteste le fait que Geneviève Champeau lui consacre l'intégralité d'un article dans *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyrou*²⁴¹, apparaît de façon récurrente tout au long de l'intrigue puisque c'est à une fenêtre que le protagoniste s'accoude de nuit pour observer Central Park depuis l'appartement de son ami consul (*VM*, p. 68), tout comme c'est à travers le prisme d'une fenêtre qu'il relate son séjour à l'hôtel Waldorf Astoria en montrant que de l'extérieur quelqu'un peut voir dans sa chambre une jeune femme nue et oublieuse d'elle-même tandis qu'elle contemple les flocons de neige emportés par le vent (*VM*, p. 39). Jean Starobinski²⁴² montre que la fenêtre peut magnifier l'intérieur qu'elle enferme et par conséquent le constituer en objet d'admiration :

La fenêtre est le cadre, à la fois proche et distant, où le désir attend l'épiphanie de son objet. C'est l'indice mystérieux qui atteste la réclusion de la demoiselle inconnue mais aussi la voie qui permet d'atteindre par la voix, et, si les rideaux se tirent, si les battants s'ouvrent, qui permettra de l'apercevoir, de lui faire signe.

La femme qui s'expose suscite la séduction et, à la fois inaccessible et à demi dissimulée, elle excite l'imagination. Toutefois, cette séduction ne semble s'opérer que dans l'altérité dans la mesure où c'est parce que des personnages n'appartiennent pas au monde observé que celui-ci attise leur curiosité et leurs fantasmes. Sur la Cinquième Avenue, le long de Central Park, les mendiants, assis sur des bancs, regardent en face d'eux les fenêtres éclairées des appartements de millionnaires au-dessus de marquises princières comme des dais où sont inscrits en caractères dorés le nom et le numéro de chaque immeuble (*VM*, p. 37). Ces fenêtres, toujours fermées, préservent une étanchéité puisqu'elles étalent les richesses en les rendant inaccessibles. Elles marquent le privilège d'une intimité protégée, hermétique et en même temps exhibée avec prudence à la curiosité du passant ou du mendiant nomade qui la regarde, ébahi (*VM*, p. 38). Parce que la fenêtre joue sur ce qui est montré et ce qui est caché, qu'elle oscille entre exhibition et dissimulation, elle stimule l'imagination et laisse place à la

²⁴¹ Geneviève Champeau, « Le motif de la fenêtre dans *Ventanas de Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina » in *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyrou*, Saint-Etienne, CELEC, 2008, pp. 603-618.

²⁴² Jean Starobinski, « Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire) » in François Guéry (sous la direction de) *L'idée de la ville*, Actes du colloque international de Lyon, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 179.

fabulation :

[L]a mirada del que vive y duerme en la calle se alza hacia las ventanas de los apartamentos de los ricos, fanales dorados en los que se distingue quizás la pantalla de pergamino de una lámpara, el fragmento de un techo con artonados o frescos mitológicos del que cuelga una araña de cristales venecianos, la esquina de una biblioteca con estantes labrados en la que deben guardarse ediciones antiguas y valiosas encuadernadas en piel de becerro. (*VM*, pp. 37-38)

L'emploi du modalisateur « quizás » (*VM*, p. 38) témoigne du recours à la fiction pour pallier l'incomplétude de la vision. La fenêtre est un tremplin vers l'imaginaire : franchir son cadre c'est accéder de l'autre côté, à l'intérieur, où tous les possibles s'offrent à l'esprit.

De l'intérieur, la fenêtre découpe un cadre en s'ouvrant sur un espace donné à contempler. Ce cadre s'apparente à celui d'une toile mettant ainsi le narrateur dans une posture de spectateur d'une œuvre d'art. Roland Barthes²⁴³ montre que la narration présente des analogies avec la peinture : « On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasement fait le spectacle ». La fenêtre circonscrit un fragment du monde à la manière des cadres picturaux et ce que voit le personnage devient un tableau. Puisqu'il est à New York, ce sont naturellement des représentations de la ville qui s'affichent sous son regard telles que celles peintes par Katz, Rothko et Hopper. Or il s'avère que ces artistes, dans une sorte de mise en abyme, font de la fenêtre l'objet de leurs toiles. Alex Katz figure des fenêtres comme des rectangles vides à la surface de bâtiments ou de maisons qu'on voit depuis la route, formes sombres dans l'ombre des arbres, phares de clarté qui indiquent une présence invisible pour qui regarde de loin (*VM*, p. 63). Mark Rothko peint quant à lui le concept de la fenêtre de Manhattan au moyen de différents champs de couleur. En ce qui le concerne, Edward Hopper peint des personnages qui regardent des scènes de vie par les fenêtres des salles à manger, des bibliothèques ou des petits bureaux des rues résidentielles de l'Upper West Side ou de Chelsea (*VM*, p. 59). Il représente notamment, dans un tableau intitulé *Sept heures du matin*, la vitrine claire d'une boutique perdue au milieu

²⁴³ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976 (1^{ère} édition 1970), p. 61.

d'un bois sombre et impénétrable et dans laquelle se distingue une horloge. Ce qui surgit dans ce tableau est une frontière, une double limite insinuée et en même temps tranchée, celle qui sépare la nuit du jour, le noir de la lumière, la nature des œuvres de l'homme, la dernière maison accueillante et familière d'une ville de l'espace sombre qui se trouve un peu plus loin (*VM*, p. 313). Dans la peinture de Hopper, la fenêtre marque une séparation entre deux contraires : le silence et le bruit, l'immobilisme et l'agitation, la chaleur et le froid. Elle est l'interface entre le dedans et le dehors, l'espace privé et l'espace public :

En los cuadros de Hopper, siempre hay una frontera: entre lo que se ve y lo que queda oculto, entre el interior y el exterior, entre el gesto aislado y la secuencia a la que pertenece, entre el personaje al que nosotros miramos y lo que el personaje mira, que con mucha frecuencia está fuera del cuadro, al otro lado de una ventana que da al campo o a los tejados de una ciudad. (*VM*, pp. 313 et 314)

La fenêtre tisse un lien entre l'univers domestique et le monde extérieur tout en se constituant comme frontière entre ces deux espaces mitoyens et souvent antithétiques. Dans *Ventanas de Manhattan*, les tableaux réfèrent donc eux-mêmes à la fenêtre entendue comme seuil. Le monde que le protagoniste observe depuis sa fenêtre se confond donc avec les toiles de Katz, de Rothko ou de Hopper. En représentant des fenêtres, leurs peintures reconduisent le personnage à son seuil initial. Dans *Ventanas de Manhattan*, la fenêtre renvoie au tableau qui lui-même renvoie à la fenêtre. Le protagoniste, ainsi happé par un cycle de seuils, est extrait de la réalité puisqu'il demeure constamment en flottement dans une zone limite entre deux espaces ou deux états, autrement dit entre la réalité et l'art. Thérèse Saint-Gelais, Professeur de l'Université du Québec à Montréal, dans son introduction à l'ouvrage collectif *Écarts et déplacements de l'art actuel*²⁴⁴, constate, en citant les mots de Jacques Rancière, qu'entre l'art et la vie se trouve l'indécidable :

[L'art indécidable] décrit une multiplicité de zones où s'amenuisent, voire s'effacent, les frontières entre la notion d'artiste et la notion d'objet, entre le monde

²⁴⁴ Thérèse Saint-Gelais, *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Esse, 2008, p. 6.

de la fiction et de la réalité, le vrai et le faux, entre des positions esthétiques et politiques, entre l'art et le non-art.

Ce mouvement perpétuel de balancier maintient le personnage littéraire dans un seuil indécidable entre la réalité et la fiction.

En somme, au niveau extradiégétique, le lecteur, à l'entame de l'œuvre et de chacune de ses séquences, franchit le seuil des *incipit* qui parce qu'ils sont *in media verba*, participent à la fictionnalisation du récit du réel. A un second niveau, intradiégétique, le personnage franchit lui-même le seuil de la fenêtre. Vue de l'extérieur, la fenêtre délimite un fragment du monde qui suscite le mystère et foment l'imagination ouvrant par là même un champ à la fiction. Vue de l'intérieur, elle est assimilée au cadre d'un tableau représentant lui-même le motif de la fenêtre. Nous assistons donc à une mise en abyme, telle que la définit Lucien Dällenbach dans *Le récit spéculaire*²⁴⁵ : « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient [est une mise en abyme] ». Dällenbach montre que le dédoublement des fenêtres, agissant comme un miroir interne, révèle le caractère réflexif de l'énoncé à savoir ce qu'il nomme la mise en abyme fictionnelle²⁴⁶.

2. Îlots fictionnels et indices de fictionnalité : *Sefarad*

C'est sur un ouvrage de Max Aub intitulé *Jusep Torres Campalans*²⁴⁷, une biographie d'un peintre catalan fictif présenté comme ayant réellement vécu au début du XXe siècle à Barcelone puis à Paris, qu'Antonio Muñoz Molina s'appuie

²⁴⁵ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 18.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, Madrid, Alianza Editorial, 1975 (1^{ère} édition 1958), 284 p.

pour l'écriture de *Beatus Ille*²⁴⁸ ainsi que le relève Olga López-Valero Colbert²⁴⁹
en citant ce dernier :

Without *Jusep Torres Campalans*, without that novel by Max Aub, I would have never written *Beatus Ille*, my first book. Without that magnificent invention of a fictitious avant-garde painter, a book that, for instance, at the Harvard library is in the art section, instead of the literature one, I would have never written the story of a writer from the Generation of 1927.

Si, comme Max Aub qui tente d'abuser de la confiance ou de la naïveté de son lecteur, Antonio Muñoz Molina met en place dans *Beatus Ille* une illusion trompeuse, ce dernier préfère afficher dans *Sefarad* des coutures apparentes. Il prend ainsi le parti d'afficher la fictionnalité de son récit. Il assume pleinement la dimension fictionnelle de l'œuvre au moyen d'îlots imaginaires qui se greffent aux données factuelles, ou il la suggère seulement, laissant alors le lecteur lui-même déceler les indices de fictionnalité.

2.1. La fiction annoncée

Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* manipule le récit des autres en le parsemant notamment de données inventées. Lorsqu'il rapporte dans « Narva » le récit que lui fait José Luis Pinillos au sujet d'une femme rousse, il invente que celle-ci est d'origine séfarade et qu'elle a dit à son ami quelques mots en ladino. Il poursuit en spéculant sur son prénom :

Lo único que queda en su relato es la figura de la mujer con la que estuvo bailando, y que ni siquiera tiene nombre en el recuerdo, o quizás mi amigo lo ha dicho y yo

²⁴⁸ Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, *op. cit.*

²⁴⁹ Olga López-Valero Colbert, *The gaze on the past : Popular culture and history in Antonio Muñoz Molina's novels*, Cranbury, Rosemont Publishing and Printing, 2007, p. 187.

no he llegado a escucharlo, y ahora tengo la tentación de inventarle uno, Gerda o Grete, o Anicka. (S, p. 414)

Il adjoint maints détails qui ne sont pas dans le récit original. Il en est de même lorsqu'il rend compte, plus généralement, du bal auquel son ami a assisté auprès d'officiers allemands :

Pero mi amigo no me cuenta cómo era el lugar donde se celebra el baile, y yo, sin preguntarle, me lo voy imaginado mientras lo escucho hablar, quizás como uno de esos edificios oficiales que he visto en los países nórdicos, columnas blancas y estucos de un amarillo pálido: una plaza empedrada con los adoquines brillantes por la humedad de la noche, atravesada por raíles y cables de tranvías, y al fondo esa mansión particular requisada o ese edificio público que es el único donde están iluminadas las ventanas, y del que la música irradia hacia la plaza con el mismo brillo inusitado de la luz eléctrica en las grandes arañas barrocas del salón de baile. (S, p. 413)

L'extrapolation à partir de la soirée du bal s'apparente à une *aventis*, c'est-à-dire à une histoire qui puise sa source dans le réel mais est profondément imaginaire. Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* rappelle en cela le personnage de Forcat qui, dans *El embrujo de Shanghai*²⁵⁰, construit pour Susana l'histoire d'un père héroïque, parti à Shanghai combattre un ancien tortionnaire nazi, en puisant son inspiration dans les objets du quotidien, tels que l'éventail chinois offert à la jeune fille ou le kimono qu'il porte. De plus, le narrateur extradiégétique, en rapportant l'histoire de Pinillos, évoque un capitaine qui, en écoutant Brahms, dessine de son index ganté de noir un thème très triste qui semble être la plus haute expression de la douleur. Or, il avoue ensuite que ni le vêtement, ni les sentiments ne sont exacts :

Quien no ha vivido las cosas exige detalles que al narrador verdadero no le importan nada: mi amigo habla del frío y de los bloques de hielo que flotaban río abajo, pero mi imaginación añade la hora y la luz de la tarde, que es la misma que había en la calle cuando hemos salido del restaurante, y los pesados abrigos grises con anchas solapas de los dos uniformes alemanes, así como la envergadura tan desigual de los dos hombres, el español un poco desmedrado, al menos por comparación con el capitán aficionado al clarinete, los dos con guantes negros, con gorras de viseras negras, con las solapas levantadas contra el frío, hablando de música, recordando pasajes tristes de Brahms y de Mozart, rápidas canciones de

²⁵⁰ Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai*, Barcelone, Lumen, 2009 (1^{ère} édition 1993), 302 p.

George Gershwin tocadas por la orquesta de Benny Goodman, que desde hacía años no sonaba en las emisoras de radio alemana. (S, p. 408)

Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* reconnaît l'ajout de nombreux éléments fictifs et le justifie comme étant inhérent à la narration. L'écrivain écossais Scott montre dans *Essay on Romance*²⁵¹ que le réel et la fiction sont indissociables : « les grâces du langage (...) décorent [la simple narration], des détails l'amplifient et la description la rend intéressante ». Il considère qu'il est impossible de séparer le bon grain de l'ivraie, autrement dit la vérité des ornements que tout narrateur ajoute à son récit. Paradoxalement ces îlots fictionnels ont pour but de créer un effet de réel, c'est-à-dire de donner l'impression qu'ils décrivent la réalité. Barthes²⁵² justifie la présence d'éléments descriptifs qui semblent dénués de valeur fonctionnelle par rapport à l'intrigue en affirmant qu'ils permettent d'assurer la contiguïté entre le texte et le monde concret. En littérature, ce n'est pas l'exactitude qui prime mais la vraisemblance. Alors que la factualité renvoie à une réalité extérieure à l'œuvre, le vraisemblable renvoie à une logique interne puisqu'une histoire vraisemblable est une histoire qui paraît croyable sans pour autant qu'elle soit vraie. Le philosophe Lorenzo Bonoli²⁵³ affirme en ce sens qu'il existe deux régimes, à savoir le réel réel, c'est-à-dire la réalité de l'auteur, et le réel fictif, autrement dit la réalité du narrateur. La réalité et la narration ne sont pas régies par les mêmes lois car la réalité doit être étudiée à l'aune du critère de vérité et la narration au moyen de celui de la vraisemblance. Dans sa *Poétique*²⁵⁴, Aristote entérine l'exigence de vraisemblance de la narration : « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ». Dans *Sefarad*, le narrateur extradiégétique sait que ce qu'il présente n'est pas toujours vrai et il n'a nulle intention de s'en cacher puisqu'il montre de façon rhétorique la fictionnalisation de son récit. Il n'expose pas constamment des événements avérés mais des faits possibles dans un monde possible. Aussi, les îlots fictionnels ajoutés par le

²⁵¹ Walter Scott, *Essay on Chivalry, Romance and the Drama*, Charleston, Nabu Press, 2010 (1^{ère} édition 1823), p. 68.

²⁵² Roland Barthes, « L'effet de réel » in *Communications* n°11, 1968, pp. 84-89.

²⁵³ Lorenzo Bonoli, « Fiction et connaissance. De la représentation à la construction », in *Poétique* n°124, 2000, pp. 19-34.

²⁵⁴ Aristote, *Poétique*, *op.cit.*, p. 65.

narrateur rendent le récit vraisemblable. Le narrateur extradiegetique de *Sefarad* est conduit à exprimer ouvertement la dimension fictionnelle de ses ajouts puisqu'il mélange données factuelles et données inventées en gommant toute différence de statut entre ces deux types d'éléments. Néanmoins, il n'a pas à le faire lorsque les indices de fictionnalité peuvent être en eux-mêmes décelés.

2.2. La fiction à déceler

En vue d'établir la spécificité de la fiction littéraire, la philosophe allemande Kate Hamburger²⁵⁵ s'interroge sur les indices formels qui permettent à un texte de fiction de signaler sa spécificité. Désireuse de distinguer la langue d'un récit de fiction de celle d'un récit de faits, elle examine le système énonciatif du texte²⁵⁶. Elle soutient que la fiction est signalée par une énonciation spécifique qui permet de l'identifier en dehors de toute information extérieure au récit. La fiction se distingue par des indices tels que le discours indirect libre, la focalisation interne ou l'adresse au lecteur.

2.2.1. Le discours indirect libre

Deux grands modes narratifs se distinguent : le montrer et le raconter. Le mode du montrer donne au lecteur l'impression que l'histoire se déroule sans distance sous ses yeux et génère l'illusion de la présence immédiate. Le mode du raconter, au contraire, rend visible la médiation du narrateur. Ces deux modes se distinguent par des variations de perspective car, si dans le mode du montrer les paroles sont souvent présentées comme si elles étaient prononcées directement et

²⁵⁵ Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986 (1^{ère} édition 1977), 320 p.

²⁵⁶ *Ibid.*, pp. 48-52.

rapportées telles quelles, en revanche dans le mode du raconter les paroles sont médiatisées par le récit du narrateur et de ce fait transposées aux discours indirect ou indirect libre. Le discours indirect libre est, ainsi que le définit Maurice Grévisse²⁵⁷, un discours qui apparaît sans subordination c'est-à-dire à la façon du discours direct mais avec les personnes grammaticales du discours indirect. Marcel Vuillaume²⁵⁸, précise qu'il est plus approprié de parler de style indirect libre que de discours indirect libre dans la mesure où ce dernier rapporte non seulement les paroles mais aussi les pensées d'un personnage :

Je préfère parler de style indirect libre plutôt que de discours indirect libre, parce que le terme de discours évoque trop fortement l'idée de parole, alors que ce que l'on rapporte au SIL, ce sont aussi souvent des pensées que des paroles. Plus précisément il me semble que l'innovation majeure de la littérature du XIXe siècle, ce n'est pas tant l'usage massif du SIL, que son emploi pour rapporter des pensées, donc pour nous donner directement accès à la conscience des personnages.

Ainsi, dans *Sefarad*, les paroles de regrets que formule le narrateur intradiégétique, Salama, au sujet de l'accident qui lui a coûté l'usage de ses jambes sont rapportées au style indirect libre :

Si le hubiera hecho caso a su padre, si hubiera tenido al menos un poco de paciencia, si no hubiera conducido a tanta velocidad por una de aquellas carreteras españolas de los años cincuenta, hinchado de soberbia, dice, torciendo despectivamente los labios carnosos, creyendo que lo podía todo, que era capaz de controlarlo todo. (S, p. 148)

En effet, nous pouvons remarquer dans cet extrait que la plainte de Salama est à la fois introduite par la conjonction « si », comme dans une situation d'énonciation directe, et exprimée à la troisième personne, comme au style indirect. Le croisement entre des éléments des styles direct et indirect donne lieu à un monologue à voix haute rapporté au style indirect libre. Cette reconstruction artificielle de la parole, qui ne peut avoir cours dans l'énonciation courante, est par essence un procédé fictionnel. En outre, dans ce type d'énonciation, la voix du narrateur extradiégétique et celle du personnage d'Isaac Salama s'enchevêtrent puisque les paroles rapportées au style indirect libre ne sont plus séparées du récit

²⁵⁷ Maurice Grévisse, *Le bon usage*, Bruxelles, De Boeck, 2008 (1^{ère} édition 1936), p. 424.

²⁵⁸ Marcel Vuillaume, *Le style indirect libre et ses contextes*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 61.

premier par des formules d'introduction ou par des signes typographiques spécifiques. Les regrets de Salama sont en effet directement suivis par une phrase assumée par le narrateur extradiégétique : « Un poco antes del amanecer, a la salida de una curva muy cerrada, el coche si le fue al lado izquierdo de la carretera y vio de frente los faros amarillos de un camión » (*S*, p. 148). Leurs deux voix s'assemblent avec une telle cohérence qu'une lecture attentive est nécessaire pour désigner les phrases qui appartiennent au monologue à voix haute de Salama et celles qui appartiennent au récit du narrateur extradiégétique. Le style indirect libre est un va-et-vient, sans rupture, du récit du narrateur extradiégétique à la parole des personnages gommant par là même les frontières entre narration et dialogue. Il y a dans le style indirect libre un entremêlement des voix qui participe à un brouillage énonciatif c'est-à-dire de nouveau à un procédé fictionnel.

Par le style indirect libre, le narrateur extradiégétique rapporte aussi, sous la forme d'un monologue intérieur, les pensées des personnages qu'il côtoie. Ainsi, il retranscrit les réflexions que Salama garde en lui-même au sujet de l'attrance inavouable que ce dernier ressent pour une inconnue dans un train qui le conduit à Casablanca : « Si se bajara en Casablanca tendría que recobrar las muletas, que ella no ha podido ver, del mismo modo que no ha visto sus piernas » (*S*, p. 157). Dans cet extrait, les pensées soucieuses du personnage sont exprimées au style indirect libre dans la mesure où elles sont non seulement transcrites sans les embrayeurs du récit citant utilisés dans une construction indirecte mais aussi au moyen de la troisième personne du singulier, révélée par les désinences verbales et l'adjectif possessif, employée en lieu et place de la première personne utilisée dans une construction directe. Il est certain que le narrateur extradiégétique ne peut pas pénétrer l'esprit d'Isaac Salama et qu'il ne peut que concevoir, à l'aide de ce qu'il sait de son ami et de sa propre compréhension des faits, quelles ont été les pensées de ce dernier. Le style indirect libre permet l'expression de la subjectivité d'un personnage, donc de choses qui n'ont pas été dites au narrateur et que ce dernier invente forcément. Le style indirect libre, en reproduisant l'univers mental d'un personnage intradiégétique, participe à ancrer le récit dans la fictionnalité, à l'image des mécanismes d'immersion et d'identification.

2.2.2. Les mécanismes d'immersion et d'identification

Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* s'immerge dans les récits qu'il entend et s'identifie aux personnages dont il conte l'histoire. Dans « Narva », il se projette dans le récit militaire de José Luis Pinillos avec une telle empathie qu'il oublie le décalage de cinquante ans qui existe entre les faits rapportés et le jour où il les entend dans un restaurant. Il a l'impression de trouver en face de lui le soldat de vingt-trois ans que son ami était auparavant : « Viéndolo caminar delante de mí hacia la salida me acuerdo de lo que he olvidado mientras le escuchaba, que es un hombre de ochenta años. » (*S*, p. 424). Puisque le narrateur extradiégétique ne peut d'évidence pas converser avec le jeune Pinillos, l'immersion au sein de son récit se présente comme un indice fictionnel. Dans « Münzenberg », ses sensations se confondent avec celles du personnage éponyme. Il transforme en perceptions sensibles le savoir qu'il a acquis sur Willy Münzenberg à la lecture de *The invisible writing* (*S*, p. 170) d'Arthur Koestler. La nuit d'insomnie qu'il passe dans son hôtel new-yorkais ressemble fort à celle qu'a connue Willy Münzenberg pendant l'hiver 1936 dans la chambre d'un hôtel de Moscou. Pris de panique, Willy Münzenberg reste alors éveillé dans le noir :

Cada vez que escuchaba pasos en el corredor acercándose a la habitación pensaba con un estremecimiento de pánico y clarividencia de insomnio, ya han venido, ya están aquí. Por la ventana de su habitación veía una estrella roja o un reloj con los números en rojo brillando en el pináculo de un edificio. (*S*, p. 164)

Le narrateur extradiégétique, en attribuant au personnage de Münzenberg des verbes de perception tels que « écouter » et « voir », semble avoir connaissance de ses sensations auditives et visuelles. Cette approche sensorielle se poursuit lors de promenades urbaines :

Camino por Madrid o París y el paso de un convoy del metro hace temblar el pavimento bajo mis pisadas: Münzenberg siente que el mundo está temblando bajo sus pies con el anuncio de un cataclismo y que nadie más que él parece percibir la cercanía y la magnitud del desastre, nadie en las terrazas de los cafés ni en el resplandor nocturno de los bulevares, mientras el suelo está empezando a vibrar bajo los golpes de las botas y el peso de las orugas de los carros de combate, bajo las bombas que caen en Madrid, en Barcelona, en Guernica, sin que nadie en Europea quiera escucharlas. (*S*, p. 185)

Dans cet extrait, la mise en parallèle de deux présents, à savoir le présent historique à travers les verbes « siente » ou « está temblando » rattachés à Münzenberg, et le présent de narration via les verbes « camino » ou « hace » usités par le narrateur extradiégétique pour évoquer sa propre expérience, produit l'effet d'une actualisation du passé comme si le narrateur extradiégétique et Willy Münzenberg vivaient simultanément et à l'heure de la narration les mêmes faits. En outre, ce dernier est sujet des verbes « percibir » et « sentir », dans le propre récit du narrateur extradiégétique, comme si ce dernier savait ce que le personnage ressentait. Cet accès aux sentiments d'autrui relève du procédé de focalisation interne : le narrateur extradiégétique ne décrit pas Münzenberg de l'extérieur comme il le ferait dans une focalisation externe mais depuis le corps et la conscience de ce dernier. La présence des deux-points établit un lien de corrélation et de conséquence entre les expériences des deux hommes. Il en est de même lorsque le narrateur extradiégétique emploie la conjonction de coordination « y » en associant son réveil à celui de Münzenberg : « El crujido del parquet en nuestra casa nueva (...) me despertab[a] de golpe y era Willy Münzenberg despertándose en mitad de la noche en su casa de París » (*S*, p. 183). La présence du verbe « être » atteste d'une identification du narrateur extradiégétique au personnage de ses lectures. En descendant d'un train de banlieue dans une petite gare près de Madrid, le narrateur extradiégétique continue de s'identifier à Münzenberg : « Al bajar solo al andén en la pequeña estación de la Sierra, yo he sido Willy Münzenberg buscando de noche el camino hacia el sanatorio » (*S*, p. 184). Les expériences des deux hommes s'entrelacent et fusionnent. Ainsi, dans *Sefarad*, le narrateur extradiégétique, en s'immergeant dans les récits entendus et en s'identifiant aux personnages rencontrés, pénètre l'intériorité des individus qu'il côtoie. Cette focalisation interne lui donne accès aux sentiments de personnages intradiégétiques. Pour autant, il ne se contente pas de livrer la conscience des autres, mais il fait aussi siennes leurs expériences. La focalisation interne puis l'identification par laquelle il se met à la place de l'autre, parce qu'elles sont impossibles dans la vie réelle, s'affichent comme des procédés strictement fictionnels, à l'instar de l'adresse au lecteur qui dépasse le cadre du récit.

2.2.3. L'adresse au lecteur

Dans différents chapitres de l'œuvre tels que « Oh tú que lo sabías », « Eres » et « Quien espera », le narrateur extradiégétique interpelle directement le lecteur. D'un point de vue rhétorique, l'apostrophe permet de s'adresser au destinataire dans le cours du texte, c'est-à-dire de le désigner subitement en interrompant le discours ou le récit. Le linguiste russe Roman Jakobson²⁵⁹ stipule que l'adresse au lecteur fait partie de la fonction phatique du langage, c'est-à-dire la fonction de contact qui laisse percevoir si la relation est toujours active entre le destinataire et le destinataire. Dans « Oh tú que lo sabías », le narrateur extradiégétique use de questions rhétoriques, autrement dit purement oratoires, qu'il adresse à lui-même dans un monologue intérieur, et au-delà, à tout individu et donc au lecteur, comme : « Quién puede recordar de verdad una ciudad, o una cara, sin el auxilio de las fotografías (...) » (S, p. 142). Il les utilise pour élargir la portée de ses interrogations au-delà du personnage intéressé, et même au-delà de la diégèse puisque celles-ci concernent jusqu'au lecteur, tout en usant d'un présent gnominique, autrement dit d'un présent de vérité générale, fixant des faits qui ne sont pas seulement vrais au moment et dans la situation où il les exprime, mais à toutes les époques et dans toutes les circonstances. Dans la même optique, au sein de « Eres », le narrateur extradiégétique choisit d'employer la seconde personne du singulier dès le titre et les premières phrases : « No eres una sola persona y no tienes una sola historia, y ni tu cara ni tu oficio ni las demás circunstancias de tu vida pasada o presente permanecen invariables » (S, p. 383). Il a recours au « tu » pour s'adresser à lui-même et à chacun comme si tous étions concernés. Tout au long du chapitre, le « tu » prédomine jusqu'au paragraphe final :

Eres Jean Améry viendo un paisaje de prados y árboles por la ventanilla del coche en el que lo llevan preso al cuartel de la Gestapo, eres Evgenia Ginzburg escuchando por última vez el ruido peculiar con que se cierra la puerta de su casa adonde nunca va a volver, eres Margarete Buber-Neumann que ve la esfera iluminada de un reloj en la madrugada de Moscú, unos minutos antes de que la furgoneta en la que la llevan presa entre en la oscuridad de la prisión, eres Franz Kafka descubriendo con asombro, con extrañeza casi con alivio, que el líquido

²⁵⁹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, traduit du russe par Nicolas Ruwet, Paris, Editions de Minuit, 1963, 317 p.

caliente que estás vomitando es sangre. Eres quien mira su normalidad perdida desde el otro lado del cristal que te separa de ella, quien entre las rendijas de las tablas de un vagón de deportados mira las últimas casas de la ciudad que creyó suya y a la que nunca volverá. (S, p. 400)

L'emploi du « tu » est corrélatif d'un effacement de la frontière entre le personnage en question et le lecteur, et, de manière plus générale, entre soi et les autres. Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* souligne ici les préjugés et la discrimination dont, par essence, nous pouvons tous être victimes. En effet, Jean Améry qui ne parle pas hébreu, n'a pas de croyance religieuse, n'appartient pas à une famille de culture juive, est juif parce que le régime nazi le reconnaît comme tel. De la même façon, Margarete Buber-Neumann en dénonçant les crimes staliniens, n'est pas la communiste honnête qu'elle croit être mais est stigmatisée comme une traîtresse. Il en est de même dans le chapitre « Quien espera » où le narrateur extradiégétique emploie d'emblée le « tu » pour figurer que tout nom peut apparaître, tapé à la machine sur une liste de futurs prisonniers ou de futurs morts, de suspects, de traîtres (S, p. 63). Il évoque en ce sens la mise en accusation de Joseph K : « En ningún momento a Josef K. lo acusaron de nada, salvo de ser culpable » (S, p. 64). Par la référence au personnage de *Le procès*²⁶⁰, déjà présent dans l'épigraphe²⁶¹ de l'œuvre, le narrateur extradiégétique entend souligner que tout individu peut être rangé au ban des accusés sans être nécessairement coupable. Le narrateur extradiégétique demande au lecteur de se penser au travers de l'expérience des autres. En interpellant ce dernier par des questions rhétoriques et par l'emploi du « tu », il rompt la continuité de son récit et s'extrait de la diégèse pour s'adresser directement à lui. Il met en exergue la porosité des frontières entre le récit et la réalité puisqu'il place sur le même plan personnage et lecteur. Or, puisque le personnage ne peut en aucun cas connaître d'existence réelle tout comme le lecteur ne peut jamais participer à l'univers textuel, l'adresse au lecteur est un indice de fictionnalité.

En somme, dans *Sefarad*, les événements factuels sont contaminés par des données fictionnelles annoncées explicitement. S'ajoutent à ces dernières des

²⁶⁰ Franz Kafka, *Le procès*, op. cit.

²⁶¹ « Sí », dijo el ujier, « son acusados, todos los que ve aquí son acusados ». « ¿De veras? » dijo K. «Entonces son compañeros míos ».

procédés fictionnels, tels que le discours indirect libre, les mécanismes d'immersion et d'identification et l'adresse au lecteur, qui sont cette fois à déceler. Jorge Semprún dans *Le Grand voyage*²⁶² invente un passager au cours du trajet qui le conduit en Allemagne ainsi qu'il l'énonce dans *L'écriture ou la vie*²⁶³ : « J'ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture ». Dans le passage de la réalité à l'écriture, les faits se voient inexorablement contaminés par une dimension fictionnelle, rhétorique mais aussi syntaxique, comme c'est le cas dans *Ardor guerrero*.

3. Un récit d'apprentissage : *Ardor guerrero*

Paul Ricœur définit le concept d'identité comme le sentiment d'appartenance à une même communauté : « [l'identité est] une compréhension partagée, nourrie par une histoire incarnée dans des mœurs, manifestée par des façons de vivre, de travailler et d'aimer, et soutenue par des récits fondateurs »²⁶⁴. *Ardor guerrero* semble fonctionner comme une quête d'identité dans la mesure où le récit est structuré selon les canons du roman d'apprentissage. L'œuvre semble ainsi adopter dans sa syntaxe, c'est-à-dire dans l'organisation de son récit, une dimension fictionnelle.

²⁶² Jorge Semprún, *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963, 278 p.

²⁶³ Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 335.

²⁶⁴ Paul Ricœur, « La condition d'étranger » in *Esprit* n°233, mars et avril 2006, p. 266.

3.1. La syntaxe du récit littéraire

Chaque histoire est composée d'une multitude d'actions effectuées par des personnages. Vladimir Propp²⁶⁵ démontre, dans *Morphologie du conte*, que toutes les actions, en dépit de leurs différences, peuvent s'insérer dans un tronc commun à l'ensemble des histoires. Le linguiste Algirdas Julien Greimas²⁶⁶ applique les travaux de Propp à tous les récits en réduisant la mise en intrigue à un modèle plus général et plus concis. Selon lui, tout récit est fondé sur un schéma actantiel, c'est-à-dire un schéma canonique en cinq grandes étapes à savoir un état initial, une complication, une dynamique, une résolution et un état final. Le récit se définit comme la transformation de l'état initial à l'état final. Ce processus de transformation est enclenché par la complication, mis en œuvre par la dynamique et clos par la résolution. Puisqu'un état peut durer éternellement, pour qu'il y ait une histoire, c'est-à-dire des actions, il faut que quelque chose le perturbe. Dans sa théorie sur la structure de l'espace du texte artistique, le sémioticien soviétique Louri Lotman établit que la complication est le franchissement d'une frontière séparant deux champs disjoints, que ce soit deux lieux ou deux codes. Il sépare ainsi les textes à sujet où la frontière est franchie, des textes sans sujet où elle reste inviolée²⁶⁷. Le déclenchement de la dynamique repose ainsi sur le franchissement de la limite. *Ardor guerrero*, en tant que récit écrit, s'inscrit dans ce programme narratif quinaire. Dans l'œuvre, l'état initial montre un jeune homme demeurant encore en 1979 au domicile de ses parents, en Andalousie. Un matin du mois d'octobre, un homme en uniforme sonne à sa porte pour lui remettre une convocation au service militaire. Cet appel sous les drapeaux constitue la complication de l'œuvre. Puisque le protagoniste y répond, en se rendant de l'Andalousie au Pays Basque et en passant du statut de civil à celui de militaire, *Ardor guerrero* peut être considéré comme un texte à sujet. Tout le récit qui s'ensuit au sujet des expériences militaires que vit le personnage durant quatorze mois à Vitoria, puis à Saint-Sébastien, fonctionne comme la dynamique de

²⁶⁵ Vladimir Propp, *op. cit.*

²⁶⁶ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 2002 (1^{ère} édition 1966), 262 p.

²⁶⁷ Louri Lotman, *La structure du texte artistique*, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise et Ève Malleret, Paris, Gallimard, 1970, p. 335.

l'œuvre. Celle-ci s'achève lorsqu'en décembre 1980, le personnage est libéré de ses obligations militaires. Le départ de l'armée sonne comme la résolution de l'œuvre. L'état final, qui s'inscrit quelques années plus tard, montre un homme mûr, marié et installé à Madrid.

Il semble d'importance d'analyser également les fonctions narratives des personnages puisque ceux-ci déterminent les actions, les subissent ou les relient. A ce sujet, Greimas propose un schéma actantiel avec pour hypothèse que si toutes les histoires, au-delà de leurs différences, possèdent une même structure, tous les personnages peuvent être regroupés dans des catégories communes d'actants. Il définit l'actant sujet comme le protagoniste de l'histoire, poursuivant une quête définie comme l'actant objet, et voyant graviter autour de lui des actants adjuvant et opposant qui, respectivement, l'aide ou s'oppose à lui dans la réalisation de son désir. Dans *Ardor guerrero*, le jeune appelé apparaît comme l'actant sujet devant accomplir des obligations militaires qui s'affichent de ce fait comme l'actant objet. Dans cette quête, les personnages de Pepe Rifón et du brigadier Peláez font figure d'actants adjuvants dans la mesure où le premier devient un compagnon d'armée fidèle partageant avec le protagoniste des idées progressistes et où le second se présente comme un supérieur bienveillant, originaire, comme le personnage principal, du sud de l'Espagne. *A contrario*, nombre de camarades et de supérieurs s'affichent comme des actants opposants, à l'image du soldat Chusqui, qui, moqueur et venimeux, sans cesse insulte et rabaisse l'actant sujet et des sergents Martelo et Valdés qui, toujours à l'affût de la moindre faute, harcèlent le personnage en fouillant ses tiroirs et en le menaçant. *Ardor guerrero* puisqu'il est structuré autour des schémas quinaires et actantiels s'inscrit dans les codes préétablis du récit littéraire. L'œuvre ne peut être entièrement factuelle parce qu'elle répond dans sa syntaxe à une construction fictionnelle.

Cette organisation fictionnelle, par la mise en place d'une complication, engendre un suspense qui vise à retenir le lecteur jusqu'au bout du texte. Wolfgang Iser²⁶⁸ définit le suspense comme l'attente irrésistible d'une résolution : « Le plus souvent, le récit est interrompu au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante ou bien au moment précis où l'on aurait voulu connaître

²⁶⁸ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Sprimont, Pierre Mardaga, 1985 (1^{ère} édition 1976), pp. 332-333.

l'issue des événements que l'on vient de lire ». Le suspense se caractérise par une incertitude liée à l'anticipation d'un dénouement. En participant à la tension du récit, il s'affiche comme l'un des constituants essentiels de la narrativité. Entre nœud et dénouement, ou comme nous l'avons défini, entre complication et résolution, la mise en intrigue a pour fonction essentielle de créer un espace configuré par un suspense c'est-à-dire une tension provisoire et finalement résolue au terme de la dynamique. Dans *Ardor guerrero*, le lecteur ne peut que s'interroger, dès l'appel du protagoniste sous les drapeaux, sur la façon dont celui-ci va pouvoir surmonter cette étape qui s'avère d'autant plus difficile que le personnage est sensible. Au-delà de la mise en intrigue de l'œuvre dans sa globalité, des épisodes de suspense apparaissent au sein de nombreux chapitres. Pour exemple, le chapitre vingt-deux s'ouvre sur la joie du protagoniste sur le point d'effectuer ses dernières heures de service (AG, p. 344). Or, alors qu'il accomplit ses ultimes tâches administratives, il apprend du sergent Martelo qu'il est accusé d'avoir dansé et fait des grimaces sarcastiques pendant le moment le plus solennel de l'hommage aux morts et que de ce fait sa libération est annulée (AG, p. 360). S'ensuivent six pages de suspense durant lesquelles le lecteur ne sait pas si le protagoniste va pouvoir quitter la caserne ou devoir y passer un mois supplémentaire. Le dénouement arrive lorsque l'adjudant Peláez informe le protagoniste qu'il a réussi à convaincre les autorités militaires de son innocence. Le personnage principal court alors avec un bonheur et une énergie pour lesquels l'air et l'espace lui manquent (AG, p. 366). *Ardor guerrero* est structuré selon un programme narratif qui génère un processus de suspense. Ainsi, tout au long du récit le lecteur est enjoint à attendre avec impatience des solutions ultérieures. L'attente de ces dénouements incertains témoigne d'une tension narrative et de ce fait d'une syntaxe spécifique qui tient de la fictionnalisation.

3.2. La syntaxe du récit d'apprentissage

Dès la fin du XVIII^e siècle, l'écrivain allemand Goethe pose les bases du récit d'apprentissage avec *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*²⁶⁹. Selon Nicolas Demorand²⁷⁰, le récit d'apprentissage montre le cheminement évolutif d'un personnage :

Cette catégorie de la critique littéraire allemande a été forgée au XIX^e siècle pour qualifier les romans qui font le récit de la formation du héros. Le *Bildungsroman* sera ainsi le roman qui décrit le parcours d'un héros parti jeune et destiné à s'élever à mesure qu'il évolue dans le réel. Le douloureux conflit du moi et du monde est la structure fondamentale de l'apprentissage. Toutes les épreuves traversées ne sont que des modalités particulières de cette opposition. Comprendre la nature du monde et y sauver sa place : lorsque le héros en est enfin capable, c'est qu'il a fait la plus importante découverte : celle de soi.

Le protagoniste d'un récit d'apprentissage a coutume de découvrir un domaine particulier dans lequel il fait ses armes et par lequel il se forge progressivement une conception de la vie puisque, derrière un apprentissage spécifique, il découvre les grands principes de l'existence, tels que l'altérité, l'amour ou la haine. François Jost²⁷¹ entérine l'idée selon laquelle le roman d'apprentissage implique une formation par laquelle un protagoniste passe du statut de jeune homme à celui d'homme accompli :

Il s'agit d'une conception nouvelle du roman, appelé désormais à présenter systématiquement des aspects, des tranches de la vie humaine qui ne s'y étaient reflétées jusque-là qu'incidemment ou exceptionnellement. Quels aspects ? L'action formatrice des événements sur le caractère de l'individu. Quelles tranches de vie ? L'adolescence, les débuts de l'âge d'homme, l'époque, précisément, durant laquelle l'homme se forme. On discerne tout de suite des conséquences d'ordre structurel.

Le protagoniste d'un roman d'apprentissage connaît trois grandes étapes : une première au sein de laquelle il s'oppose à son environnement, une deuxième où il évolue peu à peu au cours de multiples expériences et une troisième durant

²⁶⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduit de l'allemand par Jacques Porchat, Paris, Gallimard, 1999 (1^{ère} édition 1796), 789 p.

²⁷⁰ Nicolas Demorand, *Premières leçons sur le roman d'apprentissage*, Paris, PUF, 1998, p. 114.

²⁷¹ François Jost, « La tradition du *Bildungsroman* » in *Comparative Literature* n°21, 1969, p. 103.

laquelle il se réconcilie avec le monde et y trouve enfin sa place. Dans *Ardor guerrero*, nous pouvons distinguer à la suite de la situation initiale ancrée dans le temps diégétique de la jeunesse, exposée des chapitres un à quatre et perturbée par l'appel à servir, ces trois étapes : une première au centre de recrues de Vitoria puis une seconde, au régiment de chasseurs de montagne de Saint Sébastien et enfin une troisième, ancrée quelques années plus tard, à Madrid.

A Vitoria, des chapitres quatre à huit, le protagoniste est une jeune recrue, un bleu. A vingt-trois ans passés, il se voit faire ce qu'il n'a pas connu depuis ses dix ou onze ans quand il se mettait en rang le matin dans la cour de l'école (*AG*, p. 57) ou quand il lisait sur un pupitre avec une tablette inclinée et le trou pour l'encrier (*AG*, p. 97). Il assimile ce premier temps du service à celui du collège comme en témoigne l'emploi à plusieurs reprises de la comparaison introduite par « igual que » : « Igual que en el colegio, aquella primera noche de nuestra llegada nos aturdió la incertidumbre de las órdenes, la falta absoluta o brusca de puntos de referencia » (*AG*, p. 65). L'anaphore de « igual que » se retrouve lors du récit des leçons théoriques :

Igual que en las catequesis de mi infancia, los reclutas repetíamos a coro las enseñanzas que nos impartía el teniente, y nos arriesgábamos a un castigo pueril (...). Igual que en las escuelas antiguas de palmetazo y coscorrón, los reclutas más torpes hundían la nuca entre los hombros y bajaban la cabeza por miedo a ser interrogados, se copiaban listas de nombres en las palmas de las manos o se guardaban chuletas en las bocamangas. (*AG*, pp. 79-80)

Il établit un parallélisme entre l'école et l'armée, non seulement parce que ce sont deux périodes d'apprentissage mais aussi parce qu'elles sont toutes deux sources de souffrance pour le protagoniste. En effet, au service militaire, le personnage ressent de nouveau la peur qu'ont les enfants chétifs d'être battus par les plus grands au collège (*AG*, p. 85) et l'angoisse d'être confronté à la loi du plus fort : « La mili (...) iba a parecerse mucho (...) a aquella angustia, a aquella tristeza ilimitada y monótona de la cobardía infantil » (*AG*, p. 33). De même, à Vitoria, le protagoniste-narrateur éprouve le dimanche soir, au sortir d'un café ou d'un cinéma, une morosité semblable à celle qui s'abattait sur lui lorsqu'il était enfant à la veille d'une semaine nouvelle : « [E]n los domingos de mis trece años, me estrangulaba un sentimiento abrumador de soledad, de miedo (...) y yo regresaba a

mi casa pensando en los deberes que aún no había hecho y en las clases abominables del lunes » (*AG*, p. 114). Il se trouve de nouveau dans l'impossibilité d'être heureux : « El anochecer del primer domingo militar (...) era (...) un resumen de los domingos más tristes de la infancia y de la adolescencia » (*AG*, p. 121). Il vit le service militaire à l'image de ses années d'école, c'est-à-dire comme un éternel et difficile recommencement. Dans *Ardor guerrero*, les chapitres quatre à huit sont donc ceux de la découverte de l'armée au centre de formation des recrues. Les semaines passées à Vitoria, qui font ressurgir chez le protagoniste narrateur les souvenirs douloureux de sa scolarité, constituent la période d'opposition du personnage sur le chemin de son apprentissage.

A Saint-Sébastien, des chapitres neuf à vingt-deux, arrive le temps des manœuvres : « Y ocurría, para nuestra sorpresa, que el grito acababa convirtiéndose en un rugido de gozo y de liberación, y que uno al gritar, se lanzaba contra el adversario (...) entusiasmándose tanto que le había dado un culetazo » (*AG*, p. 152). Le protagoniste narrateur ressent quelque chose qui lui était jusqu'alors inconnu, à savoir la fascination des armes et l'ivresse de l'exercice physique. Lors des travaux pratiques au mont Jaizkibel, ce qui lui faisait le plus peur devient source d'euphorie. Ainsi, il se montre fier d'atteindre sa cible de carton et éprouve, en lançant une grenade, un mélange de soulagement et d'excitation, autrement dit la sensation de s'en être tiré et le désir de s'exposer à nouveau au danger (*AG*, p. 154). Au cours des mois passés à la caserne de Saint-Sébastien le protagoniste a su évoluer :

En cierto modo cumplían la vieja tradición de hacerse hombres en la mili: de reclutas más bien lampiños y medrosos pasaban en algo más de un año a onanistas consumados y bisabuelos coriáceos, y el vocabulario de mocetones rurales con el que llegaron al campamento se enriquecía velozmente con las palabras más turbias de la marginalidad urbana, que manejarían con vanagloria después de licenciarse, cuando regresaran a sus pueblos y contarán en el nuevo lenguaje a los más jóvenes sus aventuras militares. (*AG*, p. 209)

Il porte désormais la barbe sale et le treillis froissé, il obéit aux ordres lors des rassemblements et boit du Rhum-Coca au foyer du soldat (*AG*, p. 211). Ainsi, les chapitres neuf à vingt-deux, consacrés à la mise en application pratique des

enseignements reçus à Vitoria, voient évoluer le personnage d'un frêle jeune homme à un soldat comme les autres.

A Madrid, lors du dernier chapitre, le protagoniste a réintégré la sphère civile et se présente comme un homme marié, père de famille et assis professionnellement. Il affirme qu'il n'est pleinement adulte que depuis octobre 1979, c'est-à-dire depuis qu'il est libéré des obligations du service (AG, p. 35). Par les expériences vécues à l'armée, le protagoniste d'*Ardor guerrero* s'est aguerri dans le sens où il a désormais acquis assez de force pour affronter, seul, les épreuves de la vie. Armé par le service, il a su devenir un homme. Ce chapitre final présente donc la troisième et dernière étape de son apprentissage, c'est-à-dire sa réconciliation avec le monde. L'œuvre s'achève avec une citation péritextuelle tirée de *La ligne d'ombre*²⁷² où, durant une traversée entre Bangkok et Singapour, un jeune officier est placé pour la première fois devant d'importantes responsabilités : « Uno avanza. Y el tiempo avanza también: hasta que uno descubre ante sí una línea de sombra que le advierte que la región de la primera juventud también debe ser dejada atrás. » (AG, p. 383). L'officier novice a dû maîtriser seul l'embarcation placée sous son commandement. *La ligne d'ombre* est ainsi le récit d'un voyage initiatique vers la maturité, la tempérance et l'intelligence. Cependant le personnage ne vit pas l'expérience dans des eaux déchaînées mais sur une mer calme, ce qui invite à penser que le danger n'est pas nécessaire à l'apprentissage. De la même façon, *Ardor guerrero* est un récit sédentaire, le quotidien ordinaire d'une recrue qui fait son service et non la guerre. Le protagoniste de l'œuvre apprend durant une période qui, si elle est nouvelle pour lui, s'avère néanmoins bien commune. Dans le dernier chapitre de l'œuvre, le protagoniste narrateur se montre différent puisque son service militaire lui a permis de franchir « la ligne d'ombre », autrement dit la ligne qui sépare la jeunesse de l'âge adulte. Ainsi *Ardor guerrero*, en présentant tour à tour l'opposition d'un jeune homme au milieu militaire qu'il ressent comme hostile puis son évolution au cours d'exercices pratiques qui lui permettent d'acquérir la maturité nécessaire pour affronter le monde, se construit comme un roman d'apprentissage, suivant par là-même une syntaxe fictionnelle.

²⁷² Joseph Conrad, *La ligne d'ombre*, traduit de l'anglais par Hélène Hoppenot, Paris, Editions 10/18, 1998 (1^{ère} édition 1917), 155 p.

3.3. Les procédés d'humour et le récit de contre-apprentissage

Dans *Ardor guerrero*, le récit d'apprentissage est émaillé de diverses formes d'humour telles que la parodie, l'*esperpento* et l'ironie. Le protagoniste narrateur emprunte la voie de la parodie qui consiste à ridiculiser un modèle en l'exagérant. Pour exemple, dans la scène du serment au drapeau, il associe les parents qui depuis les tribunes applaudissent les soldats, aux fervents spectateurs de la corrida (AG, p. 14). De la même façon, lors de la scène des adieux des familles à leurs fils sur le point de partir pour le service militaire, les mères sont présentées gémissant la bouche ouverte comme des pleureuses archaïques et les fiancées habillées et fardées comme pour passer le samedi soir dans une discothèque de village (AG, p. 45). Le recours au lexique de la souffrance et à la figure d'amplication de l'hyperbole, témoigne d'un ton parodique. Au sein de la caserne, la description des cuisines est elle aussi empreinte de parodie :

La cocina tenía una trepidación de fábrica y una oscuridad de fragua de Vulcano en la que se fraguaba la montañosa cuantía de los alimentos consumidos a diario en el cuartel. La cocina era un reino de fogones de gas y de marmitas inmensas en las que borboteaban guisos de judías con chorizo y garbanzos con callos y mares de pochascao caliente y espeso como lava. Del camión de la panadería se derramaban a primera hora de la mañana aludes de bollos y en el almacén se erigían cordilleras de sacos de patatas, de judías y lentejas, torreones y muros de latas de piña, de leche condensada y de melocotón en almíbar. (AG, p. 271)

Le protagoniste narrateur a recours au champ lexical de la nature impérieuse au travers des termes « montañosa », « mares », « aludes » et « cordilleras » et réfère au mythe de Vulcain par l'emploi des mots « fragua », « reino » et « lava » pour qualifier les quantités de nourriture commandées quotidiennement. Ce vocabulaire de la démesure confère à la scène une tonalité parodique. Le protagoniste narrateur use de la même disproportion en assimilant les responsabilités qui pèsent sur l'adjudant Peláez à l'écroulement de tonnes de pommes de terre, de pois chiches, de miches de pain et de carcasses de porc (AG, p. 269). La parodie en tant que regard ludique et distancié sur le réel colore le récit des faits d'une teinte fictionnelle.

Dans *Ardor guerrero* apparaît une autre forme d'exagération, à savoir *l'esperpento*, terme défini dans *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán²⁷³, qui se conçoit comme une déformation grotesque de la réalité au service d'une critique de la société et s'exprime, dans le cas présent, par l'animalisation des militaires. Le protagoniste narrateur d'*Ardor guerrero* se voit, en entrant à l'armée, dépouillé de son identité. En effet, les appelés sont tous soumis à une uniformisation physique et à une perte de nom. Au service militaire les recrues doivent oublier leurs vêtements personnels et les ranger dans une armoire pour porter ceinturons, boucles, passe-montagnes et vareuses de sortie et de treillis. Toutes sont nivelées, uniformisées par les casquettes kaki et le crâne tondu. La tonte accentue l'effet de clône des uniformes réduisant plus encore les appelés à une identité collective puisque sans leurs cheveux, ceux-ci perdent toute individualité (*AG*, pp. 74-75). De plus, leurs patronymes sont passés sous silence puisque l'armée leur substitue un système de matricules tels que « Guipúzcoa-22 » (*AG*, pp. 79 et 108), « Valencia-9 » (*AG*, p. 99) ou, dans le cas du protagoniste narrateur, « J-54 » (*AG*, p.11). La privation d'identité s'entend comme une perte d'humanité. Dans *Ardor guerrero*, les appelés sont déshumanisés pour être ensuite soumis à un processus d'animalisation qui est une figure d'analogie par laquelle le locuteur donne des caractéristiques animales à ce qui n'en a pas. Uzodinma Iweala, dans *Bêtes sans patrie*²⁷⁴, montre comment un enfant se voit enrôlé, à son corps défendant, dans une des guerres qui ravagent l'Afrique, et comment, endoctriné par ses supérieurs, il en vient à abaisser ses ennemis au rang animal : « Ces gens autour de moi, ils ressemblent tous à je ne sais quelles ethnies de bêtes sauvages, ils ne sont plus des êtres humains ». De la même façon que les adversaires de *Bêtes sans patrie* sont comparés à des meutes féroces, les personnages d'*Ardor guerrero* sont parfois assimilés à des animaux. Ainsi, le protagoniste narrateur entend dans le cri d'exécution lancé par l'instructeur, les variétés les plus rauques et gutturales de l'aboïement (*AG*, p. 66). Quant aux soldats, le protagoniste narrateur les définit lui-même comme des bestiaux (*AG*, p. 82). Lors des exercices pratiques qu'il dirige, Chusqui est caractérisé par une félicité de lama impertubable (*AG*, p. 206),

²⁷³ Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006 (1^{ère} édition 1920), p. 140.

²⁷⁴ Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, traduit de l'anglais par Alain Mabanckou, Paris, Editions de l'Olivier, 2008 (1^{ère} édition 2005), p. 68.

tout comme lors de la douche collective, d'autres recrues se trouvent affublées d'un ventre de batracien (AG, p. 101). Les biffins dans leur ensemble sont exhortés à suivre le rythme, invectivés comme des moutons en train de paître (AG, p. 88) et alignés à grands cris comme un troupeau de bêtes (AG, p. 58). Face au capitaine règne ainsi un silence ovin (AG, p. 78). La soumission trouve un écho chez les appelés comme si elle avait été imprimée dans leur enfance tel le marquage indélébile d'un troupeau (AG, p. 100). Dans *Ardor guerrero, l'esperpento* s'exprime également dans le récit de l'expérience du Monstre des Biscuits, considéré comme le soldat le plus sale. Ce dernier s'immerge dans une marmite et barbote devant les applaudissements de ses camarades avant de plonger dans le chocolat au lait et d'émerger à nouveau en hurlant son sobriquet. Cependant, alors que le liquide bout, il prend conscience du risque qu'il court :

Lo comprendió muy poco después, cuando el calor ya fue evidente, miró alarmando a su alrededor, limpiándose los churretones de la cara, intentó salir sin conseguirlo, porque se escurría en el metal liso de la marmita y se quemaba las manos, gritó y berreó y sólo cuando alguien dio la alarma de que se acercaba el brigada Peláez consideraron los veteranos que ya podía darse por agotada aquella broma. (AG, pp. 277-278)

L'emploi du verbe « berrear » qui dans son sens premier relève du cri du bovin, signale une fois encore une animalisation. La figure du personnage meuglant dans ces immondices est plus que grotesque. Tout au long de l'œuvre, le procédé d'animalisation met en exergue la bêtise, la soumission et la veulerie des conscrits. En déformant les caractéristiques physiques et morales des personnages et en particulier de ceux qui n'ont ni la culture ni l'assise nécessaires pour affronter la vie militaire, *l'esperpento* se révèle être un strict procédé de fictionnalisation.

L'ironie, par laquelle l'énonciateur dit le contraire de ce qu'il veut faire entendre, est aussi une vision décalée de la réalité. Un récit ironique est un texte non-littéral c'est-à-dire un énoncé dans lequel ce qui est dit diffère de ce qui est signifié. Le philosophe britannique Paul Grice²⁷⁵ affirme que la conversation est sous-tendue par un principe de coopération qui stipule que les interlocuteurs respectent un certain nombre de règles, à savoir les maximes conversationnelles.

²⁷⁵ Paul Grice, « Logique et conversation » in *Communications* n°30, traduit de l'anglais par Frédéric Berthet et Michel Bozon, Paris, Seuil, 1979, pp. 57-72.

Parmi ces maximes, celle de qualité spécifique que l'on ne doit pas dire ce que l'on pense être faux. Grice définit l'ironie comme un énoncé où la maxime de qualité a été transgressée et invite, suite au constat d'une contradiction entre l'énoncé et le contexte d'énonciation, à opérer une inférence sur le sens des propos. L'ironie exprime ainsi un décalage avec la réalité. Le choix de la non-littérarité permet d'exprimer une agressivité qui aurait été socialement inacceptable énoncée littéralement. L'ironie peut donc apparaître comme un moyen mis au service de la critique. Le titre même d'*Ardor guerrero* est ironique puisque à l'exaltation de la ferveur et de la grandeur militaires s'opposent la crainte du protagoniste et l'inefficacité de l'institution. Au sein du texte, lorsque le protagoniste narrateur reprend les allégations de l'aumônier militaire selon lesquelles l'allégeance au drapeau est aussi décisive pour l'hispanité que la première communion pour le catholicisme (AG, p. 15), il se montre aussi, au regard des ferveurs militaire et catholique qui l'animent, bien ironique. Il en est de même lorsque le brigadier apporte au colonel un échantillon des plats servis aux soldats. Le protagoniste narrateur présente la scène comme une parade solennelle alors même que le plateau ne se compose que d'une petite tasse de bouillon, une terrine avec quelques cuillerées de légumes et une cuisse de poulet : « Y así salían, como portadores del viático, en una procesión mínima y solemne (...) el brigada Peláez delante y el soldado con la bandeja unos pasos tras él, (...) los dos con la cabeza alta, sin mirar a los lados, caminando con un ritmo regular » (AG, p. 279). Il est néanmoins certain qu'il n'est pas dupe de l'artificialité du cérémonial car le repas servi n'est ni sacré ni somptueux. Ainsi, le protagoniste narrateur d'*Ardor guerrero*, en énonçant le contraire de ce qu'il pense, use effectivement d'un contre-discours. En ce sens, Andrea del Lungo énonce que l'ironie est un des procédés caractéristiques de la fiction²⁷⁶ :

En tournant en ridicule les principes, les règles et les canons du genre littéraire, le discours de l'ironie annonce un roman ludique et signale en même temps un écart du texte par rapport à la parole narrative « classique » (...) cependant, l'ironie étant elle aussi un procédé classique et identifiable, le recours à ce mode représente surtout (...) un puissant signal de la fiction, qui procède de façon inverse par rapport aux pièges, et qui indique en effet une prise de distance par rapport à la vérité du texte, au discours même du narrateur, au discours d'autrui ; bref, l'ironie dénonce l'artifice essentiel de la fiction que le piège cherche à dissimuler.

²⁷⁶ Andrea del Lungo, *op. cit.*, p. 73.

Par l'ironie, le protagoniste narrateur d'*Ardor guerrero* ne rapporte pas les faits mais leur contraire, procédant ainsi à des descriptions contre-factuelles, autrement dit fictionnelles.

Les procédés d'humour que sont la parodie, l'*esperpento* et l'ironie ont, en déformant la réalité, exprimé en creux la vision que le protagoniste narrateur a des faits non seulement au moment où il les vit mais aussi quand il les retranscrit. La dimension fictionnelle de l'humour peut fonctionner de manière autonome c'est-à-dire sans autre but que de prêter à sourire mais aussi révéler un sens caché sur la réalité du personnage. Elle peut ainsi modifier les faits pour en dégager la portée en mettant en lumière ce qu'un récit factuel ne veut pas exprimer. La dimension fictionnelle de l'humour rend possible une façon de narrer le réel autre que littérale. Aussi, il existe dans *Ardor guerrero* un infléchissement des valeurs puisque, par l'usage de l'humour, le protagoniste narrateur exagère les faits et dit parfois le contraire de ce qu'il veut laisser entendre. L'œuvre, parce qu'elle est constituée d'un contre-discours, ne s'apparente plus à un apprentissage mais à un contre-apprentissage, terme que nous forgeons pour exprimer que le protagoniste narrateur ne se forme pas en suivant mais en rejetant les préceptes inculqués par l'armée. Il ne rejoint pas la philosophie dispensée mais l'abhorre puisque les enseignements militaires, en mettant à l'honneur l'uniformité et la force physique, le confortent au contraire dans ses inclinaisons pour la liberté individuelle et le travail intellectuel. En effet, le narrateur qui, à la bibliothèque de la caserne, a vu son goût pour la littérature se renforcer (*AG*, p. 252) enseigne quelques années plus tard à l'université de Virginie et collabore aux pages culturelles du journal de Grenade, porté par l'émotion insurpassable de voir les mots qu'il a lui-même écrits incarnés sur papier imprimé et multipliés à l'heureuse et publique lumière des pages du périodique (*AG*, p. 381). *Ardor guerrero*, en se présentant comme un récit de contre-apprentissage, montre la construction intellectuelle d'un homme qui, dans l'opposition à son expérience militaire, se voit conforté dans le choix de sa carrière littéraire.

Nous constatons au terme de ce présent chapitre que *Ventanas de Manhattan*, les récits de vie que contient *Sefarad* et *Ardor guerrero*, qui se veulent être *a priori* des récits factuels, se voient inexorablement contaminées par une dimension fictionnelle. Afin de comprendre comment fonctionne cette imbrication, nous avons choisi de mettre en exergue les modalités spécifiques selon lesquelles elle s'exprime dans chacune des trois œuvres. Nous avons ainsi débuté notre cheminement par l'analyse des seuils dans *Ventanas de Manhattan*. Ces seuils, tant au niveau extradiégétique en plongeant le lecteur d'emblée au centre d'un discours sur le langage, qu'au niveau intradiégétique en enrôlant le personnage narrateur dans des mises en abyme, s'avèrent être purement fictionnels. Nous nous sommes ensuite intéressée à la présence de la fiction au cœur même du récit par l'étude de *Sefarad*. Dans cette œuvre, la dimension fictionnelle peut être soit explicite lorsque le récit expose des îlots imaginaires assumés comme tels, soit implicite lorsque celui-ci présente sans les nommer des indices de fictionnalité tels que le discours indirect libre, la focalisation omnisciente ou l'adresse au lecteur. Enfin, nous avons établi que la dimension fictionnelle pouvait aussi être structurelle à travers l'étude d'*Ardor guerrero* qui se construit selon les codes du récit littéraire et plus précisément ceux du récit d'apprentissage. Cependant, ces canons se voient pervertis par des procédés d'humour qui permettent au protagoniste narrateur de montrer que s'il s'inscrit en surface dans un enseignement militaire, il se construit en réalité en opposition à celui-ci. Néanmoins, la question de l'imbrication du factuel et du fictionnel ne se résout pas entièrement par la mise à jour d'une sémantique ou d'une syntaxe fictionnelles puisque des chercheurs tels que Gérard Genette²⁷⁷ affirment que, d'un point de vue narratologique, il existe une réversibilité des indices formels, c'est-à-dire que les indices supposés de fictionnalité ont aussi cours dans le récit factuel. Celui-ci soutient qu'il est impossible de proposer une démarcation formelle entre le factuel et le fictionnel et que si des énoncés semblent fictionnels, c'est par un jugement étranger à la forme même du texte. John Searle²⁷⁸ certifie de même qu'il n'y a pas de propriétés syntaxique ou sémantique qui permettent d'identifier un texte comme une œuvre de fiction, c'est-à-dire qu'aucun trait n'est spécifique à la

²⁷⁷ Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 31.

²⁷⁸ John Searle, *Sens et expression*, traduit de l'anglais par Joëlle Proust, Paris, Editions de Minuit, 1982 (1^{ère} édition 1979), p. 109.

fiction. Selon lui, ce sont donc des critères extérieurs aux énoncés qui révèlent le statut factuel ou fictionnel d'un récit. La narration factuelle et la narration fictionnelle se distinguent donc davantage par leur statut pragmatique, autrement dit leurs conditions de réception, que par leurs mécanismes de constitution. La factualité ou la fictionalité d'un récit ne sont plus constitutives mais conditionnelles. Une telle problématique nous ramène à la figure du lecteur puisque c'est son appréciation qui lui permet de considérer une œuvre comme factuelle ou fictionnelle.

Chapitre trois : la lecture comme pont entre le factuel et le fictionnel

Jorge Luis Borges se demande²⁷⁹ : « Qu'est-ce qu'un livre si nous ne l'ouvrons pas ? Un simple cube de papier et de cuir, avec des feuilles ; mais si nous le lisons, il se passe quelque chose d'étrange ». En effet, un univers diégétique, qui par essence n'est pas réel mais circonscrit au texte, acquiert une consistance à travers la lecture. S'il apparaît évident que l'œuvre ne peut exister sans l'auteur, il semble tout aussi certain que le monde en puissance que celui-ci crée a besoin d'un lecteur pour fonctionner. En ce sens, Roland Barthes²⁸⁰ démontre qu'une œuvre est une potentialité que vient actualiser la lecture. Selon lui, celle-ci, bien que fondée sur le texte, soit sur une trace écrite fixe, est éphémère et plurielle. A ce sujet, l'école de Constance, un groupe de recherche littéraire fondé dans le milieu des années 1970 par Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, réfléchit sur la tension entre la permanence du texte et l'impermanence de la lecture. Si les effets²⁸¹ sont déterminés par l'œuvre et restent de ce fait uniques et immuables, la réception du texte dépend quant à elle d'un lecteur actif et libre qui l'interprète de façon contingente, c'est-à-dire selon les situations historiques et ses circonstances individuelles. Aussi, nous nous demanderons comment ce lecteur prend en compte les dimensions factuelles et fictionnelles des personnages et des événements des œuvres de notre corpus. Afin de tenter de répondre à cette interrogation, nous tenterons de circonscire le lecteur, depuis le lecteur virtuel jusqu'au lecteur réel. Pour ce faire, nous nous intéresserons dans un premier temps à la figure du narrataire dans *Sefarad*, en tant que personnage ou figure postulée. Puis nous évaluerons dans *Ventanas de Manhattan*, au moyen du modèle

²⁷⁹ Jorge Luis Borges, *Conférences*, traduit de l'argentin par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1985, p. 157.

²⁸⁰ Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Points, 2000 (1^{ère} édition 1966), 86 p.

²⁸¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990 (1^{ère} édition 1978), p. 35.

d'analyse élaboré par Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman*²⁸², la façon dont se combinent les trois régimes de lecture proposés au narrataire, que Jouve nomme « lecteur virtuel », instance qui permet d'observer les réactions du lecteur réel. Nous nous attacherons enfin à dresser, à travers une analyse de type sociologique, le profil et les motivations du lecteur réel d'*Ardor guerrero*.

1. Le lecteur virtuel : *Sefarad*

La communication littéraire a ceci de particulier qu'elle est différée c'est-à-dire que le moment de l'énonciation productive n'est pas celui de la réception interprétative. Il existe deux champs, autrement dit celui du hors texte, dans lequel évoluent auteur et lecteur, et celui du texte, où communiquent narrateur et narrataire. Le lecteur est réel mais le narrataire est fictif. Nous proposons de retenir deux visages de narrataires : un narrataire-personnage, c'est-à-dire un narrataire participant en tant que personnage dans l'œuvre, et un narrataire postulé, à savoir une figure de lecteur construite par le texte.

1.1. Les narrataires-personnages

Sefarad, qui ne cesse de mêler un récit enchâssant et des récits enchâssés, présente de multiples narrataires agissant comme personnages au sein de la diégèse. Dans les chapitres présentant des récits de second niveau, les narrataires-personnages se multiplient. Ainsi, un couple, un groupe ou un personnage seul s'affichent tour à tour comme narrataires-personnages intradiégétiques. La

²⁸² Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit.

narratrice intradiégétique de « Cerbère » use de la seconde personne du pluriel pour s'adresser au couple que forment le protagoniste de l'œuvre et son épouse : « tantas cosas como tendréis que hacer vosotros y yo quitándoos una tarde entera » (*S*, p. 280). Ces deux personnages s'affichent donc comme les narrataires intradiégétiques du récit assumé par cette vieille dame qui relate son parcours.

Dans « América », Godino emploie également la seconde personne du pluriel, cette fois pour s'adresser à l'assemblée qui se forme autour de lui. Aussi, après s'être sustenté, il déclare : « imaginaos esa plaza de Santa María » (*S*, p. 354). Cette seconde personne du pluriel réfère à la foule qui se masse autour de lui, ainsi que le décrit le narrateur extradiégétique de l'œuvre, présent dans le chapitre, bien qu'il soit presque effacé : « En torno suyo el grupo se hace más compacto, la espuma se queda tibia y se deshace en alguna jarra de cerveza, olvidada en la barra, como los restos de las raciones que ya nadie va a terminar, y que el camarero no retira » (*S*, p. 357). Le groupe s'affiche là comme narrataire-personnage intradiégétique du récit de Godino au sujet de l'histoire d'amour entre Mateo Zapatón et la jeune novice.

Enfin, dans nombre de chapitres, tels que « Sherezade » et « Narva », le protagoniste de *Sefarad* devient seul narrataire de récits d'autrui. Dans « Sherezade », une femme espagnole, envoyée enfant en Russie et devenue fervente défenseur du communisme, narre le complot juif qui aurait été fomenté contre Staline : « Judíos, sí señor, no me mire con cara rara, como si no hubiera oído hablar de eso nunca, ¿no sabe que hubo un complot de médicos judíos para asesinar a Stalin? » (*S*, p. 322). L'incise « sí señor » témoigne que le protagoniste de l'œuvre est le destinataire de ce récit secondaire. Il est donc seul narrataire-personnage intradiégétique du récit. Il en est de même dans « Narva » où José Luis Pinillos retrouve son ami, le narrateur extradiégétique de l'œuvre, pour déjeuner dans un restaurant. Pinillos se met alors à relater l'admiration pour la culture allemande qui l'a toujours nourri et l'avait poussé à s'engager durant la seconde guerre mondiale dans la Division Bleue : « No sabes con qué pasión había estudiado yo alemán en Madrid, antes de nuestra guerra, qué vanidoso me ponía cuando los alemanes para los que hacía de intérprete en Rusia, elogiaban mi acento » (*S*, p. 412). L'emploi de la seconde personne du singulier nous permet d'affirmer que le protagoniste de l'œuvre est ici seul narrataire du récit de son

proche. Dans « Narva » comme dans « Sherezade », le protagoniste est donc également narrataire-personnage intradiégétique.

Dans les chapitres présentant des récits de premier niveau tels que « Sefarad » et « Valdemún », le narrateur extradiégétique semble s'adresser à son épouse. Dans le chapitre « Sefarad », assis à son bureau, il se consacre à organiser ses écrits : « Pero los lugares existen aunque yo no esté en ellos y aunque no vaya a volver, y las otras vidas que viví y los hombres que fui antes de llegar a ser quien soy contigo quizás perduran en la memoria de otros (...) » (*S*, p. 511). La seconde personne du singulier apparaissant à travers le pronom personnel « contigo », peut référer, parce qu'elle est employée ici dans le cadre de souvenirs partagés avec sa femme, à cette même épouse. Il en est de même dans le chapitre « Valdemún » où le narrateur de premier niveau accompagne son épouse aux obsèques d'une tante. En imaginant le trajet, celui-ci use de nouveau de la seconde personne du singulier : « Al salir de la última curva de la carretera verás de golpe todas las cosas que ella no volvió a ver » (*S*, p. 95). Lorsqu'il relate les moments qu'il passe dans la maison familiale en compagnie de sa femme, il continue de s'adresser à elle : « Me gusta ser aquí únicamente tu sombra, quien ha venido contigo » (*S*, p. 110). L'épouse du protagoniste-narrateur s'affiche donc comme un narrataire-personnage extradiégétique, ce qui participe à un jeu de brouillage entre la réalité et la fiction puisque le rôle de narrataire extradiégétique est traditionnellement dévolu à un narrataire postulé. Néanmoins, il semble que *Sefarad* se conforme aussi à cette règle puisque le narrataire-personnage extradiégétique se voit tout au long de l'œuvre presque effacé au profit du narrataire postulé.

1.2. Le narrataire postulé

Un narrataire postulé est une figure de lecteur instituée par le texte et à laquelle s'adresse un narrateur. Dans *Lector in fabula*²⁸³, Umberto Eco présente le texte comme une machine paresseuse qui exige de son destinataire un travail coopératif.

²⁸³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1989 (1^{ère} édition 1979), 320 p.

Il montre en ce sens la nécessité du narrataire postulé qu'il nomme lecteur modèle et qu'il définit comme saisissant le texte dans sa globalité. Dans tout récit littéraire, le narrateur fait intervenir un lecteur modèle, apte à collaborer à l'actualisation textuelle et capable d'agir interprétativement quand lui agit générativement²⁸⁴. Pour déchiffrer de façon optimale le texte narratif, le lecteur modèle mobilise le « thesaurus » ou « l'encyclopédie », à savoir une mémoire collective où sont rassemblées toutes les connaissances. Ce lecteur modèle se rapproche de l'architecteur de Riffaterre²⁸⁵ qui est un lecteur omniscient, capable de percevoir tous les sens du texte. Il possède la connaissance des genres littéraires, des symboles, des logiques indispensables à la compréhension des textes. En effet, un texte ne peut pas révéler de façon exhaustive tous les aspects de l'histoire qu'il contient et se voit donc ponctué de blancs, ainsi que le signale Umberto Eco :

El texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco (...). Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él (...). Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.²⁸⁶

Dans toute œuvre littéraire, il existe des blancs résultant du principe d'économie dans la mesure où le narrateur n'exprime pas ce qu'il estime inutile à la compréhension de l'histoire. Tous ces blancs appellent à la contribution du narrataire postulé puisque ce dernier est invité à les suppléer. Pour reconstituer le sens du texte, il en complète les lieux d'indétermination par ses hypothèses et ses connaissances. Les blancs du texte développent pleinement sa force de propositions. Celle-ci s'amenuise néanmoins au fur et à mesure de la lecture car le narrataire postulé est toujours plus enclin aux suppositions au début du texte qu'il ne l'est lorsqu'il progresse dans l'œuvre puisque les présomptions laissent progressivement place aux connaissances. Vincent Jouve avance²⁸⁷ en ce sens que la part de supposition du lecteur modèle est inversement proportionnelle à la détermination du texte et à la progression de la lecture. Les connaissances du narrataire postulé ne se limitent pas à celles qu'il accumule au cours de sa lecture,

²⁸⁴ *Ibid.*, pp. 66-67.

²⁸⁵ Gérard Genette, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1946, p. 60.

²⁸⁶ Cité par Enric Sullà, *Antología de textos del siglo XX*, Barcelone, Editorial Crítica, 1996, p. 238.

²⁸⁷ Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 51.

mais se fondent aussi sur la compétence universelle qui est sienne, à savoir une maîtrise des codes linguistiques, des règles de coréférence qui lui permettent de comprendre les expressions déictiques renvoyant à la situation d'énonciation et anaphoriques renvoyant à un élément antérieur, des acquis circonstanciels lui permettant de comprendre le contexte du récit, des conventions des genres et des *scenarii* communs, qu'ils soient issus des expériences ordinaires ou hérités de l'histoire littéraire. Par l'universalité de son savoir, d'évidence inaccessible à un lecteur réel, le narrataire postulé s'affiche pleinement comme une instance fictive. Il dispose de l'ensemble des références culturelles inhérentes à toute œuvre littéraire.

1.2.1. La transfictionnalité

Aucun ouvrage ne peut être strictement original, autrement dit toutes les œuvres littéraires participent à un vaste réseau de références. En effet, indépendamment de ses rapports avec la réalité, un texte de fiction met en jeu des connexions avec d'autres univers de même statut, soit fictionnels. La transfictionnalité part du principe d'une même identité entre des personnages fictifs au sein d'ouvrages autonomes. En ce sens, s'opposant au structuralisme qui indique que l'œuvre n'admet pas de prolongations et fonctionne de façon indépendante, Thomas Pavel²⁸⁸ avance qu'il n'y a pas d'argument convaincant contre la possibilité de mettre en rapport plusieurs œuvres avec la même base fictionnelle. La transfictionnalité permet au narrataire postulé de combler les blancs du texte original et de savoir ce qui se déroule après la fin du récit, avant qu'il ne commence ou parallèlement à celui-ci. Ainsi, dans *Sefarad*, la lecture d'un personnage est souvent influencée et enrichie par le souvenir d'autres entités fictives de l'œuvre d'Antonio Muñoz Molina. Pour exemple, Godino (*S*, p. 11), l'ami de Sacristán, renvoie au personnage du même nom décrit dans *Los Misterios de Madrid* : « Godino era pelirrojo, relleno, de una gran elegancia, adquirida sin

²⁸⁸ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 26.

duda al cabo de muchos años de vivir en Madrid, donde se dedicaba a la representación (...) de artistas »²⁸⁹. Il s'agit de la réapparition dans *Sefarad* d'un personnage fictif présenté dans une œuvre antérieure de l'auteur. Il en est de même pour le personnage du sculpteur Utrera (*S*, p. 25) dont les traits ont déjà été largement développés dans le chapitre quatre de *Beatus Ille*²⁹⁰ où il partage la vaste demeure de Manuel et apparaît comme l'artisan du monument aux morts de Mágina. Il est enfin un exemple particulier qui est celui du narrateur extradiégétique de *Sefarad*. En effet, ses déambulations new-yorkaises dans le dernier chapitre de l'œuvre semblent se confondre avec les promenades du narrateur-marcheur de *Ventanas de Manhattan*. Dans « Sefarad », le protagoniste se laisse guider par le mouvement de ses pas à la recherche des rues secrètes qui se trouvent près de l'Hudson et distingue dans la brume la statue de la Liberté et les minces tours de brique d'Ellis Island (*S*, pp. 486-487), tout comme le narrateur de *Ventanas de Manhattan* se promène dans les rues et les jardins voisin de l'Hudson (*VM*, p. 84) puis observe depuis la fenêtre de son ami Javier la côte atlantique : « la bruma más allá de Ellis Island y de la estatua de la Libertad » (*VM*, p. 299). En outre, au sein de ce dernier ouvrage, le narrataire prend connaissance du passage du personnage à l'université de Virginie. Or il s'avère que le narrateur d'*Ardor guerrero* évoque lui-même les cours qu'il a dispensés à Charlottesville. Ainsi, la transfictionnalité a permis au narrataire postulé de *Sefarad* d'enrichir sa connaissance du narrateur extradiégétique de l'œuvre non pas par une mais par deux références transfictionnelles dans la mesure où celui-ci s'apparente²⁹¹ au narrateur d'*Ardor guerrero* et de *Ventanas de Manhattan*. Ainsi, certains personnages réapparaissent d'une œuvre à une autre, devenant par là-même des « personnages récurrents » ainsi que les nomme Daniel Aranda²⁹², autrement dit des personnages qui mettent à l'épreuve la mémoire du lecteur. Les exemples de transfictionnalité sont inépuisables dans la mesure où chaque référence fictionnelle

²⁸⁹ Antonio Muñoz Molina, *Los Misterios de Madrid*, Barcelone, Seix Barral, 1992, p. 25.

²⁹⁰ Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, *op. cit.*

²⁹¹ Nous considérons que les récits d'*Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan* sont autobiographiques (voir à ce sujet, le chapitre un de la première partie, pp. 19-60) et que la trame principale de *Sefarad* est autofictionnelle (comme nous l'indiquons dans le chapitre un de la deuxième partie, pp. 143-147), ce qui signifie que le narrateur extradiégétique de *Sefarad* présente des analogies avec le narrateur d'*Ardor guerrero* et de *Ventanas de Manhattan* mais ne se confond pas entièrement avec ce dernier.

²⁹² Daniel Aranda, « Le lecteur dans le retour : l'élaboration du personnage récurrent par l'instance lectrice » in *Poétique* n°128, 2001, Paris, Seuil, pp. 409-419.

en génère d'autres de même statut, induisant un engrenage strictement fictionnel. Cependant, les références à d'autres textes ne sont pas circonscrites à une identité fictionnelle mais font aussi appel à un autre type de relation textuelle, à savoir l'intertextualité.

1.2.2. L'intertextualité

Le concept d'intertextualité apparaît pour la première fois dans un article de Julia Kristeva intitulé « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman »²⁹³ publié en 1967 et repris deux ans plus tard dans le recueil *Séméiotiké*²⁹⁴. Il désigne une co-présence de deux ou plusieurs textes ainsi que l'indique la linguiste : « Le texte est une productivité, une permutation de textes, une intertextualité (...). Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». L'intertextualité se constitue comme la combinaison ou la modification de textes antérieurs. Elle oriente le sens à la faveur d'une lecture croisée entre texte citant et texte cité. Aussi, l'intertextualité sollicite fortement le narrataire postulé puisque c'est à lui qu'il appartient de l'identifier et de l'interpréter.

1.2.2.1. La citation

La citation est une forme d'intertextualité comprenant un fort degré d'explicitation, autrement dit elle est une relation *in praesentia*. Elle mentionne précisément le texte convoqué en en révélant l'auteur ou le titre, qui est alors matérialisé par un code typographique, à savoir l'usage de l'italique, ou en en

²⁹³ Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » in *Critique* n°239, avril 1967, pp. 438-465.

²⁹⁴ Julia Kristeva, *Séméiotiké (Recherches pour une sémanalyse)*, Paris, Seuil, 1969, 318 p.

livrant un extrait. Pour exemple, le titre du onzième chapitre, « Doquiera que el hombre va » est une formule extraite d'une phrase de *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós : « Se hubiera escrito otra, eso sí, porque por doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; pero ésta no »²⁹⁵. Une partie de cette proposition est aussi reprise, aux côtés du nom de l'auteur et du titre de l'œuvre, par le narrateur extradiégétique de *Sefarad* à la fin du chapitre « Copenhague ». Dans ce dernier chapitre, le narrateur extradiégétique de *Sefarad* relate que durant sa jeunesse, alors qu'il est très amoureux d'une femme qui le fuit, il fait un voyage en train vers Séville en lisant *Le jardin des Finzi-Contini*. Il attribue alors à la turbulente héroïne du roman de Giorgio Bassani les traits de la femme dont il est amoureux, et l'échec de l'amour qu'éprouve pour Micol le héros du roman lui donne tristement à prévoir la fin du sien (*S*, pp. 49-50). Le narrateur extradiégétique a recours à la citation, en convoquant une œuvre littéraire dont il donne le nom de l'auteur ainsi que le titre qui, dans son propre texte, s'affiche comme tel, en italique. Ainsi, pour narrer son histoire, par essence fictionnalisée, il s'appuie sur un autre texte de même statut, fictionnel. De la même façon, le narrateur de « Oh tú que lo sabías » reprend le vers d'un poème pour lequel il indique explicitement l'auteur, le titre et le recueil dont il est extrait²⁹⁶ : « *Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !* » (*S*, p. 152). Il déplore dans ce sonnet de Baudelaire la fuite de son idéal puisque l'emploi du conditionnel passé dans le deuxième hémistiche témoigne d'un bonheur manqué alors même qu'il paraissait possible. En effet, alors qu'il se rend en train à Casablanca, Isaac Salama, par honte de son handicap physique, n'ose pas déclarer son attirance à la passagère avec qui il converse (*S*, pp. 156 à 159) et éprouve en ce sens l'émotion exprimée par ce vers de *À une passante* qui témoigne d'une relation à la fois complice, suggérée par le tutoiement, et impossible en raison de la distance qu'il suppose entre les personnages. Le narrateur du chapitre, par l'usage de la citation, s'approprie les mots d'autrui pour traduire son ressenti tout en rappelant, par la mention de l'œuvre et de l'auteur, qu'ils ne sont pas siens. Tout au long de *Sefarad* les citations abondent mais elles ne semblent pas toutes porteuses d'un sens

²⁹⁵ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Espasa-Calpe, 2008 (1^{ère} édition 1887), 870 p.

²⁹⁶ Charles Baudelaire, « À une passante » in *Les fleurs du mal*, Paris, LGF, 1972 (1^{ère} édition 1857), p. 161.

déterminant, comme c'est le cas par exemple lors d'énumérations telle que celle des collections d'Huntington où sont répertoriés au débotté *La Celestina*, *Diálogos de Amor*, *Amadís de Gaula* et *Palmerín de Inglaterra* (S, p. 499). C'est au narrataire postulé de montrer si la citation repérée influence le récit car la mise en évidence de la référence ne devient probante que lorsque celle-ci est étayée par une interprétation qui en démontre la cohérence et la nécessité. Aussi, la citation sollicite non seulement la culture littéraire du narrataire postulé mais aussi sa capacité analytique à révéler le sens de ce recours textuel. Cette capacité est d'autant plus mise à l'épreuve lorsque l'intertexte n'est pas convoqué par une citation mais par une allusion.

1.2.2.2. L'allusion

L'allusion diffère de la citation en ce sens qu'elle établit une relation *in absentia* c'est-à-dire qu'elle reprend les mots d'un autre texte en ne mentionnant ni auteur ni titre d'ouvrage et en ne leur attribuant aucune marque d'hétérogénéité telle que l'usage de l'italique ou de guillemets. Elle est une référence non littérale et non explicite qui exige pour être identifiée la compétence du narrataire postulé. Celui-ci fait appel à sa culture littéraire, en sollicitant sa mémoire des histoires ou des mots. Une impression de « déjà lu » peut alors l'inviter à établir des connexions avec un autre texte. Pour exemple, le toponyme de Berghof présent dans *Sefarad* (S, p. 230) renvoie au sanatorium international de Davos, dans *La montagne magique* de Thomas Mann²⁹⁷, où le cousin du héros soigne sa tuberculose. Le terme « Berghof », même s'il réfère *a priori* factuellement au lieu de résidence d'Hitler dans les montagnes bavaroises de l'Obersalzberg, renvoie aussi et surtout à un intertexte fictionnel. Pour traduire l'expérience du personnage fictionnel du vieil homme souffrant dans « Berghof », le narrateur du chapitre fait allusion à un personnage de même statut, fictionnel, qui vit une épreuve similaire à

²⁹⁷ Thomas Mann, *La montagne magique*, traduit de l'allemand par Maurice Betz, LGF, Paris, 1991 (1^{ère} édition 1924), 818 p.

la sienne. Pour nourrir sa fiction, le narrateur fait donc appel à la fiction. L'allusion conserve de ses origines latines *allusio* son caractère ludique puisqu'elle dit sans dire, laisse entendre à mots couverts et sollicite donc la sagacité de celui à qui elle s'adresse. Le narrataire postulé devient le partenaire de jeu du narrateur. C'est précisément parce qu'elle peut ne pas être perçue qu'elle suscite, une fois repérée et comprise, un plaisir certain né non seulement de la satisfaction de retrouver la trace d'un autre texte mais aussi de partager une complicité. Si l'allusion n'échappe pas au narrataire postulé qui a toutes compétences pour l'identifier et en percevoir la portée, sa perception reste néanmoins aléatoire pour le lecteur réel qui ne dispose pas nécessairement des mêmes référents culturels.

1.3. Les deux types de lecture du lecteur réel

Alors que le narrataire postulé est inscrit dans le texte, le lecteur réel est l'individu de chair et de sang qui, depuis l'univers extratextuel, tient le livre entre ses mains. Le premier est fictif quand le second est réel. Les lecteurs réels diffèrent du narrataire postulé dans le sens où ils n'ont pas, comme lui, la connaissance universelle. En outre, les capacités de chaque lecteur divergent dans la mesure où tous possèdent des bagages culturels et des compétences intellectuelles propres. Wolfgang Iser distingue en ce sens l'effet qui est inscrit dans le texte et la réception qui dépend des jugements du lecteur réel : « L'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur »²⁹⁸. Toute œuvre littéraire est ainsi constituée de deux dimensions : l'une déterminée par le texte, commune à tous puisqu'adressée au narrataire postulé, et l'autre propre à chacun parce que configurée par le lecteur réel. Dans *La lecture*²⁹⁹, Vincent Jouve établit une relation entre le narrataire postulé et le lecteur réel en considérant le premier comme un rôle proposé au

²⁹⁸ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 48.

²⁹⁹ Vincent Jouve, *La lecture, op. cit.*, pp. 16-19.

second. Le lecteur réel incarne de façon plus ou moins complète le rôle du narrataire postulé, en fonction non seulement de ses connaissances et de ses compétences mais aussi du type de lecture qu'il adopte. Jouve distingue deux lectures, l'une, nommée naïve, qui suit le déroulement du récit et l'autre, appelée avertie, au cours de laquelle le lecteur, transformé en relecteur, met à profit sa connaissance du texte pour mieux le déchiffrer. Au cours de la lecture naïve, heuristique, le lecteur parcourt la page de haut en bas et saisit alors la signification du texte. Cependant, c'est tandis qu'il progresse au cours de la lecture avertie, rétroactive et herméneutique, qu'il se rappelle ce qu'il vient de lire et qu'il saisit tous les enjeux du récit. Ainsi, le lecteur n'a pas d'emblée dans « Tan callando » tous les éléments nécessaires à la pleine intelligence du texte. A l'entame du chapitre, un personnage sursaute dans son lit au milieu de la nuit sans savoir où il se trouve ni même qui il est (*S*, p. 83). Lors de sa première approche, le lecteur l'associe au jeune soldat gagné par la peur qui se cache dans une chaumière russe. Il assiste quelques pages plus loin à un second réveil en tous points similaire : « De nuevo aturdido, le parece que vuelve a despertarse, y otra vez durante unos segundos, no sabe dónde está, ni quién es » (*S*, p. 93). Or, si le lecteur retrouve d'abord le personnage près du front de Leningrad en 1942, il réalise très vite que ce dernier est en réalité au cœur de Madrid, cinquante-sept ans plus tard. Ainsi, il comprend que l'homme de quatre vingt ans qui bouge maladroitement dans son lit et qui sait qu'il va rester éveillé jusqu'au lever du jour, voyant des visages de morts et de lieux qui n'existent plus (*S*, p. 94) est peut-être aussi celui qui se réveille transi de froid au début du chapitre. L'ultime phrase de « Tan callando » – « Sólo desea adormilarse y que durante unos minutos o segundos ahora se convierta de nuevo en entonces » (*S*, p. 94) – renvoie à la première – « He despertado rígido de frío y no sé dónde estoy y ni siquiera quién soy » (*S*, p. 83) – dans un effet de boucle qui invite le lecteur à reparcourir le texte au cours d'une seconde lecture. Lors de cette lecture avertie, le lecteur perçoit d'emblée la distance entre les événements décrits et le moment de la narration intradiégétique. Le verbe « se réveiller », qui en espagnol ancien signifie « rappeler » (*S*, p. 84), prend toute sa résonance lors de la lecture avertie puisque le lecteur sait alors que le réveil initial donne lieu aux souvenirs. Le chapitre invite donc à une lecture

rétrospective puisque le début anticipe une signification que le lecteur découvre au fur et à mesure du récit et dont il ne peut comprendre la valeur qu'*a posteriori*.

Le chapitre « Cerbère » incite lui aussi à la relecture. La ville de Cerbère apparaît dans « Copenhague » (*S*, p. 42) en relation avec les exactions commises contre les républicains espagnols :

Guardias civiles con mala catadura y luego gendarmes hostiles y groseros examinaban los pasaportes en la estación de Cerbère. Cerbère, Cerbero: algunas veces las estaciones nocturnas parecen el ingreso en el reino del Hades, y sus nombres ya contienen como un principio de maleficio: Cerbère, donde los gendarmes franceses humillaban en el invierno de 1939 a los soldados de la República Española, los injuriaban y les daban empujones y culatazos (...). (*S*, p. 42)

Aussi, la présence de ce toponyme en tant que titre du dixième chapitre laisse à penser que le récit à suivre va être empreint de tragédie, ce que semble confirmer le récit de la narratrice intradiégétique puisqu'elle y conte l'histoire de son père qui a fui les troupes franquistes au lendemain de la guerre. Contre toute attente, elle découvre qu'il s'est en réalité installé avec sa nouvelle épouse à la frontière franco-espagnole dans la ville de Cerbère et qu'il s'y est construit une nouvelle vie. Cette révélation, qui n'intervient pour le lecteur que dans l'ultime phrase du chapitre, justifie le titre et invite à la relecture. En effet, si le lecteur s'attend, lorsqu'il prend connaissance pour la première fois du titre du chapitre, à ce que celui-ci préfigure le récit d'un destin funeste, lors de sa seconde lecture il a d'ores et déjà tous les éléments pour déjouer cette fausse piste. Lors de la lecture avertie, le lecteur peut donc percevoir ce qu'il n'entend pas lors de la lecture naïve. Il en est de même pour le douzième chapitre dont le titre, « Sherezade », évoque inmanquablement le personnage de *Les Mille et Une Nuits*³⁰⁰ passé dans la culture populaire. Lors de sa lecture naïve, le lecteur a donc en mémoire cette femme qui, chaque nuit, raconte à son époux, le sultan Schahriar, une histoire sans la terminer afin d'attiser sa curiosité et garder la vie sauve. Pourtant, il comprend lors de l'ultime phrase que « Sherezade » ne réfère pas au conte oriental mais à une petite boîte à musique (*S*, p. 337) qui joue la suite symphonique du même nom composée par Nikolai Rimski-Korsakov en 1888. La multiplication des lectures permet donc

³⁰⁰ Anonyme, *Les Mille et Une Nuits, I, II et III*, Edition de Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, 1991 (1^{ère} édition 1704), 454 p.

au lecteur réel d'approcher au plus près la pleine compréhension d'un texte. Dans *Sefarad*, le narrataire prend donc plusieurs formes puisqu'il peut être un personnage participant à la diégèse ou une figure postulée par le texte qui, par ses connaissances illimitées, a pouvoir d'accéder à la pleine perception des éléments transfictionnels et intertextuels qui jalonnent l'œuvre. Ce narrataire postulé est le rôle proposé au lecteur réel qui, faute d'un savoir universel, ne peut jamais l'incarner, même s'il peut s'en approcher notamment en multipliant ses lectures. Différents régimes de lecture apparaissent ainsi non seulement dans *Sefarad*, à travers les lectures naïve et avertie, mais aussi dans *Ventanas de Manhattan*.

2. Les instances lectrices : *Ventanas de Manhattan*

Jean-Pierre Changeux intitule l'ouvrage qu'il consacre à la lecture *Raison et plaisir*³⁰¹. Cette double entente montre que l'expérience de la lecture se fonde sur la distance et l'adhésion, autrement dit sur l'interprétation analytique et la participation affective. Un même lecteur peut ainsi adopter diverses postures de lecture. Michel Picard³⁰² distingue trois régimes de lecture, autrement dit trois réactions face au texte qui se retrouvent d'évidence chez chaque individu, à savoir le lectant, en d'autres termes la part du sujet qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre, le lu, c'est-à-dire celle qui réagit de façon pulsionnelle face au texte, et le liseur, soit la part du lecteur qui tient le livre entre ses mains et maintient le contact avec le monde extérieur. A la suite de Picard, Vincent Jouve affirme³⁰³ que l'activité de réception du lecteur repose sur la mobilisation d'instances qui se partagent d'une part entre des mécanismes d'adhésion au texte, soit le « lu » lorsque le lecteur réagit inconsciemment aux structures fantasmatiques du récit³⁰⁴

³⁰¹ Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1994, 220 p.

³⁰² Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 336 p.

³⁰³ Vincent Jouve, *La lecture, op. cit.*, p. 36.

³⁰⁴ *Ibid.*

et le « lisant » quand, piégé par l'illusion référentielle, il considère, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant³⁰⁵, et d'autre part un mécanisme de distanciation critique, à savoir le « lectant », lorsque le lecteur tente de deviner la stratégie narrative du texte et s'efforce de mettre en lumière le sens global de l'œuvre. Vincent Jouve³⁰⁶ rejette donc le concept de liseur qu'il considère comme peu opératoire et retient la triade « lu », « lisant » et « lectant » pour désigner les dimensions pulsionnelle, affective et intellectuelle de la lecture. En s'appuyant sur ces travaux, Christine Pérès³⁰⁷ a démontré que si les trois modes d'appropriation du texte coexistent dans la lecture de *Sefarad*, le « lectant », en raison de la fragmentation de l'œuvre, et plus encore le « lisant », puisque le lecteur se voit sans cesse projeté dans l'intériorité des personnages, sont davantage sollicités. Aussi, nous choisissons d'analyser les trois régimes de lecture dans *Ventanas de Manhattan* afin de comprendre si ces derniers sont mobilisés de la même façon dans les deux œuvres.

2.1. Le « lu »

Le « lu », selon Vincent Jouve³⁰⁸, induit un effet-prétexte dans la mesure où le personnage apparaît pour le lecteur comme le prétexte l'autorisant à vivre librement ses pulsions refoulées. Le lecteur superpose inconsciemment ses propres rêves ou ses propres fantasmes à ce qu'il lit dans le texte et vit à travers le personnage les pulsions qu'il refoule dans sa vie réelle. Il existe trois types de pulsions : la *libido dominandi*, la *libido sciendi* et la *libido sentiendi*.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 81.

³⁰⁷ 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. 318.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 171-173.

2.1.1. La *libido dominandi*

Le lecteur semble pouvoir satisfaire ses fantasmes de puissance à la lecture de *Ventanas de Manhattan*, en se projetant en position de supériorité par rapport à certains des personnages de l'œuvre. Lors de différentes séquences, le protagoniste devient pour le lecteur prétexte à assouvir sa *libido dominandi*, autrement dit sa soif de pouvoir. Dans la séquence soixante-trois, le protagoniste-narrateur qui se hâte abrité sous son parapluie dans les rues de la ville, croise une mendicante qui demande l'aumône en étendant sur le trottoir détrempé une jambe mal bandée aux plaies purulentes, et un vieil homme à la moustache blanche et à la peau cuivrée qui propose à un coin de rue les prospectus d'un club de strip-tease sans parvenir à se faire remarquer (*VM*, p. 278). Les humiliations de ces deux malheureux pourraient conforter le lecteur dans des fantasmes de domination. Celui-ci serait en mesure de se délecter de la supériorité sociale du protagoniste et ce avec d'autant plus de velléité que, quelques instants plus tard, ce dernier arrête un taxi pour rejoindre le *New York City Opera* afin d'assister à une représentation de *La Traviata*. D'une façon similaire, dans la séquence trente-et-une, le protagoniste se trouve au City Opera où il s'émeut de la fraternité et de l'enthousiasme suscités dans la salle par *La flûte enchantée*. Néanmoins, au sortir du spectacle, le flot des gens bien habillés se sépare en deux pour éviter une femme noire qui crie pour demander de l'aide, les vêtements en lambeaux et le visage décomposé par une douleur qui semble la griffer de l'intérieur avec la même furie qu'elle met à déchirer le plastique entre ses mains (*VM*, p. 127). La scène décrite met en exergue les faux semblants de la solidarité qui, si elle est encensée le temps d'un spectacle, se voit annihilée dans la réalité. Si cette séquence pourrait de prime abord permettre au lecteur, par l'intermédiaire d'individus insérés dans la société, de concrétiser une soif de supériorité face à des individus marginalisés, il s'avère néanmoins que ces premiers personnages ne font pas preuve d'une volonté de domination mais se montrent seulement indifférents à la souffrance de la

vagabonde, ainsi que le confirme l'auteur dans notre entretien du 21 mai³⁰⁹. Aussi, puisque nous constatons que *Ventanas de Manhattan* n'offre pas à proprement parler de possibilités au lecteur d'exprimer sa *libido dominandi*, nous pouvons nous interroger sur la liberté qui lui est offerte de vivre sa *libido sciendi*.

2.1.2. La *libido sciendi*

Le lecteur, en observant des scènes qui ont vocation dans la réalité à rester cachées, peut exprimer sa *libido sciendi*, c'est-à-dire sa pulsion de voyeurisme. Le narrateur-personnage de *Ventanas de Manhattan* force lui-même le regard du lecteur à se faire intrusif en lui offrant à voir à travers ses yeux sa relation intime, celle d'une femme et d'un homme temporairement dépouillés de passé et d'avenir, de parenté, de responsabilités, seuls dans une chambre impersonnelle et confortable d'un hôtel de tourisme (*VM*, pp. 38-39). Le narrateur imagine lui-même que quelqu'un pourrait épier dans la chambre sa femme, jeune et nue, debout face à la fenêtre (*VM*, p. 39). A travers la lecture, le lecteur devient effectivement ce voyeur, contentant ainsi sa *libido sciendi*. Le protagoniste narrateur distille de nouveau dans son récit cette pulsion de voyeurisme en évoquant son amie Corina :

Corina se gana la vida haciendo fotos de actualidad para el periódico, yendo agitadamente de un sitio a otro con el bolso de cámara al hombro, pero en el tiempo que le queda libre casi siempre a deshora, en los días de fiesta, se instala con la cámara en la terraza, o en la ventana de alguna de las habitaciones, y observa la luz sobre las terrazas y los pináculos de la ciudad esperando algo como un cazador, manejando a veces unos gemelos, ayudándose con un teleobjetivo. (*VM*, p. 259)

Depuis les fenêtres et la terrasse de son appartement, Corina traque des images inédites. L'évocation de cette prédation participe à stimuler l'instinct voyeuriste du

³⁰⁹ « Entretien du 21 mai », annexe dix-neuf, p. 433.

lecteur. De surcroît, Corina n'est pas sans rappeler le personnage du photographe immobilisé par un plâtre dans le film *Fenêtre sur cour* que le texte convoque explicitement (*VM*, p. 61). Alfred Hitchcock définit son héros qui guette de la fenêtre les appartements voisins comme le paradigme du voyeur :

L'homme était un voyeur, mais est-ce nous ne sommes pas tous des voyeurs ? [...] Je vous parie que neuf personnes sur dix, si elles voient de l'autre côté de la cour une femme qui se déshabille avant d'aller se coucher, ou simplement un homme qui fait du rangement dans sa chambre, ne pourront s'empêcher de regarder. Elles pourraient détourner le regard en disant : « cela ne nous concerne pas », elles pourraient fermer les yeux, eh bien, elles ne le feront pas, elles s'attarderont pour regarder.³¹⁰

La mention de ce film rappelle au lecteur qu'il ne saurait taire une curiosité malsaine, inhérente à la nature humaine. Ne pouvant l'exprimer dans la réalité, celui-ci s'offre donc effectivement à la lecture de *Ventanas de Manhattan* quelques heures de voyeurisme sans risque, sans doute avec le même effet cathartique qui lui permet de conjurer ses peurs.

2.1.3. La *libido sentiendi*

Le lecteur trouve en parcourant *Ventanas de Manhattan* un exutoire au sentiment de peur qu'il réprime. L'immersion dans un univers terrifiant lui permet de laisser s'exprimer sa *libido sentiendi*, c'est-à-dire d'évacuer sa pulsion de peur. Il vit une catharsis au sens aristotélicien du terme, autrement dit il purge ses passions par la lecture. Il est erroné de penser que la lecture peut générer des angoisses car celles-ci sont inhérentes à chacun. Tout au contraire, le fait d'appréhender son effroi à travers une œuvre littéraire banalise ce sentiment et peut aider le lecteur à le comprendre et à le surmonter. L'expérience cognitive de la peur favorise chez le lecteur la connaissance de ses propres craintes et leur maîtrise. Ainsi, il vit l'expérience anxiogène de l'arrivée à l'aéroport Kennedy de

³¹⁰ François Truffaut, Helen Scott, *Hitchcock Truffaut*, Malesherbes, Ramsay, 1983, p. 179.

New York à travers le protagoniste narrateur qui se trouve dans la situation d'expliquer s'il appartient ou non à une organisation terroriste, s'il a participé à un génocide et s'il a dans ses bagages des explosifs ou des armes à feu :

A mí siempre me da miedo ese momento del viaje, empieza a dármelo cuando las azafatas reparten los formularios y cuando guardo el mío ya cumplimentado entre las páginas del pasaporte en el bolsillo de la chaqueta o en la bolsa de costado, temiendo que se me pierda, temiendo llegar a la cola y acercarme a la ventanilla y que me falte algo, o que el funcionario o la funcionaria de cara hosca y cuerpo enorme que indica con una orden terminante a cuál de las cabinas tengo que dirigirme vea en mí algo sospechoso y me aparte a un lado, apretándome el brazo con su mano enorme de guarda de prisión. (*VM*, p. 26)

Le champ lexical de la frayeur, à travers les termes « miedo », « temiendo » répété à deux reprises, « sospechoso » ou « prisión », gangrène le récit. La scène est un prétexte pour le lecteur, lui permettant de frémir et conjurer ses peurs sans rien risquer. Wolfgang Sofsky affirme à ce dernier égard que le plaisir que le lecteur prend à avoir peur est toujours fondé sur la certitude qu'en fin de compte il n'aura jamais à y succomber³¹¹. Ce sentiment de sécurité euphorisant pousse le lecteur à rechercher des récits effrayants pour frissonner et triompher de ses angoisses. En adoptant la posture du « lu » vis-à-vis de *Ventanas de Manhattan*, le lecteur se confronte à ses pulsions de voyeurisme, de domination et de peur puisqu'il se sert des expériences des personnages de la diégèse pour les exorciser. S'il réagit de façon inconsciente aux structures du texte, le lecteur peut aussi choisir de s'immerger intentionnellement dans le récit.

³¹¹ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 1998, p. 97.

2.2. Le « lisant »

Le « lisant » induit, selon la terminologie de Vincent Jouve³¹², un effet-personne dans la mesure où le lecteur, victime de l'illusion fictionnelle, considère le personnage comme une personne à part entière. Kendall Lewis Walton indique que le lecteur réduit la distance entre les univers du texte et du hors-texte non pas en élevant la diégèse à son niveau mais en descendant à celui du récit³¹³. John Searle précise, dans sa théorie des actes de langage³¹⁴, que cette immersion dépend d'une « feintise partagée » qu'il définit comme la dimension consensuelle de la production et de la réception. Le lecteur suspend ainsi volontairement son incrédulité au seuil de l'œuvre littéraire et peut par là-même ressentir des émotions pour les personnages du récit. Walton explique que lorsque le lecteur ressent de telles émotions, celles-ci ne sont pas factuelles mais fictionnelles car elles ne sont vraies que dans l'univers du jeu qu'il entretient avec le livre. Selon Walton, elles sont pour le lecteur des quasi-émotions, dans la mesure où celui-ci ne croit pas réellement au sujet qui les suscite³¹⁵. Cependant, des réactions émotionnelles aux fictions peuvent être si profondes et irrésistibles que le lecteur ne simule pas pitié, amour ou peur à l'égard de tel ou tel personnage. Levinson énonce en ce sens que les émotions que ressent le lecteur peuvent être réelles lorsqu'elles réactivent des sentiments éprouvés antérieurement vis-à-vis d'objets ou de personnes réels ou quand elles s'associent à des situations que le lecteur perçoit comme plausibles dans sa réalité. Pour exemple, dans *Ventanas de Manhattan*, le lecteur feint tout d'abord de considérer comme réels les élèves de l'Université publique de New York, et parmi eux Luis qui a quitté son pays avec sa petite fille de neuf ou dix mois dans les bras pour échapper à la cruauté des guérilleros et des paramilitaires ainsi qu'au vent de mort du trafic de drogue, Daniel dont la vie aux Etats-Unis est très dure et très chère, et Halal qui a fui sa famille pour ne pas qu'on la marie de

³¹² Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., pp. 171-173.

³¹³ Kendall Walton, « Comment on apprécie la fiction » in *Agone* n°14, 1994, pp. 15-46.

³¹⁴ John Searle, *Sens et expression, Etudes de théorie des actes de langage*, traduit de l'américain par Joëlle Proust, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 109.

³¹⁵ Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe : on the foundations of the representational arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, 480 p.

force à un inconnu (*VM*, pp. 189-190). Les sentiments que suscite le récit sont à ce point poignants qu'ils sont susceptibles d'engendrer des émotions chez tous les lecteurs et une vraie compassion chez le lecteur concerné par les situations énoncées. Ce dernier lâche alors prise et s'abandonne pleinement à ses émotions, comme c'est le cas, dans une sorte de mise en abyme de l'instance de réception avec tout particulièrement une mise en scène du « lisant », pour Johnny Cuevas qui s'émeut du monologue du morisque Ricote : « Johnny Cuevas termina de leer el largo monólogo del morisco Ricote, se queda callado, traga saliva, cierra el libro, sonríe con un punto de humedad en los ojos » (*VM*, p. 191). Le monologue se charge pour lui d'affectivité car il vit une tragédie similaire à celle qui touche le personnage de *Don Quijote*³¹⁶. Ainsi, lorsqu'une personne est intimement touchée par une entité fictionnelle, elle est amenée à croire que celle-ci existe réellement. Edgar Morin décrit l'immersion du « lisant » dans le récit comme particulièrement intense : « Cette cristallisation magique se reconvertit [...] en subjectivité et en sentiments, c'est-à-dire en participation affective »³¹⁷. Le « lisant » confond personnage fictionnel et personne réelle en attribuant au premier toutes les caractéristiques de la seconde. Dans un effet d'écho, il peut aussi croiser dans son environnement des personnes qui lui rappellent ce type de personnages et, par la connaissance de ces derniers, tenter de mieux appréhender son rapport à autrui. Ainsi, le factuel et le fictionnel s'enrichissent mutuellement dans *Ventanas de Manhattan* puisque si l'instance du « lisant » attribue aux personnages fictifs des caractéristiques réelles, elle voit aussi ces derniers avoir force d'influence sur sa propre réalité.

2. 3. Le « lectant »

Le « lectant » qui, demeurant ancré dans la réalité, refuse l'illusion romanesque, considère le personnage d'une œuvre littéraire comme un pion mis au

³¹⁶ Miguel de Cervantes, *op. cit.*

³¹⁷ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1956, pp. 103-104.

service d'une stratégie narrative. Selon Vincent Jouve³¹⁸, le « lectant » est associé à un effet-personnel dans la mesure où il appréhende le personnage en le rapportant au projet de l'auteur. A la fois « lectant jouant » et « lectant interprétant », il a respectivement pour rôles d'anticiper la suite du récit et d'en saisir la pertinence.

2.3.1. Le « lectant jouant »

Le « lectant jouant » devine la stratégie de l'auteur en prévoyant les mouvements du personnage littéraire qui devient alors le support de son jeu de prévisibilité. Dans *Ventanas de Manhattan*, à la suite des attentats du onze septembre touchant au symbole même de la puissance américaine, le « lectant jouant » s'attend naturellement à voir s'exalter dans les rues de New York un élan patriotique. Il se voit conforté dans ses prévisions lorsqu'il constate que tous les New-yorkais affichent effectivement le drapeau national :

(...) las banderas, con sus barras y estrellas que ya contienen un principio vigoroso de multiplicación. Hay banderas en todos los escaparates. Hay banderas de papel pegadas al cristal y banderas colgadas entre las columnas y sobre los mostradores. Hay banderas de todos los tamaños, en todas partes, en los soportes más inesperados, como una invasora proliferación vegetal. Hay pequeñas banderas electrónicas ondeando en los ángulos de las pantallas de la televisión, junto a los logotipos de las cadenas, banderas detrás de los políticos que hacen declaraciones y en las solapas de sus trajes y en las de los reporteros que los entrevistan. (*VM*, p. 97)

Le chapitre vingt-trois compte dix-neuf occurrences du terme « banderas ». Les drapeaux envahissent la ville, ils sont dans les vitrines des boutiques à la mode et dans les pauvres baraques où l'on vend des sacs en simili-cuir, sur les sacs à dos des passants, sur les casques des ouvriers ou plantés dans la chevelure des hispano-américaines. Ils flottent aux antennes des voitures ou sont étalés comme des draps

³¹⁸ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., pp. 171-173.

sur les carrosseries. On les voit enfin sur les poussettes des bébés, sur les fauteuils roulants des invalides, sur les colliers des chiens, sur les cannes des aveugles, sur les chapeaux de cow-boy et sur les visières des casquettes portées à l'envers, sur les cages des oiselleries, sur les bicyclettes des petits livreurs et sur les limousines funéraires aux vitres fumées (*VM*, p. 99). L'omniprésence des drapeaux témoigne d'un attachement aux valeurs nationales et renforce le sentiment de cohésion de la population. Aussi, lorsque la CNN diffuse dans un bar de la ville les images des avions bombardant l'Afghanistan (*VM*, p. 130), le « lectant jouant », anticipant la suite du récit, s'attend à voir surgir chez les clients une ferveur revancharde. Pourtant, ces images ne sont diffusées que dans une indifférence notoire :

Muy pocas personas alzan la mirada o interrumpen su conversación para atender a lo que se ve en la pantalla, (...) las bengalas o relámpagos del bombardeo que está sucediendo en otro mundo, en un lugar donde ahora mismo es noche cerrada, donde la gente se esconderá en sótanos o entre ruinas escuchando el silbido de las bombas, sintiendo temblar el suelo con el impacto de las explosiones. (*VM*, p 150)

Les consommateurs restent insensibles à la démonstration de force de l'armée américaine. Le « lectant jouant » se trouve alors déconcerté puisque cette fois sa prédiction se révèle erronée. Puisque le « lectant » ne remporte pas toujours la partie du jeu de prévisibilité auquel il assimile *Ventanas de Manhattan*, il tend alors davantage à analyser le texte pour en dégager le sens.

2.3.2. Le « lectant interprétant »

Le « lectant interprétant » vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre en reconstruisant le système axiologique du narrateur. Pour ce faire, dans une fonction herméneutique, il détermine le marquage idéologique des personnages de l'œuvre. Dans *Ventanas de Manhattan*, apparaissent par exemple, au cours de la séquence soixante-cinq, des adolescents de quinze ou seize ans qui ne parviennent ni à contrôler le niveau de leur voix, ni à rester assis, ni à faire attention : « Cómo será posible enseñarles literatura si apenas saben leer y escribir, si se han pasado la

vida casi desde que nacieron delante de televisores encendidos (...)» (*VM*, p. 287). Cette question rhétorique, c'est-à-dire qui n'attend pas de réponse, démontre combien le narrateur rejette la passivité et l'ignorance auxquelles s'abandonnent ces jeunes gens. Ce marquage négatif se poursuit lorsqu'il évoque leur quotidien :

Desayunan coca cola, trozos de pizza, chocolatinas, chucherías (...): los azúcares les provocan una especie de subida, de euforia orgánica que no dura nada, y que da paso a un pesado letargo que agrava la falta de atención. Nacieron hacia la mitad de los ochenta: son la generación de los hijos del crack, de la época más negra de las drogas y la devastación urbana. (*VM*, p. 287)

Le champ lexical du déclin abonde à travers l'emploi des termes et des expressions « letargo », « falta de atención », « época más negra » et « devastación ». Le narrateur juge sévèrement l'apathie. Le « lecteur interprétant » peut donc en déduire que le narrateur, en opposition au laisser-aller, prône, quant à lui, la curiosité intellectuelle. Or, puisque dans *Ventanas de Manhattan* narrateur et protagoniste se confondent en une même entité, reconstruire le système axiologique du narrateur équivaut aussi à déterminer le marquage idéologique du personnage principal. Dans l'œuvre, le système de valeurs du narrateur est l'idéologie du protagoniste. Ce dernier, qui affiche une relation privilégiée aux livres, ne cesse de partir à la recherche de quelque librairie bien-aimée où il passe des heures de recueillement et de bonheur, de vertige et d'envie à cause de l'abondance des livres (*VM*, p. 142). La librairie le rend instantanément heureux :

[M]e acoge como una casa conocida y querida, y nada más entrar en ella, vagabundeando entre los anaqueles, (...) ya encuentro libros que me gustaría leer, recordados o desconocidos, y que tomo entre las manos y hojeo con la misma respetuosa felicidad que cuando entraba de niño a las papelerías de mi ciudad natal, que olían tan delicadamente a goma, a madera de lápiz, a tinta, a papel impreso. (*VM*, p. 145)

Depuis l'enfance, il assimile ce lieu à un antre à la fois rassurant et épanouissant. Il emploie ce même motif du foyer pour évoquer la bibliothèque : « Iba a la biblioteca a (...) vagabundear entre los libros, como por los pasillos de una casa,

de una ciudad hospitalaria » (*VM*, p. 214). Gaston Bachelard³¹⁹ montre que tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison. En associant librairies et bibliothèques au foyer, le protagoniste entend que c'est entouré de livres qu'il se sent à la fois pleinement chez lui et parfaitement accompli. En feuilletant des romans policiers, des essais, des chroniques de voyage ou des mémoires, il a l'impression de ne rien avoir encore écrit et a la double certitude que la littérature sera sa vie et que rien de ce qu'il a fait n'a l'envergure suffisante pour ressembler aux choses qu'il lit, aux incitations que les livres éveillent en lui (*VM*, p. 344). Le protagoniste, et par là-même le narrateur, procède à une apologie de la littérature. Dans la mesure où le personnage est considéré comme un pion mis au service de la stratégie narrative de l'auteur, cette exaltation du littéraire constitue le message qu'Antonio Muñoz Molina entend délivrer dans *Ventanas de Manhattan*.

En somme, *Ventanas de Manhattan* mobilise les trois instances lectrices à savoir le « lu », le « lisant » et le « lectant ». Le « lu » se défait de ses pulsions refoulées, notamment de son voyeurisme à travers la fenêtre et de sa peur paralysante au franchissement des frontières d'un monde inconnu. Le « lisant », quant à lui, en s'immergeant dans le récit, feint de croire en l'existence réelle des personnages mais se laisse parfois submerger par l'émotion réelle que ces derniers suscitent en lui. Le « lectant », enfin, considère l'œuvre comme un jeu de prévisibilité et révèle une apologie du littéraire. En mobilisant le « lu », le « lisant » et le « lectant », *Ventanas de Manhattan* convoque par là même leurs trois effets-personnage, à savoir l'effet-prétexte, l'effet-personne et l'effet-personnel. A ce sujet, Vincent Jouve affirme que chaque œuvre mobilise selon sa « catégorie » les trois effets-personnage à des degrés divers : les œuvres appartenant à la « littérature de masse » privilégient l'effet-prétexte, les ouvrages critiques favorisent l'effet-personnel en invitant à porter un regard réflexif sur l'œuvre littéraire et enfin la grande majorité des textes mobilise de nouveau l'effet-personnel dans une optique didactique mais aussi l'effet-personne encourageant la participation affective du lecteur. Il apparaît au terme de notre développement que *Ventanas de Manhattan*, tout comme *Sefarad*, appartient à la troisième

³¹⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2001 (1^{ère} édition 1957), p. 32.

« catégorie » puisque l'œuvre mobilise conjointement les instances d'adhésion, émotionnelle et pulsionnelle, et une distance critique. Cependant, alors que *Sefarad* mobilise davantage le « lisant », à savoir la part du lecteur qui participe affectivement au récit, *Ventanas de Manhattan* sollicite de façon privilégiée le « lectant », autrement dit la part du lecteur ancrée dans la réalité, même si ce « lectant » en mettant à jour une apologie du littéraire, se porte lui-même sur la dimension fictionnelle de l'œuvre. En somme, si la lecture de *Ventanas de Manhattan* repose sur une imbrication du factuel et du fictionnel, puisqu'elle nécessite de la part du lecteur une participation à la diégèse tout en confirmant ce dernier dans son extériorité par rapport au texte, elle semble cependant concéder une prédominance à une approche fictionnelle de l'œuvre. Cette analyse du lecteur virtuel nous meut à nous interroger sur le rapport que celui-ci peut entretenir avec le lecteur réel. Aussi, c'est à la rencontre du lecteur réel d'*Ardor guerrero* que nous cheminons désormais car la thématique de l'armée s'avère très propice à une étude de terrain.

3. Aspects sociologiques du lecteur : *Ardor guerrero*

La lecture ne permet pas seulement de déchiffrer une signification préexistante dans le texte mais elle vise aussi à construire un sens au fur et à mesure qu'elle progresse. Marie-Laure Ryan affirme que ce sens est induit par le principe de l'écart minimal³²⁰, c'est-à-dire que le lecteur réel envisage le monde fictif comme aussi proche que possible de sa propre réalité. Ainsi, chaque lecteur interprète mais aussi sélectionne une œuvre selon ses intérêts et ses besoins ce qui revient à dire que chaque lecture est liée à un parcours individuel et varie selon des paramètres socioculturels. C'est ainsi qu'il nous apparaît nécessaire de convoquer une analyse sociologique, de nature à intégrer les contributions de toute une

³²⁰ Marie-Laure Ryan, « Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure » in *Poetics* vol. 9, 1980, pp. 403-422.

gamme d'études particulières, telles que celles de l'ethnologie, de la culture ou de l'économie, dans un système permettant si possible d'énoncer quelques lois sur le comportement de l'homme en société. Nous entendons de ce fait dresser le portrait du lecteur type d'*Ardor guerrero*. En ce sens, nous nous intéresserons tout d'abord à cerner le profil du lecteur de l'œuvre au regard de son sexe, de sa nationalité ou de son éducation. Nous évaluerons ensuite dans quelle mesure la dimension militaire de l'œuvre intervient dans le choix du lecteur. Présupposant que le lecteur d'*Ardor guerrero* porte de l'intérêt au domaine de l'armée, nous nous rendrons, lors d'une étude de terrain, au sein d'une bibliothèque militaire pour confirmer ou infirmer notre hypothèse.

3.1. Approches du lecteur d'*Ardor guerrero*

Le prix Goncourt décerné en 2011 à l'ouvrage d'Alexi Jenny, *L'art français de la guerre*³²¹, qui traite des exactions commises par l'armée française en Indochine et en Algérie, prouve combien la thématique militaire peut trouver un écho auprès de la critique littéraire et des lecteurs actuels. Afin de comprendre quel est ce lectorat intéressé par le domaine de l'armée, et par là même par les mémoires militaires d'*Ardor guerrero*, nous tenterons de dresser un profil type de lecteur selon des paramètres de genre, de scolarité et de lien avec l'institution.

3.1.1. Le paramètre de la scolarité

La lecture est une compétence qui s'acquiert prioritairement à l'école. Or l'un des problèmes majeurs de l'école est d'avoir une conception élitaine de la

³²¹ Alexi Jenny, *L'art français de la guerre*, Paris, Gallimard, 2011, 633 p.

lecture, c'est-à-dire de s'intéresser avant tout aux classiques de la littérature qui peuvent parfois rebuter les élèves parce qu'ils ne correspondent pas forcément à leurs goûts. Le fait que la lecture soit le point de départ d'exercices fastidieux exclut en quelque sorte le plaisir de lire. De nombreux élèves opposent la lecture scolaire et la lecture pour le plaisir, ce qui les conduit souvent, une fois leur scolarité achevée, à délaisser les livres. Une telle attitude de retrait se retrouve dans *Ardor guerrero* à travers la stigmatisation des lecteurs au sein de la caserne. Nombre d'appelés, à l'image de Chusqui, jugent ces derniers comme intoxiqués par la parole écrite (*AG*, p. 170) et désertent la bibliothèque (*AG*, p. 97). Le protagoniste semble seul témoigner d'un plaisir à lire, né sans doute de son goût pour les études. Titulaire d'un diplôme de licence et maîtrisant plusieurs langues étrangères (*AG*, p. 156), il se trouve capable, lors du test de dactylographie en la caserne de Saint-Sébastien, de taper très vite et avec peu de fautes, ce qui le conduit à être affecté comme préposé aux écritures, aux côtés de Matias, lui-même désireux d'étudier la psychologie et la pédagogie (*AG*, p. 172). Cette mise en abyme semble révéler que les lecteurs sont majoritairement issus de scolarités longues.

3.1.2. Le paramètre du genre

Chez les lecteurs, la pratique de la littérature fait ressortir une différence entre les sexes puisqu'il existe une spécificité féminine ou masculine dans les thèmes choisis. Tant pour l'auteur que pour le lecteur, il est plus aisé d'investir un protagoniste du même sexe. L'auteur Françoise Chandernagor indique³²² à ce sujet qu'elle se projette avec plus d'aisance dans un personnage féminin : « J'ai (...) plus de facilité à faire vivre une héroïne qu'un héros. Mais ce n'est pas une infériorité car les hommes aussi, à l'exception de Flaubert avec Madame Bovary, se glissent plus aisément dans la peau d'un personnage masculin. » Annie Ernaud

³²² Françoise Frey, « Y a-t-il une écriture féminine ? » in *Lire*, 01 avril 1995, <lexpress.fr/culture/livre/y-a-t-il-une-ecriture-feminine_798571.html> (consulté le 09 juillet 2010).

affirme³²³ qu'il en va de même pour le lecteur, qui s'identifie plus largement à un personnage du même genre : « Pour *La femme gelée*, j'ai eu beaucoup de lectrices. D'ailleurs, lorsqu'on met le mot femme dans un titre, on est à peu près sûr d'en écarter les hommes. Pour mes autres récits, j'ai reçu autant de courrier d'hommes que de femmes. » Les femmes comme les hommes semblent donc plus enclins à écrire et à lire des récits autour d'un personnage du même sexe. Dans une nouvelle mise en abyme, le protagoniste d'*Ardor guerrero* ne fait pas figure d'exception puisqu'il aime à parcourir les romans de Vladimir Nabokov et de Jules Verne. En effet, il dit partager avec son ami Tibor Wlassics une dévotion pour Nabokov (AG, p. 376) et notamment pour le personnage masculin de Humbert Humbert, le héros de *Lolita*³²⁴, qui ressent une passion dévorante pour une toute jeune fille qui l'oblige à faire d'elle sa maîtresse. Le protagoniste narrateur d'*Ardor guerrero* peut ainsi, davantage qu'une femme, se reconnaître dans le désir masculin et l'odyssée psychologique de cet homme qui paie d'un enfer intérieur son impossible bonheur. D'une façon similaire, le protagoniste narrateur s'identifie, au sortir du dîner organisé pour lui par l'adjutant Peláez, au personnage de Michel Strogoff :

Ya era de noche cuando logré salir de la visita, tambaleándome un poco con la boca pastosa, con una cara de cartón atada con cuerdas bajo el brazo, olorosa y grávida de embutidos que yo iba a llevar al otro extremo de la península como un correo del tsar, como un Miguel Strogoff de los electrotrenes y los talgos que guardara en su macuto de lona verde el tesoro de las nostalgias alimentarias y familiares del brigada Peláez, el consuelo nutritivo para su destierro. (AG, p. 334)

Il choisit de se comparer à travers la formule « como » au héros de Jules Verne qui supporte stoïquement, lors de son trajet de Moscou à Irkoutsk en tant que capitaine au corps des courriers du tsar, le froid ou la chaleur, la faim ou la soif. En tant que personnage masculin, il se reconnaît, plus aisément qu'une femme, dans l'archétype du colosse vigoureux, emblème, s'il en est, de virilité. Cette possible proximité vis-à-vis d'un personnage de même sexe oriente le lecteur dans ses choix. En ce sens, tout comme il est difficilement envisageable que, en tant que récit de l'univers masculin du service militaire, *Ardor guerrero* puisse être écrit

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Vladimir Nabokov, *Lolita*, traduit du russe par Maurice Couturier, Paris, Gallimard, 2001 (1^{ère} édition 1955), 501 p.

par une femme, il est plus aisé de concevoir qu'il soit lu par un homme. Les lecteurs d'*Ardor guerrero* semblent donc être en majorité des hommes à scolarité longue. Cette hypothèse vient à se confirmer si l'on se réfère aux travaux de la sociologue Martine Poulain³²⁵ qui, en exploitant une étude sur les catégories de livres les plus lues selon le sexe, relève la prépondérance des récits d'action dans les choix masculins. Cette même étude révèle que 56% des hommes déclarent préférer aux œuvres de fiction celles ancrées dans la réalité. Le lecteur masculin ne peut qu'être attiré par une œuvre qui s'affiche dans son titre et son sous-titre comme des mémoires exaltant l'action.

3.1.3. Le paramètre du thème

Le sujet d'*Ardor guerrero*, qui recouvre le domaine particulier s'il en est de l'armée, semble susceptible d'attirer prioritairement les lecteurs concernés par le champ militaire. Ceux-ci peuvent être des curieux ou des professionnels de l'armée. Les lecteurs curieux peuvent se montrer désireux d'enrichir leurs connaissances à ce sujet, et ce plus encore lorsque celui-ci se trouve au cœur de l'actualité, comme c'est le cas notamment lors du débat sur la professionnalisation de l'armée ou lorsque, le 18 octobre 2006, le maire de Saint-Sébastien, Odon Elorza, demande un transfert des dix-sept hectares de terrain de la base militaire de Loyola (*AG*, pp. 193-194) pour y construire mille cinq cents logements, et se voit finalement débouté pour des raisons de sécurité et de défense nationale. Les professionnels de l'armée semblent néanmoins les plus enclins à parcourir des ouvrages traitant leur quotidien. En effet, la majorité des lecteurs cherche d'abord à confirmer ce qu'elle croit. En partageant les valeurs du héros du livre qu'il parcourt, le lecteur consolide l'image qu'il a de lui-même, ainsi que l'indique Maisonneuve³²⁶ :

Si l'identification est plus aisée entre gens ayant un même système de valeurs, c'est d'abord parce que l'analogie de ces valeurs, en inspirant des conduites communes,

³²⁵ Martine Poulain, *Pour une sociologie de la lecture*, Paris, Editions du Cercle de la librairie, 1988, p. 131.

³²⁶ Jean Maisonneuve, *Psycho-sociologie des affinités*, Paris, PUF, 1966, p. 391.

et déjà en permettant un langage commun, accroît les possibilités de communication et de compréhension. C'est aussi en fonction d'un *mécanisme de sécurisation et de défense du moi* : si mes valeurs sont rejetées, je risque aussi de l'être ; si elles sont au contraire partagées, je suis rassuré, protégé, fortifié.

En choisissant *Ardor guerrero*, le militaire s'attend à être conforté dans son système de pensée. Dans une ultime mise en abyme, les personnages de l'œuvre lisent eux-mêmes, au sein de la caserne, des publications à caractère militaire. Ainsi, dans les salons d'honneur se trouvent tous les jours les quotidiens *El Alcázar* où Alfonso Paso publie des articles putschistes et *El Imparcial* qui réclame dans les manchettes de ses premières pages un coup d'Etat militaire (AG, p. 228). De plus, le protagoniste narrateur entraperçoit sur le bureau de son capitaine un livre très épais dont il se rappelle le nom : *Psicología de la incompetencia militar* (AG, p. 232). Il s'avère que ce sont en priorité les professionnels de l'armée qui lisent des ouvrages à caractère militaire. Au-delà, dans la réalité, ce sont donc des membres de l'institution qui pourraient se montrer intéressés par un ouvrage au titre militaire, *Ardor guerrero*. Or il s'avère que l'œuvre n'est pas l'exaltation de l'armée qu'elle semble promettre dans son titre. Le lecteur peut dès lors réagir de différentes façons. Tout d'abord, il peut y retrouver, ne percevant pas la distance critique du narrateur, la glorification de l'armée qu'il escomptait. En ce sens, il peut se méprendre sur la signification originelle de l'œuvre, à l'image du lecteur du roman de Georges Darien et Edouard Dubus intitulé *Les Vrais sous-offs*³²⁷ : *réponse à M. Descaves*. Sous couvert d'être une condamnation des attaques proférées par Lucien Descaves contre l'armée dans son roman *Sous-Offs*³²⁸, l'ouvrage, au contraire, alourdit encore la charge portée à l'encontre de l'institution. Or le livre est reçu comme une défense de l'armée qu'il entend dénoncer, ainsi que le regrette Auriant³²⁹ : « [Darien et Dubus] s'étaient si finement appropriés l'état d'esprit, le ton et la malice de ceux qu'ils moquaient que plus d'un, n'y voyant pas malice, se laissa attraper ». De la même façon, le lecteur militaire d'*Ardor guerrero* peut ne pas percevoir la charge critique contenue dans l'œuvre. Il est néanmoins plus probable qu'il la cerne. Il peut alors rejeter le

³²⁷ Georges Darien, Edouard Dubus, *Les Vrais sous-offs : réponse à M. Descaves*, Paris, Savine, 1895 (1^{ère} édition 1889), 48 p.

³²⁸ Lucien Descaves, *Sous-offs*, Rennes, La part commune, 2009 (1^{ère} édition 1889), 510 p.

³²⁹ Louis Auriant, postface à la réédition de Georges Darien, Lucien Descaves, *Les Chapons*, Paris, Martineau, 1966 (1^{ère} édition 1890), p. 75.

personnage auquel il ne peut s'identifier et, se conformant à ses propres choix idéologiques, refermer le livre qui le révolte ou, tenter d'apprendre de ces différences et, dans l'altérité, se redécouvrir lui-même, ainsi que l'exprime Iser³³⁰ :

Ce n'est que lorsque le lecteur doit constituer, au cours de sa lecture, le sens du texte, – et ceci non pas à ses propres conditions (en faisant des analogies), mais bien des circonstances qui ne lui sont pas familières – que quelque chose s'exprime en lui qui met en lumière un élément de sa personnalité dont jusqu'alors il n'avait pas conscience.

Par la lecture d'*Ardor guerrero*, les militaires peuvent donc aussi voir évoluer leur conception de l'armée. Ainsi, le lectorat de l'œuvre semble de prime abord se constituer de curieux désireux d'enrichir leurs connaissances du sujet et de militaires cherchant à conforter leur assise idéologique ou à confronter leur point de vue. En somme, nous émettons l'hypothèse de travail d'un lecteur type, par essence schématique, d'*Ardor guerrero*, à savoir un homme à scolarité longue, amateur ou professionnel de l'armée. Néanmoins, puisque nous n'avons pu établir ce profil sociologique qu'en nous appuyant sur des ouvrages théoriques et des procédés de mise en abyme, comme si les lecteurs présents dans *Ardor guerrero* pouvaient être révélateurs des lecteurs extratextuels, il nous a paru impératif de confronter notre hypothèse d'étude aux lecteurs réels pour en confirmer ou en infirmer la validité.

3.2. A la rencontre du lecteur réel d'*Ardor guerrero*

Afin de rencontrer sur le terrain le profil établi dans notre étude, nous nous sommes rendue à la bibliothèque de l'Etat-major de la région militaire Terre Sud Est, au sein du quartier général Frère à Lyon, où nous avons pu nous entretenir avec Monsieur le Colonel Tournelle, en charge des collections. Il nous informe

³³⁰ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 94.

que la littérature militaire continue d'occuper la première place. En effet, même si les ouvrages généraux de science militaire, de stratégie et de conduite de la guerre sont moins nombreux parce que moins souvent édités, et même si les œuvres sur l'étude des armes se concentrent désormais sur les nouvelles techniques telles que l'aviation et l'arme blindée, l'histoire militaire attire toujours le plus, notamment au travers d'ouvrages sur les grands sujets historiques tels que les guerres mondiales, la décolonisation en particulier de l'Indochine et de l'Algérie, la guérilla terroriste contemporaine et la géostratégie. Si les militaires restent les premiers visés, deux nouvelles catégories d'utilisateurs se sont néanmoins développées : les épouses de militaires et la population civile. L'évolution des lecteurs a entraîné celle du contenu du catalogue puisque cette nouvelle clientèle n'a ni les mêmes intérêts ni les mêmes goûts. Ainsi, on trouve aussi désormais des romans policiers ou de science-fiction, des bandes dessinées et toute une littérature de culture générale permettant d'apporter un regard contemporain sur les sciences, la philosophie, la religion ou les arts. Monsieur le colonel Tournelle nous a ensuite ouvert le répertoire des adhérents de la bibliothèque qui compte deux cent cinquante inscrits d'un âge moyen supérieur à soixante ans et parmi lesquels on distingue $\frac{3}{4}$ de militaires et épouses de militaires et $\frac{1}{4}$ de civils. De cet ensemble, il nous a permis de rencontrer un panel de vingt lecteurs parmi les plus assidus (voir annexe dix-huit, pp. 457-459). Il nous est apparu que ces lecteurs chevronnés étaient majoritairement issus de scolarités longues dans la mesure où, d'une part, parmi le personnel relevant du ministère de la défense, militaires en activité ou en retraite, $\frac{1}{5}$ sont des sous-officiers ou officiers subalternes, $\frac{2}{5}$ des officiers supérieurs, c'est-à-dire commandants, colonels ou lieutenants-colonels et les $\frac{2}{5}$ restant se constituent de généraux et où, d'autre part, parmi le personnel civil se retrouvent étudiants, professeurs, chercheurs ou généalogistes. De plus, l'attrait pour des ouvrages à caractère factuel se confirme chez le lectorat masculin. En effet, si les femmes empruntent prioritairement des romans, les hommes leurs préfèrent des ouvrages d'une part sur l'Histoire, liée ou non au rôle des armées, à savoir l'Histoire de France et du monde principalement les Premier et Second Empires, la guerre de 1870, les deux guerres mondiales et l'empire colonial et, d'autre part, sur les sciences militaires, autrement dit les règlements, les études tactiques et les ouvrages sur les armes et le matériel. Nous relevons un

intérêt tout particulier pour les biographies de personnalités qui ont marqué le XXe siècle. Les biographies les plus nombreuses sont celles de ces personnages illustres, ayant joué un rôle militaire ou politique de premier ordre, tels que Churchill³³¹, De Gaulle³³² ou Jean Moulin³³³. Néanmoins existent à leurs côtés des biographies et autobiographies de personnages anonymes, à l'image de celle du général François Lescel³³⁴ qui en tant que tirailleur, parachutiste et chasseur a combattu six ans en Algérie et commandé un régiment mécanisé et une division d'infanterie. Si les premières abondent, les secondes qui ne revêtent souvent qu'un attrait local et un intérêt familial, ne sont que faiblement diffusées. *Ardor guerrero* dont l'auteur n'a joué qu'un rôle politique et militaire minime, et qui conte le quotidien d'une caserne du pays basque dans les années de la Transition, ne semble présenter qu'un intérêt historique bien limité. Or l'œuvre, bien que critiquée en Espagne dans la mesure où il a été parfois reproché à l'auteur d'avoir voulu dénigrer le service militaire, connaît un succès de public et de critique, justifiant de nombreuses éditions et rééditions à l'international. Il nous apparaît bien de cette façon que pour le lecteur d'*Ardor guerrero* ces mémoires militaires présentent un intérêt autre qu'historique. Nous n'entendons pas que l'aspect historique et factuel de l'œuvre soit négligeable mais nous pensons désormais qu'il ne sous-tend pas son choix. C'est par les qualités littéraires de l'auteur que l'œuvre séduit le lecteur. La confrontation au lecteur réel infirme notre hypothèse de départ, à savoir le profil type de lecteur que nous avons dressé, puisque ce dernier n'est pas celui du lecteur d'*Ardor guerrero* mais d'ouvrages militaires ou de personnalités politiques ou militaires. Le lecteur type d'*Ardor guerrero* n'est quant à lui pas soumis aux paramètres du genre, du lien à l'armée ou d'un attrait pour la factualité. Désireuse de confirmer que l'œuvre ne séduit pas pour sa factualité mais pour sa littéarité, et parce qu'*Ardor guerrero* est un récit espagnol, nous soumettons nos conclusions à Madame Inocencia Soria González, directrice de la Bibliothèque Centrale Militaire de Madrid³³⁵. Cette dernière nous informe que l'œuvre n'est répertoriée qu'au sein de quatre des quarante-quatre bibliothèques

³³¹ François Bédarida, *Churchill*, Paris, Fayard, 1999, 572 p.

³³² Jean Lacouture, *De Gaulle*, Paris, Seuil, 1984, 870 p.

³³³ Jean-Pierre Azéma, *Jean Moulin, le rebelle, le politique, le résistant*, Paris, Perrin, 2003, 508 p.

³³⁴ François Lescel, *Objectif Lyon*, Metz, DG Communication, 2004, 700 p.

³³⁵ Biblioteca Central Militar, Paseo de Moret n° 3, 28008 Madrid.

que compte l'armée en Espagne et qu'elle n'y est pas considérée comme un ouvrage à caractère militaire mais à dominante romanesque. Ses propos achèvent de nous convaincre et entérinent l'idée selon laquelle le lecteur recherche avant tout en *Ardor guerrero* une œuvre aux qualités stylistiques et à la démarche réflexive.

En somme, sans lecture, une œuvre est inerte. Le lecteur est un élément essentiel de la communication littéraire puisqu'il est l'exécuteur du potentiel d'un ouvrage. José Manuel Hormigo³³⁶ distingue deux types de lecteurs fictionnels de l'œuvre de Muñoz Molina à savoir d'une part un personnage-lecteur qui se contente d'écouter et de récréer dans son esprit l'univers narré, comme c'est le cas selon lui dans *El jinete Polaco*, *Los misterios de Madrid* ou *Carlota Fainberg*, et d'autre part un personnage-lecteur qui joue le rôle d'un véritable enquêteur, à l'image de ceux de *Beatus Ille*, *Beltenebros* ou *El invierno en Lisboa*. Au-delà, Lawrence Rich³³⁷ assimile le travail des personnages de détectives de ces trois derniers ouvrages à celui du lecteur réel : « In his search for the criminal, the detective acts as a « reader » who must construct a narrative version of crime from a number of clues in an indecipherable text ». Les œuvres de notre corpus semblent dès lors se distinguer dans la production de l'auteur puisqu'il nous apparaît qu'elles ne convoquent ni un lecteur passif ni un lecteur-détective mais un troisième type de lecteur inscrit dans le texte, qui est participatif et qui, au-delà de l'intrigue du récit, porte sur le texte un regard réflexif. Dans *Sefarad*, le lecteur est d'abord une figure prévue par le texte dans la mesure où il apparaît sous la forme d'un narrataire personnage participant à la diégèse, ou, au-delà, d'un narrataire postulé, entité omnisciente capable de percevoir les indices de transfictionnalité et d'intertextualité dans toute leur exhaustivité. Dans *Ventanas de Manhattan* ce narrataire postulé non seulement superpose inconsciemment au récit ses propres pulsions et participe affectivement au texte mais cherche aussi et surtout, en maintenant une extériorité par rapport au texte, à en déchiffrer le sens. Ce questionnement autour du lecteur virtuel nous a enfin conduit à analyser les

³³⁶ José Manuel Hormigo, « El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina » in *Philologia Hispalensis* n°20, 2006, p. 230.

³³⁷ Lawrence Rich, *The narrative of Antonio Muñoz Molina, Self-Conscious Realism and « El Desencanto »*, New York, Peter Lang, 1994, p. 66.

rappports que ce dernier entretient avec le lecteur réel. Dans *Ardor guerrero* nous avons pu édifier un portrait type que nous avons ensuite voulu confronter à la réalité. Alors que notre hypothèse dressait le profil d'un lecteur masculin militaire ou curieux de l'armée, l'enquête de terrain nous a révélé que si ces paramètres définissent effectivement le lecteur d'ouvrages historiques, ils ne peuvent s'appliquer à celui d'*Ardor guerrero* qui, plus que la factualité de l'œuvre, semble en privilégier la littéarité.

En définitive, nous avons pu constater au terme de cette deuxième partie, l'imbrication du factuel et du fictionnel dans les œuvres de notre corpus. En effet si toutes trois sont ancrées dans la réalité, elles ne peuvent néanmoins, parce qu'elles concèdent des inexactitudes référentielles et une charge émotionnelle, s'afficher comme des récits strictement factuels. De surcroît, la mise en intrigue implique nécessairement une part de fictionnalisation des récits. Ainsi, *Ventanas de Manhattan* brouille, par le motif de la fenêtre, les frontières entre la réalité et la fiction, quand *Sefarad* se voit contaminé par des indices de fictionnalité et qu'*Ardor guerrero* suit, même s'il les pervertit, les canons littéraires du récit d'apprentissage. Cette imbrication se retrouve dans la réception des textes. En effet, le lecteur, tout en participant affectivement au récit, exerce sur le texte un regard analytique. Les trois œuvres, fondées sur la référentialité, semblent donc d'abord séduire le lecteur par leur littéarité, pour l'accompagner ensuite, dans un effet de boucle, à affûter le regard qu'il pose sur la réalité.

**Troisième partie :
enjeux idéologiques et
esthétiques de l'hybridation du
factuel et du fictionnel**

La littérature de divertissement a été mise à l'épreuve par la seconde guerre mondiale. En effet, dès la fin du conflit, émerge la nécessité de construire ou de reconstruire la fonction d'engagement politique des œuvres littéraires ainsi que l'affirme Alexandre Beauséjour³³⁸ :

L'engagement se justifie, dans tous les cas, par le désir de lutter contre les forces considérées comme négatives. Il était donc naturel que l'engagement politique, orienté vers tel ou tel objectif de libération, apparût comme une nécessité aux yeux de bon nombre d'écrivains ou d'artistes.

Ainsi, dès 1947, Jean-Paul Sartre encourage à ce que la responsabilité d'après-guerre soit partagée dans le texte et hors du texte. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*³³⁹, il énonce la doctrine de la « littérature engagée » en postulant que puisque l'écrivain participe pleinement au monde social auquel il appartient, il lui incombe d'intervenir, par le biais de ses œuvres, dans les débats de son temps. Selon Sartre, la littérature n'est pas un art pur qui existerait en dehors des conflits de la société mais, tout au contraire, un art mis au service d'une cause. De son point de vue, écrire est un acte public qui engage la responsabilité d'un auteur. La littérature se doit d'avoir une visée sociale, c'est-à-dire de rejoindre les hommes et d'ouvrir leur conscience à de nouvelles visions du monde. Il s'agit pour Sartre de « faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent »³⁴⁰. L'œuvre littéraire peut non seulement prendre part aux débats sociaux et politiques mais aussi les générer. En ce sens, elle est ancrée dans le présent et agit sur celui-ci. Pourtant, au début des années 1960, Georges Pérec souligne que l'engagement politique prédomine au point d'étouffer l'aspect littéraire. A travers ses différents exercices formels, comme son palindrome de mille deux cent quarante sept mots ou *La Disparition*³⁴¹, son roman en lipogramme qui ne comporte jamais la lettre « e », semblant renvoyer à l'absence du « eux », sans doute son père mort au combat et sa mère déportée à Auschwitz, il rappelle

³³⁸ Alexandre Beauséjour, *Littérature et engagement*, Paris, Hachette, 1975, 345 p.

³³⁹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1973 (1^{ère} édition 1947), 307 p.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 31.

³⁴¹ Georges Pérec, *La Disparition*, Paris, Gallimard, 1990 (1^{ère} édition 1969), 319 p.

toutes les possibilités stylistiques offertes par la littérature et propose dès lors aux auteurs de d'ancrer leurs œuvres dans l'actualité historique, mais ce de façon dissimulée, autrement dit littéraire. Le projet éthique semble ainsi indissociable d'une visée esthétique, ce qui fonde à la fois la responsabilité et la liberté de l'écrivain. C'est pourquoi, nous évaluerons dans un premier temps la portée idéologique d'*Ardor guerrero*, de *Sefarad* et de *Ventanas de Manhattan* avant de nous intéresser à leur dimension esthétique à travers leur recours aux autres arts.

Chapitre un : la portée éthique

La mise en relation l'œuvre littéraire et l'éthique suscite des interrogations interroge car l'on pourrait se demander pourquoi recourir au littéraire si c'est pour revenir à la réalité. En effet, l'éthique, du grec *ethos* qui signifie « recoupant les mœurs d'un peuple », est une notion ancrée dans la vie ordinaire. Celle-ci devrait donc suffire à édifier l'éthique sans avoir besoin de recourir à l'échappée fictionnelle. Or, Stanley Cavell³⁴², qui s'intéresse à la portée des œuvres littéraires, montre combien ces dernières sont nécessaires à l'instruction :

S'il est de [leur] essence (...) de magnifier la sensation et la vie d'un moment, il [leur] appartient aussi d'aller contre cette tendance et, au lieu de cela, de reconnaître cette réalité tragique de la vie humaine : l'importance de ces moments ne nous est pas d'ordinaire donnée avec les moments pendant que nous les vivons.

La littérature rend sensible au charme mystérieux de l'ordinaire humain. Elle est essentielle parce qu'elle conduit à prêter attention à l'existence des autres et à notre propre expérience, ainsi que l'indique Cora Diamond³⁴³ : « Une sensibilité au monde (...) dans lequel se situent les remarques que fait quelqu'un est un moment de la sensibilité humaine aux mots ». En ce sens, Diamond montre que la littérature, parce qu'elle a pour sujet et objet nos réactions à la vie humaine, offre le meilleur moyen d'édifier un code de valeurs. L'œuvre littéraire propose une éducation au sensible en éveillant chez le lecteur la capacité de se mettre à la place d'autrui et d'élargir sa perception, en d'autres termes en l'aidant à élaborer une éthique. Elle a une portée factuelle éthique puisqu'elle inscrit sa pertinence dans la vie humaine. L'éthique dans l'œuvre d'Antonio Muñoz Molina est d'actualité

³⁴² Stanley Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, traduit de l'anglais par Christian Fournier, Paris, Bayard, 2010, 286 p.

³⁴³ Cora Diamond, *L'esprit réaliste : Wittgenstein, la philosophie et l'esprit*, traduit de l'anglais par Emmanuel Halais et Jean-Yves Mondon, Paris, PUF, 2004, 524 p.

puisqu'en 2009 sont réédités les actes du grand séminaire qui s'est tenu à l'université de Neuchâtel les 5 et 6 juin 1997³⁴⁴. Parmi les chercheurs présents, Navajas montre dans « La historia como paradigma introspectivo. El modelo ético de Antonio Muñoz Molina »³⁴⁵ que l'histoire récente est convertie en mémoire individuelle et collective tandis que Mainer soutient dans « Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria »³⁴⁶ que la mémoire est possédée par ceux qui la vivent mais aussi par ceux qui l'écrivent ou la lisent. Aussi, nous nous interrogerons sur le devenir de la mémoire et, au-delà, sur le message éthique présent dans les trois œuvres de notre corpus en nous intéressant tout d'abord à la connaissance et à la reconnaissance du passé historique dans *Ardor guerrero*. En effet, les années de la Transition démocratique en Espagne ont permis de lever le voile sur le régime franquiste, laissant par là même aux Espagnols la possibilité et le devoir de rendre compte de leur histoire. Au-delà d'une éthique proprement historique, nous évaluerons ensuite la conscience de l'Autre persécuté ou mis au ban de la société qu'il soit juif, malade ou exilé au sein de *Sefarad*. L'auteur semble y concevoir une véritable éthique humaine en plaçant l'individu au cœur de sa réflexion. Enfin, puisque la virtualité du récit littéraire n'exclut pas une efficacité dans l'action, nous nous appuyerons sur les répercussions sur la société moderne que peut engendrer *Ventanas de Manhattan*. L'œuvre littéraire est aussi et surtout une proposition d'éthique agissant dans l'immédiat.

1. *Ardor guerrero* : une éthique politique

A la mort de Franco, l'intérêt espagnol pour la guerre civile, le franquisme et la Transition démocratique est aisément compréhensible puisque les années de la

³⁴⁴ Irene Andres-Suárez (ed.), *op. cit.*

³⁴⁵ Gonzalo Navajas, « La historia como paradigma introspectivo. El modelo ético de Antonio Muñoz Molina » in Irene Andres-Suárez (ed.), *op. cit.*, pp. 37-53.

³⁴⁶ José-Carlos Mainer, « Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria » in Irene Andres-Suárez (ed.), *op. cit.*, pp. 55-68.

dictature ont été soumises à l'historiographie officielle du régime. Il s'agit dès lors de lever le voile sur cette période totalitaire. L'intérêt dépasse les frontières du pays. Ainsi, l'attention des historiens français, tels que Max Gallo qui publie *Histoire de l'Espagne franquiste*³⁴⁷, est explicable par la proximité géographique et l'impact humain qu'eurent les conséquences de la période sur le territoire national au travers notamment des camps de réfugiés et de l'immigration croissante. Quand l'intérêt des chercheurs anglais, à l'image de Hugh Thomas qui publie *La guerre d'Espagne juillet 1936-mars 1939*³⁴⁸, est idéologique puisque les années franquistes sont un des maillons permettant d'expliquer les guerres qui ont traversé le XXe siècle, celui des historiens américains, comme Burnett Bolloten qui publie *The grand camouflage*³⁴⁹, est surtout suscité par la fascination pour les volontaires patriotes qui se sont engagés dans la guerre par esprit militant. La fin de la dictature et l'ouverture graduelle des fonds d'archives en Espagne mais aussi en URSS donnent un nouvel élan aux publications permettant par exemple à Bolloten de publier en 1980 *The Spanish war, Revolution and Counterrevolution*³⁵⁰, qui s'affiche comme une condamnation du stalinisme et une reconnaissance de l'anarchisme espagnol. Ainsi, lorsque Muñoz Molina publie en 1995 *Ardor guerrero*, la réalité historique est supposée largement connue. Aussi, on peut dès lors s'interroger sur des enjeux non plus historiques mais idéologiques. L'idéologie pourrait être définie dans *Ardor guerrero* comme le rapport des personnages aux événements pour lequel Philippe Hamon propose dans *Texte et idéologie*³⁵¹ six critères de classification. Hamon expose la qualification différentielle qui concerne l'« être », c'est-à-dire la nature et la quantité des qualifications attribuées aux personnages, la fonctionnalité différentielle qui concerne le « faire », autrement dit le rôle des personnages dans l'action, la distribution différentielle concernant les dimensions quantitative et stratégique des apparitions des personnages et l'autonomie différentielle à propos des apparitions des personnages seuls et leurs propres rencontres. Il ajoute la pré-

³⁴⁷ Max Gallo, *Histoire de l'Espagne franquiste*, Paris, Robert Laffont, 1969, 573 p.

³⁴⁸ Hugh Thomas, *La guerre d'Espagne juillet 1936-1939*, traduit de l'anglais par Jacques Brousse, Lucien Hess et Christian Bounay, Paris, Fixot, 2009, 1056 p.

³⁴⁹ Burnett Bolloten, *The grand camouflage*, New York, Frederick Praeger, 1961, 350 p.

³⁵⁰ Burnett Bolloten, *The spanish civil war : revolution and counterrevolution*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1991, 1074 p.

³⁵¹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, 232 p.

désignation conventionnelle au sujet de la codification par des marques génériques traditionnelles des statuts archétypaux des personnages et le commentaire explicite qui porte sur le « dire », soit sur les propos tenus par les personnages. A sa suite, Vincent Jouve démontre dans *Poétique des valeurs*³⁵² qu'un personnage a trois façons de manifester ses valeurs, à savoir ce qu'il pense, ce qu'il dit et ce qu'il fait. En nous appuyant sur les travaux de ces deux chercheurs, nous choisissons d'évaluer la portée idéologique d'*Ardor guerrero* en conservant trois de leurs critères qui nous semblent inédits dans notre étude. Des travaux de Hamon, nous ne retenons donc pas ceux de la distribution différentielle, de l'autonomie différentielle et de la pré-désignation conventionnelle, dont les objets ont déjà été traités dans l'analyse du roman de contre-apprentissage. Des travaux de Jouve, il ne nous semble pas opératoire de nous intéresser à ce que pensent les personnages puisque le récit n'est exprimé qu'en focalisation interne c'est-à-dire que le point de vue est, tout au long de l'œuvre, celui du protagoniste narrateur. Ainsi, nous conservons l'« être », autrement dit ce que sont les personnages, le « faire », c'est-à-dire leurs actions et le « dire », à savoir leurs propos et la manière dont le narrateur les perçoit.

1.1. L'« être » ou la négation de l'individualité

Dans *Ardor guerrero*, l'ensemble des appelés est soumis à une uniformisation idéologique et physique. Au centre de recrues de Vitoria, ils sont d'abord soumis à une perte de nom et à une standardisation des valeurs. Leurs patronymes sont passés sous silence, l'armée leur substituant un système de matricules que ce soit « Guipúzcoa-22 » (*AG*, pp. 79 et 108), « Valencia-9 » (*AG*, p. 99) ou, pour le protagoniste narrateur, « J-54 » (*AG*, p. 11). José Colmeiro³⁵³ analyse la

³⁵² Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, 176 p.

³⁵³ José Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelone, Anthropos, 2005, pp. 177-186.

dialectique de la mémoire individuelle et du formatage collectif dans l'œuvre en soulignant le jeu sur les verbes antonymes « oublier » et « réapprendre » :

Había que aprenderlo todo y que olvidarlo todo: había que aprender otra geografía y otra Historia (...) había que olvidarse de lo que uno sabía cuando llegaba al campamento (...). Había que olvidar los frágiles derechos civiles recién adquiridos y aprender a resignarse (...) yo tenía que olvidar mi nombre y mis apellidos y aprender que cuando el instructor llamaba a Jaén-14 en la última formación de la noche, la de la lista de retreta, era a mí a quien se refería. (AG, pp. 61-62)

Il apparaît en effet que les appelés se défont de leurs acquis pour adopter le discours militaire qui leur est imposé. La formule impersonnelle du devoir « había que », reprise par quatre fois, et celle, personnelle, de « tenía que » témoignent de l'obligation qui leur est faite d'oublier qui ils sont et de devenir le soldat standard que l'armée attend. Le protagoniste narrateur d'*Ardor guerrero* se voit ainsi normalisé socialement mais aussi physiquement :

Me habían despojado de mi nombre, de mi ropa y de mi cara de siempre, y cada mañana, al emprender la travesía sórdida y disciplinaria de las horas del día, cuando me miraba en el espejo del lavabo, tenía que acostumbrarme a la mirada y a los rasgos de otro, un recluta asustado al que ya le costaba trabajo reconocerse en la memoria de su vida anterior. (AG, p. 12)

Il doit porter l'uniforme boutonné et le cheveu très court, presque ras. Dès son arrivée, il a ordre de se présenter au bureau de recrutement pour recevoir son paquetage comprenant les treillis, la casquette, la ceinture, le baudrier et les bottes qui constituent désormais la tenue réglementaire. Puis, les instructeurs choisissent au hasard quatre ou cinq recrues, leur donnent des ciseaux et un peigne et, sans autre préliminaire, leur ordonnent de tondre leurs camarades :

Había charcos de agua y de orines sobre las baldosas sanitarias, y bajo las suelas de nuestras botas empezó a extenderse una maraña inmundada y lanosa de mechones cortados de cualquier manera. Los cráneos rapados acentuaban el efecto clónico de los uniformes, nos reducían más aún a una identidad colectiva y numérica: sin el pelo, los rasgos y las miradas se afilaban, pero al mismo tiempo perdían misteriosamente su individualidad, tal vez porque se les borraba por completo el pasado. (AG, p. 75)

En se regardant dans le miroir le soir même, le protagoniste découvre l'expression

du conscrit qu'il est devenu : un inconnu tondu et apeuré. La perte d'identité trouve son climax lors des douches collectives. Enjoins à grands cris par les instructeurs à gagner les baraquements des douches, les appelés entrent se déshabiller dans un vestibule inondé, garni d'anciens carrelages, d'un vert sanitaire des années cinquante et à l'hygiène douteuse. Il n'y a pas de cabines mais un tunnel large et sombre où ils sont poussés sans égard. Apeurés et groupés dans les douches, ils courent sous les jets d'eau qui surgissent du plafond ou des murs, et ne forment plus qu'un entassement de chair pâle et rose, de corps violacés qui se heurtent les uns aux autres :

Pero casi toda nuestra vida individual, al poco tiempo de estar allí, al tercer o cuarto día, era un territorio devastado, el residuo último de un proceso de despojamiento que había comenzado con la pérdida de nuestra fisonomía, de nuestros nombres y de nuestras ropas civiles y terminaba en la ignominia máxima de la proscripción del pudor, cuando nos empujaban hacinados y desnudos por los pasillos con azulejos de la duchas, entre nubes hediondas de vapor y chorros de agua hirviente o helada que brotaban de las paredes y del techo, en una penumbra insana y húmeda como de sótano de hospital. (AG, p. 100)

Ardor guerrero semble évoquer l'horreur dans la mesure où la douche, l'humiliation, la nudité collective, les têtes rasées et les matricules rappellent ceux de l'univers concentrationnaire. Les appelés se voient dépouillés de leur identité, dans ses composantes aussi bien psychique que physique, pour être soumis à un discours disciplinaire au caractère totalitaire. Leur « être » est nié. Puisque dans *Ardor guerrero* le rapport au monde des personnages examiné sous le critère de l'« être » est inopérant, il nous faut dès lors considérer celui du « faire » pour tenter de cerner l'éthique du récit.

1.2. Le « faire » ou l'engagement

Si l'on se réfère au critère de Philippe Hamon concernant la fonctionnalité différentielle et à celui du « faire » de Vincent Jouve, recoupant le même champ d'analyse, on peut remarquer que différents personnages ont un rôle spécifique

dans l'action, tels que le secrétaire de la troisième compagnie ou Pepe Rifón. Le secrétaire de la troisième compagnie donne rendez-vous au protagoniste pour lui remettre des pamphlets des représentants de l'Union démocratique des soldats, qui est issue des comités ayant proliféré dans les casernes portugaises durant la révolution des œillets, et qui forme, aux côtés du VVDM hollandais, syndicat de soldats créé en 1966 regroupant 70% des appelés des Pays-Bas et du mouvement des soldats suédois, le premier comité de l'*European Conference of Conscript Organization*. Ce personnage œuvre donc à la constitution de soviets de soldats dans la caserne du Pays Basque.

Le personnage de Pepe Rifón est lui aussi en marge de la politique institutionnelle puisqu'il est en liberté provisoire, accusé d'un délit d'agression contre la police ou la garde civile lors d'une manifestation non autorisée à Saint-Jacques de Compostelle. Il milite dans le nationalisme radical galicien et participe aux meetings d'Herri Batasuna (AG, p. 253). Il accorde toute confiance aux théories du marxisme-léninisme et de la révolution cubaine :

En el verano de aquel año, cuando empezaron a llegar noticias sobre las huelgas en los astilleros polacos y sobre el sindicato Solidaridad, él descartó velozmente cualquiera de las incertidumbres que a mí me sobresaltaban : aquellas huelgas, igual que los levantamientos de Berlín y Hungría en los años cincuenta y que la primavera de Praga, estaba alentadas y dirigidas por la CIA y por el Vaticano. La legitimidad de las democracias populares no podía juzgarse por comparación con las formalidades de las democracias burguesas... (AG, pp. 244-245).

Pepe Rifón dénigre la vague de soulèvements libertaires en Europe après la mort de Staline, tels que la révolte de Berlin contre le régime de Moscou le 16 juin 1953 qui éclate à la suite des premières grèves des ouvriers du bâtiment contre l'augmentation des cadences de travail sans compensation et qui est suivie par soixante-mille personnes attaquant les locaux de police et les sièges des journaux, ou le Printemps de Prague prônant une relative libéralisation qui débute le 05 janvier 1968 avec l'arrivée au pouvoir d'Alexander Dubcek et s'achève le 21 août de la même année avec l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du pacte de Varsovie, c'est-à-dire l'URSS, la Bulgarie, la Pologne, la Hongrie et la RDA affirmant tous respecter la doctrine Brejnev, à savoir la souveraineté limitée des états satellites de l'URSS. Il relève que pendant toute la durée des événements, la Station Free Europe, inspirée par la CIA, a encouragé les insurgés et leur a assuré

le soutien des armées occidentales. L'usage des trois points de suspension laisse à penser que le protagoniste narrateur ne partage pas les opinions énoncées. Tout comme il juge inutile le risque que le secrétaire de la troisième compagnie prend à répandre de la propagande illégale. Il lui semble que Pepe Rifón ferme les yeux sur les abus du stalinisme, comme le font les gauchistes qui n'essaient pas de savoir ou les intellectuels qui rentrent du Cuba de Castro ou de la Roumanie de Ceausescu comme s'ils ne s'étaient rendu compte de rien. Pourtant, il n'a pas la volonté de s'engager dans une action concrète, ni contre le messianisme du secrétaire de la troisième compagnie d'une part, ni contre l'oubli des crimes staliniens d'autre part.

En effet, le protagoniste narrateur avoue que les manifestations lui font peur depuis mars 1974. Alors étudiant, il participe à un défilé antifranquiste où au bout de vingt minutes il est arrêté, passé à tabac et entassé avec d'autres manifestants dans un autocar aux vitres grillagées. Pendant les deux jours de l'interrogatoire qui s'ensuit, on prend ses empreintes digitales, on le photographie de face et de profil et on lui retire sa ceinture, ses lacets et sa montre avant de l'enfermer dans une cellule presque noire de la DGS. Les policiers à lunettes noires et au costume marron clair qui l'interrogent lui inoculent une frayeur qui le rend incapable de conspirer sérieusement contre la dictature :

[L]a primera manifestación ilegal a la que asistí fue también la última y mis raptos más febriles de antifranquismo se ciñeron desde entonces al ámbito inocuo no muy arriesgado de la imaginación, de las conversaciones con amigos y de las asambleas tumultuosas y disparatadas de la Facultad (...). (AG, pp. 186-187)

Quand il sort de la Direction Générale de la Sûreté, il se jure de ne plus jamais courir le risque de se retrouver dans une cellule même si le franquisme devait encore durer un demi-siècle. Au contraire de ses camarades dont la morale s'exprime dans l'action, le protagoniste narrateur s'affiche davantage comme un théoricien de l'éthique. Son caractère timoré et sa pusillanimité semblent le rendre inapte à la lutte sur le terrain. Sa prédisposition à la solitude et son appétence pour les lettres lui font en effet préférer le « dire » au « faire ». On ne peut oublier que le protagoniste narrateur renvoie à l'auteur³⁵⁴, et que s'intéresser à son « dire » équivaut donc à établir l'éthique sous-jacente d'*Ardor guerrero* et d'Antonio Muñoz Molina.

³⁵⁴ Voir, au sujet des aspects autobiographiques de l'œuvre, le chapitre un de notre première partie.

1.3. Le « dire » ou la mémoire historique

Le « dire » véhicule un univers de valeurs. Ces dernières apparaissent d'abord dans ce que le personnage narrateur choisit de dire dans la mesure où le contenu du récit révèle ses préoccupations. Si la sélection qu'il opère dévoile ses intérêts, sa façon d'appréhender le sujet renseigne sur les intentions et le message qu'il entend faire passer. Sur le plan pragmatique, il peut faire appel au *logos*, au *pathos* et à l'*ethos* pour convaincre le destinataire. Le *logos* se fonde sur une argumentation logique, le *pathos* joue sur l'affectivité et l'*ethos* s'appuie sur la crédibilité du personnage narrateur.

Le *logos* valorise la raison et l'esprit de logique. Dans *Ardor guerrero*, l'imaginaire semble de prime abord plus inquiétant que la réalité car l'angoisse tend à noircir le réel, autrement dit ce qu'une personne soucieuse ou sensible s' imagine est souvent bien pire que ce qui se produit réellement. A cet égard, le protagoniste narrateur, n'ayant encore jamais manié le fusil, reste plongé, peu avant les manœuvres militaires, dans une crainte irraisonnée : « La espera solía ser lo que más difícilmente soportábamos, sobre todo las primeras veces, la primera de todas, cuando aún no habíamos presionado nunca el gatillo ni escuchado la explosión del disparo » (*AG*, p. 106). Son imaginaire le pousse à échafauder des *scenarii* effroyables alimentés par la proximité sur le terrain de l'aumônier et de l'ambulancier, présences perçues comme de mauvais augure. Il est dès lors de toute logique de penser que la réalité se montrera plus tendre. Cependant, lorsque l'heure de l'exercice arrive c'est un réel plus effrayant encore qui s'impose au protagoniste. A plat ventre par terre, les coudes blessés par les cailloux, il tire sans regarder la cible, terrifié par le bruit des détonations subites qui lui blessent les tympans et le laissent à moitié sourd pour plusieurs heures. Il perçoit les bruits et les voix comme au-delà d'un brouillard très dense, souffre de l'épaule et ne parvient plus à ouvrir ses yeux rougis par la fumée (*AG*, p. 107). Contrairement à ce qu'une pensée raisonnable pouvait laisser attendre, la réalité s'avère plus douloureuse que ce que le protagoniste narrateur avait imaginé. A ce sujet,

Christine Ferniot affirme³⁵⁵ que la réalité dépasse et dépassera toujours la fiction :

Si un auteur avait écrit un roman sur l'affaire Romand, on lui aurait ri au nez en lui disant qu'elle était totalement invraisemblable. Et pourtant, elle est vraie ! C'est ce qui la rend plus fascinante. *Idem* pour le syndrome de Münchhausen ; ça n'a pas de sens, c'est absurde, monstrueux, mais c'est bel et bien réel.

La réalité semble défier toutes les lois de la logique. Ainsi, puisque dans *Ardor guerrero*, la raison se brise sur le réel, le *logos* semble être inefficace pour établir les fondements éthiques du protagoniste narrateur. Il est dès lors indispensable d'examiner le mode de communication du *pathos*.

Le *pathos* valorise la sensibilité du destinataire car, comme le remarque Pascal, il est plus aisé de persuader en faisant appel à l'émotion³⁵⁶ :

Quoi que ce soit qu'on veuille persuader, il faut avoir égard à la personne à qui on en veut, dont il faut connaître l'esprit et le cœur, quels principes elle accorde, quelles choses elle aime ; et ensuite remarquer, dans la chose dont il s'agit, quels rapports elle a avec les principes avoués, ou avec les objets délicieux par les charmes qu'on lui donne. De sorte que l'art de persuader consiste autant en celui d'agréer qu'en celui de convaincre, tant les hommes se gouvernent plus par caprice que par raison.

Selon lui, il est tout aussi décisif de convaincre le cœur que l'esprit. Aussi, l'art protestataire use, dans sa quête pour convertir le public, de l'empathie et de la volonté de choquer. L'empathie encourage à participer aux émotions, quand la volonté de choquer agite et fait naître le désir de guérir la société de ses maux. Dans *Ardor guerrero*, le protagoniste narrateur remarque que nombreux sont les appelés à ériger en héros les artistes contestataires de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt. A cette époque, le héros est une figure de voyou transgressant les interdits de l'alcool et du vol. Les groupes à succès sont Les Chichos (*AG*, p. 368) au comportement décadent ou les Sex Pistols (*AG*, p. 320) dont l'attitude provocatrice attire tout autant que leur musique. Parmi eux, nombreux sont ceux qui prônent un anarchisme sans espoir et font l'apologie de la drogue ou de la mort, à l'image de Jimi Hendrix (*AG*, p. 321) qui a perdu la vie

³⁵⁵ Christine Ferniot, « La réalité dépasse la fiction » in *Lire*, 1 mai 2000, <http://lexpress.fr/culture/livre/la-realite-depasse-la-fiction_805646.html> (consulté le 11 février 2010).

³⁵⁶ Pascal, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999 (1^{ère} édition 1779), p. 594.

dans un hôtel londonien après avoir abusé de barbituriques. Le héros de la jeunesse n'est alors plus un homme se distinguant par son courage et sa grandeur d'âme mais un artiste maudit et décadent. Dans *Les deux sources de la morale et de la religion*³⁵⁷, Bergson distingue deux morales, à savoir la morale « close » et la morale « ouverte ». La première, composée des lois éthiques dont se dote une société, est enseignée par les parents et les maîtres tandis que la seconde, qui, au-delà des besoins de la société, est davantage liée à l'épanouissement personnel, est inculquée par le héros :

De tous temps ont surgi des hommes exceptionnels en lesquels cette morale s'incarnait. Avant les saints du christianisme, l'humanité avait connu les sages de la Grèce, les prophètes d'Israël, les Arahants du bouddhisme et d'autres encore. C'est à eux que l'on s'est toujours reporté pour avoir cette moralité complète, qu'on ferait mieux d'appeler absolue. (...) [Elle] doit s'incarner dans une personnalité privilégiée qui devient un exemple. (...) Pourquoi les saints ont-ils ainsi des imitateurs, et pourquoi les grands hommes de bien ont-ils entraîné derrière eux des foules ? Ils ne demandent rien, et pourtant ils obtiennent. Ils n'ont pas besoin d'exhorter ; ils n'ont qu'à exister ; leur existence est un appel.

Le héros incarne et prodigue la morale, entraînant la foule à suivre son exemple. En ce sens, Isabelle Fauquet montre dans *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*³⁵⁸ que la figure du héros incarne un « savoir être », qui s'institue en modèle à imiter. Les « saints » des années 1970 affichent la drogue ou l'alcool comme un mode de vie libérateur. La jeunesse s'engouffre dans ces excès, témoignant par là-même de la décadence de la société et d'une subversion des valeurs morales traditionnelles. La figure du héros contestataire use du *pathos* pour faire passer son message. Or, celui-ci se résume à une apologie de la délinquance de droit commun que le protagoniste narrateur réprouve :

[J]amás acababa de abandonarme a aquella inconsciencia temeraria que tanto se celebraba entonces, a aquellas tentativas de desarreglo sistemático de todos los sentidos que pregonaban rimbaudianamente los músicos de rock y los gurús de las revistas más modernas, en las que se difundía una acracia oscurantista y agresiva, un underground mugriento, una cultura o contracultura de la embriaguez y de lo monstruoso. Era incapaz de abandonarme porque en lo más hondo de mí me daba mucho miedo ese desorden y lo encontraba repulsivo. Jamás conseguí aficionarme a los tebeos underground ni a los Sex Pistols (...). (AG, p. 320)

³⁵⁷ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1932, pp. 29-30.

³⁵⁸ Isabelle Fauquet, *op. cit.*, p. 390.

Si ce rejet nous permet de cerner en creux la morale du protagoniste narrateur, il nous semble néanmoins plus judicieux de nous intéresser à ce qu'il exprime sans détour, c'est-à-dire d'examiner, plus que le *pathos*, l'*ethos* de l'œuvre en reconnaissant le personnage narrateur comme une figure d'autorité.

On prend d'autant plus en considération un discours que l'on a confiance en les capacités de celui qui le tient. Le protagoniste narrateur affiche un goût pour l'analyse politique, qu'il s'agisse d'affaires étrangères, comme lorsqu'il évoque les gouvernements américain de Ronald Reagan, anglais de Margaret Thatcher, français de François Mitterrand, ou russe de Mikhaïl Gorbatchev (*AG*, pp. 226-227), ou de politique intérieure, comme lorsqu'il rappelle les figures de Primo de Rivera (*AG*, pp. 162 et 262) et de Franco (*AG*, pp. 14, 67, 186, 196 et 227). Il semble dès lors posséder les connaissances et l'esprit d'analyse nécessaires à émettre un jugement idéologique pertinent. Aussi, le regard qu'il porte sur l'Histoire, et dans le cas présent, la guerre civile, le franquisme et la Transition démocratique espagnole, se révèle digne du plus grand intérêt. Il évoque les vacances des fascistes de la guerre civile quand les riches, au lieu de rentrer dans la capitale en septembre 1936, restaient à Saint-Sébastien en attendant que Franco leur restitue Madrid (*AG*, p. 196). Il remarque qu'au sein de la caserne les blasons des drapeaux continuent d'afficher l'aigle noir du franquisme et que trônent sur les murs les portraits de Franco et les affiches avec son testament qui porte la devise écrite en lettres d'or : « Morts pour Dieu et pour l'Espagne dans la Croisade de Libération Nationale » (*AG*, p. 185). De même, à l'entrée du dortoir, il est interpellé par le cadre affichant le portrait et le testament du général (*AG*, p. 67). Le choix de « dire » ces événements ou leurs reliquats témoigne d'un positionnement éthique discordant puisqu'il va à l'encontre d'un pacte de l'oubli de la guerre civile et du franquisme reconnu durant la Transition pour faciliter un consensus social. Cette loi approuvée par le Parlement le 15 octobre 1977 qui accorde l'amnistie à tous les actes politiques réalisés avant le 15 décembre 1976, permet la libération de nombreux militants antifranquistes restant encore derrière les barreaux et suppose le renoncement à intenter des procès en justice aux dirigeants du régime franquiste. Le protagoniste narrateur regrette que ce pacte puisse induire une Transition amnésique privant la société espagnole d'un débat

sur le passé immédiat et sur la prise en compte des vaincus de la guerre civile après presque quarante ans de dictature. Cette aspiration à mettre sur la place publique le douloureux passé national se voit reconnue dès 2004 puisqu'un comité interministériel propose alors une loi de la mémoire historique qui est approuvée par le conseil des ministres le 28 juillet 2006 et adoptée par la chambre des députés le 31 octobre 2007. Cette loi reconnaît les affres de la guerre civile et de la dictature et prévoit de retirer de l'espace public les symboles franquistes pointés par le ministère de la justice : « escudos, insignias, placas y otros objetos y menciones conmemorativos de exaltación personal o colectivo del levantamiento militar »³⁵⁹. Elle vise également à la réhabilitation morale et juridique des victimes et prévoit d'étendre les aides financières allouées à leurs familles. Elle entend aider à localiser et identifier les victimes de la repression franquiste dont les corps ont généralement été jetés dans des fosses communes. Elle permet aussi la création d'un centre de documentation de la mémoire historique à Salamanque auquel sont intégrées les archives générales de la guerre civile. La loi de la mémoire historique autorise enfin les enfants et petits-enfants d'émigrés à choisir la nationalité espagnole et les combattants des brigades internationales à posséder la double nationalité. C'est ainsi, en examinant le « dire » du protagoniste narrateur d'*Ardor guerrero*, qu'il nous est permis d'établir l'éthique de l'œuvre, à savoir la lutte contre l'amnésie prônée durant la Transition démocratique au regard de la guerre civile et de la période franquiste. Le protagoniste narrateur, et au-delà l'instance qui le met en scène, autrement dit l'auteur, propose, par son récit, une véritable éthique politique aux rapports tangibles à la réalité. Antonio Muñoz Molina, interrogé sur la mémoire historique³⁶⁰, explique qu'elle est un accord politique nécessaire, pourtant difficile à mettre en œuvre en Espagne :

Creo que lo fundamental, más que el fetichismo de la memoria, es el rigor en la investigación histórica. Necesitamos conocer el pasado y distinguir lo que pasó de las invenciones propagandísticas igual que necesitamos conocer el funcionamiento del mundo físico, entre otras cosas para no crear a charlatanes, videntes, etc. La memoria civil es un acuerdo político necesario, pero en España ese acuerdo no se ha llegado a hacer.

³⁵⁹ Ministerio de la justicia, *op. cit.*

³⁶⁰ « Entretien du 21 mai », annexe dix-neuf, p. 464.

Aussi, l'auteur se fait le devoir moral de pallier ce manquement en proposant, par son œuvre, une véritable morale politique. Néanmoins, l'éthique de notre corpus ne se résume pas à une prise de position politique qu'il suffirait d'inscrire plus ou moins distinctement dans les œuvres mais elle consisterait aussi elle consisterait aussi à ancrer les récits dans la société et à les faire participer à l'histoire immédiate, comme c'est le cas dans *Sefarad*.

2. *Sefarad* : une éthique de l'Homme

Erigé en règle d'or dès le XVIII^e siècle par Benjamin Camfield³⁶¹, l'engagement littéraire est une morale fondamentale qui doit être comprise comme une démarche visant à prendre en compte les besoins et les sentiments d'autrui. Il est à la fois une règle d'empathie qui part des émotions de tout un chacun en l'exhortant, par exemple, à ne pas faire à l'Autre ce que lui-même redoute, et une règle d'équité qui provient de ses jugements de valeur, autrement dit ce qui vaut pour lui vaut pour tous. Aussi, l'engagement littéraire propose un décentrage en inversant les rôles entre l'agent et le patient, c'est-à-dire entre celui qui agit et celui qui est destinataire de son action. Il place l'Homme au cœur de l'éthique. Dans *Sefarad*, l'auteur, par l'intermédiaire des personnages, invite à explorer les conséquences des actions, passées ou présentes, en proposant au lecteur de se mettre à la place de ceux qui les subissent. Il construit ainsi une éthique humaine, en explorant tour à tour l'antisémitisme, l'exclusion des malades et le rejet des immigrés.

³⁶¹ Benjamin Camfield, *Quod tibi, hoc alteri : a profitable enquiry*, Londres, Eversden, 1671, 256 p.

2.1. Les juifs

Dans les années 1990, Shoshana Felman³⁶², dans ses travaux sur la mémoire des camps de concentration, questionne l'engagement littéraire au regard de la Shoah. Elle indique que donner le passé comme entièrement lisible, reconstitué par des mémoires organisatrices et souveraines, en impliquerait la cicatrisation et la réussite d'un travail de deuil mais pourrait aussi nier, dans sa prétention, le caractère du mal absolu. Cependant, le donner pour illisible reviendrait à dissoudre tout espoir de surmontement et toute possibilité de commémoration. *Sefarad* oscille entre la lisibilité d'une trame principale claire, permettant de rendre hommage aux victimes, et un entrelacement de voix juives, qui interdit de refermer à jamais la plaie. Aussi, nous tenterons, à travers l'analyse du motif du train et de la thématique du rejet, de comprendre comment résonne dans le récit la persécution juive, avant de questionner la nécessité et la validité de ce devoir de mémoire.

2.1.1. Le motif du train

Dans *Sefarad*, le train est omniprésent. S'il est un topique littéraire, repris notamment dans *La Sonate à Kreutzer* (*S*, p. 37) où Tolstoï, par le biais de son narrateur, raconte un voyage de plusieurs jours en train vers Moscou où des passagers évoquent les relations entre hommes et femmes et le drame de la jalousie, il est aussi un lieu commun, repris par le narrateur extradiégétique dans « Münzenberg » à travers l'expression : « He perdido el sueño, como se pierde un tren por un minuto » (*S*, p. 163). De surcroît, on compte notamment quarante-six

³⁶² Shoshana Felman, « In an Era of Testimony : Claude Lanzmann's *Shoah* » in *Literature and the Ethical Question*, *Yale French Studies* n° 97, 2000, pp. 103-150.

occurrences du terme « tren », au singulier ou au pluriel, dans « Copenhague ». Dans ce chapitre, le protagoniste narrateur écoute, enfant, à demi endormi, son grand-père évoquer avec d'autres des voyages en train durant la guerre : « Era (...) como si yo no viajara en el tren donde ahora íbamos, sino en cualquiera de los trenes de los que ellos hablaban, trenes de soldados vencidos » (*S*, p. 41). Le train est aussi le moyen de locomotion qu'empruntent Camille Safra et sa mère pour Paris (*S*, p. 60), ou celui qui conduit Franz Kafka de Vienne à Prague (*S*, p. 47). En ce sens, le lecteur peut comprendre le train comme faisant partie intégrante de la vie contemporaine mais peut aussi y voir la métaphore des voies ferrées comme destinée humaine individuelle. Le train, dont la trajectoire et la vitesse échappent à la volonté de l'utilisateur, évoque la force implacable du destin et notamment celui, collectif, des déportés juifs durant la seconde guerre mondiale.

Dans *Sefarad*, le train est intimement lié aux déplacements forcés de populations :

La gran noche de Europa está cruzada de largos trenes siniestros, de convoyes de vagones de mercancías o ganado con las ventanillas clausuradas, avanzando muy lentamente hacia páramos invernales cubiertos de nieve o de barro, delimitados por alambradas y torres de vigilancia. (*S*, p. 44)

Dans leur conquête de l'Europe et leur plan de réorganisation ethnique du continent, les nazis utilisent les réseaux ferrés pour déporter les juifs vers l'Est, et notamment vers la Pologne, sous la tutelle de l'Office central de sécurité du Reich, du ministère des Transports et de la Reichsbahn, l'entreprise publique de chemins de fer. Les nazis entassent les juifs à la fois dans des wagons de passagers et dans des wagons de bétail (*S*, p. 401). Dans « Oh tú que lo sabías », Isaac Salama se trouve mortifié de savoir que sa mère et ses deux sœurs ont été transportées comme des animaux destinés à l'abattoir (*S*, p. 124). Les déportés restent debouts, entassés au milieu des couloirs et dans une cohue qui ne les autorise pas à se délester de leurs bagages. Jorge Semprún raconte, dans *El largo viaje*³⁶³, le voyage de cinq jours qu'il effectue avec cent dix-neuf autres détenus, entassés dans un wagon de marchandises jusqu'au camp de concentration de Buchenwald, quand

³⁶³ Jorge Semprún, *El largo viaje*, Paris, Gallimard, 1963, 265 p.

Charlotte Delbo, dans *Aucun de nous ne reviendra*, dit au sujet des déportés : « Il y a ceux qui avaient voyagé dix-huit jours qui étaient devenus fous et s'étaient entre-tués dans les wagons et ceux qui avaient été étouffés pendant le voyage tant ils étaient serrés »³⁶⁴. Les wagons surchauffés condensent la chaleur, rendant l'air irrespirable. Durant ces trajets, les déportés ne reçoivent ni eau, ni nourriture et doivent attendre des heures sur des voies de garage pour laisser passer d'autres trains, à l'image de Milena Jesenska dont le train s'arrête des nuits entières sur le parcours qui la conduit au camp d'extermination (*S*, p. 45). A cause du rationnement du charbon, les trains roulent à petite vitesse, ce qui augmente considérablement les temps de trajet : « Evgenia Ginzburg, militante comunista, fue condenada a veinte años de trabajos forzados en los campos cercanos al Círculo Polar, y el tren que la llevaba al cementerio tardó un mes entero en recorrer la distancia entre Moscú y Vladivostok » (*S*, p. 44). De la même façon, le train de Margarete Buber-Neumann met trois semaines pour rejoindre depuis Moscou, un camp sibérien (*S*, p. 43). Le trajet est vécu sous le signe de la dépossession de soi mais aussi du monde dans la mesure où les déportés perdent leurs repères spatiaux et temporels, ignorant les étapes de leur trajet et leur destination, ainsi que les heures de la journée et de la nuit. Le voyage en train est un prélude tragique à l'incarcération puisque dans les wagons comme dans les camps, les prisonniers manquent d'informations sur le pays qui les entoure, sur le déroulement de la guerre ou sur les intentions des nazis à leur égard. Les trains conduisent les juifs aux camps de travaux forcés et, à partir de décembre 1941, aux camps d'extermination où plus de trois millions d'entre eux périssent, comme le souligne le narrateur extradiégétique en citant les expériences de Primo Levi, déporté à Auschwitz en février 1944 (*S*, p. 43), ou de Margarete Buber-Neumann : « A Margarete la trasladan en un tren desde Siberia a la frontera de Polonia, y los guardianes soviéticos la entregan a los guardianes de las SS, y después de tres años en un campo soviético pasa otros cinco en un campo de exterminio alemán » (*S*, pp. 186-187). C'est aussi un train qui conduit Milena Jesenska au camp de Ravensbrück (*S*, p. 44), le seul grand camp de concentration réservé aux femmes, créé près de la ville de Fürstenberg parce que cette dernière possède une gare importante reliée à Berlin. Ainsi, les Allemands organisent des plans de transport

³⁶⁴ Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970, pp. 15-16.

colossaux par chemin de fer de centaines de milliers de prisonniers, et ce au milieu des bombardements alliés et du désastre militaire des derniers mois de la guerre, comme le remarque Isaac Salama :

Imagínese el esfuerzo que hacía falta para trasladar en tren por media Europa a cientos de miles de personas en medio de una guerra que ya estaban a punto de perder. Preferían usar los trenes para mandarnos a nosotros a los campos antes que para llevar sus tropas al frente. (*S*, p. 127)

Les nazis mobilisent les chemins de fer dans les pays occupés car l'effort de guerre initié par Hitler n'a pas pris en compte la restructuration de la Deutsche Reichsbahn. Le chef d'Etat-Major de la section de transport de la Wehrmacht fait savoir au chancelier en 1939 que la DRB ne possède pas les structures nécessaires pour déporter les juifs, d'où la nécessité d'utiliser les réseaux des pays conquis et de réquisitionner massivement leur matériel roulant, comme c'est le cas en France. Jusqu'en 1992, historiens et chercheurs ne traitent que très peu le rôle qu'a eu la SNCF pendant l'occupation nazie. Pour commencer à lever le voile sur l'attitude adoptée par la compagnie de chemins de fer française durant la seconde guerre mondiale, il faut l'initiative de particuliers comme Kurt Werner Schaechter. Cet autrichien né en 1920, voulant connaître les conditions de déportation de ses parents conduits dans le camp de Noé dans le Tarn et Garonne avant d'être assassinés, l'un au camp de Sobibor et l'autre au camp d'Auschwitz, fouille dans les archives départementales de Toulouse et y trouve une facture datée du 12 août 1944 adressée au Ministère de l'Intérieur du gouvernement de Vichy pour le paiement de transport de déportés. Il formule alors des critiques à l'adresse de la direction de l'entreprise. La SNCF charge ensuite le laboratoire du CNRS de faire la lumière sur le comportement des dirigeants et des cheminots pendant la guerre. Christian Bachelier³⁶⁵ fait la démonstration en 1996 de la collusion entre l'occupant nazi et l'entreprise et met en exergue que la direction de la SNCF a mis à disposition des Allemands le savoir-faire de ses ingénieurs et techniciens, bien que huit mille cheminots aient été fusillés pour avoir fait acte de résistance. Il conclut que, sans la participation concrète de la compagnie ferroviaire, les nazis

³⁶⁵ Raphaël Delpard, *Les convois de la honte : enquête sur la SNCF et la déportation (1941-1945)*, Paris, Michel Lafon, 2005, 301 p.

n'auraient pas pu envoyer soixante-seize mille personnes vers les camps d'extermination. La révélation ébranle la SNCF à tel point qu'elle décide d'ouvrir ses archives. La totalité des archives numérisées est désormais consultable au Memorial de la Shoah à Paris et au centre Yad Vashem à Jérusalem depuis décembre 2011 et à l'Holocaust Museum à Washington depuis janvier 2012. Ainsi, dans *Sefarad*, Antonio Muñoz Molina place son lecteur au cœur des wagons des trains de déportation pour lui faire ressentir tout le poids tragique de cette destinée collective. Il ne se place plus en posture d'historien mais porte un jugement moral et, en faisant appel aux règles d'empathie et d'équité, entend faire entendre la profonde inhumanité des transports de déportés.

2.1.2. La persécution

Dans *Sefarad*, nombre de personnages juifs voient leur identité niée. Dans « Eres », le narrateur extradiégétique montre que l'homme blond et robuste qui lit un journal à la table d'un café de Vienne sera, aux yeux des convives, à la suite de la publication des lois raciales de Nuremberg, aussi repoussant que le juif orthodoxe que certains jeunes gens humilient déjà : « acabará teniendo exactamente el mismo aire de cadáver ambulante por los barrizales del campo de exterminio, vistiendo (...) el mismo gorro y el mismo uniforme de rayas y compartiendo al final la misma muerte de asfixia » (*S*, p. 398). L'adjectif « mismo » souligne par quatre fois la perte d'une identité propre et l'assimilation des juifs à un groupe informe à exterminer. Après le marquage dans la vie civile par l'étoile imprimée en noir sur un fond jaune que les juifs doivent coudre sur le devant de leur manteau (*S*, p. 473), et qui, comme le rappelle le narrateur extradiégétique dans « Eres », est un détournement du symbole juif de l'étoile de David (*S*, p. 391), ils sont identifiés dans les camps par un autre système de marquage, à savoir un numéro qu'ils portent sur un bracelet ou que l'on coud sur le revers de leur uniforme. Si ces matricules permettent le classement des déportés, ils leur ôtent aussi et surtout toute humanité. A Auschwitz (*S*, p. 44), les détenus

voient même ce numéro tatoué sur leur avant-bras gauche s'ils ne sont pas destinés directement aux chambres à gaz. Les détenus deviennent les produits d'une mise à mort programmée.

Cependant, les juifs, bien que persécutés, semblent conserver le silence et patienter, résignés, à l'image d'Evguénia Guinzburg : « Durante ocho días, Evgenia Ginzburg espera. Permanece en su casa » (*S*, p.75). A ses côtés, son époux attend les fourgonnettes du NKVD nuit après nuit, en imaginant entendre leur moteur se couper devant chez eux et les coups résonner à leur porte (*S*, p. 75). Comme eux, Milena Jesenska sait que tôt ou tard on viendra la chercher et ne fait rien pour tenter d'échapper à son destin (*S*, p. 80). Les personnages juifs de *Sefarad* semblent donc demeurer dans un état passif de soumission comme s'ils attendaient un sort inéluctable : « Esperas en la habitación (...) sabes que también van a venir por ti (...) y ya tienes preparada la maleta » (*S*, p. 80). Aussi, Greta Buber-Neumann et son ami s'interrogent sur cette docilité : « ¿Cómo hemos podido aceptar todo eso durante tantos años sin ponerlo en duda, sin abrir los ojos? » (*S*, p. 81). Le silence et l'inaction de la population juive mais aussi ceux des nations semblent avoir rendu possible le crime nazi. Ainsi, après l'annonce des lois raciales de 1935 qui privent cinq cent mille Allemands de leurs droits civiques, l'Allemagne se voit seulement infliger un blâme de la part de la Société des Nations. A travers le monde, le sort des juifs persécutés indiffère. A l'hôtel Royal d'Evian en Haute-Savoie, du 6 au 18 juillet 1936, se tient une conférence au sujet de la population juive d'Europe à laquelle participent trente et une nations. Trois axes de discussion sont à l'ordre du sommet, à savoir les possibilités d'accueil de chaque pays, la création d'un comité chargé d'établir un plan de répartition des réfugiés et l'exigence faite à l'Allemagne d'autoriser les populations à quitter son sol en emportant tout ou partie de leurs biens. Or, chaque délégué trouve un prétexte servant à justifier le refus de son gouvernement. L'Australie, qui estime n'avoir jamais souffert de problème racial, ne veut pas risquer d'en connaître. La France juge que les vingt-cinq mille juifs résidant déjà sur son sol sont un point de saturation. Les Etats-Unis, quant à eux, n'autorisent que trente mille juifs par an à immigrer, ce qui au regard de la superficie de la nation semble bien dérisoire. Seuls trois pays européens acceptent de recevoir des réfugiés en conformité avec leur capacité d'accueil, à savoir la

Suède, la Hollande et le Danemark :

También Dinamarca había sido ocupada por los alemanes, y sometida a las mismas leyes antijudías que Francia pero las autoridades danesas, a diferencia del gobierno francés de Vichy, no habían colaborado en el aislamiento y la deportación de los judíos, y ni siquiera les hicieron cumplir la obligación de llevar una estrella amarilla. (S, p. 54)

Le *Führer* sait que l'échec du sommet d'Evian lui laisse le champ libre pour mettre en place sa politique d'extermination. Par la suite, le 3 septembre 1940, alors que les Allemands envahissent la Pologne, l'agence de presse juive envoie un télégramme à Londres dans lequel elle demande au gouvernement anglais de laisser entrer vingt mille enfants juifs en Palestine, alors sous mandat britannique, où vivent six cent cinquante mille juifs disposés à les accueillir. Or, parce que les Anglais ont promis aux Etats arabes qu'ils n'autoriseraient jamais les juifs à venir s'installer massivement sur leur terre, ils opposent à cette requête une fin de non recevoir. En refusant l'aide humanitaire, les gouvernements des pays occidentaux ont ouvert la porte des chambres à gaz.

La persécution ne cesse qu'à la chute du Troisième Reich. L'accord de Londres du 8 août 1945 qualifie alors la déportation massive des juifs d'Europe de crime contre l'Humanité³⁶⁶ :

[Le crime contre l'Humanité est] l'assassinat, l'extermination, la réduction en esclavage, la déportation et tout acte inhumain commis contre toutes les populations civiles, avant ou pendant la guerre, ou bien les persécutions pour des motifs politiques, raciaux ou religieux, (...) qu'elles aient constitué ou non une violation du droit interne du pays où elles ont été perpétrées.

L'accord de Londres en proclame l'imprescriptibilité et invoque deux principes, à savoir la justice et la réparation. Après la seconde guerre mondiale, la justice consiste à mettre en lumière les crimes nazis et à reconnaître aux déportés juifs un statut de victime. Dans les crimes contre l'humanité cette dernière mission est d'autant plus essentielle que nombre de rescapés développent un « complexe de survivant », c'est-à-dire qu'ils se demandent pourquoi leurs familles ou amis ont

³⁶⁶ Joseph Bemba, *Dictionnaire de la justice internationale, de la paix et du développement durable*, Paris, L'Harmattan, 2011 (1^{ère} édition 2004), p. 18.

péri alors qu'eux ont survécu. Primo Levi évoque ce complexe dans *Les Naufragés et les Rescapés*³⁶⁷ : « Les pires survivent, c'est-à-dire les mieux adaptés, les meilleurs sont tous morts ». Refuser de faire justice constituerait une seconde déchirure sociale qui viendrait raviver la sidération de la persécution. Une fois la justice rendue, chaque victime a droit à réparation. Le verdict peut être en lui-même une réparation symbolique. Cependant, nul ne peut ignorer que la plupart des juifs d'Europe centrale et orientale, souvent très pauvres dans l'entre-deux-guerres, doivent refaire leur vie avec peu de moyens et de lourdes séquelles psychologiques et parfois physiques. La réparation matérielle apparaît aussi essentielle que la reconnaissance morale de la souffrance. Ainsi, à travers les destins des personnages de *Sefarad*, ce sont la persécution juive et sa reconnaissance qui sont au cœur du discours de l'auteur. Le magistrat Louis Joinet affirme en ce sens lors du colloque « Amnistie... Amnésie... Impunité... Justice transitionnelle »³⁶⁸ : « Pour qu'on puisse tourner la page encore faut-il qu'elle ait été lue ». Il semble donc capital non seulement de reconnaître les faits mais aussi de les commémorer.

2.1.3. Le devoir de mémoire

Le génocide juif est au centre d'un paradoxe sémiotique car d'une part on ne peut pas l'écrire, et d'autre part, si on ne l'écrit pas, non seulement on déshonore la mémoire des morts mais on favorise aussi les conditions culturelles d'un recommencement. On ne peut pas l'écrire parce que les camps de concentration constituent une empirie qui excède le pensable. En effet, le génocide juif est le seul dans l'Histoire où l'extermination des victimes n'est pas un moyen mais une fin et où le massacre est industrialisé et la mise à mort à la fois administrative, technique et méthodique. Cet inconcevable semble conduire conséquemment au silence. En ce sens, Warren Motte montre que la fantaisie et

³⁶⁷ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, 1989 (1^{ère} édition 1986), 199 p.

³⁶⁸ Cité par Alain Lipietz, *La SNCF et la Shoah*, Paris, Les petits matins, 2011, pp. 282-283.

l'esthétisation du romancier sont incompatibles avec la gravité des événements convoqués³⁶⁹ :

Au risque de vous choquer, je vous dirai que la littérature dite de l'holocauste n'existe pas, ne peut exister. (...) Auschwitz nie tout littérature (...) le remplacer par des mots, n'importe lesquels, c'est le dénaturer.

Selon lui, la déportation à elle seule suffit à démontrer l'horreur et l'absurdité. Tout au contraire, Primo Levi assure que l'on peut tout dire, que l'ineffable n'est qu'un signe de paresse car le langage contient tout, y compris la plus terrible cruauté. Il envisage la problématique de l'écriture de l'holocauste sous l'angle du potentiel, c'est-à-dire du pouvoir faire, mais aussi du déontique, en d'autres termes du devoir faire. Se résigner à l'irreprésentable viendrait à poursuivre moralement le programme nazi. Le processus d'éradication supposait de faire disparaître les juifs et d'annihiler jusqu'au souvenir de leur existence et de leur extermination. La solution finale était un secret d'Etat dont il ne devait rien subsister. Carzou termine son ouvrage *Un génocide exemplaire*³⁷⁰ par ces mots : « Alors ? Ce génocide nous l'avons rêvé ? Non. C'est un génocide parfait : il n'a pas eu lieu... ». Ainsi, Primo Levi reconnaît, à la fois pour lui et pour la société, la nécessité de parler : « J'ai porté à l'intérieur de moi cette impulsion violente et j'ai écrit tout de suite, dès mon retour. Tout ce que j'ai vu et entendu, il fallait m'en libérer. De plus sur le plan moral, civil et politique, témoigner était un devoir »³⁷¹. Il est donc bel et bien un devoir éthique d'écrire la Shoah.

Dans *Sefarad*, les différentes voix qui s'élèvent lancent un vif appel à la mémoire. Dans « Oh tú que lo sabías », par ses questions rhétoriques, telles que « quién puede recordar de verdad (...) una vida que pareció invariable, sofocante, eterna y sin embargo se disolvió sin dejar huellas (...) la ciudad donde alguien se siente atado y apresado y de la que piensa que nunca va a poder marcharse » (*S*, p. 142), le narrateur extradiégétique revendique l'exercice actif de la mémoire. Dans « Narva » (*S*, pp. 491-492), c'est un homme âgé, ancien officier au sein de la Division Bleue durant le siège de Leningrad, qui clame l'obligation morale du

³⁶⁹ Elie Wiesel, *Un Juif, aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1977, p. 175.

³⁷⁰ Jean-Marie Carzou, *Un génocide exemplaire*, Paris, Flammarion, 1975, 227 p.

³⁷¹ Pierre Mertens, *Ecrire après Auschwitz ?*, Tournai, La Renaissance du livre, 2003, p. 14.

souvenir :

Me parece que los veo a todos, uno por uno, que se me quedan mirando como aquel judío de las gafas de pinza y me hablan, me dicen que si estoy vivo tengo la obligación de hablar por ellos, de contar lo que les hicieron, no puedo quedarme sin hacer nada y dejar que les olviden, y que se pierda del todo lo poco que va quedando de ellos. No quedará nada cuando se haya extinguido mi generación, nadie que se acuerde, a no ser que algunos de vosotros repitáis lo que os hemos contado. (*S*, p. 425)

Il lui semble que tous les morts qu'il a vus et dont les corps se décomposent dans les fossés des routes ou dans des camions l'exhortent à parler. De la même façon, la femme qu'il rencontre le soir du bal des officiers et dont il tombe amoureux l'incite à raconter :

-Tú no eres como ellos, aunque lleves su uniforme, tú tienes que irte de aquí y contar lo que nos están haciendo. Nos están matando a todos, uno por uno, cuando ellos llegaron a Narva, éramos diez mil judíos, y ahora quedamos menos de dos mil, y al ritmo que van no duraremos más allá del invierno. No perdonan a nadie, ni a los niños, ni a los más viejos, ni a los recién nacidos. Se los llevan en tren no sabemos adónde y ya no vuelve nadie, sólo vuelven los trenes con los vagones vacíos. (*S*, p. 416)

Ainsi toutes les victimes exigent de lui qu'il témoigne de ce qu'elles ont vécu et subi, lui qui a survécu. Le narrateur extradiégétique qui recueille ses propos affirme lui-même symboliquement ne pas pouvoir fermer les yeux, puisqu'il constate dans « Narva » : « ya no duermo mucho por las noches » (*S*, p. 424) ou « no me voy a dormir » (*S*, p. 425). Il observe de la même façon dans « Münzenberg » : « he perdido el sueño » (*S*, p. 163), « no puedo dormirme » (*S*, p. 166). Il se déclare incapable d'oublier ce qu'il entend et de se taire. L'histoire est vécue comme un legs mais aussi une somme de comptes à rendre. Les différentes voix de *Sefarad* relaient celles des détenus des camps de concentration qui, à la fois épuisés et soumis, n'avaient ni la capacité d'écrire ni le droit de le faire. Elles participent à un devoir de mémoire.

Dans *Sefarad*, le devoir de mémoire apparaît sous une double perspective, à savoir le deuil privé, où la famille se rappelle ses proches, et un deuil plus

universel qui permet de prendre connaissance et de perpétuer la mémoire des morts de l'Histoire. Le deuil privé apparaît notamment dans « Valdemún » puisque le personnage principal du chapitre se retrouve dans la maison de son enfance. Dans la demeure familiale, semblable à un sanctuaire, trônent les portraits de ses chers disparus, à savoir des photos de sa mère, de ses grands-parents maternels et, sur l'ancien téléviseur, du visage souriant de sa cousine (S, p. 110). De la même façon, la narratrice de « Cerbère » se rappelle son père à travers ses photos de jeunesse :

Y él dando vueltas por la habitación, no tengo ningún recuerdo de él pero me parece que lo veo, alto, muy guapo, con el uniforme, como en una de esas fotos que me dieron en la embajada, y que luego mi madre rompió en pedazos muy chicos y quemó en un montón con todos los papeles, las cartas y los dibujos, los documentos con lo que a mí me gustaría tener ahora alguna foto, algún recuerdo de mi padre. (S, p. 274)

La photographie apparaît comme le medium du souvenir, réconfortant, qui permet de perpétuer l'histoire familiale. Dans la sphère publique, le devoir de mémoire consiste à mettre à jour la réalité des persécutions subies par les populations. Ainsi, les Etats reconnaissent, analysent et enseignent les responsabilités de leurs régimes politiques passés, par des textes de lois, des programmes scolaires et par la construction de mémoriaux ou de monuments. Pierre Nora³⁷² indique qu'il faut entendre « monuments » comme tout ce qui peut fixer, illustrer ou préciser l'Histoire, tels que les édifices et les tombeaux. D'après lui, le patrimoine monumental est essentiel aux consciences nationales. Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* se rend lui-même dans un lieu du souvenir dans la banlieue de New York. Dans le cimetière des Portes du Ciel, aux vertes collines et aux arbres immenses, il se recueille, parmi les milliers de pierres aux noms irlandais, sur la tombe de Federico García Rodríguez. Il voudrait aussi se rappeler la mémoire de Manuel Azaña, qui repose au cimetière de Montauban, celle d'Antonio Machado qui gît à Collioure mais aussi celles de tous les anonymes frappés par les dictatures :

Otros muertos para los que tampoco hubo tumbas ni inscripciones perduran en la

³⁷² Pierre Nora (sous la direction de), *Les lieux de mémoire, Tome II La Nation, volume 2. Le territoire, l'état, le patrimoine*, Paris, Gallimard, 1986, p. 424.

multitud alfabética de sus nombres: en una página de Internet he encontrado (...) la lista de los sefardíes de la isla de Rodas deportados a Auschwitz por los alemanes. (S, p. 490)

Le narrateur extradiégétique voudrait lire chacun de ces noms à voix haute, un par un, et faire comprendre que pas un seul de ces patronymes d'inconnus ne peut se réduire à un numéro dans une statistique atroce. Chacun d'eux a eu une vie qui n'a ressemblé à celle de personne d'autre. La mémoire se transmet donc de génération en génération, sous la forme de photos, de monuments commémoratifs, mais aussi de narrations. Sur ce dernier point, Natalia Corbellini, dans *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*³⁷³, analyse les images présentes dans *El jinete Polaco* et conclut qu'Antonio Muñoz Molina, en présentant des souvenirs de témoins du passé, joue un rôle essentiel dans la préservation du devoir de mémoire. Contrairement aux objets commémoratifs, preuves tangibles de l'absence, l'œuvre littéraire plonge le lecteur dans le passé pour lui faire vivre l'événement originel. L'ambition de l'auteur est en partie d'annihiler la distance avec le passé pour en favoriser la transmission. L'Histoire a coutume d'apparaître comme une accumulation de faits et de dates. Aussi, s'il est habituel de porter un regard théorique sur le passé via la consultation de documents d'archives, il est moins commun pour un lecteur de s'y immerger. En ce sens, Gaston Bachelard démontre que l'œuvre littéraire permet d'appréhender l'Histoire de manière sensorielle : « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. »³⁷⁴ Le lecteur, en s'imprégnant de l'événement qui lui est proposé, peut alors en percevoir toutes les dimensions. En établissant un lien de proximité avec le passé, l'œuvre littéraire permet au lecteur d'entendre l'influence que l'Histoire exerce sur le présent. Elle apparaît comme une sorte de liant permettant de rendre l'événement plus lisible et ouvre la possibilité d'exercer de manière tangible le devoir de mémoire.

Ainsi, *Sefarad* est ancrée dans l'Histoire mais, par son statut d'œuvre

³⁷³ Natalia Corbellini, « Los modos de la memoria: las fotos en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina » in Raquel Macciuci, María Teresa Pochat Muro et Juan Antonio Ennis (eds), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2010, pp. 115-127.

³⁷⁴ Gaston Bachelard, *op.cit.*, p. 17.

littéraire, elle permet d'aller au-delà d'une visée purement théorique en ranimant la mémoire du lecteur et en lui permettant d'entretenir le souvenir des juifs morts pendant la seconde guerre mondiale. Pourtant, l'exercice de ce devoir de mémoire peut être considéré comme dangereux à deux titres. D'une part, il peut conférer l'illusion de privilèges comme le remarque Todorov³⁷⁵ :

Si l'on parvient à établir de façon convaincante que tel groupe a été victime d'injustice dans le passé, cela lui ouvre dans le présent une ligne de crédit inépuisable (...). Au lieu d'avoir à lutter pour obtenir un privilège, on le reçoit d'office par sa seule appartenance au groupe jadis défavorisé. D'où la compétition effrénée pour obtenir, non, comme entre pays, la clause de la nation la plus favorisée, mais celle du groupe le plus défavorisé.

Todorov explique que le devoir de mémoire peut conduire des communautés à exacerber les souffrances subies par leurs aïeux pour obtenir des avantages indus dans le présent. Ce devoir de mémoire peut aboutir dès lors à ce que Jean-Michel Chaumont appelle « la concurrence des victimes »³⁷⁶, à savoir la lutte entre les communautés pour faire valoir la primauté de leurs propres blessures. D'autre part, la concentration sur le passé peut détourner le lecteur du présent et l'absoudre de sa passivité à l'égard des injustices qui l'entourent, comme c'est le cas du personnage de Funes, inventé par Borges³⁷⁷, qui, ayant plus de souvenirs que n'en peuvent avoir tous les hommes depuis que le monde est monde, est constamment sollicité par le passé et de ce fait incapable de s'engager dans le moment présent. Todorov distingue en ce sens une mémoire littérale, qui vise la seule préservation de l'événement, et une mémoire exemplaire, qui fait du passé le fondement d'une action dans le présent. Il sacralise cette dernière puisqu'il la considère comme seule apte à combattre les injustices qui ont cours de nos jours. Aussi, *Sefarad* prône un devoir de mémoire exemplaire car, si Antonio Muñoz Molina rappelle la persécution des juifs dans l'œuvre, c'est non seulement pour honorer leur mémoire, mais aussi pour faire comprendre au lecteur combien la stigmatisation de l'Autre, qu'il soit juif ou encore malade ou immigré s'avère destructrice et à combattre au présent.

³⁷⁵ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004, pp. 56-57.

³⁷⁶ Jean-Michel Chaumont, *La concurrence des victimes*, Paris, La Découverte, 1997, 384 p.

³⁷⁷ Jorge Luis Borges, *Fictions*, traduit de l'argentin par Françoise-Marie Rosset, Paris, Gallimard, 1951, p. 147.

2.2. Les malades

La maladie est présente dans plusieurs chapitres de *Sefarad*. Dans « Oh tú que lo sabías », Isaac Salama assimile son infirmité à sa condition de juif :

Ser judío me daba entonces la misma vergüenza y la misma rabia que me dio después quedarme parálítico, tullido, cojo, nada de minusválido o discapacitado, como dicen esos imbéciles, como si cambiando la palabra borrarán la afrenta, me devolvieran el uso de las piernas. Cuando tenía nueve o diez años en Budapest, lo que yo quería no era que los judíos nos salváramos de los nazis. Se lo digo y me da vergüenza: lo que quería era no ser judío. (*S*, p. 149)

Il compare le handicap à une discrimination comme celle de porter une étoile jaune sur sa veste. L'infirmité le rend honteux. Lorsqu'il se retrouve diminué, il souhaite que personne ne le voie et reste caché dans le noir. Il met des années avant de sortir dans la rue avec ses béquilles et lorsqu'il tombe par terre dans une boutique et que les employés accourent pour le relever, il ferme les yeux comme à l'hôpital et souhaite mourir de honte :

[L]a vida entera quebrada para siempre en una fracción imperceptible de tiempo, en una eternidad de remordimiento y vergüenza, la vergüenza horrible que sentía el señor Salama al verse parálítico a los veintidós años, al caminar con muletas y arrastrando dos piernas inútiles, sabiendo que nunca más podría sostenerse en pie, que ya no tendría no la fuerza física sino el coraje moral necesario para emprender la vida que había deseado tanto, que había creído estar tocando casi con los dedos. (*S*, p. 148)

Il ne cesse de se lamenter des conséquences de l'accident qui a fait basculer sa vie. Ainsi, à bord d'un train, lorsqu'il croise le regard d'une femme qui le séduit, il ose à peine la regarder tant il a honte de sa différence. Alors qu'elle lui dit qu'elle va à Casablanca, il est sur le point de lui répondre qu'il s'y rend aussi mais il se rappelle alors sa honte et il ment car s'il descendait au même arrêt, elle découvrirait ses béquilles cachées jusqu'alors par son imperméable (*S*, p. 159). Dans « Copenhague », Franz Kafka est lui aussi souffrant : « Tiene las manos largas y pálidas, lee un libro o se queda ausente mirando por la ventanilla, de vez en cuando sufre un golpe de tos seca y se cubre la boca con un pañuelo blanco que desliza luego casi furtivamente en un bolsillo » (*S*, p. 36). La structure

modalisante « casi furtivamente » montre que le personnage tente de cacher la maladie dont il est affecté comme s'il éprouvait de la honte. Il semble exister une ligne invisible et définitive qui sépare les bien portants des malades reclus dans le ghetto de leur peur, de leur douleur et peut-être, pis que tout, de leur honte : « *Los sanos se alejan de los enfermos, le escribió una vez Franz Kafka a Milena Jesenska, pero también los enfermos se alejan de los sanos* » (S, p. 234). Franz Kafka, atteint de tuberculose, n'écrit même jamais le mot de son affection dans ses lettres (S, p. 486). En effet, la tuberculose est une maladie excluante au début des années 1920 car, éminemment transmissible, elle est, juste avant la mise au point du vaccin BCG, l'une des principales causes de la mortalité en Europe occidentale avec cent trente décès sur mille. La tuberculose est à l'époque marquée du sceau de l'infamie, comme l'est le sida dans les années 1980 : « Bruce Chatwin agonizaba de una enfermedad cuyo nombre no quiso decirle a nadie : una rara infección contraída en el Asia Central por culpa de algún tipo de comida o de una picadura, decían sus amigos, para ocultar la infamia » (S, p. 50). Chatwin est mort en janvier 1989 dans le sud de la France des suites du sida. Le sida est lié chez les autres au rejet, puisqu'associé à la mort il terrifie, et chez le malade à la honte, dans le sens où il est, dans l'imaginaire populaire, corollaire d'une vile sexualité. L'individu touché tend à se dévaloriser dans une société qui prône comme valeurs piliers, l'autonomie, la beauté et la virilité. Dans le chapitre « Berghof », le malade ressent l'humiliation d'être couché passivement sur un lit d'examen, le pantalon baissé tandis qu'une main intrusive recherche le toucher de quelque chose d'anormal, une grosseur comme les ganglions enflés qui annonçaient la peste (S, p. 233). Lors de cet examen, le malade est non seulement vulnérable mais aussi inquiet de devenir lui-même un « pestiféré ». A l'annonce des résultats, il demeure anxieux mais pas encore complètement atterré, continuant d'habiter une vie normale dont il sortira et dont il se souviendra comme d'un pays natal où plus jamais il ne pourra retourner :

Puedes llegar a la consulta del médico creyéndote invulnerable a la muerte, titular de un tiempo de vida prácticamente ilimitado, y salir media hora más tarde sabiendo que hay algo que te aleja y te separa de los otros, aunque nadie todavía pueda advertirlo en tu cara, que a diferencia de ellos, que se imaginan eternos, tú llevas contigo, dentro de ti, por la misma calle por la que viniste con tanta despreocupación, una sombra que ellos no ven y en la que no piensan, aunque también le ronde y les esté esperando. (S, p. 396)

Le médecin, qui devine chez son patient un sentiment de honte, comprend sa volonté de taire sa maladie. En effet, le malade est disqualifié socialement. Le sociologue américain Goffman qui s'intéresse de près à la stigmatisation sépare les « stigmatisés », c'est-à-dire les individus porteurs de stigmates, des « normaux », sans jugement de valeur cela va sans dire. Le stigmate est une caractéristique propre à l'individu qui, lorsqu'elle est connue, le discrédite aux yeux des autres. Pour tenter de cerner quelqu'un, chaque personne a tendance à partir d'un ou de quelques traits, à en appliquer d'autres en cohérence avec les premiers. Cette extrapolation, à l'origine des stéréotypes, abaisse le stigmatisé à un statut inférieur. Goffman démontre, en analysant les propos de Finn Carling, que le stigmate entraîne une disqualification sociale en rapportant l'anecdote suivante³⁷⁸ :

Je me rappelle un homme dans un restaurant en plein air à Oslo. Infirmes, il avait quitté son fauteuil roulant pour escalader un escalier assez raide (...). Comme il ne pouvait se servir de ses jambes, il devait ramper en s'aidant de ses genoux. A peine eut-il commencé à grimper de cette façon peu habituelle que les garçons se précipitèrent à sa rencontre, non pour l'aider, mais pour lui dire qu'ils ne pouvaient pas servir un homme comme lui, parce les gens venaient dans ce restaurant pour se distraire et non se sentir déprimés à la vue d'un infirme.

Le malade n'est pas mort mais il n'est pas non plus pleinement vivant : il se retrouve en état de « suspension sociale ». Ainsi, Goffman distingue trois types de stigmates, à savoir le tribal – c'est-à-dire en lien avec la race ou la religion –, le corporel – comme le sont le handicap physique ou la maladie – et celui lié à l'origine culturelle.

³⁷⁸ Erving Goffman, *Stigmate, les usages sociaux du handicap*, Paris, Minuit, 1975, 143 p.

2.3. Les immigrés clandestins

L'Espagne est passée du stade de pays de l'émigration à celui de pays de l'immigration. Elle a d'abord été une nation pourvoyeuse d'émigrés puisque l'émigration politique de la fin de la guerre civile, qui voit environ un demi-million d'Espagnols fuir le nouveau régime franquiste, est suivie d'une émigration économique encouragée par la dictature à compter du début des années 1960, durant laquelle plus de deux millions d'Espagnols quittent leur pays pour la France, l'Allemagne ou la Suisse à la recherche de meilleures conditions de vie. Les années 1980 sont le signe d'une mutation historique puisque d'une part les Espagnols qui avaient émigré sont nombreux à prendre le chemin du retour et puisqu'une immigration commence à apparaître, originaire principalement des pays européens et du Maroc. La proximité de l'Andalousie avec les côtes africaines et la ville de Tanger fait de la région une zone de passage privilégiée pour l'immigration, notamment illégale. Andrés Sorel situe l'action de *Las voces del Estrecho*³⁷⁹, peuplée par les voix fantômes d'hommes et de femmes disparus en Méditerranée alors qu'ils tentaient de traverser le détroit de Gibraltar pour rejoindre l'Espagne, dans la localité côtière de Zahara de los Atunes, près de Cadix. Dans *Sefarad*, le médecin du chapitre « Berghof » séjourne lui aussi à Zahara de los Atunes. Si cette ville a longtemps été un point de chute pour les exilés marocains, elle s'est aujourd'hui largement développée grâce au tourisme. L'importance prise par les loisirs dans la ville tend désormais à faire oublier les problèmes d'immigration que celle-ci a connus. Pourtant, au cœur de son repos estival, confortablement installé à l'hôtel, le personnage narrateur de « Berghof » rappelle que les fortes marées de l'Atlantique ramènent sur la plage des cadavres de Marocains et de noirs gonflés d'eau ou les épaves des vieilles barques de métal rouillé dans lesquelles ils ont fait naufrage (*S*, p. 238). Lorsqu'il y retourne deux étés plus tard, il pense de nouveau à eux :

La contemplación estética es un privilegio, y seguramente una falsificación: la costa hermosa y oscura que vemos nosotros esta noche desde la terraza del restaurante

³⁷⁹ Andrés Sorel, *Las voces del Estrecho*, Barcelone, Muchnik, 1999, 217 p.

(...) no es la misma que ven al acercarse a ella esos hombres hacinados en las barcas sacudidas por el mar, al filo del naufragio y la muerte en las aguas más tenebrosas que las de ningún pozo, fugitivos de piel oscura y de ojos brillantes, apretándose los unos contra los otros para defenderse del miedo y del frío, para no sentirse tan inalcanzablemente lejos de esas luces de la orilla que no saben si podrán alcanzar. (*S*, p. 260)

Le personnage du médecin a pleinement conscience qu'à Zahara de los Atunes, la mer rejette certains immigrés, livides, alors que d'autres courent à travers champs, épouvantés et tenaces, cherchant en direction du nord le chemin de ceux qui les ont précédés (*S*, p. 260). D'une façon similaire, le narrateur extradiégétique dans le chapitre « Eres » pense au Noir ou au Marocain qui saute d'une embarcation clandestine sur une plage de la région de Cadix et s'enfonce de nuit dans un pays inconnu, trempé, mort de froid, fuyant les phares et les lampes électriques de la Garde civile (*S*, p. 393). Enfin, dans le chapitre « Copenhague », ce même narrateur extradiégétique s'interroge sur les conditions douloureuses du trajet des immigrés clandestins :

Cómo será llegar de noche a la costa de un país desconocido, saltar al agua desde una barca en la que se ha cruzado el mar en la oscuridad, queriendo alejarse a toda prisa hacia el interior mientras los pies se hundan en la arena: un hombre solo, sin documentos, sin dinero, que ha venido viajando desde el horror de enfermedades y las matanzas de África, desde el corazón de las tinieblas, que no sabe nada de la lengua del país adonde ha llegado, que se tira al suelo y se agazapa en una cuneta cuando ve acercarse por la carretera los faros de un coche, tal vez de la policía. (*S*, pp. 47-48)

Par ces mots, le narrateur extradiégétique met en lumière l'immigration clandestine et prend en compte toute la souffrance des immigrés. Il pousse le lecteur à voir au-delà de son propre agrément pour considérer d'autres pans, plus douloureux, de la réalité, autrement dit il l'incite à dépasser l'image topique d'une côte méditerranéenne dédiée à la villégiature pour l'envisager également comme la porte d'entrée d'une immigration illégale. En Espagne, le nombre d'interceptions de migrants clandestins à cette frontière maritime passe, selon les chiffres de la Garde civile relevés par Espinosas Navas, de 2681 en 1999 à 12281 en 2000³⁸⁰. Conscient de sa position frontalière de l'Union européenne, le pays décide d'investir dans un système de surveillance électronique, le SIVE, qui est un

³⁸⁰ Francisco Espinosas Navas, « Le système intégré de surveillance maritime » in *La revue maritime* n° 465, 2003, p. 5.

dispositif comprenant des stations de détection équipées de caméras vidéo optiques à infrarouge, de radars mobiles et de quelques dizaines d'unités de patrouilleurs mises en place à partir de l'été 2002 dans la région d'Algésiras puis étendues à Málaga et Cadix. Confrontés à l'intensification des contrôles, les migrants adoptent dès lors une stratégie alternative consistant à accéder au territoire espagnol par les enclaves de Ceuta et de Melilla sur la côte nord du Maroc. Ainsi, chaque étape du développement des dispositifs de contrôle aux frontières s'accompagne d'une réorientation des flux et des stratégies des filières de passeurs. Ce que révèle aussi l'immigration subsaharienne vers l'Espagne ce sont les effets pervers de la politique européenne d'immigration parce que d'une part cette dernière contribue, en limitant l'accueil des étrangers, à alimenter les réseaux de trafics et de traite des êtres humains, et que d'autre part elle repousse toujours plus loin le véritable lieu du contrôle des étrangers dans la mesure où le front de la lutte contre l'immigration illégale est descendu des côtes de l'Andalousie vers la rive marocaine de la Méditerranée avant de se localiser le long des côtes de la Mauritanie et du Sénégal, s'accompagnant encore d'une détérioration de la sécurité des migrants dans le sens où il tend à faire reposer sur ces derniers pays, démocratiquement fragiles, la responsabilité de la gestion des flux illégaux. Ainsi, *Sefarad* s'érige en éthique d'altérité altruiste en s'intéressant à tous ceux dont le plus grand nombre tend à nier l'existence, que ce soit les immigrés clandestins aux destins tragiques ou les marginaux mis à l'écart de nos sociétés.

2.4. Les marginaux

Natalia Corbellini³⁸¹ remarque que dans *Sefarad*, Antonio Muñoz Molina n'affirme pas seulement son engagement envers les grandes théories idéologiques mais aussi envers la quotidienneté de quelques anonymes. Pour exemple, dans

³⁸¹ Natalia Corbellini, *op. cit.*

« Doquiera que el hombre va », si tous les riverains voient sans cesse au détour des rues le même homme alcoolique, ils ignorent son nom et le désignent comme l'ivrogne du quartier. Lui-même met une distance autour de lui en construisant avec des cartons, des journaux ou des sacs en plastique, des cabanes au fond des porches. Il ne mendie pas, ne parle à personne. Ainsi lorsque le fils du narrateur extradiégétique perd le chiot auquel il est attaché, l'ivrogne le recueille et s'approche de la maison familiale : « Se inclinó hacia el suelo, (...) y dejó en él el cachorro (...) sin decir nada, sin aproximarse al niño que ya abrazaba al animal ni al hombre que le decía algo y le ofrecía algo con la mano tendida » (*S*, p. 299). Il n'arrive pas soutenir le regard des autres, peut-être parce qu'il a perdu l'habitude de la proximité des rapports humains et de la conversation, comme ces naufragés qui passent des années sur une côte déserte jusqu'à en oublier l'usage de la parole (*S*, p. 299). L'homme alcoolique est une des incarnations de la solitude urbaine contemporaine. Il en est de même de cette jeune femme, récemment installée dans le quartier, qui a tout à fait l'allure d'une secrétaire, c'est-à-dire qui semble, avec son tailleur, son sac de cuir et son classeur, parfaitement intégrée. Pourtant, peu à peu, ses chaussures s'usent, ses bas se filent et sa coiffure se défait laissant apparaître les racines blanches de ses cheveux. Elle continue alors à serrer son classeur sous le bras comme le dernier résidu d'une dignité perdue, comme un camouflage dérisoire face à ces femmes à qui elle a ressemblé (*S*, p. 302). La déchéance sociale a fait chuter cette femme dans la plus profonde solitude. Ces deux exemples ne sont pas des exceptions puisque le protagoniste narrateur croise chaque matin, dans son nouveau quartier madrilène, une foule d'indigents :

En las esquinas esperaban inmóviles los muertos en vida, y ellos sí que llegaban a ser casi del todo invisibles, tan pálidos que se les transparentaban las venas tortuosas de los antebrazos, tan habituales y quietos en su espera que enseguida se aprendía (...) a pasar junto a ellos como si no existieran, como si ya estuvieran en el otro mundo, al que pertenecían más que a éste, el mundo diario real de los vivos. (*S*, p. 290)

Il désigne les mendiants comme des morts vivants, exclus du réel et désespérément seuls au sein de la société. Alors que la réalité exclut les indigents, *Sefarad*, en s'intéressant dans « Doquiera que el hombre va » à leur misère personnelle, les place au cœur de son sujet et leur restitue une dignité perdue.

Ainsi *Sefarad*, qui participe à un devoir de mémoire sociétal en perpétuant le souvenir de la persécution juive durant la seconde guerre mondiale, s'érige, en tant qu'œuvre, comme lieu de mémoire. Cependant, si elle prend part à une éthique collective, elle s'intéresse aussi et surtout, à travers toute l'attention portée aux malades, aux clandestins ou aux marginaux aux destinées individuelles de tous ceux qui, stigmatisés, ont été mis au ban de la société. En effet, si tous les hommes méritent d'être considérés, certains le sont dans la réalité quand d'autres ne le sont pas. *Sefarad*, en tant qu'œuvre littéraire, a la possibilité de pallier cette injustice en réhabilitant les exclus dans leur humanité. Pour autant, elle n'entend pas rendre hommage aux exclus en tant que groupes homogènes mais, puisqu'une communauté n'est autre qu'une somme d'individualités, à chacun d'entre eux. L'œuvre est porteuse avant tout d'une éthique humaniste dans la mesure où elle place l'Homme dans toute son unicité au cœur de sa réflexion. Pourtant, Marc Casanovas dans la revue alternative de gauche *Viento Sur* dénonce une falsification du devoir de mémoire dans *Sefarad* :

Es evidente, por ejemplo, que cuando uno se aproxima a obras como la de *Sefarad* de Muñoz Molina no se aproxima a la « memoria de las víctimas » sino a un prospecto de maquetación ideológico donde el pasado es una simple excusa para hacer una apología obscena del presente, del « fin de la historia » que nos ha llevado al *happy end* del liberalismo.

Selon lui, ce devoir de mémoire serait prétexte à glorifier une société de l'instantanéité et de la consommation. S'il nous apparaîtrait désormais que ces propos ne peuvent être appliqués à *Sefarad*, nous pouvons néanmoins questionner leur pertinence quant à *Ventanas de Manhattan* qui s'inscrit explicitement dans l'instant présent de la société ultra-libérale américaine.

3. *Ventanas de Manhattan* : une éthique culturelle

Si les valeurs sociales pèsent sur la littérature, les œuvres littéraires elles aussi agissent en retour sur la réalité. En ce dernier sens, Todorov explique que le lecteur ressent le besoin de tirer une leçon du texte³⁸² : « Après avoir construit les événements qui composent une histoire nous nous livrons donc à un travail de réinterprétation, qui nous permet de construire, d'une part les caractères, de l'autre le système d'idées et de valeurs sous-jacent au texte ». Todorov montre que si le texte est inexorablement imbibé par les préceptes de la réalité, il est aussi lui-même force de proposition quant au réel. Vincent Jouve en étudiant, dans *Poétique des valeurs*³⁸³, « l'effet-valeur » du texte, c'est-à-dire les valeurs qu'un texte affiche ouvertement, affirme qu'il y a deux façons pour une œuvre de véhiculer une éthique. En effet, soit l'œuvre se réfère à des préceptes qui, ayant cours dans le réel, sont connus de tous, soit elle bâtit sa propre échelle de valeurs pour soulever des problématiques originales. Ainsi, pour analyser les valeurs véhiculées par *Ventanas de Manhattan* nous nous intéresserons d'abord à celles transmises par le réel avant d'étudier celles générées par le texte lui-même.

3.1. La référence aux valeurs existantes dans le réel

L'œuvre littéraire peut référer à des normes préexistantes dont l'évaluation est aisée pour le lecteur puisque ce dernier en connaît la codification sociale avant même de parcourir le texte. Philippe Hamon affirme dans *Texte et idéologie*³⁸⁴ que quatre domaines exprimant de façon privilégiée la relation de l'Homme au monde

³⁸² Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980, p. 182.

³⁸³ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*

³⁸⁴ Philippe Hamon, *op.cit.*

sont déjà l'objet d'un consensus extra-littéraire lorsque le texte les évoque à savoir le regard, le travail, le langage et l'éthique. Pour l'analyse des valeurs dans *Ventanas de Manhattan*, nous retiendrons le regard sur la pauvreté, l'implication physique dans le travail, et la thématique de l'éducation qui recoupe le langage et l'éthique.

3.1.1. Le regard sur la pauvreté

New York est la vitrine de la grandeur américaine, le symbole de la réussite occidentale. La première de couverture de *Ventanas de Manhattan* est illustrée par une photographie de quartier où l'on voit notamment la façade du Flatiron, qui symbolise la ville par sa forme en triangle unique dans le plan hippodamien new-yorkais, et à sa gauche, une grande enseigne à la gloire des banques : « The bank savings ». Au sein de l'œuvre, dans la séquence onze, le protagoniste narrateur met en exergue la toute-puissance de la finance :

Ese hombre solo (...) en el edificio tan grande, con torreones, arquerías románicas y almenas en la cima, como un castillo en la cumbre de una montaña negra y vertical o un monumento bárbaro al feudalismo del dinero. (*VM*, p. 57)

L'image de la féodalité atteste de l'assujettissement de la ville à l'argent. La séquence cinquante-huit montre de la même façon que New York est animée par le profit : « El comercio de las cosas es la savia, la energía incesante de la ciudad, el niágara de tesoros y desperdicios que la alimenta y que circula por ella » (*VM*, p. 239). Tous les jours, par millions, des gens passent la nuit sans dormir ou se lèvent bien avant l'aube, poussés par l'urgente nécessité de commercer. Dans la ville, tout est à vendre, tout peut s'acheter, n'importe où et à n'importe quelle heure, aussi bien une tête étrusque en terre cuite aux yeux peints dans la pénombre d'une boutique d'antiquités de Madison Avenue qu'une Barbie unijambiste avec la moitié de ses cheveux arrachés qu'offre un ivrogne sous un porche de Bowery Street (*VM*, p. 241). Si l'argent régit la métropole new-yorkaise, il constitue aussi

le creuset des inégalités de fortune. Les visites du Tenement Museum de Lower East Side et de la bibliothèque de Monsieur Frick dans la séquence quarante-huit s'affichent comme une parabole des discriminations sociales. Le protagoniste narrateur découvre d'une part un baraquement de misère à la salle-à-manger minuscule et à la cuisine sinistre où la femme de la maison s'affairait sans trêve du matin jusqu'au soir à remplir et vider la petite baignoire qui tenait tout juste entre l'évier et le mur, et d'autre part des sièges italiens du XVII^e siècle et des tableaux de Gainsborough, Rembrandt, Titien ou Vermeer. Les toiles de la Frick Collection attestent crûment la richesse de ce magnat de l'acier et des chemins de fer. Elles sont les témoignages du pouvoir des puissances industrielles qui ont rasé des forêts et empoisonné l'air et les rivières et de la domination despotique des patrons qui n'ont cessé de spéculer avec le travail ouvrier pour bâtir leurs fortunes :

Los tesoros que me conmueven tanto en la Biblioteca Morgan, una partitura autógrafa de Mozart o de Gustav Mahler, una carta de Oscar Wilde, un dibujo sobre papel rayado de Van Gogh, proceden igualmente de la especulación financiera, de la prodigiosa cualidad multiplicadora del dinero, que llueve en ríos de oro en las manos del que lo tiene todo y elude tortuosamente a quien no posee nada, a quien debe trabajar horas y días sin descanso y vidas enteras para ganar una parte infinitesimal de lo que él mismo ha producido para beneficio del poderoso. (*VM*, p. 199)

C'est grâce à l'empire qu'il s'est construit d'abord autour des banques puis dans les secteurs de l'électricité, de l'acier ou du chemin de fer que John Pierpont Morgan a pu collectionner nombre d'œuvres d'art, de livres et de montres, visibles à la Pierpont Morgan Library et au Metropolitan Museum of Art. Cependant, ces disparités de richesse n'appartiennent pas au passé puisqu'il suffit au protagoniste narrateur d'ouvrir les yeux pour constater que si l'opulence s'étale dans les avenues, la misère demeure à quelques rues. Ainsi, alors qu'il jouit du confort de sa chambre d'hôtel en compagnie de son épouse, il regarde les naufragés qui, exclus de la prospérité, dorment dans les rues pétris par le froid (*VM*, p. 32). Lors d'une promenade, il pose également son regard sur une vieille femme aux doigts très écartés et aux ongles longs, cornés et noirs comme des griffes, tellement recourbés qu'ils s'enroulent comme des morceaux de fil de fer. Si lui se demande avec insistance comment elle pourrait déjeuner dans une cafétéria ou comment elle pourrait démêler ses cheveux avec des ongles si aigus et affilés, il remarque

néanmoins que personne n'y prête garde :

Pero nadie mira, nadie más que yo parece reparar en la existencia de esa mujer, en el enjambre pinchudo y córneo que tiembla camina en los extremos de sus dedos. Circundado por la indiferencia de los otros, invisible par ellos, el lunático se acostumbra a actuar en público con la misma ausencia de escrúpulo que si estuviera solo en una habitación cerrada, tan a salvo de la inquisición de los demás como tras las paredes de un retrete. (*VM*, p. 124)

A New York, la solitude la plus extrême existe sur les trottoirs les plus fréquentés. Le protagoniste narrateur souligne que les passants ne voient pas, ne regardent pas, ou regardent en vitesse et du coin de l'œil, en faisant comme s'ils n'avaient rien vu et en évitant un corps tombé par terre ou la main qui demande l'aumône : « Estar viendo y no mirar es un arte supremo en esta ciudad que desafía tan incesantemente a la mirada » (*VM*, p. 125). Le protagoniste narrateur insiste sur le regard comme s'il voulait montrer que ce monde sordide s'offre à la vue de tous. Si les new-yorkais ont coutume de faire comme s'ils ne regardaient pas et d'éviter les regards (*VM*, p. 19), le protagoniste narrateur, et au-delà Muñoz Molina, se fait écho du besoin de solidarité de ceux qui n'ont tiré aucun bénéfice du rayonnement économique américain alors même qu'ils en ont été la cheville ouvrière. A l'image de Garcia Lorca, qui dénonce dans *Poeta en Nueva York* (*VM*, pp. 68-69) la déshumanisation de la société moderne et l'oppression subie par les classes les plus défavorisées, Muñoz Molina entend ouvrir les yeux sur les injustices sociales. Ainsi, il pose son regard sur la pauvreté qu'engendre le profit à tous crins mais ne se laisse pas tromper par un antiaméricanisme primaire puisqu'il témoigne à la fois de son amour pour la ville et de sa croyance en la réussite pour tous par le travail.

3.1.2. Le travail

Le travail est l'objet d'une forte imprégnation idéologique dans la mesure où il exprime le lien entre l'individu et le groupe au sein de la société. A New

York, les habitants semblent possédés par la passion nord-américaine du travail (*VM*, p. 57). Contrairement à la vision négative d'un travail aliénant qui fonde une image de la métropole urbaine comme univers de douleur et de répétitions, le protagoniste narrateur reconnaît la valeur de l'effort, comme lorsqu'il regarde par la fenêtre d'un bureau de la Huitième Avenue un homme continuant de travailler à une table couverte de papiers, consultant l'écran d'un ordinateur et parlant en même temps au téléphone, parfois jusque très tard (*VM*, p. 57). De la même façon, le protagoniste narrateur admire l'implication physique d'un jeune musicien des rues du nom de Rufus A. Powell. Ce trompettiste sue à grosses gouttes sur son instrument et fait des pas de claquettes, les yeux à demi fermés (*VM*, p. 269). Sa gestuelle, sa voix et le son de sa trompette évoquent alors pour le protagoniste narrateur la figure de Louis Armstrong. La présence à six reprises dans la séquence soixante-deux du célèbre trompettiste rappelle qu'aux yeux du personnage principal, la réussite devrait être, à force de travail, accessible à tous, y compris à ceux qui n'ont rien. La musique procède d'un apprentissage technique et d'un entraînement assidu. Pourtant, à l'Arthur's Tavern, personne ne semble prendre en compte que ce n'est qu'à force de travail que l'artiste acquiert un degré de maîtrise et que l'œuvre peut s'exécuter avec légèreté :

El pianista (...) cantaba con su voz ligera, civilizada, sedosa, más de salón de baile que de club de jazz, o más bien las decía, tan cerca de nosotros, al otro lado del mostrador, paseando la mirada entre las caras del público, como sin hacer mucho caso del movimiento de sus dedos sobre el piano o del trabajo de los otros dos músicos, con esa maestría que borra todo signo de esfuerzo y de premeditación, como si las canciones no estuvieran escritas en pentagramas y fueran interpretadas con el trabajo combinado de los instrumentos y la voz, después de un aprendizaje tenaz de mucho tiempo, de una práctica continua. (*VM*, p. 53)

Aussi, le protagoniste narrateur a à cœur de relever toute l'implication physique qui sous-tend l'exercice de la musique. D'une façon similaire, dans la séquence quatre-vingt, lors d'une soirée au club St Nick's, il remarque la difficulté corporelle de dominer la trompette, l'effort nécessaire pour obtenir d'elle des sons flexibles et sophistiqués, l'énergie pulmonaire et musculaire que cela nécessite et

qui oblige le jeune musicien à contracter son visage et à serrer très fort les paupières :

A diferencia de en los discos, aquí se ve que la música es un trabajo, hecho de obstinación y resistencia, una conjunción de sonidos brotados como de ninguna parte, nacidos tan sin esfuerzo como surgen asépticamente de los altavoces donde suena un cédé. (*VM*, p. 364)

Les musiciens s'investissent de tout leur être dans l'accomplissement de leur tâche. Or, leur effort ne semble pas récompensé. En effet, quelques heures après son spectacle de rue, Rufus A. Powell se retrouve assis sur un banc avec sa tête de bon garçon et de fils modèle mais seul, l'air perdu et méfiant parce que l'individu à qui il avait confié son argent pour qu'il lui fasse faire des cartes de visite l'a trompé et que maintenant il ne sait pas où aller. A l'Arthur's Tavern, les spectateurs regardent leur montre sans se cacher et sans beaucoup se complaire aux applaudissements alors que les musiciens fatigués terminent leur séquence de travail à une heure indue (*VM*, p. 49). Au St Nick's, à la fin de leur session, les artistes passent entre les tables avec un bol en plastique où les gens déposent des billets d'un dollar. Bill Saxton remercie pour chacune des oboles avec une expression digne mais blessée, lui qui s'est hissé pendant plus d'une heure jusqu'au sommet de son art et qui, tard dans la nuit, au lieu de rentrer se reposer, monte à Harlem par la ligne A, son instrument sous le bras : « Pero ésta es la vida de un músico: pasar entre las mesas después de haber tocado milagrosamente para recoger billetes de un dólar o incluso monedas de un cuarto como un artista callejero » (*VM*, p. 365). Le travail ne porte effectivement pas les fruits escomptés au regard de l'investissement mis en œuvre. Le protagoniste narrateur, navré, se fait ainsi le devoir de faire remarquer tout l'engagement fourni et toute l'injustice à le passer sous silence. Au-delà du protagoniste narrateur, c'est Muñoz Molina qui reconnaît le travail comme une valeur morale, à replacer au cœur des problématiques sociétales pour créer une dynamique économique fondée à la fois sur l'effort et l'équité.

3.1.3. L'éducation

L'éducation à la citoyenneté est une responsabilité du système scolaire qui doit être mise en œuvre dans les pratiques de la communauté éducative pour viser à l'apprentissage du respect de l'Autre. L'éducation est l'objet d'une codification sociale car il existe une frontière entre ceux qui maîtrisent correctement la langue et les codes en vigueur dans la société et ceux qui ne les maîtrisent pas. L'éducation s'inculque au sein de la famille et de l'école. Dans la séquence vingt-cinq, le narrateur et son épouse font découvrir la ville de New York à leurs fils respectifs. Au début de la séquence, les deux adultes sont seuls décisionnaires des visites : « Les hemos llevado al edificio Dakota » (*VM*, p. 108). Puis, une distance commence à s'opérer puisque les enfants eux-mêmes deviennent sujets de l'action même s'ils demeurent passifs : « Se han dejado llevar por la gran pleamar humana de las cinco de la tarde en las aceras de la Quinta Avenida » (*VM*, p. 108). Enfin, la séquence se termine par une autonomisation complète des garçons puisqu'ils conduisent leurs propres actions :

Han mirado de cerca el *Juan de Pareja* de Velázquez en una sala del Metropolitan y las enormes osamentas fósiles de los tiranosaurios en el Museo de Historia Natural. Y ahora han volado de vuelta sobre la negrura del océano del Atlántico, han regresado a la mitad de sus vidas en la que no estamos nosotros. (*VM*, p. 109)

Le processus d'éducation permet *in fine* aux enfants de prendre leur envol, et de bâtir leur vie en toute indépendance. Ainsi, l'enseignement se fait par l'exemple puisqu'il suffit pour l'enfant de découvrir dans les actions des adultes le modèle de tout agissement, tant dans le cadre familial qu'au sein des institutions scolaires.

Dans la séquence soixante-dix-neuf, Silvia, professeur de musique et de chant à la retraite, et Larry, ancien courtier en bourse, se rendent tous les jours bénévolement au Centre international avec leurs livres et leurs cahiers sous le bras pour enseigner l'anglais et assister les migrants dans leurs démarches administratives (*VM*, p. 352). Alors que le Centre devrait pour ce faire bénéficier de moyens adaptés, il n'est en réalité qu'une espèce de Nations Unies prolétaires,

une académie populeuse (*VM*, p. 350). Dans la séquence soixante-cinq, Mark, professeur dans le Bronx, donne des cours à des élèves en grande difficulté scolaire et issus de milieux sociaux défavorisés. Au lycée, il essaie d'apprendre jour après jour quelque chose à des élèves qui, bien qu'ils aient quinze ou seize ans, ne savent ni fermer la porte sans la claquer, ni contrôler le niveau de leur voix, ni rester assis, ni faire attention. Parce qu'il croit en la culture de l'écrit face à la prééminence de l'image, il tente d'enseigner la littérature à des adolescents qui savent à peine lire et écrire puisqu'ils ont passé leur vie, presque depuis leur naissance, devant un téléviseur allumé (*VM*, p. 286). L'influence de l'enseignant s'oppose ici à celle du pair. En participant à l'école publique, Mark refuse que les inégalités économiques engendrent des inégalités éducatives et témoigne de sa foi en la perfectibilité de tous. Selon lui, l'école est une affirmation du savoir et de la possibilité d'abattre les barrières sociales (*VM*, 284). En classe, les élèves se mettent peu à peu à le respecter et à l'écouter lorsque celui-ci leur lit à haute voix des histoires qui ressemblent aux leurs, sélectionnées dans les mémoires écrits par des fils d'immigrants, tels que les enfants juifs du Lower East Side, des Italiens ou des Irlandais de Hell's Kitchen, qui ont dû gagner leur vie dans la rue et se sont acharnés à sortir du ghetto. Certains viennent même ensuite le voir à la fin des cours pour lui confier, dans leurs cahiers abîmés, le récit de leur vie (*VM*, p. 287). Ainsi, c'est au cœur de chaque activité éducative que peuvent s'éprouver ou se transmettre les valeurs car si l'éducation enseignait à proprement parler les vertus, ce ne pourrait être que ce que Rousseau désigne comme des « vertus de singe »³⁸⁵, martelées par la contrainte. Il ne faut donc pas concevoir l'apprentissage de l'éthique de façon mécanique lors de cours spécifiques mais plutôt comme une contagion. C'est en effet l'ensemble des situations éducatives qui doit être capable de montrer les vertus de la curiosité, de l'analyse, de la coopération et de la compréhension de l'Autre. *Ventanas de Manhattan* semble donc élaborer son système de valeurs autour de la foi en l'éducation, seule apte à offrir à tous la chance d'accéder au savoir et à la citoyenneté. Ainsi, Muñoz Molina n'a cessé de lier les notions d'éducation et de citoyenneté puisque, bien que membre de la *Real Academia de la Lengua* depuis 1995, il continue, ainsi qu'il nous en fait part lors

³⁸⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Emile*, Paris, Garnier Flammarion, 1996 (1^{ère} édition 1762), p. 128.

de notre entretien du 21 mai³⁸⁶, d'enseigner à l'université de New York dans un master d'écriture créative en proposant des ateliers de nouvelles et des lectures analytiques de textes littéraires et journalistiques, pour aider les étudiants à prendre conscience de la place que la littérature occupe dans leur propre vie et les aider à investir pleinement leur rôle de citoyen.

4. Les valeurs proprement textuelles

Lorsque le récit érige des valeurs qui ne renvoient pas à des normes existantes, autrement dit lorsqu'il ne peut compter sur la connivence du lecteur, il est contraint de mettre en place un dispositif textuel propre. Dès lors, pour représenter une notion comme valeur, il faut, selon Vincent Jouve³⁸⁷, en faire un objet d'intérêt au sein de l'œuvre littéraire. A cet égard, le mode du vouloir joue un rôle essentiel dans la construction d'un univers de valeurs, puisque c'est en voulant obtenir un objet que le personnage le valorise. Ce qui avant la lecture pouvait apparaître indifférent ou dévalué devient objet de désir. De la même façon, René Girard démontre, dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, que le désir est de nature imitative, c'est-à-dire que ce qui rend une chose séduisante c'est qu'elle est convoitée par autrui³⁸⁸. Le texte peut ainsi rendre attractives, le temps de la lecture, des valeurs originales. Dans *Ventanas de Manhattan*, l'exil n'est plus entendu comme un déracinement mais une nouvelle liberté. L'éloignement spatial permet au personnage narrateur une prise de distance avec le cadre social qui, en Espagne, l'entoure et le contraint. A New York, il ressent le soulagement de ne pas vivre accablé par les nouvelles et les obsessions quotidiennes :

Un extranjero tiende a situarse por instinto a una distancia confortable de las cosas: las que suceden en su propio país le quedan lejos, o no se entera bien de ellas, y las

³⁸⁶ « Entretien du 21 mai », annexe dix-neuf, p. 466.

³⁸⁷ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op.cit.*, p. 32.

³⁸⁸ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 131.

que tiene muy cerca en el otro país donde vive transitoriamente le pueden interesar mucho, incluso apasionarle a veces, pero no le duelen en el estómago con el desconsuelo de una úlcera, no hieren sus terminaciones nerviosas. (*VM*, p. 119)

La distance l'affranchit de l'influence du pays dont il est originaire. Dans la métropole new-yorkaise, il échappe à l'emprise de ses habitudes, il est libre et détaché de tout, rendu au pur étonnement de n'être personne (*VM*, p. 153). Aussi, cette distance est d'autant plus salvatrice que le protagoniste narrateur est un personnage public : « Una parte de mí mismo también se queda en esa lejanía: la presencia pública, el peso de una identidad añadida que es consecuencia de mi trabajo, pero que con mucha frecuencia se me vuelve opresiva, y seguramente también esterilizadora » (*VM*, p. 119). En effet, à Madrid, le poids de la célébrité lui confère une identité surajoutée, flatteuse ou caricaturale, pouvant provoquer chez lui une inquiétude paranoïaque ou une décharge de vanité. A New York, il ressent dès lors la jouissance d'une prise de distance envers sa stature d'homme public. L'anonymat puisé dans l'exil lui permet de se reconnaître :

Despojado de circunstancias y añadiduras exteriores (...), soy la médula y el hueso de mi identidad personal, lo que uno es más en el fondo de sí mismo, una cierta manera de estar en el mundo, de revivir lo más valioso y decisivo de lo ya vivido, los episodios del aprendizaje que lo ha llevado a uno a ser quien es, los descubrimientos y los entusiasmos que en la vida normal ocupan un lugar estable en el pasado y que aquí recobran su puro fervor de novedad. (*VM*, p. 341)

Le protagoniste narrateur se défait de tout ce qui, en Espagne, le cerne et le modèle. En effet, dans son exil new-yorkais, il se régénère et renouvelle par-là même son écriture. Si la littérature de l'exil n'est pas propre à l'époque contemporaine, c'est au XXe siècle qu'elle prend de l'ampleur à cause de la montée des régimes totalitaires qui contraignent nombre d'écrivains à quitter leur pays. Bien qu'intimement lié au ressentiment, l'exil ne les réduit pourtant pas au silence puisqu'il les pousse à se rapatrier par l'écriture. L'expérience de l'exil est contradictoire et dynamique puisque son oscillation constante entre l'ici et l'ailleurs, le présent et le passé, l'espérance et la nostalgie fonde son malheur mais aussi sa richesse, autrement dit son rôle éminent dans la création littéraire, comme en témoignent par exemple deux ouvrages produits dans la diaspora roumaine,

*L'épreuve du labyrinthe*³⁸⁹ de Mircea Eliade et *Les impossibles*³⁹⁰ de Vintila Horia. Si le départ forcé n'est d'évidence pas comparable au séjour d'agrément, au regard de la souffrance subie, il demeure néanmoins vrai que l'exil, quelle que soit sa forme, est moteur de création. En somme, *Ventanas de Manhattan* érige l'exil comme une valeur originale qui offre au protagoniste narrateur la liberté d'être enfin lui-même et la possibilité de raviver son écriture. Ainsi, si les valeurs existant dans le hors-texte permettent d'appréhender l'éthique culturelle, c'est-à-dire l'ensemble des aspects intellectuels spécifiques à une civilisation et donc partagés par tous, les valeurs proprement textuelles définissent des valeurs individuelles. L'éthique de *Ventanas de Manhattan* résulte de la rencontre entre les valeurs que le protagoniste narrateur a acquises en société, à savoir le regard sur la pauvreté, les bienfaits du travail et de l'éducation, et les valeurs qui lui tiennent personnellement à cœur et qu'il a découvertes dans la liberté de l'exil, autrement dit les vertus de la connaissance de soi.

En somme que les trois œuvres de notre corpus réfèrent à des valeurs préexistantes ou qu'elles affichent une axiologie originale, elles véhiculent des valeurs. *Ardor guerrero* affiche une éthique politique, à travers le « dire » du protagoniste narrateur qui lutte, en mettant à jour les reliquats de la guerre civile et de la dictature franquiste, contre l'amnésie que voudrait faire prévaloir la Transition démocratique espagnole. *Sefarad* place quant à elle l'Homme au cœur des enjeux éthiques en s'intéressant à la persécution juive en tant que symbole du Mal absolu et ce dans une optique mémorielle pragmatique, autrement dit enjoignant à intervenir sur les maux sociétaux actuels que sont la stigmatisation des malades, la négation des phénomènes d'immigration illégale et d'exclusion. Enfin *Ventanas de Manhattan* réfère à un consensus moral extra-littéraire, d'autant plus nécessaire dans nos sociétés libérales occidentales, à travers la mise en exergue du mal et de son antidote, autrement dit la pauvreté engendrée par le système, et la réussite par le travail et l'éducation. Cependant, l'œuvre se fonde

³⁸⁹ Mircea Eliade, *L'épreuve du labyrinthe*, Paris, Rocher, 2006 (1^{ère} édition 1978), 257 p.

³⁹⁰ Vintila Horia, *Les impossibles*, Paris, Fayard, 1962, 197 p.

aussi sur la valeur propre de la connaissance de soi, aboutissant ainsi à une éthique mêlant nature et culture. Muñoz Molina prend donc pleinement part à la vie de la société puisque, comme il l'écrit lui-même³⁹¹, il est avant tout un citoyen : « El escritor tiene la responsabilidad propia de un ciudadano, nada más, nada menos ». Néanmoins, il est indéniable qu'à travers les positions éthiques mises en œuvre au sein de ses œuvres, il endosse également le rôle d'intellectuel. L'intellectuel est, ainsi que le définit le *Dictionnaire des intellectuels français*, un homme d'esprit engagé, d'une manière ou d'une autre, dans le débat civique³⁹². Ce statut doit répondre à trois conditions, à savoir s'occuper des choses de l'esprit telles que les sciences, la philosophie ou la littérature, avoir acquis une certaine notoriété et prendre part au débat public sans pour autant être membre d'un parti politique. En effet, l'intellectuel n'est pas au départ un spécialiste mais une sorte d'amateur éclairé à qui la distance donne précisément la capacité de tenir un propos détaché des contingences. Au contraire du militant et de l'expert qui interviennent respectivement au sein de partis politiques et en rapport à des compétences techniques, Antonio Muñoz Molina en sa qualité d'écrivain et d'intellectuel, s'exprime quant à lui de façon indépendante et personnelle, au nom de grandes valeurs comme la vérité, la solidarité et le travail. Au-delà d'un savoir théorique, ce sont des connaissances empiriques, autrement dit fondées sur un vécu, qu'il transmet par la voix de ses narrateurs afin de changer, comme l'indique Isabelle Fauquet³⁹³, « la vision du monde du lecteur ». Pourtant cet engagement pragmatique ne saurait se substituer à des préoccupations d'ordre esthétique ainsi que l'auteur nous le rappelle lors de notre entretien du 21 mai³⁹⁴ : « Para dar mensajes ideológicos no se hace literatura, sino propaganda. Búsqueda estética e inmersión en lo humano me parece una buena definición de lo que yo intento hacer. La estética y la ética van juntas ».

³⁹¹ « Entretien du 21 mai », annexe dix-neuf, p. 465.

³⁹² Jacques Julliard et Michel Winock, *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, 1996, p. 21.

³⁹³ Isabelle Fauquet, *op. cit.*, p. 389.

³⁹⁴ « Entretien du 21 mai », annexe dix-neuf, p. 465.

Chapitre deux : l'art et la vie

Charles Baudelaire, dans une lettre qu'il fait parvenir en février 1860 à Richard Wagner, indique que les différents arts entrent dans une sorte de jeu de relais, chacun prenant la relève de l'autre en son point faible³⁹⁵. Il explique que la poésie et la musique commencent chacune leurs fonctions là où s'arrêtent les frontières de l'autre, autrement dit la forme du poème atteint une limite que la musique outrepassé : « l'œuvre la plus complète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique »³⁹⁶. De la même façon, la saturation des références artistiques dans les trois œuvres de notre corpus³⁹⁷ semble remédier à l'inaptitude des mots à dire seuls la totalité du réel. Dans cette optique, nous nous interrogerons sur la dialectique instaurée entre la littérature et l'art et soutiendrons que l'intersémiotité, que Roman Jakobson définit comme l'ensemble des relations qu'un texte littéraire entretient avec des œuvres d'art tant au plan de sa création qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension³⁹⁸, se trouve être le palliatif obligé aux insuffisances du langage, enfermé dans le carcan des signes. Si tous les arts sont convoqués dans notre corpus, nous ne retiendrons que ceux qui nous semblent les plus pertinents dans chacune des trois œuvres au regard de la retranscription du réel. En effet, dans *Ardor guerrero*, ce sont la photographie et le cinéma qui font sens, l'une par sa présence concrète à l'ouverture du récit et l'autre par son aptitude à contextualiser l'enfance puis le passage à l'âge adulte du protagoniste narrateur. Il en va différemment dans *Ventanas de Manhattan* qui, en inscrivant son personnage au cœur de New York, lui permet des découvertes picturales et musicales actives et stimulantes. En effet, New York, tout en

³⁹⁵ Charles Baudelaire, « Lettre à Richard Wagner » in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961 (1^{ère} édition 1867), p. 1217.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Voir à ce sujet les sections II à V de notre index onomastique, pp. 369-383.

³⁹⁸ Roman Jakobson, « On linguistic aspects of translation » in *Language in literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 429.

s'affichant comme l'un des plus grands centres culturels du monde, se distingue des villes musées européennes souvent sanctuarisées, puisqu'il reste une métropole innovante où le protagoniste narrateur découvre le jour les créations les plus contemporaines du collage et du *ready made* dont il s'inspire pour l'écriture de ses carnets, avant de se plonger, le soir venu, dans le bouillonnement musical des clubs de jazz qui souligne son amour, à la fois pour la ville et pour sa femme. Enfin, dans *Sefarad*, l'interpénétration des formes littéraires et artistiques va des jeux citationnels, dans la mesure où le texte évoque les toiles de Manet et de Vélasquez, à la texture du récit lui-même, puisque ce dernier tend à s'ériger comme une construction architecturale postmoderne où l'intersémiotité excède l'expérience individuelle pour toucher l'universalité.

1. Les arts iconiques au service de la construction identitaire : *Ardor guerrero*

Ardor guerrero en se situant au niveau de la subjectivité de son narrateur, s'inscrit comme une œuvre de perception. La perception, dont l'étymologie latine *perceptio* définit l'action de recueillir, signifie depuis le XVII^e siècle l'acte par lequel le sujet prend connaissance des objets qui font impression sur ses sens. Cette possibilité d'imprimer la réalité s'est vue permise par deux innovations technologiques devenues des arts à part entière, à savoir la photographie et le cinéma. La photographie est inventée en 1839 après une longue période d'expérimentations. Par suite, ses procédés se sont progressivement améliorés, avec le raccourcissement du temps de pose, l'invention d'un négatif de petite taille et l'élaboration d'appareils plus légers et portatifs. Auguste et Louis Lumière, en photographiant des sujets en action et en réduisant le temps entre chaque prise de vue, font défiler des séries d'images qui décomposent le mouvement, inventant par là-même le cinématographe dont la première projection publique a lieu en 1895. Si la photographie apparaît comme l'ancêtre du cinéma, *Ardor guerrero* exploite de

façon distincte les potentialités des deux médiums. Nous soulignerons en ce sens que, dans l'œuvre, la photographie permet avant tout de capturer des fragments de réalité, quand le cinéma espagnol, en se révolutionnant lors de la Transition, fait écho à la propre évolution du protagoniste narrateur.

1.1. La photographie comme révélateur d'existence

Lors d'un salon littéraire en 1859, Charles Baudelaire énonce les termes d'un clivage entre littérature et photographie, arguant que la littérature a finalement été préservée malgré les présomptions ineptes des photographes naissants qu'il nomme « les nouveaux adorateurs du soleil »³⁹⁹. Par suite, et jusqu'en 1980, la critique littéraire dans son ensemble ignore les liens entre la littérature et la photographie, réduisant ces dernières à deux champs sans interactions ni influences, à l'image de Kate Hamburger qui résume la séparation en ces termes⁴⁰⁰ : « Il semble que la photographie n'ait rien à voir avec les œuvres d'art littéraires ». Or, depuis près de trente ans, les travaux de chercheurs tels que Bernard Vouilloux qui étudie les relations transesthétiques définies comme les relations recouvrant le passage d'un art à un autre⁴⁰¹, ou Gilles Mora qui dirige la revue critique *Les Cahiers de la photographie*, de sa création en 1981 à son arrêt en 1993, fondent le lien entre les deux arts. Mora ajoute dans *Manifeste photobiographique*⁴⁰² que la photographie constitue, avant tout autre préalable, un amplificateur d'existence. En revenant sur son texte vingt ans plus tard⁴⁰³, il module sa pensée et définit également la photographie comme un marqueur biographique exceptionnel. C'est sur ces deux notions que nous fonderons notre

³⁹⁹ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris, Bordas, 1990 (1^{ère} édition 1867), p. 317.

⁴⁰⁰ Kate Hamburger, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁰¹ Bernard Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Editions de l'Eclat, 1997, p. 16.

⁴⁰² Gilles Mora et Claude Nori, *Manifeste photobiographique*, Paris, Editions de l'Etoile, 1983, p. 10.

⁴⁰³ Gilles Mora, « Photobiographies » in Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (éds), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2004, p. 109.

analyse de la photographie dans *Ardor guerrero*. En effet, un cliché de l'auteur ouvrant le récit, il nous semble judicieux de nous interroger sur la photographie dans l'œuvre, et ce tant dans son rôle indiciel que dans l'impact qu'elle suscite.

1.1.1. Un marqueur biographique

Le terme photographie est composé de deux racines d'origine grecque, à savoir le préfixe « photo » *φωτος*, soit « qui procède de la lumière », et le suffixe « graphie » *γραφειν*, c'est-à-dire écrire. Littéralement, photographe signifie écrire avec de la lumière. Cet art apparaît donc intimement lié à l'écriture dans son dessein de « re-présenter » la réalité. Il est l'image d'un présent éternel, autrement dit du réel fixé tel quel et à jamais. Jean-Marie Schaeffer affirme que la photographie a toujours été apparentée au régime de la trace⁴⁰⁴. Il ne semble pas que ce caractère indiciel de l'image puisse être remis en cause au motif que l'acte photographique est une intervention ou une construction car, s'il n'existe pas de photographie absolument littérale, il n'existe pas non plus de cliché où toute dimension réelle est exclue. Quoi qu'il en soit, la photographie attrape du réel puisqu'elle est une émanation immédiate de la réalité dont elle atteste l'existence. L'assemblage du texte et de la photographie au sein d'*Ardor guerrero* semble aller dans le sens d'une convergence où l'histoire et l'image soutiennent mutuellement leur caractère authentique.

Depuis l'apparition d'un appareil compact, la photographie se développe dans le cercle intime en devenant un instrument d'archivage pour tous, présent lors des petits et des grands événements du quotidien. La photographie apparaît déjà dans *El jinete polaco*⁴⁰⁵ puisque la malle de Ramiro Retratista regorge de clichés du passé. Dans *Ardor guerrero*, le protagoniste narrateur découvre lui aussi des photos de famille, telles que celles de son oncle et de son père en uniforme militaire. En effet, lorsque son oncle était parti pour plusieurs mois, il avait fait

⁴⁰⁴ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 49.

⁴⁰⁵ Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*, op. cit., p. 27.

parvenir à sa famille une photo de lui en noir et blanc. Il apparaissait alors avec un visage décidé, les tempes rasées, arborant un large sourire et portant, enfoncé sur les sourcils, un calot d'où pendait un pompon :

A lo mejor la figura sostenía un fusil, y eso era ya lo que la volvía más extraña y más admirable, el fusil y las botas militares, negras y rudas, el cinturón de hebilla metálica que le ceñía el uniforme, aunque también la actitud en la que habían posado para la foto: las piernas abiertas, el gorro con borla sobre la frente, los pulgares incrustados en el cinturón, una media sonrisa como de jactancia y orgullo, la misma que repetían después en la foto de estudio que enviaban a la madre y a la novia, y en la que la cara, inclinada, en escorzo, tenía una cualidad lisa y brillante de cera en blanco y negro, un resplandor ligeramente neblinoso, como de estampa de actor de cine. (AG, p. 22)

La photographie se constitue ainsi en preuve tangible du soldat qu'il était. De la même façon, le protagoniste narrateur trouve dans des tiroirs, entre des papiers et du linge de table, une boîte de cacao et une vulgaire enveloppe contenant des images oubliées du passé :

Allí estaba mi tío Manolo guiñando los ojos bajo el sol de África, posando junto a los bardales de la granja donde pasó toda la mili, y de la que hablaría inagotablemente en sus conversaciones futuras, como si recordara una isla en la que había sido feliz después de un naufragio: delgado, con el pelo negro, crespo y abundante, con una sonrisa de dientes grandes y sanos, inalterablemente joven en la foto mientras envejecía y engordaba y se quedaba calvo en la realidad y sólo volvía a parecerse un poco a quien había sido en aquellos años después de ponerse una dentadura postiza. (AG, p. 26)

La jeunesse et la beauté de son oncle Manolo ne survivent que sur les photographies puisqu'à l'heure de la narration, celui-ci est désormais bien plus âgé. Ces dernières sont les témoins d'une réalité qui, si elle est passée, n'en reste pas moins vraie. De la même façon, le protagoniste narrateur voit, sur la photographie d'une carte d'identité militaire datée de 1949, le visage de son père avec des traits adolescents et les lèvres fines (AG, p. 26). Ainsi, les photographies jalonnent le parcours de son oncle et de son père, à l'image de bornes biographiques. Néanmoins, si la photographie apparaît dans le récit pour retracer l'histoire familiale du protagoniste narrateur, elle s'affiche aussi de manière concrète à l'entame de l'œuvre. L'auteur lui-même pose en uniforme militaire. Cette photographie peut donc être qualifiée d'empreinte autobiographique, ainsi

que l'atteste Antonio Muñoz Molina lors de notre entretien du 21 juillet : « C'est moi à vingt-trois ans. (...) Si le livre est une confession, on doit donc avoir l'image de l'auteur »⁴⁰⁶. La photographie, en tant que marqueur biographique et autobiographique, occupe donc naturellement une place centrale dans la fabrication d'*Ardor guerrero* puisque l'œuvre témoigne de la généalogie d'un sujet inscrit au cœur d'évènements socio-historiques.

1.1.2. Un amplificateur d'existence

Si la photographie atteste de la véridicité d'un événement, elle est aussi un amplificateur d'existence dans la mesure où elle transforme l'individu photographié en un être de papier glacé, le délivrant en quelque sorte de sa condition périssable pour lui conférer une consistance immuable. Roland Barthes en observant le portrait du jeune Ernest par André Kertész⁴⁰⁷, s'interroge sur la vie de l'écolier comme si celui-ci était à jamais l'enfant de la photographie⁴⁰⁸. De la même façon, Antonio Muñoz Molina dans *Ardor guerrero* accède à une certaine forme d'immortalité, non seulement en s'inscrivant comme protagoniste du récit mais aussi en se donnant à voir à l'entame de l'œuvre. Il se transmue ainsi en une forme d'icône.

Pour comprendre comment une photographie peut s'instituer en véritable icône, il n'est pas inutile de faire un détour par le cinéma pour y examiner la représentation de l'artiste, qu'il soit musicien comme dans *Amadeus*⁴⁰⁹ de Milos Forman, peintre comme dans *Frida*⁴¹⁰ de Julie Taymor ou écrivain comme dans *Rimbaud Verlaine*⁴¹¹ d'Agneszka Holland. Dans l'ensemble de ces films, il existe des passages obligés tels que la mise en scène des postures de travail de l'artiste,

⁴⁰⁶ « Ventanas de Madrid », annexe vingt, p. 470.

⁴⁰⁷ André Kertész, *Enfants*, Paris, Plon, 1933, p. 12.

⁴⁰⁸ Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2006 (1^{ère} édition 1980), p. 132.

⁴⁰⁹ Milos Forman, *Amadeus*, Berkeley, The Saul Zaentz Company, 1987, 160 min.

⁴¹⁰ Julie Taymor, *Frida*, Santa Monica, Miramax, 2002, 159 min.

⁴¹¹ Agneszka Holland, *Rimbaud Verlaine*, Paris, FIT Production, 1995, 105 min.

au sens où les entend Roland Barthes⁴¹² : « (...) cette façon de se promener dans le monde, un carnet dans la poche et une phrase dans la tête (tel [il] voyai[t] Gide circulant de la Russie au Congo, lisant ses classiques et écrivant ses carnets au wagon-restaurant en attendant les plats) ». Ces films sont tissés d'images archétypales qui entendent répondre à l'attente des spectateurs à l'endroit des artistes. Cette iconisation se fonde sur des photographies, tel dans *Rimbaud Verlaine*⁴¹³, le cliché de Dornac représentant Paul Verlaine installé au café François I^{er} sur une banquette de moleskine capitonnée, l'encrier posé sur une table en marbre. Pourtant, la photographie qui débute *Ardor guerrero* n'est pas le portrait attendu d'un écrivain à l'œuvre mais celui d'un jeune homme en uniforme militaire. Or, ce cliché serait sans doute tombé dans l'oubli si le soldat photographié n'était pas devenu, quelques années plus tard, un écrivain reconnu. Cette photographie s'inscrit en cela dans la lignée des portraits d'écrivains puisque le lecteur ne peut plus y voir un simple soldat mais visualise dans cette image tout le parcours d'Antonio Muñoz Molina, de jeune appelé à écrivain reconnu. La photographie fait ainsi écho au contenu du récit et entérine par sa présence le statut d'écrivain acquis. Elle est un amplificateur d'existence dans le sens où, contrairement à la photographie employée comme marqueur biographique ponctuel, elle apparaît ici renfermer l'ensemble d'une vie littéraire.

1.2. Le cinéma comme projection d'un destin

Le cinéma apparaît comme un élément récurrent d'*Ardor guerrero*. Dès le second chapitre de l'œuvre, le protagoniste narrateur décrit l'expérience militaire comme le cinéma des pauvres (*AG*, p. 34), c'est-à-dire une façon pour les plus modestes de vivre réellement ce à quoi ils n'ont d'ordinaire accès qu'au travers des films. En effet, le protagoniste narrateur remarque que, dans la province de son enfance, l'armée est la seule à permettre aux jeunes autochtones de vivre comme

⁴¹² Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 82.

⁴¹³ Agnieszka Holland, *op. cit.*

les héros des films, autrement dit de se confronter à la géographie du monde, de prendre des leçons de déracinement et de s'émanciper de l'ombre masculine et étouffante du père (*AG*, p. 32). De la même façon, au service militaire, les aînés manipulent des armes à feu, comme dans les films visionnés à l'abri des salles obscures : « La mili, (...) era una especie atenuada de guerra en la que no moría nadie, una geografía de lugares remotos que se llamaban Fernando Poo, Sidi Ifni, Tenerife, Infantería motorizada, un mundo tan novelesco y ajeno como el del cine » (*AG*, p. 21). Dans l'armée, prennent corps les images véhiculées par le cinéma.

Le cinéma que le protagoniste narrateur évoque est, plus que tout autre, le cinéma hollywoodien. A Saint-Sébastien, le premier dimanche de permission, il voit le film *Hair* qui traite du mouvement hippie au temps de la guerre du Vietnam (*AG*, p. 119). De la même façon, il reste marqué par le film de Stanley Kubrick *2001, Una odisea del espacio* qui met en scène des voyages spatiaux (*AG*, p. 225). Les films qu'il visionne sont, avant tout, ceux issus des studios américains. Aussi, il n'a de cesse de recourir aux références hollywoodiennes pour décrire son expérience de l'armée. Il indique à ce titre que le caporal chef se comporte à la manière de Clint Eastwood dans quelque western spaghetti, en faisant demi-tour et en s'éloignant les mains dans le dos, à grandes enjambées (*AG*, p. 138), tout comme l'adjudant Peláez, par ses coups d'œil de côté et ses mimiques astucieuses, lui rappelle l'efficacité comique de Peter Sellers incarnant l'inspecteur Clouseau (*AG*, p. 337). C'est également en ayant recours à l'imagerie des vedettes américaines qu'il dépeint la carte postale écrite par son père. Cette dernière, en noir et blanc, représente un centurion romain vêtu d'une cuirasse ouvragée :

El centurión, de piernas fuertes y peludas, le sonría hechizadamente a una mujer que medio estaba abrazándolo y pasaba un plumero por su casco labrado, una rubia o pelirroja de melena larga y peinada como la de Verónica Lake, con la sonrisa y la mirada oblicuas de Lauren Bacall (...). Lo chocante del hombre era que no llevaba el pelo cortado como los romanos de las películas, sino exactamente igual que mi padre y casi todos los hombres de entonces, ondulado, corto y con brillantina y que además usaba un bigote de pincel, como el de Robert Taylor. (*AG*, p. 27)

Le héros romain et sa dulcinée sont appréhendés avec le concours des acteurs hollywoodiens. Le protagoniste narrateur fait aussi référence aux films de

tribunaux, typiquement américains, en rapportant l'enquête de son oncle à propos d'un vol :

Mi tío, como los abogados jóvenes y bondadosos de las películas americanas, estaba seguro de que el aquel soldado era inocente, y de que el culpable era otro, un sujeto frío, atravesado y cínico, con granos en la cara, que reunía todos los rasgos de los malvados del cine. (AG, p. 31)

L'innocent va être traduit en conseil de guerre quand le coupable demeurera impuni. Or, comme dans un film, le héros découvre dans les ultimes instants la preuve qui disculpe le malheureux : une feuille de papier carbone où est imprimée l'empreinte d'une botte désignant sans l'ombre d'un doute le véritable fautif. Les genres cinématographiques qui imprègnent le récit sont divers puisque parmi eux se trouve aussi celui du film d'espionnage, comme dans la scène que le protagoniste narrateur vit dans le train en direction de Saint-Sébastien :

Antes de llegar a San Sebastián, tomé la precaución más bien cinematográfica, como de intriga ferroviaria, de encerrarme en el lavabo del tren para romper en trozos pequeños el carnet militar y el pasaporte falsos y arrojarlos adecuadamente al retrete. (AG, p. 336)

Le protagoniste narrateur ne cesse de superposer à la réalité les *scenarii* hollywoodiens. L'influence du cinéma excède même le cadre des films puisque le jeune appelé réfère à la visite de Marylin Monroe aux soldats américains basés au Vietman, pour commenter l'attitude de la Paqui :

Tal vez entre todos nosotros, el único que había entrado en los ochenta era la Paqui, que cruzaba el patio del cuartel moviendo las caderas como Marylin Monroe, tirándolos besos a los soldados que rugían a su paso como si saludara en una apoteosis de vedette, instalado o instalada audazmente en una década de tolerancia y frivolidad que aún no había comenzado. (AG, p. 225)

S'il fait allusion à Marylin Monroe pour symboliser une gestuelle charmeuse, c'est que l'actrice incarne pour le monde entier le mythe absolu de la féminité et de la sensualité. Lorsqu'elle obtient en 1953 la consécration avec le rôle principal du film *Gentlemen prefer blondes*⁴¹⁴ de Howard Hawks, le personnage de jeune femme pulpeuse, gentiment séductrice, sachant danser et chanter s'impose à tous.

⁴¹⁴ Howard Hawks, *Gentlemen prefer blondes*, Los Angeles, Twentieth Century Fox, 1953, 91 min.

Avec Marilyn Monroe c'est aussi l'apogée du *star system* et du cinéma hollywoodien, devenus depuis des normes constitutives des sociétés occidentales. En effet, dès le début du XXe siècle, Los Angeles connaît un développement spectaculaire puisque des producteurs se regroupent autour d'une bourgade qui va devenir Hollywood. Dès 1913, les premières installations improvisées dans des garages laissent place à d'immenses studios de cinéma permettant la sortie de superproductions historiques ou de divertissement aux décors somptueux. La première guerre mondiale, en affaiblissant les concurrents européens, assure la suprématie du cinéma américain à l'étranger. A la veille de la crise de 1929, Hollywood est euphorique puisque les huit plus importantes maisons de productions représentent 75% des films à gros budget et engrangent 90% des recettes mondiales. Au terme de la seconde guerre mondiale, les Etats-Unis, du fait du prestige dont ils bénéficient en tant que libérateurs et de l'aide financière apportée à la reconstruction de l'Europe, affermissent leur empreinte sur le vieux continent. Forts de leur hégémonie économique, les Américains entendent, à partir des années 1970, exporter massivement et à sens unique leurs produits culturels et inaugurent l'ère du *blockbuster*, autrement dit des films aux coûts de production exponentiels. Pour rentabiliser ces derniers, les studios planifient des sorties en salles massives, soutenues par des campagnes de publicité agressives submergeant le monde entier. Aussi, au XXe siècle, le cinéma américain domine la scène culturelle mondiale. Le protagoniste narrateur ne peut donc se soustraire à l'influence exercée par le film hollywoodien qui s'érige en véritable clef de voûte de la société contemporaine. En ce sens, Luis Ordoñez retient pour titre de son article au terme d'une entrevue avec Muñoz Molina⁴¹⁵ : « La educación actual procede masivamente de la televisión ». D'une certaine façon, les films américains, par leur suprématie, imprègnent l'environnement du jeune soldat et forgent, sans y paraître, son caractère.

Le cinéma hollywoodien semble être l'un des terreaux de son goût pour l'écriture. Lors de la séquence quinze, le protagoniste narrateur dit aller au cinéma tous les soirs, sortir d'un film pour se jeter dans un autre, respirer les scènes, y penser et apprendre leurs dialogues par cœur. Il se dit malade de Hitchcock et de

⁴¹⁵ Luis Ordoñez, « Antonio Muñoz Molina escritor: la educación actual procede masivamente de la televisión », in *La voz de Asturias*, 23 janvier 2003, <<http://lavozdeasturias.es/noticias/noticia.asp?pkid=36374>> (consulté le 26 octobre 2008).

Nicholas Ray, et sort des cinémas avec la pâleur d'un cinéphile, comme irradié par la lumière lunaire des films en noir et blanc (*AG*, p. 238). Les dimanches de permission à Saint-Sébastien, il rentre dans la salle quand il fait encore jour et en ressort à la nuit tombée pour rejoindre la caserne. Michel Mesnil⁴¹⁶ souligne le rôle de l'obscurité dans la projection cinématographique :

Le cinéma, d'abord c'est la nuit. Une nuit si possible très noire, opaque où les événements de l'écran peuvent pénétrer par nos yeux ouverts jusqu'à notre attention aux aguets (...). D'où il suit que le cinéma c'est aussi et surtout une salle plongée dans la nuit.

Bien sûr l'obscurité est nécessaire pour que les images ne soient pas noyées dans un flot de lumière mais elle contribue aussi à créer entre le spectateur et le film une certaine intimité. A ce sujet, Raymond Bellour opère un rapprochement entre le motif de la chambre et la salle de cinéma, héritière directe de la chambre noire⁴¹⁷ :

Depuis qu'au XVIIIe siècle la chambre à coucher est devenue l'espace réservé de nos enfances, une relation s'est formée entre les lieux publics où l'homme s'enferme pour capter des visions et ceux où il se retire pour dormir et rêver. (...) Le cinéma est une chambre parce qu'il en reconstruit abstraitement et physiquement les données (...).

L'espace de la salle de cinéma est assimilé à celui de la chambre à coucher, dans sa propension à créer une intimité nimbée d'obscurité. Or, depuis les travaux de Bachelard, il est admis que la chambre est l'espace privilégié de la création :

Tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison (...) l'imagination travaille en ce sens quand l'être a trouvé le moindre abri (...) un coin du monde (...) [où] se reconforter.⁴¹⁸

En protégeant l'individu, la chambre le libère des contingences sociales et, tout en lui offrant un cadre rassurant, lui permet d'exprimer toute sa créativité. Ainsi, si la salle de cinéma se confond avec la chambre à coucher et que cette même chambre est le lieu de la rêverie créatrice, alors la salle de cinéma peut être entendue comme un moteur des aspirations littéraires du protagoniste narrateur.

⁴¹⁶ Michel Mesnil, *Le parfum de la salle en noir*, Paris, PUF, 1985, p. 14.

⁴¹⁷ Raymond Bellour, *L'entre-images*, Paris, La différence, 1990, p. 281.

⁴¹⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 24.

Parallèlement à la transition politique qui voit l'Espagne passer d'une dictature de quarante ans à la démocratie, un vent nouveau souffle sur le paysage artistique ibérique. Il s'agit du pan culturel de la Transition. Si la situation de la production cinématographique sous le régime franquiste n'est pas comparable à celle que connaît l'Allemagne nazie où le III^e Reich détient plus de 95% du capital de la UFA et où Goebbels intervient personnellement dans le contrôle des films, comme ceux de Leni Riefenstahl, il n'en demeure pas moins que la dictature espagnole est à l'origine d'organes de censure et de propagande. Ainsi, sont créés, respectivement en 1938 et 1942, le *Departamento Nacional de Cinematografía* dirigé par le beau-frère de Franco, Serrano Súñer, au sein duquel sont édictées, à l'initiative de Manuel Fraga Iribarne⁴¹⁹, le 9 février 1963, des normes interdisant par exemple les images de brutalité, les expressions vulgaires, les scènes à caractère intime et les atteintes contre la morale catholique ou les principes de l'état, et le NO-DO c'est-à-dire le *Noticiarios y Documentales*, l'organe unique de production des informations audiovisuelles, censé quant à lui exalter le national-catholicisme. Cependant, la croissance du tourisme en Espagne à partir du milieu des années 1960, réalimente l'économie nationale tout en faisant évoluer les mœurs. Interrogé sur l'Andalousie de son enfance, Antonio Muñoz Molina nous dit⁴²⁰ que, dans son village natal, tous pouvaient reconnaître quelqu'un qui, sans même être étranger ou habitant d'une autre province, vivait à quelques encâblures dans un autre village. Ce n'est qu'à l'âge de quatorze ou quinze ans qu'il commence à croiser des touristes venus visiter l'Espagne. Cette confrontation rompt alors son isolement et fait germer en lui des envies d'ailleurs. Dans le même temps, la culture protestataire s'affermi, tant dans la presse à travers *Cuadernos para el diálogo* que dans la chanson avec les *cantaautores*, auteurs compositeurs interprètes engagés, et au cinéma avec notamment Buñuel (*AG*, p. 226), cinéaste iconoclaste envers les institutions religieuses, militaires et toute forme de pouvoir mais aussi l'influence de la Nouvelle Vague française, emmenée par la jeune garde des *Cahiers du cinéma* dont les principales figures Jean-Luc Godard et François Truffaut (*AG*, p. 238) insufflent, en libérant la caméra des studios traditionnels, un ton résolument moderne et anticonformiste répondant au besoin de changement

⁴¹⁹ Teodoro Gonzalez Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: 1936-1977*, Madrid, Université Complutense, 1981, p. 121.

⁴²⁰ « Ventanas de Madrid », annexe vingt, p. 470.

exprimé par la jeunesse française. A la fin des années 1970, la résurgence de la démocratie crée en Espagne de nouveaux espaces de liberté et voit émerger un phénomène artistique sous le nom de *movida*. Si le mot signifie littéralement « agitation » selon le *Dictionnaire de la Real Academia*, son origine est encore discutée puisque les uns affirment qu'il est né en réaction à l'ordre donné par Tejero lors de sa tentative de coup d'état du 26 février 1981 « ¡Que nadie se mueva! », alors que les autres pensent qu'il s'agit d'une réplique ironique au *Movimiento*, à savoir le parti unique franquiste⁴²¹. Les artistes madrilènes cultivent, durant la mandature socialiste d'Enrique Tierno Galván de 1979 à 1986, une provocation joyeuse, rejetant l'Histoire et la tradition comme s'il était vital d'atteindre la modernité, et à travers elle la libération des mœurs, le cosmopolitisme et la consommation. Parmi eux se distinguent le sculpteur Eduardo Chillida dont les surgesons métalliques se dressent sur la pointe rocheuse du Peigne des Vents (*AG*, p. 234) et les cinéastes Víctor Erice (*AG*, p. 238) et Iván Zulueta, réalisateur d'*Arrebato* que le protagoniste narrateur découvre lors de la première projection : « (...) yo fui uno de los cuatro o cinco espectadores de la primera proyección, de Iván Zulueta, con mi tres cuartos y mi gorra con la visera de cartón » (*AG*, p. 238). Cependant, le chef de file de la *movida* demeure Pedro Almodóvar (*AG*, p. 225) qui, issu d'une famille modeste de la Mancha, émigre à Madrid pour passer, à vingt ans, le concours de la Telefónica (*AG*, p. 225). En offrant un revenu stable, cette administration permet aux ruraux de s'urbaniser et, en n'exigeant que peu de présence, elle laisse aux plus créatifs le loisir de cultiver leur talent. Almodóvar y reste douze ans ne renonçant à sa condition salariée qu'à la sortie de *Laberinto de pasiones*⁴²². Bartolomé Bennassar⁴²³, en citant un article de Luis Marañón daté de juillet 1976, montre que la *movida* parallèle à la démocratisation a suscité un essor incontestable de la demande et de la consommation culturelles puisqu'entre 1978 et 1985 la pratique de la lecture a augmenté de 27%, la fréquentation des musées de 29%, celle des cinémas de 34% et celle des théâtres de 49%. L'éclosion des arts trouve un écho au-delà même des

⁴²¹ Jean-Paul Duviols et Jacinto Soriano, *Dictionnaire culturel de l'Espagne*, Paris, Ellipses, 1999, pp. 158-159.

⁴²² Pedro Almodóvar, *Laberinto de pasiones*, Madrid, Alphaville, 1982, 100 min.

⁴²³ Bartolomé Bennassar et Bernard Bessière, *Le Défi espagnol*, Paris, La Manufacture, 1991, p. 188.

frontières ibériques ainsi que l'atteste l'octroi en 1989 du Prix Nobel de Littérature à Camilo José Cela (*AG*, p. 226). Ainsi, la transition politique en s'accompagnant d'une révolution culturelle a permis à la jeunesse espagnole d'investir une nouvelle liberté d'expression. Si le cinéma hollywoodien a nourri, sous le régime franquiste, le goût du protagoniste narrateur pour la littérature, la transition culturelle lui a permis de l'exprimer librement car, si le récit d'*Ardor guerrero* n'est pas à proprement parler subversif, il contient néanmoins un regard critique sur l'armée, qui se serait sans doute vu censurer sous la dictature. Le protagoniste narrateur, et par là-même l'auteur, bénéficie donc à l'heure de l'écriture, des libertés acquises au début des années 1980.

En somme, dans *Ardor guerrero*, la photographie est mise au service de la construction identitaire du personnage narrateur, quand le cinéma fomenté ses aspirations littéraires. Ces deux arts visuels témoignent de la coïncidence fondamentale entre la situation personnelle du protagoniste et la situation historique du pays. En effet, alors que le protagoniste vit sa propre transition de l'enfance à l'âge adulte, l'Espagne quitte la dictature pour accéder à la démocratie. Les nouvelles libertés artistiques acquises lui permettent de concrétiser librement ses rêves de littérature, puisque c'est les traits d'un écrivain reconnu qu'il semble réapparaître dans *Ventanas de Manhattan*.

2. Une œuvre collage : *Ventanas de Manhattan*

Dans son *Histoire naturelle*⁴²⁴, Pline l'Ancien rapporte l'anecdote de deux grecs qui, pour savoir lequel est meilleur peintre, font une joute artistique. Le

⁴²⁴ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, traduit du latin par Didier Travier et Robert Barbault, Paris, Riveneuve, 2009 (1^{ère} édition 1469), p. 68.

premier d'entre eux représente une grappe de raisins si proche de la réalité que les oiseaux essaient de la picorer. Triomphant, il se tourne vers son confrère pour lui demander d'écarter le rideau qui cache la seconde œuvre. Ce rideau est peint sur la toile. Ainsi, si l'un a berné des oiseaux, l'autre a berné un artiste. La *mimesis*, c'est-à-dire la représentation du monde visible, a depuis l'Antiquité joué un rôle central dans l'art occidental à l'exception notable de la période du Moyen-Âge durant laquelle la peinture est mise au service de la religion et donc soumise aux règles de l'esprit plutôt qu'à celles, tangibles, de la réalité. Antonio Muñoz Molina, licencié d'histoire de l'art de l'université de Grenade, parcourt sans cesse, par le biais du protagoniste narrateur de *Ventanas de Manhattan*, musées et expositions. Son goût pour la culture le conduit aussi à fréquenter assidûment les clubs de jazz. Ainsi, afin de comprendre quels enjeux littéraires convoque l'intrusion de l'art dans l'œuvre, nous soulignerons l'intérêt porté non seulement aux maîtres hollandais, précurseurs des peintres du collage et des sculpteurs contemporains, mais aussi aux musiciens de jazz.

2.1. Les arts plastiques, compositions du réel

Le terme d'image désigne à la fois l'œuvre picturale et le procédé de comparaison utilisé par l'écrivain. Si les techniques sont différentes, le lexique identifie les deux opérations. « Décrire » n'est d'ailleurs qu'un extensif du verbe « écrire », autrement dit la peinture et l'écriture semblent renvoyer à une même fonction essentielle de redoublement du réel.

2.1.1. De la peinture à l'écriture : le geste graphique

Horace dans *Epître aux Pisons*⁴²⁵ fonde le concept d'*ut pictura poesis*, autrement dit de la confusion entre la peinture et l'écriture. C'est cette analogie qu'Antonio Muñoz Molina s'accapare dans *Ventanas de Manhattan* en établissant une correspondance non seulement entre les signes typographiques qui forment les mots et les traits qui constituent une œuvre picturale, mais aussi entre le geste de l'écrivain et celui du peintre. Ce parallèle évoque les traditions calligraphiques de la Chine et du Japon qui, depuis la fin du XIXe siècle, entretiennent le désir des écrivains de voir le geste participer à l'expression linguistique : « los trazos del dibujo son tan diminutos y huidizos como los de mi letra (...) igual que el calígrafo chino traza los caracteres de un poema » (*VM*, p. 374). En ce sens, Roland Barthes s'interroge à propos d'une encre japonaise retranscrite dans *L'empire des signes*⁴²⁶ sur la nébulosité des frontières entre les deux modes d'expression : « Où commence l'écriture ? Où commence la peinture ? ». Même s'il ne s'agit pas de calligraphie, le protagoniste narrateur compare les mots écrits sur son carnet aux formes picturales de David Hockney : « las líneas de Hockney son tan finas, casi tan azarosas, como las de la punta de la pluma sobre el papel de mi cuaderno » (*VM*, p. 140). Le comparatif d'égalité repris par deux fois souligne l'équivalence entre écriture et peinture. Ainsi, à Bryant Park, dans la séquence soixante-sept, le protagoniste narrateur s'assoit et ouvre son cahier sur une page blanche, comme s'il s'apprêtait à dessiner à la manière d'un impressionniste qui sort de l'atelier où il a été confiné pour peindre en plein air (*VM*, p. 294). De la même façon, dans la séquence quatre-vingt quatre, alors qu'il regarde le portrait que Robert Crumb a fait de Charles Bukowski, il remarque que les tracés du dessin sont aussi menus et cursifs que ceux de son écriture et se prend à rêver de croquer par les mots le visage d'une inconnue :

En el café, en una de mis últimas tardes invernales de Manhattan, tengo abierto el cuaderno como Robert Crumb, y la punta del rotulador se aproxima al blanco de la hoja, pero yo no podré llevarme conmigo nada de lo que estoy viendo ni siquiera la

⁴²⁵ Horace, *L'art poétique ou Epître aux Pisons*, traduit du latin par Jacques Peletier du Mans, Paris, Honoré Champion, 2010 (1^{ère} édition 1541), p. 22.

⁴²⁶ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 2005 (1^{ère} édition 1970), 153 p.

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 ojos dorados en las orejas y un cuello largo y recto de princesa abisinia. (*VM*, p. 374)

Il regrette alors que l'écriture soit, contrairement à la peinture, une perpétuelle course contre le temps qu'il finit toujours par perdre. Pourtant, paradoxalement à ce qu'il prétend, le fait même de décrire cette femme sur son cahier lui permet de fixer son visage et de le donner à voir, aussi puissamment qu'une peinture. Sa description consiste donc à exprimer qu'il ne peut pas décrire et à le faire quand même. Il entérine ainsi la convergence de l'écriture et de la peinture dans leur faculté à représenter la réalité.

2.1.2. L'introduction de la réalité dans l'art : les maîtres hollandais

Le désir de représenter la réalité dans sa quotidienneté trouve son origine dans la peinture hollandaise. En effet, dès le XVIII^e siècle, la vie ordinaire vient intégrer les thèmes traditionnels de la représentation picturale, selon l'exemple de Rembrandt et de Vermeer (*VM*, p. 46). Dans *Ventanas de Manhattan*, le protagoniste narrateur admire à la Frick Collection située au croisement de la Soixante-dixième Rue et de la Cinquième Avenue, le tableau attribué à Rembrandt et intitulé *El jinete polaco* (*VM*, p. 46). C'est cette même toile que Manuel, dans une œuvre éponyme de l'auteur, découvre déjà au musée new-yorkais, avant d'en revoir une reproduction en Espagne⁴²⁷ :

Quién es, se preguntó de nuevo, hacia dónde cabalga, desde cuándo, durante cuántos años y en cuántos lugares miró el comandante Galaz ese grabado oscuro del jinete con el gorro tartaro y el carcaj y el arco sujetos al grupo, con la mano derecha casi vanidosamente apoyada en la cintura mientras la izquierda sostenía la brida del caballo, mirando no hacia el camino que apenas se distinguía en la noche sino más allá de los ojos del espectador, desafiándolo a averiguar su misterio y su nombre.

Le tableau suscite chez Manuel de nombreuses interrogations. Le spectateur, ne sachant si le cavalier représenté l'arc à la ceinture est le commanditaire de l'œuvre,

⁴²⁷ Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*, *op. cit.*, p. 12.

un comte allemand ou le fondateur d'Amsterdam, Gijsbert van Amstel, ne voit finalement en lui qu'une figure d'anonyme partant en guerre. Rembrandt appréhende ainsi son sujet sans le diviniser ni l'héroïser. Ce canon esthétique hollandais préside aussi à la création de la *Jeune fille lisant une lettre* de Vermeer (*VM*, p. 46) que le protagoniste de *Ventanas de Manhattan* fait découvrir à sa compagne. Ce tableau représente une jeune fille seule, absorbée dans la lecture d'une lettre, debout devant une fenêtre. Des murs, des rideaux et une table délimitent les contours de son espace domestique tandis que son visage, reflété par une vitre, souligne l'intériorité de ses pensées. Aussi, la solitude et la méditation du personnage créent une atmosphère d'intimité. En ce sens, Todorov souligne, dans son essai *L'éloge du quotidien*, que la nouveauté de la peinture hollandaise ne vient pas de ce que les scènes ordinaires n'étaient pas figurées auparavant, mais de ce que leur présence n'était pas considérée comme suffisante en elle-même pour servir de principe organisateur au tableau⁴²⁸. Si jusque-là les personnages anonymes n'étaient qu'ornement auprès de protagonistes renommés, tels les figures religieuses ou les membres d'une famille royale, ils assument ici le rôle principal. La peinture hollandaise dénote une prédilection pour les gestes d'usage dans le sens où les évoque Roland Barthes dans *Le monde objet*⁴²⁹ :

Là où dominaient la Vierge et ses escaliers d'ange, l'homme s'installe les pieds sur les mille objets de la vie quotidienne, entouré triomphalement de ses usages (...). Voilà donc les hommes s'écrivant eux-mêmes sur l'espace, le couvrant aussitôt de gestes familiers, de souvenirs d'usages et d'intentions (...). Voyez la nature morte hollandaise : l'objet n'est jamais seul et jamais privilégié ; il est là et c'est tout, au milieu de beaucoup d'autres, peint entre deux usages, faisant partie du désordre des mouvements qui l'ont saisi, puis rejeté, en un mot utilisé.

Les maîtres hollandais choisissent le peuple comme sujet et surprennent ce dernier dans l'intimité de sa vie domestique. A la différence du geste divin que Barthes appelle le *numen*, le geste d'usage est celui que définit son caractère humain : « [le premier est] ce simple geste par lequel la divinité signifiait sa décision (...) mais

⁴²⁸ Tzvetan Todorov, *L'éloge du quotidien : essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Paris, Seuil, 1993, p. 11.

⁴²⁹ Roland Barthes, « Le monde-objet » in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 19-28.

ce geste n'a rien d'humain, ce n'est pas celui de l'ouvrier». ⁴³⁰ De ce fait, les gestes des personnages représentés reçoivent une identité déclassée en se définissant négativement, autrement dit en tant que non-divins. Toutefois, Barthes nuance son interprétation puisqu'il perçoit dans la peinture hollandaise un *numen* issu de l'homme, transparaissant à travers le regard ⁴³¹ :

A-t-on pensé à ce qui arrive quand un portrait vous regarde en face ? Sans doute n'est-ce pas là une particularité hollandaise. Mais ici (...) ces hommes (...) sont (...) réunis (...) pour vous regarder et vous signifier par là une existence (...) ce regard sans tristesse et sans cruauté, ce regard sans adjectif et qui n'est que pleinement regard, ne vous juge ni ne vous appelle ; il vous pose, il vous implique et vous fait exister.

Barthes met sur un pied d'équité le regard de l'Homme et celui de Dieu. Les maîtres hollandais du XVIIIe siècle s'émancipent donc des canons religieux de la peinture médiévale pour peindre la vie ordinaire, devenue à leurs yeux sujet d'intérêt. Ainsi, le protagoniste narrateur de *Ventanas de Manhattan* cite non seulement les peintres hollandais mais s'inspire aussi de leur démarche en érigeant le quotidien new-yorkais comme matière première de ses carnets.

2.1.3. Le collage : art d'assemblage

Si au XVIIIe siècle Rubens retravaille certains dessins d'autres artistes et qu'au XIXe siècle « l'humour carte postale », né de la juxtaposition d'éléments photographiques disparates, jouit d'une grande popularité, l'image composite à proprement parler naît au début du XXe siècle de la technique du collage. Le collage est d'abord défini comme l'opération consistant à imprégner de colle un support artistique pour qu'il ne boive pas, avant de désigner une composition faite de matières hétéroclites. Cette remise en question de la bidimensionnalité de l'œuvre d'art débute avec le travail de recherches effectué par Pablo Picasso et

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴³¹ *Ibid.*

Georges Braque dans leurs œuvres cubistes. En effet, Picasso esquisse, dès 1908, une technique d'assemblage dans *Horta del Ebro* :

Un gran bloque de alabastro tiene las formas prismáticas de los cristales que se encuentran a veces en yacimientos subterráneos, pero también es mirándolo de cerca, una versión tridimensional y cubista del *Horta de Ebro* que pintó Picasso hace casi un siglo. (*VM*, p. 335)

Dans cette composition, les bâtiments d'une usine sont traduits par des cubes dont les différentes faces tantôt claires, tantôt foncées, s'imbriquent les unes dans les autres. Par suite, à la fin de l'été 1912, Braque utilise diverses matières telles que le sable, la cendre, la sciure ou la limaille de fer en vue d'enrichir les textures de ses toiles. Pour créer *Compotier et verre*, il découpe, dans un papier peint imitant le grain du bois, des rectangles qu'il colle ensuite sur plusieurs dessins au fusain, donnant par là-même naissance à un art nouveau, le collage, où tactile et visuel se mêlent. Ainsi, les œuvres du collage intègrent des objets matériels, devenus en quelque sorte les témoins du réel.

L'intrusion de fragments de réalité au sein de l'espace pictural est reprise au début des années 1960 par les artistes américains du pop art qui font intervenir dans leurs œuvres une discontinuité puisque, s'écartant des règles de la figuration, ils puisent dans les objets du quotidien la matière de leur création. Ces artistes s'inspirent de l'iconographie et des techniques de la culture populaire, à l'image de Roy Lichstentein (*VM*, p. 44) ou de David Hockney : « Los personajes de Hockney (...) parecen sorprendidos en la vida diaria, como en polaroids dibujadas instantáneamente no con colores apastelados y suaves, sino con líneas muy delgadas de tinta casi desleídas en el blanco » (*VM*, p. 141). Hockney ne se révolte pas contre la société de consommation mais s'insurge plutôt contre la distinction artificielle érigée entre la culture savante et celle dite de masse. Il n'en reste cependant pas moins l'un des représentants de l'art pour les élites puisque ses œuvres sont exposées dans une galerie privée pour être ensuite achetées par des collectionneurs fortunés : « En el piso séptimo de un edificio de la Quinta Avenida hay una galería recóndita iluminada por una luz cenital de patio, en la que cuelgan, alternándose, dibujos de Matisse y de David Hockney » (*VM*, p. 140). Dans cette mouvance, Andy Warhol, issu du monde de la publicité, entreprend à *La Factory*,

son atelier new-yorkais, de fabriquer des images à l'aide de procédés impersonnels tels que la sérigraphie (*VM*, p. 170) qu'il utilise pour dupliquer, entre autres, l'image de Marilyn Monroe (*VM*, p. 44). Non seulement la répétition en série de la même image pose le problème du caractère unique de l'œuvre d'art dans un monde régi par la production à la chaîne et les médias de masse, mais le choix d'un tel cliché questionne aussi à son tour la distinction traditionnelle érigée entre culture savante et culture populaire, même si cette sérigraphie est aujourd'hui reconnue par tous comme une œuvre charnière de l'histoire de la peinture. Ainsi, le collage et le pop art en se présentant comme des incursions tangibles du réel dans la peinture, abolissent les frontières entre l'art et la réalité, tendant de ce fait à rendre la culture accessible à tous. En sus, ils ne font pas seulement appel à des éléments élaborés mais aussi à des résidus bruts soustraits à l'environnement immédiat, qui initialement ne doivent rien à la main de l'artiste.

2.1.4. L'art de sculpter le réel

La sculpture est la discipline par excellence agissant dans trois dimensions. Elle est un art sensible façonnant dès l'Antiquité la pierre, le bronze et le marbre et, depuis le XXe siècle, les matériaux industriels que constituent le métal, le béton, l'acier ou le verre. Dans *Ventanas de Manhattan*, Leiro, qui découvre au MOMA les œuvres du pop art (*VM*, p. 247), reprend à son compte leurs techniques d'assemblage. Il circule à grandes enjambées dans les rues défoncées des quartiers de Tribeca et du Bronx à la recherche de matériaux qu'il travaille ensuite dans son atelier :

En un rincón de su taller están las gruesas planchas de madera traídas del Bronx, los bloques cilíndricos o cúbicos de antiguas carnicerías y las vigas que fueron arrojadas a los vertederos, y que tienen ya una fuerza prometedora y desgarrada, de ruina y de punto de partida, algunas veces con rastro de pintura, o ceñidas por cuerdas ásperas, o atravesadas por puntas o clavos herrumbrosos, restos de derribos de los que va a salir el Ave Fénix poderosa de una escultura. (*VM*, p. 246)

Leiro ne se contente pas de sculpter ou de tailler, il scie, assemble et palpe pour s'assurer des textures. En effet, depuis Picasso qui marchait au hasard en ramassant des vis ou des fils de fer tortillés (*VM*, p. 330), le sculpteur se met aussi à forger, souder, visser et coller. Picasso avait ainsi fabriqué une tête de taureau et une chèvre pleine avec les rebuts les plus inutilisables d'un entrepôt de ferraille (*VM*, p. 231). En définitive, ce sont ces matières industrielles et ces techniques de recyclage qui ouvrent l'ère de la sculpture moderne. Dans la séquence cinquante, le protagoniste narrateur découvre au Musée d'Art Moderne de New York le sculpteur Alberto Giacometti dans toute sa polyvalence :

Para alcanzar su maestría el arte de Giacometti atraviesa las edades, y él mismo se convierte en alfarero, en fundidor, en herrero neolítico, y su cabeza tiene el aire absorto y misántropo que corresponde a la posición entre de proscrito y de brujo que tenían los herreros en las culturas primitivas, pues profanaban la tierra y manipulaban el fuego y forjaban herramientas dotadas de poderes terribles. (*VM*, p. 209)

Ce dernier use, au service d'une même sculpture, à la fois de glaise, de cire et de bronze. En outre, l'âpre surface de ses œuvres est marquée de son travail manuel dans une sorte de mise en abyme sculpturale par laquelle il se figure en train de créer : « En el arte moderno, la obra terminada muestra el proceso que ha llevado a ella, revela en su misma forma las vicisitudes y los episodios materiales de su ejecución » (*VM*, p. 209). Ainsi, en travaillant à la fois le métal et la terre, et en donnant à voir les étapes successives de sa création, Giacometti s'affiche pleinement comme un artiste contemporain. Dans *Ventanas de Manhattan*, il en est un autre à qui une séquence entière est consacrée : Manolo Valdés. Ce dernier est présenté dans son atelier new-yorkais qui était encore, jusque dans les années soixante, une usine de tissage à la façade de pierre de taille et de brique. L'atelier de l'artiste est un motif littéraire récurrent depuis *Le Chef-d'œuvre inconnu*⁴³² de Balzac qui décrit celui de maître Porbus en ménageant une place importante d'une part aux effets de lumière parce qu'ils participent aux conditions de travail artistique et à la construction picturale, et d'autre part aux accessoires parce qu'ils sont les instruments du peintre. De la même façon, l'atelier de Manolo Valdés est

⁴³² Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Le Livre de Poche, 1995 (1^{ère} édition 1831), 93 p.

décrit non seulement dans son rapport à la lumière comme un espace immense éclairé par les baies d'un dixième étage qui donne sur de hautes terrasses, des cours intérieures et des murs de brique sombre (*VM*, p. 326) mais aussi par l'énumération des matériaux de travail qui en jonchent le sol. En effet, Valdés réunit pour ses œuvres hétéroclites des morceaux de carton, des tuyaux de plomb, des poutrelles, des rails, des câbles d'acier et des fils de fer entremêlés (*VM*, p. 334) qu'il ramasse dans les rues voisines de son atelier. L'artiste récupère ces matériaux et les recycle, se réappropriant et valorisant ainsi les résidus urbains. Il utilise pour ce faire des machines qui tiennent plus d'un équipement industriel que du marteau et du burin d'antan :

En el estudio de Manolo Valdés, hay (...) máquinas de cortar y taladrar el metal, bombonas y pistolas de soldadura, máquinas de segunda mano, compradas en la calle Bowery, de las que usan los panaderos italianos para revolver la masa, y que a él le sirven para mezclar los colores. (*VM*, p. 328)

Il maîtrise donc nombre de postes de la sculpture contemporaine puisqu'en utilisant des scies de menuisier, des fers à souder, des cisailles à couper le métal et des machines à pétrir le pain, il démontre toute l'étendue des techniques d'assemblage sculptural. En outre, ce n'est pas la sculpture achevée qui intéresse Valdés mais la possibilité de toucher et de questionner des matériaux arrachés à leur fonction utilitaire :

El crítico, el espectador, se interesan sobre todo por el significado de la obra ya hecha: al artista lo que le importa es el proceso material de su elaboración, la mezcla de juego y capricho, por un lado, y de trabajo entregado y paciente por el otro. (*VM*, p. 333)

La composition de ses ensembles ne naît pas d'un projet rationnel et précis mais est le résultat contingent des objets récoltés. La référence se déplace du contenu à la pratique comme lorsque Homère, négligeant l'œuvre aboutie, centre son propos sur la *praxis* de l'artiste, ainsi que le remarque Frédérique Martin-Scherrer en citant Lessing⁴³³ : « Homère (...) décrit le bouclier non pas comme achevé, parfait, mais comme un bouclier qu'on est en train de faire ». De la même façon, ce qui

⁴³³ Frédérique Martin-Scherrer, *Mémoire de l'ekphrasis dans l'écriture sur la peinture : « Giacometti peintre » par Jean Tardieu*, <ebooks.unibuc.ro/filologie/litteratureetpeinture/martin-scherrer.pdf> (consulté le 12 décembre 2011).

anime Valdés n'est pas construire pour terminer mais seulement construire. Il s'affranchit ainsi d'un devoir de fabrication pour s'investir dans un travail de réalisation : « [A]l artista lo que le importa es el proceso material de [la] elaboración » (*VM*, p. 334). En ce sens, il est à l'image du bricoleur de Lévi-Strauss⁴³⁴, celui qui, contrairement à l'ingénieur voulant maîtriser le monde, souhaite seulement l'éprouver. Dans son atelier, Manolo Valdés, jour après jour, se plonge dans un corps à corps avec la sculpture. Il ne ressent pas l'art comme le matériau d'une théorie à élaborer mais comme un geste direct et spontané. Dans *Ventanas de Manhattan*, le sculpteur contemporain instaure donc un art du recyclage d'objets inusités de la réalité qu'il récupère et assemble pour leur donner une seconde vie d'ordre esthétique. Cette pratique s'efforce de démontrer que l'ordinaire et l'artistique ne sont pas antinomiques. La continuité entre la vie et l'art se fonde ainsi sur l'idée selon laquelle l'œuvre d'art permet la rénovation du rapport au monde :

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. (*VM*, p. 207)

Dans *Ventanas de Manhattan*, cette affirmation à la forme de sentence débute la séquence cinquante. Elle est portée par le présent gnomique, autrement dit le présent omnitemporel, qui élève au rang de vérité générale la capacité que le protagoniste narrateur reconnaît à l'art, notamment sculptural, de permettre à l'Homme d'interroger la réalité. L'art, affecté d'un pouvoir de questionnement à la fois du monde et de soi, est ainsi conçu comme un surplus de vie.

En somme, *Ventanas de Manhattan* abonde de références picturales et sculpturales ayant principalement trait aux toiles hollandaises du XVIII^e siècle et aux œuvres de collage qui entendent respectivement représenter la réalité dans toute sa quotidienneté et la faire participer concrètement à l'œuvre d'art. Dans la mesure où elle intègre le collage à la littérature et que le collage lui-même forge

⁴³⁴ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Editions Plon, 2001 (1^{ère} édition 1962), 408 p.

une continuité entre l'art et la vie, alors *Ventanas de Mantattan* apparaît bel et bien, par son recours à l'art, comme une œuvre hybride mêlant littérature et vie. Interrogé sur le collage⁴³⁵, Antonio Muñoz Molina déclare admirer le travail de Christian Marclay et particulièrement son œuvre intitulée *The clock*⁴³⁶. Cette vidéo d'une durée de vingt-quatre heures, composée d'environ trois milles extraits de longs métrages et de séries télévisées dans lesquels apparaissent des horloges, des montres et des réveils, reconstitue une journée entière en temps réel, autrement dit lorsque dans la vidéo une horloge indique seize heures, il est également seize heures à la montre du spectateur. Dans *The clock*, Marclay inonde le spectateur d'informations non seulement visuelles mais aussi sonores puisque la bande-son égrène inlassablement des tic-tac d'horloge qui fonctionnent comme des transitions entre les scènes. En tant qu'artiste contemporain, Christian Marclay explore l'espace situé à l'intersection de l'image et du son et s'interroge sur le fait que la musique est, depuis plusieurs décennies, soumise elle aussi au principe de la compilation.

2.2. Le jazz, pulsation vitale

Le jazz a coutume d'être objet de fascination pour les écrivains à l'image de Boris Vian qui joue du cornet et du trombone et assume le rôle de critique musical en publiant notamment *Chroniques de jazz*⁴³⁷. L'intérêt de Vian est partagé par Jean-Paul Sartre qui écrit en 1947 un texte intitulé « Nick's Bar, New York City » présentant le jazz comme une musique qui le fascine⁴³⁸ : « [le jazz s'adresse] à la meilleure part de nous-mêmes, à la plus sèche, à la plus libre, à celle qui ne veut ni mélancolie, ni ritournelle mais l'éclat étourdissant d'un instant ». A l'image de Vian et de Sartre, Antonio Muñoz Molina intègre de façon récurrente le jazz dans

⁴³⁵ « Entretien du 21 mai », annexe dix-neuf, p. 466.

⁴³⁶ Christian Marclay, *The clock*, Boston, Museum of Fine Arts, 2010, 1440 min.

⁴³⁷ Boris Vian, *Chroniques de jazz*, Paris, Le Livre de Poche, 1998 (1^{ère} édition 1950), 414 p.

⁴³⁸ Jean-Paul Sartre, « Nick's bar, New York City » in *America* n°5, 25 juin 1947, p. 11.

ses œuvres. Le protagoniste de *Un invierno en Lisboa* rejoint le Giacomo Dolphin Trio au Lady Bird ou au Metropolitan. Celui de *Ventanas de Manhattan* aime à se rendre au West Village, écouter des reprises de Nat King Cole, Cole Porter et Ira Gershwin (*VM*, p. 53). Il assiste au concert de Paula West à l'hôtel Algonquin (*VM*, p. 307) situé Rue Quarante quatre, entre la Cinquième et la Sixième Avenue, et à celui de Dee Dee Bridgewater au club Iridium entre Broadway et la Cinquante et unième Rue (*VM*, p. 309). Dans la séquence neuf, il suit à l'Arthur's tavern, Beverly Brown, la nièce de Lawrence Brown, trombonniste de l'orchestre de Duke Ellington (*VM*, p. 46), et dans la séquence quatre-vingt, il se passionne pour la musique du saxophoniste Bill Saxton au St Nick's. Aussi, pour comprendre les enjeux d'une telle fascination chez le protagoniste de *Ventanas de Manhattan*, il nous semble pertinent de revenir sur les origines du jazz avant de nous intéresser au rôle évocateur que ce courant musical entend jouer au sein de l'histoire.

2.2.1. De la musique à l'écriture : le swing des mots

Antonio Muñoz Molina, à travers la voix de son protagoniste narrateur, se montre captivé par l'artiste de jazz qui endosse le rôle d'un *performer*, que celui-ci soit vocal à l'image d'Ella Fitzgerald ou instrumental tel Bill Evans (*VM*, p. 139). Aude Locatelli⁴³⁹ montre à travers l'analyse de *Novecento : pianiste* d'Alessandro Baricco⁴⁴⁰ et de *Le Saxophone basse* de Josef Skvorecky⁴⁴¹ que nombre d'écrivains non seulement mettent en scène la frénésie du public de jazz mais tentent aussi de réaliser le rêve d'une écriture rythmée, capable, comme l'exprime Céline⁴⁴², de « faire jizzer la langue ». Ainsi, rythme musical et flux littéraire sont

⁴³⁹ Aude Locatelli, « Jazz et musique-fiction » in Camille Dumoulinier (sous la direction de), *Fascinations musicales*, Paris, Desjonquères, 2006, pp. 246-256.

⁴⁴⁰ Alessandro Baricco, *Novecento : pianiste*, traduit de l'italien par Françoise Brun, Paris, Gallimard, 1994, 87 p.

⁴⁴¹ Josef Skvorecky, *Le saxophone basse*, traduit du tchèque par Claudia Ancelot, Paris, Gallimard, 1983 (1^{ère} édition 1967), 78 p.

⁴⁴² Louis Ferdinand Céline, *Huit lettres à Eugène Dabit*, Paris, La Grange-aux-belles, 1979, p. 14.

comparables. A ce sujet, dans un article intitulé « El jazz y la ficción », Antonio Muñoz Molina considère que les mots swingent :

Las palabras de la literatura, cuando tienen *swing*, fluyen como una música incesante, con disciplina oculta y tranquila o sobresaltada libertad. Se nota que no lo poseen cuando las frases revelan leñosamente el almacén de la gramática, cuando no avanzan con la velocidad de una música, sino que se quedan detenidas y estáticas, no enaltecidas por la instantaneidad sucesiva del tiempo. Entonces el lector cierra el libro y las deja sepultadas en él como bajo la tapa hermética de un ataúd (...). Pero donde debe estar el jazz no es en el argumento, sino en el pulso de quien escribe en su orgullo y soledad (...). No importa nada ni vale nada lo que no tiene *swing*, sea una canción o una novela.⁴⁴³

Il oppose le statisme d'une phrase grammaticalement correcte mais sans souffle à la pulsation d'une écriture déliée et chantante. Dans *Ventanas de Manhattan*, le protagoniste narrateur revendique une homologie entre l'écriture et le jazz :

También había urdido, como un músico obsesivo, variaciones posibles sobre el tema primordial del encuentro: llegaba al vestíbulo y la veía antes de que ella me viera a mí, y me acercaba sin que la congoja me permitiera decir en voz alta su nombre; no la veía, preguntaba por ella al recepcionista, que me decía que nadie había llegado todavía a la habitación, o que había un mensaje par mí (...). (*VM*, p. 43)

Il se compare avec un *jazzman* puisque, comme le musicien use de variations, c'est-à-dire de répétitions d'un même thème musical de départ avec, lors de chaque développement, un changement de ton ou de rythme, lui-même improvise différentes suites à l'instant des retrouvailles avec sa compagne. Ainsi, la création littéraire par sa structure, autrement dit sa cadence, son flux ou ses respirations, peut être assimilée à la composition jazzistique.

⁴⁴³ Antonio Muñoz Molina, « El jazz y la ficción » in *Revista de Occidente* n°93, 1989, pp. 23-26.

2.2.2. Le jazz, musique d'évolutions

Le jazz est né à la Nouvelle-Orléans au début du XX^e siècle quand les Afro-Américains ont commencé à utiliser des instruments européens pour jouer la musique des champs de coton. Depuis, il reste la musique noire américaine par excellence, ainsi que le constate le protagoniste narrateur lorsqu'il croise le long d'un quai sordide le jeune Rufus Powell, un jeune Noir qui joue à la trompette *Basin Street Blues* (VM, p. 268). De la même façon, le personnage principal remarque que le public du Saint Nick's est principalement composé de Noirs (VM, p. 360) et que le musicien qui accompagne Bill Saxton est un jeune batteur africain (VM, p. 363). Dans la musique de jazz, les parties chantées, tout comme les percussions, les cors et les banjos, viennent d'Afrique, ainsi que le rappelle le protagoniste narrateur de *Ventanas de Manhattan* au travers de la filiation qu'il établit entre la batterie occidentale et le tambour africain : « El sonido de la batería, que permaneció en un segundo plano, ahora asciende como un coro africano de tambores » (VM, p. 363). Le jazz intègre le blues des esclaves et le gospel joué dans les églises noires. Ce métissage retentit d'autant plus gravement après les attentats du 11 septembre : « un pastor negro de cuello muy ancho y torso hercúleo canta un espiritual en el que está toda la poesía terrible de los salmos bíblicos y todo el dolor de la esclavitud » (VM, p. 103). En l'église de Riverside, le jazz s'affiche ainsi comme la musique de réconciliation du profane et du sacré, de la douleur et de l'espoir. Il est en outre un levier d'évolution entre la culture blanche et la culture noire :

[El jazz es] una invasión de lujuria negra, una música bárbara que iba a despertar a los peores instintos, a contagiar el desenfreno animal de la raza negra a los jóvenes blancos que se sentían arrastrados por sus ritmos, a las muchachas rubias y puras, enajenadas como bacantes por aquellas cacofonías de tambores, que las intoxicarían hasta perder el juicio y entregarse a los gañanes negros. (VM, p. 305)

Phénomène afro-américain, le jazz est donc un emblème d'acculturation qui renverse les valeurs dans un défoulement libérateur.

2.2.3. Le jazz, musique d'évocations

Le jazz possède un effet kinesthésique et dynamique qui donne aux personnages l'envie de danser par son rythme syncopé. C'est parce que les musiciens marquent la mesure en déplaçant une note ou un accent, autrement dit en jouant un peu avant ou un peu après les temps forts, que le jazz s'érige comme une musique entraînante et charnelle. Dans *Ventanas de Manhattan*, lorsque Dee Dee Bridgewater commence à chanter *Alabama Song* au club Iridium, entre les tables, les gens exaltés se lèvent et commencent à danser, donnant le spectacle d'une transe collective : « una sola persona de pie entre las mesas, contorsionándose al ritmo de la música y dando palmas con los ojos cerrados, y luego otra que salta hacia arriba, y otra más, y todo el público ahora tan agitado y tan sudoroso como los músicos » (*VM*, p. 306). Le corps des auditeurs devient la caisse de résonance des notes du jazz. Ce dernier acquiert dès lors une dimension charnelle, comme le souligne Jean-Jacques Nattiez⁴⁴⁴ : « [Il] s'ins[crit] d'abord dans les rythmes, les mouvements et les gestes du corps, et me[t] en jeu les affects les plus profonds de la psyché humaine, à commencer par la sexualité ». Le jazz semble donc recéler une puissante tension physique. Toni Morrison le présente en ce sens comme un envoûtement passionnel : « C'était la musique. La musique sale et vile chantée par les femmes et jouée par les hommes et dansée par les deux, collés sans pudeur ou séparés comme des sauvages (...). Elle vous faisait faire des choses insensées, déréglées »⁴⁴⁵. Le jazz apparaît donc comme une musique sexuée. Dans *Ventanas de Manhattan*, Dee Dee Bridgewater porte une robe noire très ajustée, se contorsionne en glissant ses deux mains ouvertes le long de son corps et rit aux éclats des plaisanteries salaces qu'elle échange avec les musiciens. Elle provoque les spectateurs masculins en ondulant des hanches et du ventre :

Se levanta la falda y la piel oscura y mojada de sudor de los muslos brilla bajo los focos rojizos del escenario. Canta como uno imagina que cantarían en los años veinte las estrellas desvergonzadas del music hall negro con una parte de picardía lúbrica que también estaba en las cantantes de blues, Bessie Smith o Mammie

⁴⁴⁴ Jean-Jacques Nattiez, *Musiques au XXe siècle*, Arles, Actes Sud, 2003, pp. 670-671.

⁴⁴⁵ Toni Morrison, *Jazz*, New York, Alfred Knopf, 1992, p. 69.

Smith o Ma Rainey, celebradoras de la ginebra, de las expresiones con doble sentido y de la promiscuidad sexual. (VM, p. 304)

Le chant de Dee Dee Bridgewater atteint une ivresse charnelle et débridée. La sensualité baignant un club de jazz se distille chez les spectateurs puisqu'à l'Arthur's Tavern, un couple dont la femme porte une robe noire décolletée et très ajustée sur les hanches et arbore une lassitude sexuelle dans ses expressions, lève la main pour demander des chansons d'amour :

También las palabras que cantaba el pianista, que enunciaba apenas entonándolas con su boca de labios grandes muy cerca del micrófono, parecían no pertenecer a quienes las habían escrito muchos años atrás, a Ira Gershwin, a Cole Porter, a Irving Berlin, a Harold Arlen, sino a los sentimientos de cualquiera porque sus versos breves y sus rimas exactas aludían con naturalidad a las cosas más elementales, a las más decisivas, a la felicidad sexual que el hombre y la mujer sentados frente a nosotros estaban compartiendo (...). (VM, pp. 53-54)

Le jazz révèle aux personnages leurs propres sentiments. Les chansons ne parlent pas de ceux qui les composent mais de ceux qui les écoutent, comme c'est le cas du protagoniste narrateur qui reconnaît son couple dans les standards joués au club de Grove Street :

Identificábamos con las primeras notas del piano *The Man I Love, Just One of Those Things, It's All Right With Me* (...) como el hombre o la mujer que acude a una cita y en vez de la persona que esperaba encuentra a otra que le gusta más en *It's All Right With Me*, agradecíamos el azar que nos había llevado el uno hacia el otro tan sin habérselo propuesto. (VM, p. 54)

Le jazz illustre la scène en sons, autrement dit les lignes de la mélodie épousent les sentiments des personnages. En ce sens, c'est à l'Arthur's Tavern que le protagoniste narrateur choisit non seulement de conduire son amante, récemment arrivée de Madrid, mais aussi de passer ses dernières heures en sa compagnie avant de quitter New York. Lorsque cette parenthèse tant attendue s'achève, elle lui laisse à la fois le souvenir heureux de l'amour partagé et la peur angoissante de ne jamais revoir cette femme :

Cuando el cantante (...) empezó a tocar, sonriendo con los ojos cerrados, *If We Never Meet Again*, estaba hablando del miedo de todos los amantes a perderse, pero

esa noche, sobre todo, hablaba de nosotros, que no estábamos seguros de volver a encontrarnos, que esa noche, al cabo de unos minutos, cuando agotaríamos la última copa y terminara la última canción, recorreríamos por última vez en taxi, en dirección al norte, la Sexta Avenida deshabitada y oscura en la noche de invierno. (VM, p. 54)

Le jazz fait de nouveau écho aux tourments de son cœur. Enfin, *Ventanas de Manhattan* s'achève dans un club de jazz par une phrase d'ordre amoureux que le protagoniste narrateur semble dédier à celle qui est devenue son épouse : « Si no tuviera quien comparte conmigo el recuerdo de esa noche, estaría seguro de haberla soñado » (VM, p. 385). Cette dédicace à demi-voilée témoigne, par le biais du jazz, de l'histoire d'amour que New York a vu s'écrire entre le protagoniste narrateur et sa femme.

En somme, dans *Ventanas de Manhattan*, l'articulation du jazz et de l'écriture atteste de la complémentarité qui peut découler de la coprésence des deux arts. En effet, la musique s'avère capable d'exprimer ce que les paroles ne peuvent rendre qu'imparfaitement, ainsi que le souligne Jankélévitch en citant Janacek⁴⁴⁶ : « Où manque la parole, commence la musique, affirme Janacek, où s'arrêtent les mots, l'homme ne peut que chanter ». L'art des sons constitue pour Jankélévitch une sorte d'alphabet supérieur et universel. De la même façon, Pascal Quignard indique, dans *Le Nom sur le bout de la langue*, que la musique remédie à la défaillance du langage⁴⁴⁷. Aussi, dans *Ventanas de Manhattan*, il existe un pont entre la musique et les événements extramusicaux qui parfait la lisibilité de l'œuvre puisque le jazz renseigne sur l'humeur des personnages en palliant l'indicible de leurs sentiments. L'imbrication de la musique dans *Ventanas de Manhattan* est donc liée à l'histoire sentimentale du protagoniste narrateur, double de l'auteur, qui se noue à New York.

En définitive, le protagoniste narrateur de *Ventanas de Manhattan* en s'intéressant à la peinture, à la sculpture et à la musique, montre que l'intersémiotité, autrement dit la collusion des arts, donne sens. Il intègre images et sons au texte, à la manière d'un *Wunderkammer* allemand, c'est-à-dire une chambre d'expérimentation où les merveilles de la nature et des Beaux-Arts vont à

⁴⁴⁶ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 93.

⁴⁴⁷ Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, POL, 1993, p. 8.

la rencontre les unes des autres en opérant un entrecroisement incessant de significations. L'œuvre est un montage d'expressions de natures différentes permettant l'émergence d'un dialogue qui ne se préoccupe pas de sectoriser les disciplines. Le texte colle en son sein des références picturales et sculpturales qui traduisent toute la réalité de la ville, et des renvois musicaux qui expriment le vécu du personnage principal. L'hybridation du factuel et du fictionnel dans *Ventanas de Manhattan* est ainsi à entendre comme l'expression de la factualité subjective du protagoniste narrateur, double de l'auteur.

3. Une construction postmoderne : *Sefarad*

Sur la première de couverture de *Sefarad*, s'affiche le tableau de Félix Nussbaum, *Autorretrato con un pasaporte judío*, où le peintre se représente muni de son passeport marqué du tampon juif en deux langues, le néerlandais et le français. Né en Allemagne, Nussbaum se réfugie en Belgique à l'avènement du nazisme. N'ayant pu obtenir la nationalité belge, il est arrêté au début de la guerre et interné au camp de Saint-Cyprien dans le sud de la France. S'il parvient à s'évader durant son transfert à Bordeaux et à rejoindre Bruxelles où il se terre durant quatre ans, il est à nouveau arrêté en 1944 et conduit à Auschwitz où il périt gazé. C'est dans sa cachette belge qu'il peint son autoportrait et figure ainsi la situation dramatique dans laquelle se trouve le peuple juif. Se rapprochant de la *Neue Sachlichkeit*, la Nouvelle Objectivité, à savoir un courant réaliste qui se fonde sur la critique sociale et politique de la société allemande, Nussbaum se représente en juif traqué, entouré de murs sombres dont on ne sait s'ils le protègent ou l'assiègent. De trois quarts, le regard fixe, il prend à témoin le spectateur et, en peignant sur sa poitrine l'étoile jaune qu'il n'a jamais portée, lui rappelle que tous pourraient être victimes de pareil bannissement. Ainsi, cette représentation de l'exclusion à l'entame de *Sefarad* nous meut à nous interroger sur la notion d'identité, au moyen des références picturales présentes dans l'œuvre. S'il existe

dans *Sefarad* des relations transesthétiques entre littérature et peinture, il en est aussi entre littérature et architecture, comme si les deux arts participaient à une construction de type post-moderne qui permettrait à toutes les identités d'émerger.

3.1. Les relations transesthétiques : littérature et peinture aux prises avec l'identité

Le narrateur extradiégétique de *Sefarad* voue un intérêt particulier aux œuvres picturales. Esthète averti, il dit avoir rêvé plus jeune d'exercer en tant que chercheur en histoire de l'art (*S*, p. 212). Son inclination pour la peinture se manifeste également dans son habitude de fréquenter les musées tels que l'*Hispanic Society* (*S*, p. 504) ou le *Metropolitan* (*S*, p. 115), et dans l'enthousiasme avec lequel il évoque les arts assyrien et égyptien, mais aussi les œuvres de Picasso, Bosch, Giotto et Vélasquez (*S*, p. 225). Aussi, nous analyserons tout d'abord l'inclusion de la peinture dans *Sefarad* à travers les toiles d'Antonio Sánchez et de Diego Vélasquez, avant de porter un regard tout particulier sur le chapitre « Olympia » qui, par son titre même, nous immerge dans l'art.

3.1.1. Les procédés d'*ekphrasis*

L'*ekphrasis*, qui vient du grec signifiant « expliquer tout du long, exposer minutieusement », remonte aux origines de la littérature occidentale puisque, dès l'Antiquité, Homère et Virgile décrivent avec force détails l'un le bouclier d'Achille dans le chant XVIII de *L'Illiade*⁴⁴⁸ et l'autre celui d'Enée dans le chant VIII

⁴⁴⁸ Homère, *L'Illiade*, traduit du latin par Frédéric Mugler, Arles, Actes Sud, 1997 (1^{ère} édition 1572), p. 465.

de l'*Enéide*⁴⁴⁹. Dans le domaine rhétorique, l'*ekphrasis* désigne la description littéraire d'une œuvre d'art, ainsi que le relèvent Michèle Aquien et George Molinié⁴⁵⁰. Cette définition de l'*ekphrasis* semble, même si elle ne le fait pas de manière explicite, exclure la présence physique de l'œuvre aux côtés du texte descriptif. Historiquement, le fait s'explique surtout pour des raisons économiques et matérielles puisqu'il faut attendre le développement des techniques d'imprimerie consécutif à l'essor de la presse à la fin du XIXe siècle, pour que les reproductions picturales puissent être diffusées massivement au sein d'un livre. A l'heure actuelle, un éditeur peut insérer des images dans un texte de façon aisée et sans surcoût notable. Aussi, si la notion d'*ekphrasis* est d'abord pensée comme la simple évocation de la peinture par l'écriture, elle peut aussi s'inscrire dans la coprésence des deux expressions. Il existe ainsi deux types de procédés, à savoir une *ekphrasis* notionnelle ainsi que la définit John Hollander⁴⁵¹, qui vise à restituer le tableau sans support iconographique, et une *ekphrasis* complétive, où l'image jouxte le texte.

Dans *Sefarad*, une *ekphrasis* notionnelle se rencontre dans « Sherezade ». La narratrice du chapitre conserve quelques dessins esquissés par Antonio Sánchez, compagnon fidèle et artiste reconnu. Pendant le dernier hiver de la seconde guerre mondiale, ce dernier dessine sur la table de la cuisine de son appartement moscovite, avec tout ce qu'il a sous la main : « Hablaba de la época de la siega en su pueblo de Toledo y según iba hablando dibujaba lo que nos contaba, y nos parecía que estábamos en España y no en Moscú, y que notábamos el calor del verano y el picor del polvo del trigo en la garganta. » (*S*, p. 334). Ledit dessin, parce qu'il n'existe dans l'œuvre que par les mots, relève d'une *ekphrasis* notionnelle. En outre, la narratrice de « Sherezade » expose si précisément la scène, autrement dit les chapeaux de paille, les faux, les chemises blanches aux manches retroussées des moissonneurs et les ficelles avec lesquelles ils attachent leurs pantalons de velours, qu'il semble au lecteur la visualiser à son tour. Par un phénomène d'hypotypose, c'est-à-dire d'une *ekphrasis* particulièrement animée et

⁴⁴⁹ Virgile, *L'Enéide*, traduit du latin par Jacques Perret, Paris, Belles Lettres, 2009 (1^{ère} édition 1581), p. 311.

⁴⁵⁰ Michèle Aquien et George Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 141.

⁴⁵¹ John Hollander, « The Poetics of Ekphrasis » in *World and Image* n° 4, 1988, pp. 209-219.

frappante, le lecteur peut ressentir lui-même le goût du blé au fond de la gorge. Ainsi, il s'agit pour la narratrice de trouver, par les moyens de la langue, l'équivalent le plus proche possible de l'effet esthétique produit par l'œuvre de référence. L'*ekphrasis* notionnelle cherche donc à susciter avec des mots des œuvres d'art absentes qui viendront se réaliser dans l'imagination du lecteur.

Dans le chapitre « Sefarad », une nouvelle *ekphrasis* apparaît. En effet, alors que le protagoniste narrateur contemple des tableaux de Vélasquez à l'*Hispanic Society of New York*, il s'attarde sur le portrait d'une fillette peint en 1640 et intitulé *Retrato de una niña*. Il décrit alors précisément son regard à la fois franc et empreint de timidité et de réserve (*S*, p. 508), procédant par là-même à une *ekphrasis*. Cependant, puisque une reproduction de l'œuvre picturale est présente au terme du récit, il ne s'agit plus d'une *ekphrasis* notionnelle mais complétive. La peinture doit alors être interprétée en fonction du contenu narratif. La fillette est parfaitement perceptible même si elle n'est pas identifiable : « Esa niña no representa nada, no es ni la virgen niña, ni una infanta ni la hija de una duque » (*S*, p. 508). Elle n'est pas un personnage illustre mais une jeune inconnue. En n'étant personne, elle représente tous les anonymes qui ont construit l'Histoire et symbolise l'ensemble du genre humain, ainsi que l'entend Paul Eluard : « Il fallait bien qu'un visage réponde à tous les noms du monde »⁴⁵². En outre, elle semble diriger son regard vers le spectateur, comme le remarque la bibliothécaire de l'*Hispanic Society* : « tiene un iman que me atrae hacia ella y me mira » (*S*, p. 508). Alors même que l'employée du musée connaît ce visage par cœur, elle ne cesse de sentir ce regard se poser sur elle. Face à ce tableau, le protagoniste narrateur se sent lui aussi scruté : « de perfilada contra un fondo gris (...) me mira » (*S*, p. 510). S'il contemple le portrait, il lui semble aussi que la jeune fille l'observe et que ses yeux sombres se posent sur les siens (*S*, p. 508). Ainsi, si la fillette figure n'importe quel individu, en interpellant le spectateur du regard, elle lui rappelle que le visage représenté pourrait aussi bien être le sien. Interrogé sur le choix de ce tableau⁴⁵³ comme complément de son texte, Antonio Muñoz Molina répond : « c'est moi ». En somme, *Sefarad*, à travers l'*ekphrasis* complétive constituée par *Retrato de una niña*, symbolise l'empathie humaine, autrement dit

⁴⁵² Paul Eluard, *L'amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1966 (1^{ère} édition 1929), p. 176.

⁴⁵³ « Ventanas de Madrid », annexe vingt, p. 470.

la capacité de s'identifier à autrui, et rappelle que le fondement de la littérature est avant tout de se mettre à la place des autres.

3.1.2. « Olympia » ou l'éclatement de l'identité

Le huitième chapitre de *Sefarad* porte le nom d'une toile d'Edouard Manet, *Olympia*⁴⁵⁴. Ce tableau concentre non seulement les admirations picturales du peintre, telles que *La Vénus d'Urbain* de Titien⁴⁵⁵ ou *La Maja desnuda* de Goya⁴⁵⁶, en représentant une femme nue aux courbes voluptueuses qui, allongée sur un lit, regarde le spectateur, mais il perpétue aussi la tradition de l'odalisque, figurée notamment par Nattier dans *Mademoiselle de Clermont au bain*⁴⁵⁷, en montrant une maîtresse entourée de son esclave. Pourtant le tableau crée le scandale lorsqu'il est exposé en 1863 au Salon des Refusés, ainsi que l'exprime Paul Valéry⁴⁵⁸ : « *Olympia* choque, dégage une odeur sacrée, s'impose et triomphe. Elle est scandale, idole ; puissance et présence publique d'un misérable arcane de la Société ». En effet, Manet ne semble pas présenter comme attendu un chaste nu féminin mais le portrait de sa jeune maîtresse de seize ans, Victorine Meurent. De surcroît, il substitue au chien fidèle endormi aux pieds de la Vénus d'Urbain, un chat noir qui donne au tableau une connotation érotique. Or, les radiographies de la toile montrent que ce détail provocant a été ajouté plus d'un an après son achèvement. Ainsi, *Olympia* porte en germe toute l'ambiguïté de Manet qui, s'il entend se soumettre aux normes esthétiques de son époque, peint pourtant librement le sujet de ses fantasmes.

⁴⁵⁴ Edouard Manet, *Olympia*, huile sur toile, Paris, Orsay, 1863, 130,5 cm×190 cm.

⁴⁵⁵ Titien, *Vénus d'Urbain*, huile sur toile, Florence, Galerie des Offices, 1539, 119 cm×165 cm.

⁴⁵⁶ Francisco de Goya y Lucientes, *La Maja desnuda*, huile sur toile, Madrid, Prado, 1803, 97 cm×190 cm.

⁴⁵⁷ Jean-Marc Nattier, *Mademoiselle de Clermont au bain*, huile sur toile, Londres, The Wallace Collection, 1733, 110 cm×106 cm.

⁴⁵⁸ Paul Valéry, *Ecrits sur l'art*, Paris, Club des libraires de France, 1962 (1^{ère} édition 1932), p. 167.

Si le nom de la toile de Manet intitule un chapitre de *Sefarad*, elle apparaît aussi au sein de l'histoire. Le narrateur extradiégétique met à profit un séjour professionnel madrilène pour se rendre chez une amie de jeunesse :

[P]ienso que se parece mucho a alguien, aunque tarde en descubrirlo unos segundos: a (...) la Olympia que nos gusta tanto a mi amigo Juan y a mí. El mismo escorzo cuando se aparta el pelo de la cara, el mismo color entre rubio y castaño, la boca grande, la línea de la barbilla y la mandíbula, la luz en los ojos claros. (S, p. 224)

Il reconnaît alors en elle les traits de la femme peinte par Manet. L'analogie avec *Olympia* ne se limite pas à la ressemblance physique entre les deux femmes puisque ce sont aussi des sentiments amoureux similaires à ceux du peintre pour sa muse qui étreignent le narrateur extradiégétique lors de ces retrouvailles impromptues. Face à la jeune femme, il ne parvient alors plus à se concentrer, absorbé qu'il est par une attention fanatique à son encontre. Pourtant, eu égard aux normes sociales, le narrateur extradiégétique, marié et père de famille, ne se résout pas à vivre ce désir renaissant. Ainsi, le narrateur extradiégétique fait montre d'une attirance pour d'autres femmes, tout en étant rongé par la culpabilité et empêtré dans un enchevêtrement de reproches et de ressentiments envers lui-même. C'est donc la référence au tableau *Olympia* de Manet qui permet de mettre en exergue toute l'ambiguïté du narrateur extradiégétique, partagé entre une identité sociale et des aspirations inassouvies.

Chaque matin, en rejoignant son bureau, le narrateur extradiégétique passe devant l'agence de voyages Olimpia dont le nom lui évoque le tableau de Manet : « la mujer de la agencia de viajes Olimpia, a la que llamábamos Olympia, con la y griega de la Olympia de Manet » (S, p. 206). Au-delà de l'homonymie des deux appellations, c'est de nouveau l'antagonisme des sentiments du peintre qui se reflète chez le narrateur extradiégétique. En effet, ce dernier ne cesse de regarder avec concupiscence la jeune employée blonde et élancée, taper à la machine, téléphoner ou feuilleter un catalogue, derrière la vitrine de l'agence (S, p. 206). Le motif de la vitrine, repris par six fois (S, pp. 204, 205 et 206) dans la description de la boutique, semble instituer la jeune femme en sujet inaccessible. La vitre s'érige comme séparation symbolique entre la vie rangée du narrateur extradiégétique et ses pulsions passionnelles, tout en participant à une sorte de

mise en scène du personnage féminin, à la manière d'un diorama. Le diorama est un tableau peint sur une toile de grandes dimensions, soumise à des jeux d'éclairage qui donnent au spectateur l'illusion du réel en mouvement, mais il est aussi, par extension, une mise en situation d'un modèle d'exposition faisant apparaître ce dernier dans son environnement habituel. L'image du diorama s'inscrit dans le chapitre « Dime tu nombre » où réapparaissent le narrateur extradiégétique et son ami Juan englués dans leur dualité : « La vida real estaba en un plano alejado, como un diorama al fondo de un escenario. La vida real y el tiempo presente eran justo el ámbito de la espera, el espacio de separación entre lo recordado y lo anhelado » (*S*, p. 437). Le diorama insinue lui aussi le caractère éclaté de l'identité des personnages, écartelés entre vie réelle et vie rêvée. Juan, en auditionnant un poète gitan dans son cadre professionnel, avoue ne pas se reconnaître dans l'identité sociale qu'il laisse paraître : « Yo lo veía desde mi ventana, como veía a tanta gente, hombres y mujeres, conocidos y desconocidos, figuras que pasaban por el diorama irreal de mi vida en aquel tiempo » (*S*, p. 441). Si le diorama de « Dime tu nombre » inverse la perspective établie par la vitrine d'« Olympia », dans la mesure où Juan n'est plus présenté comme le spectateur de ses désirs mais comme l'acteur prisonnier d'une situation où il stagne, il entérine l'incomplétude de l'identité du personnage. En somme, le tableau *Olympia* de Manet, par le parallélisme entre la vie du peintre et celle des personnages de *Sefarad*, et par son homonymie avec l'agence de voyages dont la vitrine s'érige comme la scène d'un diorama, révèle la fragmentation des sujets. La division de l'identité des personnages est inhérente à une multiplicité des « je ». En définitive, dans *Sefarad*, les toiles de Diego Vélasquez et d'Edouard Manet soulignent l'interchangeabilité des destins de tous et le foisonnement des identités en chacun. Cet éclatement de l'identité est au cœur d'un éclectisme postmoderne.

3.2. Vers une architecture postmoderne

Beatrijs de Wandel, dans la troisième partie de *La representación del pasado en Sefarad de Antonio Muñoz Molina*⁴⁵⁹, étudie l'œuvre en relation à la postmodernité qu'elle décrit comme une époque troublée :

La postmodernité n'est pas un mouvement ni un courant artistique. C'est bien plus l'expression momentanée d'une crise de la modernité qui frappe la société occidentale, et en particulier les pays les plus industrialisés de la planète. Plus qu'une anticipation sur un futur qu'elle se refuse à envisager, elle apparaît comme le symptôme d'un nouveau malaise dans la civilisation. Le symptôme disparaît progressivement. La crise reste : elle tient aujourd'hui une place considérable dans le débat esthétique sur l'art contemporain.⁴⁶⁰

Selon elle, la postmodernité naît de la perte de confiance dans les valeurs du progrès. A partir de cette définition de Beatrijs de Wandel, nous choisissons d'analyser *Sefarad* à la lumière de la postmodernité, autrement dit d'un XXe siècle marqué par les totalitarismes. Nous interrogerons ensuite son expression plastique au travers du postmodernisme, et ce en tant non seulement que courant artistique référencé au sein du texte mais aussi qu'armature architecturale qui structure *Sefarad*.

3.2.1. Le temps de la postmodernité

Historiquement, la modernité coïncide avec les Lumières dans la mesure où elle a le même projet, c'est-à-dire développer les sphères de la science et de l'art au moyen de la raison. Pourtant, le XXe siècle, nécrosé par les totalitarismes, récuse l'interprétation de l'Histoire comme progrès linéaire et continu. En effet, il n'est dès lors plus possible de croire que la raison puisse être le moyen d'obtenir un monde moins cruel, eu égard notamment aux crimes commis par le

⁴⁵⁹ Beatrijs de Wandel, *La representación del pasado en Sefarad de Antonio Muñoz Molina*, Gand, Université de Gand, 2009, pp. 8-13.

⁴⁶⁰ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, p. 418.

communisme dont le culte s'étale dans les lieux publics au travers du mausolée de Lénine sur la place Rouge (*S*, p. 321), de la gigantesque statue de Félix Dzerjinski, cet aristocrate polonais qui a fondé la police secrète soviétique (*S*, p. 192), ou de la statue de Staline à Moscou : « En la plaza de la Gran Ópera, se acaba de levantar una estatua de Stalin de más de diez metros tallada en madera, rodeada de un pedestal de banderas rojas, Stalin caminando energicamente con gorra y capote de soldado » (*S*, p. 79). Ces effigies mettent en exergue toutes les déviances de l'idéal moderne d'une seule voie et d'une seule vérité. La postmodernité correspond ainsi à la période de désillusion envers les grands mouvements théoriques et idéologiques du *xxe* siècle. Dans le domaine esthétique, l'identification d'un art authentiquement postmoderne semble vaine à l'exception du champ architectural, ainsi que le soulignent Diane Ghirardo dans *Les architectures post-modernes*⁴⁶¹ et Charles Jencks dans *The language of Post-Modern Architecture*⁴⁶². Ce dernier situe symboliquement la naissance de l'architecture postmoderne à Saint-Louis dans le Missouri, le 15 juillet 1972, jour où l'ensemble de Pruitt-Igoe, primé par le congrès international d'architecture moderne, est rasé après plusieurs tentatives de réhabilitation. Il affirme que la destruction de cet ouvrage met un terme aux principes architecturaux modernes qui valorisent les formes épurées. L'architecture postmoderne récusé ce fonctionnalisme à tous crins en privilégiant, par rapport à l'unité, le désordre de la vie, ainsi que le constate Robert Venturi : « [elle est] une architecture de complexité et de contradictions qui cherche à intégrer (« à la fois ») plutôt qu'exclure (« l'un et l'autre ») »⁴⁶³. Le postmodernisme est donc une tendance architecturale du dernier quart du *xxe* siècle laissant jouer l'invention dans le sens de la tradition et de l'hétérogénéité.

⁴⁶¹ Diane Ghirardo, *Les architectures postmodernes*, Paris, Thames and Hudson, 2001, 240 p.

⁴⁶² Charles Jencks, *The language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli, 1991 (1^{ère} édition 1977), p. 23.

⁴⁶³ Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, traduit de l'américain par Paul Schlumberger, Paris, Dunod, 1995 (1^{ère} édition 1966), p. 31.

3.2.2. Les lieux composites

Dans *La noche de los tiempos*⁴⁶⁴, le personnage d'Ignacio Abel, qui dirige les travaux de la cité universitaire de Madrid, donne le 5 octobre 1935 une conférence où il prône une réappropriation des techniques architecturales d'antan :

Los arquitectos de la escuela alemana –« yo mismo entre ellos », apuntó sonriendo, sabiendo que se escucharían risas en la sala– hablaban siempre de construcciones orgánicas; qué podía ser más orgánico que aquel instinto popular para aprovechar lo que estuviera más a mano y adaptar flexiblemente un vocabulario intemporal a las condiciones inmediatas, al clima, a la forma de ganarse la vida y a las necesidades del trabajo, reinventando formas elementales que siempre eran nuevas y sin embargo, nunca condescendían al capricho, que resaltaban en el paisaje y al mismo tiempo se fundían en él, sin ostentación y sin repetición mecánica, transmitiéndose a lo largo del país y de una generación a otra como romances antiguos que no precisan ser transcritos porque sobreviven a la corriente de la memoria popular, en la disciplina sin vanagloria de los mejores artesanos.

En effet, pour réfléchir la lumière et diminuer la température intérieure lors des mois d'été, il use à nouveau de la pierre et de la chaux, et dispose des petites fenêtres de façon irrégulière, en relation à l'inclinaison des rayons du soleil. En ce sens, Abel préfigure le postmodernisme ainsi que l'entend Jean-François Lyotard⁴⁶⁵ : « le – post – de postmoderne ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en – ana –, un procès d'analyse, d'anamnèse ». Ainsi, le postmodernisme fait appel à l'histoire et à la tradition qu'il réadapte en fonction des exigences architecturales de l'époque. L'un des signes de l'esprit postmoderne est la résurgence marquée de la pratique citationnelle, à l'exemple des colonnes ou des ornements repris de bâtiments du passé, telle dans *Sefarad* la haute tour pointue de la Telefónica (S, p. 296) au fronton inspiré de ceux des temples grecs. A une autre échelle, les deux chapitres sis à Madrid, à savoir « Sacristán » et « Doquiera que el hombre va », se situent plus précisément à Chueca, secteur cosmopolite s'il en est, au sein de la capitale. La récurrence de ce quartier, cité à quatre reprises dans le premier chapitre (S,

⁴⁶⁴ Antonio Muñoz Molina, *La noche de los tiempos*, op.cit., p. 231.

⁴⁶⁵ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 113.

pp. 22, 23, 30 et 32) et à trois dans le second (*S*, pp. 292, 303 et 304), met l'accent sur une diversité ethnique et de fait architecturale, propre selon Compagnon au postmodernisme⁴⁶⁶ : « Contre les dogmes de cohérence, d'équilibre, de pureté qui ont fondé le modernisme, le postmodernisme réévalue l'ambiguïté, le multiple, la pluralité des styles ». Dans *Sefarad*, cette diversité architecturale se retrouve également dans la rénovation de musées tels que le *Metropolitan Museum of New York* (*S*, p. 115) ou le musée Guggenheim (*S*, p. 495) qui se dotent de nouvelles ailes. L'architecte postmoderne a « une mentalité d'antiquaire » comme l'indique Adorno⁴⁶⁷, puisque sa création semble être le résultat d'une flânerie dans le musée qu'il porte en lui. En somme, *Sefarad* réfère à une architecture qui, en faisant appel à une tradition revisitée et en mariant des édifices éclectiques, s'affiche strictement comme postmoderne et raffine en ce sens une sensibilité aux différences.

3.2.3. *Sefarad* comme construction mosaïque

Sefarad se présente comme une composition de chapitres allogènes. Aux côtés du titre de l'ouvrage, s'égrènent dix-sept titres internes indépendants qui augurent un principe d'assemblage. Cet appareil titulaire se voit rassemblé dans un index final qui participe, par sa nature hétérogène, à la pluralité de l'œuvre, tout en assurant une lisibilité à la mosaïque de chapitres qui la constitue. L'index agit comme un vade-mecum, autrement dit un document d'accompagnement, consultable à tout moment, d'autant plus utile à la progression du lecteur dans une œuvre aux repères éclatés. S'il devient pour ce dernier une carte d'orientation ou une notice de construction, il lui offre aussi la possibilité d'organiser sa lecture à son gré, autrement dit de sélectionner des chapitres et de les parcourir dans l'ordre qui est le sien. En se défendant de présenter un classement hiérarchique, l'index induit une sorte d'équivalence des chapitres, et par là-même, des destins qui les traversent. Ce simple recensement répond à l'incrédulité à l'égard des méta-récits,

⁴⁶⁶ Antoine Compagnon, « Citations et collage dans l'architecture contemporaine » in *L'imitation : aliénation ou sources de la liberté*, Paris, La documentation française, 1985, p. 296.

⁴⁶⁷ Theodor Wiesengrund Adorno, *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 (1^{ère} édition 1963), p. 175.

caractéristique, selon Lyotard, de l'ère postmoderne : « Dans la société et la culture contemporaines, société post-industrielle, culture post-moderne (...) le grand récit a perdu sa crédibilité, quelque soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation »⁴⁶⁸. Les méta-récits, parce que liés au XXe siècle aux mouvements totalitaires prétendant expliquer le réel à partir d'un principe interprétatif unique, sont dissous au profit de la juxtaposition de petits récits permettant une multiplication des perspectives. Dans *Sefarad*, le mélange des destins des différents personnages induit une prolifération des systèmes de valeurs et remet en cause l'absoluité de chacun d'eux. L'hétérogénéité et le pluralisme valorisent le particularisme tout en postulant qu'aucune différence ne prévaut sur une autre, ainsi que l'entend Sylvain Campeau dans son concept d'« équilégitimité »⁴⁶⁹. Ainsi *Sefarad*, en récusant toute normativité et en se construisant en strates narratives successives, s'affiche comme une œuvre postmoderne. A l'image des pièces d'un *patchwork*, ses chapitres constituent, en eux mêmes, des histoires autonomes tout en formant, en cohabitant avec d'autres, un tout hybride. L'œuvre hybride est d'après *Le Grand Larousse*⁴⁷⁰ une composition cohérente issue d'éléments disparates. L'hybridité de *Sefarad* apparaît donc comme le produit d'une combinaison féconde de composants discontinus travaillant à la totalité. L'œuvre est composée d'une pluralité de chapitres épars dont chacun conserve non seulement une existence spécifique mais se lie aussi aux autres : c'est ce que Jean-Pierre Coquet, nomme respectivement, suite aux travaux de Julia Kristeva, la résistance et la flexibilité⁴⁷¹ des récits. Chaque unité est ainsi à la fois lourde de la signification du contexte dont elle est issue et de la chaîne signifiante à laquelle elle est intégrée. En somme, *Sefarad* se compose d'une multiplicité de petits récits qui s'ils sont différents n'en demeurent pas moins tous recevables. Leur agencement en strates dresse une ossature structurante magnifiant l'art du composite.

Cette inclinaison postmoderne à l'hybridation se retrouve au sein même des chapitres de *Sefarad* au travers d'une confusion des lieux et des époques. A ce

⁴⁶⁸ Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 63.

⁴⁶⁹ Sylvain Campeau, « La raison postmoderne : sauvez l'honneur du non ? », in *Philosopher* n°8, Montréal, 1989, p. 117.

⁴⁷⁰ Jacques Florent (sous la direction de), *Le Grand Larousse illustré*, Paris, 2011, p. 511.

⁴⁷¹ Jean Pierre Coquet, *Sémiotique littéraire*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1972, p. 12.

titre, le chapitre « Copenhague » nomme expressément les villes de Vladivostok, Copenhague, Londres, Grenade, Madrid, Prague, Gmünd, Riga, Cerbère, Port-Bou, Moscou, Brest-Litovsk, Vienne, Buenos Aires, Rosario, Paris, Séville, New York, Rome et Vichy ainsi que d'innombrables pays tels que la Tchécoslovaquie, l'Autriche, la Russie, l'Argentine, l'Angleterre, la France, le Danemark et les Etats-Unis ou zones géographiques à l'image des fleuves Congo ou de la Tamise, du Pôle nord et des îles des Caraïbes et du Pacifique. La profusion des lieux entraîne un brassage des espaces figurant un *melting-pot* postmoderne. D'une façon similaire dans « Berghof », le narrateur extradiégétique, par un jeu d'assonances de lieux, passe de la Huerta de San Vincente, aux villes de Madrid puis de Rome (*S*, p. 230). Alors qu'il se réveille dans la capitale italienne, ses yeux se posent sur la coupole de Bramante, qui le projette au début du xve siècle (*S*, p. 231). Le chapitre de « Berghof » en compilant les lieux mais aussi les époques, s'inscrit lui aussi dans l'éclectisme postmoderne. Ainsi, *Sefarad* repose sur une combinatoire hétéroclite des espaces et des temps, que le narrateur extradiégétique peut alors défragmenter par le recours à l'art.

3.2.4. De la nécessité de l'art dans *Sefarad*

La collusion de l'art et de la littérature semble répondre à l'hétérogénéité des chapitres de *Sefarad* puisqu'elle cimente les histoires disparates en permettant à chaque personnage de s'extraire de son expérience propre pour appréhender le destin de l'autre. Dans « Eres », le narrateur extradiégétique se rappelle la chambre de ses dix-sept ans avec une table en bois et une fenêtre qui donnait sur le Guadalquivir et la ligne bleue de la sierra de Mágina (*S*, p. 385). Dans un raccord lexical à travers le terme « chambre », il se projette alors dans une toile de Vermeer : « imagino (...) una ventana por la que entra una luz clara y gris como la de los cuadros de Vermeer, en los que siempre hay habitaciones que protegen cálidamente de la intemperie a sus ensimismados habitantes » (*S*, p. 386). La référence artistique lui permet donc de s'extirper de son vécu intime. Le tableau dont il se souvient représente une scène de la vie quotidienne : « Una mujer de

Vermeer lee una carta, otra mira seria y ausente hacia la luz de la ventana y tal vez lo que hace es esperar una carta » (*S*, p. 386). Dans un nouveau pont lexical, la lettre de la toile suggère au narrateur extradiégétique la relation épistolaire qu'entretenait Franz Kafka avec sa jeune maîtresse. Dans sa correspondance, ce dernier, en oubliant sa destinataire, interroge sa condition de juif : « *Eres después de todo judío y sabes lo que es el temor* » (*S*, p. 387). Il met en exergue le sentiment de peur lié à la judaïté puis les commentaires antisémites dont il est victime au sanatorium de Davos. C'est cette référence littéraire qui permet au narrateur extradiégétique d'approcher l'expérience d'autrui puisque ces lettres le conduisent, dans un ultime renvoi, de nature thématique, à appréhender l'injustice d'une stigmatisation et à comprendre que nul ne peut s'en prétendre définitivement exempt.

D'une façon similaire dans « Dime tu nombre », Juan évoque les tâches administratives dont il s'occupe depuis son bureau des services culturels de la ville de Grenade : « La oficina ocupaba el ángulo más estrecho de un edificio triangular, que tenía una pastelería en la planta baja y una gestoría en el primer piso » (*S*, p. 430). Le terme « bureau » le transporte alors dans un poste de travail du service des eaux d'Alexandrie où il imagine Constantin Cavafy pénétré de la musique qu'a entendue Marc Antoine la nuit précédant sa chute irrémédiable (*S*, p. 431). L'œuvre musicale arrache Juan à sa propre quotidienneté, tandis qu'une seconde soudure d'ordre lexical, via le substantif « nuit », le conduit à considérer la figure littéraire de Cesare Pavese qui s'inscrit pour une seule nuit dans un hôtel de Turin, portant dans ses bagages une dose de poison mortelle avec laquelle quelques heures plus tard, le 27 août 1950, il se donne la mort. Sur la table de chevet, Pavese laisse un ultime poème qu'il intitule *La mort viendra et elle aura tes yeux* (*S*, p. 435) et qu'il termine par ce vers tranchant : « Assez de mots. Un acte ! ». C'est alors à travers l'œuvre littéraire, véritable médiateur d'expériences, que Juan, dans un dernier rapprochement, de nature thématique, dit pouvoir imaginer la souffrance que les marginaux noient dans l'alcool des sombres tavernes de la ville : « Yo imaginaba el suicidio (...) dejarse matar despacio por el alcohol » (*S*, p. 431). Juan cerne ainsi de plus près le processus d'autodestruction qui peut ronger les plus malheureux. En somme, les personnages de *Sefarad* cheminent d'une expérience personnelle à la connaissance de l'autre via les passages obligés

des références à l'art et à la littérature. C'est en effet au travers de l'art que les personnages peuvent s'extraire d'eux-mêmes, dans le sens où le souligne Gianni Vattimo : « l'expérience esthétique nous fait vivre d'autres mondes possibles et nous montre par là-même la contingence, la relativité et le caractère relatif du monde réel qui nous enserme »⁴⁷². Le champ artistique leur permet de se décentrer, autrement dit de s'extirper d'une expérience propre. Disponibles à entendre l'autre, les personnages ont désormais recours, parce qu'il n'est pas de plongée dans l'âme d'autrui sans détour fictionnel, aux références littéraires. La littérature est donc bien nécessaire pour se mettre à la place de l'autre, comprendre son expérience et admettre qu'elle pourrait être nôtre.

Ainsi, par l'entremise de la peinture et de l'architecture, *Sefarad* met en exergue l'inexorable fragilité de chaque identité. En effet, la référence à la toile de Vélasquez, qui semble appeler le spectateur à s'identifier au modèle représenté, annihile la division entre « je » et les autres, quand le recours à *Olympia* révèle, dans un parallélisme avec la démarche de Manet, le morcellement de toute individualité. En soulignant le caractère mouvant et parcellaire de la personnalité, *Sefarad* s'inscrit ainsi dans la postmodernité. Si cette période s'assimile, dans le champ social, à la perte de confiance en une vérité unique, elle trouve son aboutissement, dans le domaine artistique, dans l'architecture composite. *Sefarad*, en référant non seulement à des bâtiments hybrides mais en se fondant aussi sur une multiplicité de récits, s'érige comme une construction postmoderne prônant une profusion des voix et convoquant par là-même l'empathie humaine. La fiction, qui se fonde sur la capacité de chacun à se mettre à la place de l'autre, trouve donc toute sa légitimité au sein de *Sefarad*.

En somme, l'abondance des références artistiques dans les trois œuvres de notre corpus nous a d'évidence conduit à examiner la dialectique qu'entretiennent art et littérature. De cette étude croisée, il ressort tout d'abord qu'*Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan* constituent un dyptique construit autour du parcours d'un

⁴⁷² Gianni Vattimo, *La société transparente*, traduit de l'italien par Jean-Pierre Pisetta, Paris, Desclée De Brouwer, 1990 (1^{ère} édition 1989), p. 20.

même protagoniste narrateur, double de l'auteur. En effet, dans *Ardor guerrero*, si la photographie contient en germe le destin d'écrivain du personnage principal et que le cinéma nourrit ses aspirations littéraires, le jeune appelé se trouve néanmoins dans l'incapacité d'assouvir pleinement ses velléités au sein de l'armée. Aussi, comme dans un second volet, c'est l'expérience à New York décrite dans *Ventanas de Manhattan*, qui permet au protagoniste narrateur de s'épanouir en tant qu'homme de lettres puisque c'est au cours de ce voyage que, dans la tradition du Grand Tour, lui est révélé l'*arte di godere*, à savoir l'accomplissement par l'art. A l'image de Stendhal qui, dans *Promenades dans Rome*⁴⁷³, part à la découverte des Beaux-Arts, le protagoniste narrateur de *Ventanas de Manhattan* découvre, lors de son périple, les toiles des maîtres hollandais et les œuvres du collage. Ces créations, en intégrant en leur sein scènes et objets du quotidien, concluent à une véritable continuité entre l'art et le réel. L'art apparaît ainsi comme une partie de l'enthousiasme de la vie et ce particulièrement lorsque la musique fait résonner chez le protagoniste narrateur un amour naissant pour sa compagne. Cependant, si dans *Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan*, l'art est mis au service de l'épanouissement littéraire du protagoniste narrateur, il apparaît dans *Sefarad* comme un lien à l'autre. L'éclatement de l'œuvre en une multiplicité de récits érige *Sefarad* en monument postmoderne où se côtoie une multitude de destins qui, s'ils ne sont pas égaux, n'en sont pas moins équivalents. L'art trouve sa légitimité au sein de *Sefarad* dans le pouvoir qu'il a de susciter une émotion esthétique et par là-même de s'extirper de soi. Associé à la littérature qui s'appuie sur la capacité de chacun à se fondre dans l'autre, l'art est donc le véhicule privilégié d'un partage sensible à l'origine d'une compréhension plus aiguisée de la matière humaine.

En définitive, Ludwig Wittgenstein⁴⁷⁴ en déclarant que l'éthique et l'esthétique ne font qu'un et en reprenant le néologisme « esthétique », suggère le rapprochement des sphères de la morale et de l'art. De la même façon, dans un entretien accordé à Nuria Murgado⁴⁷⁵, Antonio Muñoz Molina indique que le

⁴⁷³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris, Gallimard, 1997 (1^{ère} édition 1829), 868 p.

⁴⁷⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traduit de l'allemand par Gilles Gaston Granger, Paris, Gallimard, 2001 (1^{ère} édition 1931), p. 22.

⁴⁷⁵ Nuria Murgado, « Entrevista con Antonio Muñoz Molina : una mirada al mundo a través de *Ventanas de Manhattan* » in *Anales de la literatura española contemporánea*, volume 31.1, Philadelphie, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2006, pp. 287-299.

cinéma, la musique, la peinture et la sculpture, au même titre que les valeurs idéologiques, apprennent à poser sur le monde un regard plus acéré :

Yo creo que una de las razones para que exista el arte, es para concentrarse en la comprensión del mundo, de una manera útil, de una manera que sea inteligible para la conciencia humana. Es decir que, el que dibuja, el primitivo que dibuja un ciervo está comprendiendo el ciervo, para cazarlo luego, para adorarlo, para que sea, ¿no? Pero son formas de comprensión del mundo.

Le bien et le beau s'avèrent inextricablement liés. C'est ainsi l'étude successive de la morale et de l'art qui nous a permis, au terme de notre troisième partie, d'entériner une scission fondamentale entre les trois œuvres de notre corpus, à savoir entre *Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan* d'une part et *Sefarad* d'autre part. En effet, *Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan* s'affichent comme les volets d'un diptyque constitué autour de l'évolution d'un même protagoniste narrateur, double de l'auteur. C'est ainsi son seul regard, sous-tendu par les valeurs humanistes d'un intérêt pour le passé, d'une foi en l'éducation et d'une dévotion pour les arts visuels, qui est communiqué tout au long de ces deux œuvres. Tout au contraire, *Sefarad* préfère au parcours d'un seul les potentialités de tous. Affecté par la fragilité de l'identité, le narrateur extradiégétique de *Sefarad* s'extirpe de son vécu propre, pour se fondre pleinement dans les destins des autres. A l'exercice intellectuel qui interroge sur soi et sur son être au monde s'oppose ainsi l'émotion viscérale et universelle de l'empathie humaine.

Conclusion

Un an après la naissance du mouvement des Indignés, Stéphane Hessel, exprime, dans *Vivez !*, sa foi en l'existence : « Je pense que la gratitude vis-à-vis du réel est une des forces sur lesquelles on peut s'appuyer, et qui peut même vous donner la possibilité de faire du bien à d'autres »⁴⁷⁶. Si le résistant invite à la citoyenneté dans des essais injonctifs, Antonio Muñoz Molina choisit de partager une même reconnaissance pour le réel au travers d'œuvres littéraires. Aussi, au seuil de notre étude, nous problématisons les rapports du réel et de la fiction au sein de trois d'entre elles, à savoir *Ardor guerrero*, *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan*, afin de déterminer si ces trois œuvres qui se donnent à lire respectivement comme des mémoires, un ensemble d'histoires composé principalement de témoignages et un récit voyage, autrement dit des ouvrages à caractère factuel, pouvaient effectivement être exemptes de fictionnalité. Nous nous interrogeons sur la viabilité du projet initial d'objectivité de ces œuvres à cause de la possible interférence de procédés fictionnels qui viendraient contaminer des écrits se voulant composés de faits avérés. A l'heure du bilan, après avoir partiellement vérifié puis amplement nuancé l'hypothèse d'une stricte factualité, nous sommes désormais en mesure d'affirmer que le corpus constitue une hybridation des régimes factuel et fictionnel. En sus, il nous est apparu au cours de notre recherche qu'à l'encontre de notre postulat initial d'une triade homogène, cette hybridation différait au sein des trois œuvres, dans la mesure où les relations qu'entretiennent avec le factuel et le fictionnel *Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan* d'une part et *Sefarad* d'autre part, sont fondamentalement distinctes.

Tout d'abord, la première partie de notre recherche nous a permis d'authentifier l'ancrage factuel des œuvres de notre corpus. Ecrire c'est d'emblée se narrer soi-même, ainsi que l'exprime John Locke dans *Essai concernant l'entendement humain*⁴⁷⁷. Aussi, dans *Ardor guerrero*, Antonio Muñoz Molina, par la voix de son protagoniste narrateur, retrace son parcours militaire accompli, au début des années 1980, d'abord au centre de recrues de Vitoria puis à la caserne de Saint-Sébastien. En s'affichant non seulement comme un jeune appelé pleutre et

⁴⁷⁶ Stéphane Hessel, *Vivez !*, Paris, Carnets Nord, 2012, p. 17.

⁴⁷⁷ John Locke, *Essai concernant l'entendement humain*, traduit de l'anglais par Pierre Coste, Paris, Le Livre de Poche, 2009 (1^{ère} édition 1689), p. 594.

inadapté, mais en reconnaissant aussi, qu'au fur et à mesure du service, il aspire, à son tour, à dominer les plus faibles, il fait pleinement vœu de vérité. C'est une même exigence de factualité qui régit *Ventanas de Manhattan* puisque l'auteur, par la main de son protagoniste narrateur, écrit son séjour new-yorkais au contact avec la ville, à savoir le sac à l'épaule et le carnet sous le bras. En synchronisant l'écriture et l'expérience, il adopte une démarche de type journalistique, à la différence près qu'il dévoile là une part d'intimité. Tel Stendhal dans *Rome, Naples et Florence*⁴⁷⁸, il collige ses sensations en préférant à une description monumentale de New York, un portrait viscéral de la ville en mouvement. Ainsi, dans *Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan*, Antonio Muñoz Molina relate, par l'entremise d'un protagoniste narrateur, ses expériences propres, en divers lieux et différentes époques. Dans *Sefarad* si la trame diégétique est aussi en partie issue de la vie de l'auteur, elle se mêle néanmoins à des récits métadiégétiques résultant de multiples destins. Ces histoires sont également celles de personnes réelles, illustres, tels Margarete Buber-Neumann et Franz Kafka, que le narrateur extradiégétique découvre dans ses lectures, ou plus anonymes comme José Luis Pinillos avec qui il converse et dont il se fait le confident. Nombre de ces sorts se voient inexorablement entachés par les événements traumatiques qui souillent le XX^e siècle. A l'image de Pinillos, que les disparus exhortent à parler parce que, vivant, il a ce pouvoir extraordinaire de le faire, le narrateur extradiégétique répond dans *Sefarad* à l'impératif moral de faire savoir la violence extrême exercée par les totalitarismes. Non seulement il s'en tient rigoureusement aux faits, pleinement conscient, ainsi que l'affirme Michael Scammell⁴⁷⁹, qu'un biographe est un romancier sous serment, mais il porte aussi aux nues l'acte même de transmission. A l'image de Schéhérazade dans *Les mille et une nuits*⁴⁸⁰, le narrateur extradiégétique s'affiche comme le maillon d'une chaîne, soulignant de ce fait que le processus de perpétuation constitue en lui-même l'histoire la plus essentielle. Ainsi, parvenue à ce stade de notre réflexion, nous avons été en mesure de confirmer que les trois œuvres de notre corpus s'ancrent effectivement dans la

⁴⁷⁸ Stendhal, *Rome, Naples, Florence*, Paris, Gallimard, 1987 (1^{ère} édition 1817), 479 p.

⁴⁷⁹ Michael Scammell, *Koestler : The literary and political odyssey of a twentieth-century skeptic*, New York, Random house, 2009, p. 4.

⁴⁸⁰ Anonyme, *Les mille et une nuits*, *op. cit.*

factuel, puisqu'elles mêlent des parcours individuels véridiques à l'Histoire et au monde réel.

La deuxième partie de notre étude nous a néanmoins permis d'établir que les trois œuvres de notre corpus n'ont pu absolument se soustraire à une contamination fictionnelle. Une œuvre narrative strictement factuelle n'est pas envisageable dans la mesure où tout récit se voit nécessairement soumis à des transformations, conscientes ou non. Dans *Ventanas de Manhattan*, le protagoniste narrateur, qui ne peut appréhender New York qu'à travers le prisme de sa subjectivité, ne présente finalement de la ville qu'une vision biaisée. C'est aussi parce qu'il lui est impossible de tout raconter que le narrateur de *Ventanas de Manhattan*, comme celui d'*Ardor guerrero*, se voit contraint de ne sélectionner que des moments saillants. Dans *Ardor guerrero*, le recours à la fictionnalité est de surcroît d'ordre structurel dans la mesure où l'œuvre se construit suivant les canons littéraires du récit d'apprentissage, ou plus précisément en les pervertissant, puisque le protagoniste narrateur évolue en opposition aux valeurs enseignées dans l'armée. Si dans *Ventanas de Manhattan* et *Ardor guerrero*, la contamination fictionnelle relève de processus inconscients ou inexorables, elle participe dans *Sefarad* d'une volonté manifeste. Les expériences qui tissent la toile de l'œuvre, parce que si elles peuvent s'assimiler à celles de l'auteur, elles sont tout aussi susceptibles d'en être fort dissemblables, ne relèvent pas d'une pratique autobiographique mais autofictionnelle qui, en entretenant l'ambiguïté, presse le lecteur de recevoir indistinctement ces histoires comme imaginaires. Le niveau métadiégétique est lui-même marqué du sceau de la fiction d'une façon à la fois explicite dans la présence apparente de données inventées, et implicite par l'usage notamment de procédés d'immersion et d'identification. Ainsi, ce deuxième axe nous a contraint à nuancer les résultats obtenus au terme de notre première partie, dans la mesure où si les trois œuvres s'ancrent dans la factualité, elles participent aussi, en modifiant le cadre du réel, d'une liberté proprement fictionnelle.

Enfin, notre troisième et dernier développement, en interrogeant, au regard de l'idéologie et des arts, l'hybridité décelée dans les ouvrages de notre corpus, nous a permis d'entériner une distinction entre *Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan* d'une part et *Sefarad* d'autre part. Les événements inscrits dans *Ardor*

guerrero et *Ventanas de Manhattan* constituent deux périodes charnières dans la vie de l'auteur. Comme dans les *memoirs* américains, le protagoniste narrateur du récit militaire choisit de relater une période singulière de son parcours par une écriture de non-fiction qui rapporte des faits réels tout en empruntant aux techniques de la fiction littéraire classique. Dans l'œuvre, c'est la conjonction de l'expérience personnelle et des événements historiques qui fait sens dans la mesure où le protagoniste narrateur quitte l'adolescence pour entrer dans l'âge adulte alors même que l'Espagne s'extrait de la dictature franquiste pour recouvrer une ère démocratique. Dans *Ventanas de Manhattan*, comme dans une suite cinématographique, ce même personnage parvient, en voyageant à New York, ville cosmopolite et emblème s'il en est de modernité, à étancher sa soif de culture. C'est en ce sens qu'Antonio Muñoz Molina, au seuil d'un recueil d'essais sur l'art qu'il va sans doute publier à l'automne 2012, fait sienne une phrase de Marcel Proust, prononcée par Swann au moment de mourir : « ce que je veux dire c'est que j'ai beaucoup aimé les arts et que j'ai beaucoup aimé la vie »⁴⁸¹. Cependant, si l'auteur avait écrit son récit de voyage de façon impersonnelle, comme au dessus de la mêlée à la manière d'un visiteur de musée, il n'aurait pas livré la raison véritable de son attachement à la ville car si son inclination est culturelle, elle est aussi profondément sentimentale dans la mesure où New York a vu naître, dans la trépidation des clubs de jazz, son histoire d'amour avec celle qui deviendra sa femme. En définitive, *Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan* composent le diptyque d'une factualité subjective dans la mesure où, plus qu'un croisement entre les faits et la fiction entendue comme invention, les deux œuvres sont l'expression de la vérité intime de l'auteur sur le monde. Au sein de notre corpus, seule *Sefarad* convoque littéralement les méandres de l'imagination. A la différence de Jean Améry ou Victor Klemperer, l'auteur n'a pas souffert d'une mise au ban sociale. Afin de faire la démonstration d'un tel processus d'exclusion, Antonio Muñoz Molina, derrière le masque du narrateur extradiégétique, a donc nécessairement recours à la fiction, pour sa capacité même de se mettre à la place d'autrui. Il se défend ainsi de percevoir l'Autre, précisément parce qu'il est autre, comme une menace, pleinement conscient que c'est le rejet de la différence qui est

⁴⁸¹ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, tome IV, *Sodome et Gomhorre*, volumes 1 et 2, Teddington, The Echo library, 2006 (1^{ère} édition 1954), p. 71.

à l'origine non seulement des crimes du nazisme et du stalinisme, mais aussi, de nos jours, de la stigmatisation des malades et des marginaux. Affecté par la fragilité de l'identité, le narrateur extradiégétique comprend de surcroît que l'autre n'est qu'une des potentialités de soi. Aussi *Sefarad*, dans une architecture de type postmoderne, donne la parole à toutes les vérités, traduisant par là-même la polyphonie fondamentale du monde réel. En définitive, si *Sefarad* est la seule des trois œuvres de notre corpus à constituer une véritable hybridation du réel et de l'imaginaire, c'est aussi paradoxalement celle qui approche au plus près la réalité. Lors de notre rencontre madrilène, Antonio Muñoz Molina nous rapporte, à propos des cours d'écriture factuelle qu'il dispense à l'université de New York, que ce qu'il souhaite n'est pas enseigner une théorie implacable sur la littérature mais seulement apprendre à ses étudiants à lire avec attention. Nous ne saurions nous-même que rappeler que ce qui demeure fondamental c'est lire pour elles-mêmes *Ardor guerrero*, *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan*. Au moment de clore cette aventure littéraire en compagnie de l'œuvre d'Antonio Muñoz Molina, il nous vient la nostalgie inhérente aux heureux moments lorsque ces derniers viennent à s'achever. Pourtant, notre découverte des mondes de l'auteur peut se prolonger. Outre bien évidemment les ouvrages à venir signés de sa main, nous savons que deux de ses romans, *Beltenebros*⁴⁸² et *Plenilunio*⁴⁸³, ont été portés à l'écran. Si les deux films réalisés respectivement par Pilar Miró en 1991 et Imanol Uribe en 2000, n'ont pas bénéficié d'une adaptation de Muñoz Molina, bien que ce dernier ait confié le scénario de *Plenilunio* à son épouse Elvira Lindo, il nous paraît être un sujet d'intérêt que celui d'analyser les images et les sons extirpés de mots maintes fois étudiés. Au-delà, c'est tout le processus artistique nécessaire à ces transpositions d'œuvres littéraires en adaptations scénaristiques puis en objets cinématographiques qui serait au cœur des problématiques d'une telle recherche. La viabilité de ce travail nous paraît d'autant plus justifiée que la qualité des deux films a été reconnue par le milieu du cinéma puisque *Beltenebros*⁴⁸⁴ a obtenu l'Ours d'argent à Berlin en 1992 et a concouru dans dix catégories aux Goya la

⁴⁸² Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, *op. cit.*

⁴⁸³ Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, *op. cit.*

⁴⁸⁴ Pilar Miró, *Beltenebros*, Madrid, Iberoamericana Films, 1991, 147 min.

même année, obtenant trois récompenses, quand *Plenilunio*⁴⁸⁵ a été nommé à cinq reprises à cette même cérémonie en 2001. Sur papier ou sur pellicule, les mondes d'Antonio Muñoz Molina offrent donc la promesse de nouvelles découvertes fascinantes.

⁴⁸⁵ Imanol Uribe, *Plenilunio*, Madrid, Sogecine, 2000, 111 min.

Index onomastique

I- Index littéraire

Ayala Francisco : *S*, p. 516.

Alberti Rafael : *S*, p. 77.

Améry Jean (Mayer Hans) : *S*, p. 388, 390, 393-395, 400, 474, 475, 515.

▶ *Par delà le crime et le châtement* : *S*, p. 515.

Andersen Hans Christian : *VM*, p. 167.

Artaud Antonin : *AG*, p. 320.

Auden W.H. : *VM*, p. 282.

Auster Paul : *AG*, p. 112.

Azorín : *AG*, p. 53.

Baroja Pío : *S*, p. 68, 217.

Bashevis Singer Isaac : *VM*, p. 156.

▶ *Sombras sobre el Hudson* : *VM*, p. 156.

Bassani Giorgio : *S*, p. 49.

▶ *Jardín de los Finzi-Contini (El) (Il Giardino dei Finzi-Contini)* : *S*, p. 49.

Baudelaire : *S*, p. 152, 154, 432 ; *VM*, p. 344.

▶ *Fleurs du mal (Les)* : *S*, p. 152.

▶ *Spleen de Paris (Le)* : *S*, p. 152.

Bécquer Gustavo Adolfo : *S*, p. 506 ; *VM*, p. 67.

Bellow Saul : *VM*, p. 143, 156.

Benavente : *S*, p. 131, 132.

Benjamin Walter : *S*, p. 42, 390.

Berberova Nina : *AG*, p. 376.

Blake William : *S*, p. 203.

▶ *Proverbios del infierno (Proverbs of hell)* : *S*, p. 203.

Borges Jorge Luis : *AG*, p. 98, 164, 226, 235, 238, 352, 376 ; *S*, p. 219 ; *VM*, p. 221, 343.

Brecht Bertolt : *S*, p. 176 ; *VM*, p. 304, 305.

▶ *Alabama song* : *VM*, p. 306.

Brodsky Joseph : *VM*, p. 119, 281, 307, 343.

Buber-Neumann Margarete : *S*, p. 43, 44, 68, 186, 187, 191, 393, 400, 514.

▶ *Déportée en Sibérie, déportée à Ravensbrück* : *S*, p. 514.

▶ *Milena* : *S*, p. 514.

Bukowsky Charles : *VM*, p. 373, 374.

Canetti Elías : *AG*, p. 376.

Capote Truman : *VM*, p. 281, 303.

Carver Raymond : *VM*, p. 373.

Casona : *S*, p. 131, 132.

Castaneda Carlos : *AG*, p. 320.

Cavafis Constantino : *S*, p. 431.

Cela Camilo José : *AG*, p. 226.

Cernuda : *S*, p. 214 ; *VM*, p. 188.

▶ *Español habla de su tierra (El)* : *VM*, p. 188.

▶ *Realidad y el deseo (La)* : *S*, p. 214.

Cervantes : *S*, p. 235 ; *VM*, p. 190, 293.

- ▶ *Don Quijote* : *AG*, p. 52, 310, 352 ; *S*, p. 235, 497, 499, 502 ; *VM*, p. 187, 190, 213.
- ▶ *Galatea (La)* : *S*, p. 499.

Chandler : *S*, p. 435.

- ▶ *Grand sommeil (Le) (The Big Sleep)* : *S*, p. 431, 442.

Chatwin Bruce : *S*, p. 50 ; *VM*, p. 177.

- ▶ *En la Patagonia (In Patagonia)* : *S*, p. 50.

Cheever John : *VM*, p. 143, 148, 177, 282, 303.

Chesterton : *AG*, p. 216.

Conrad Joseph : *AG*, p. 329, 383.

- ▶ *Corazón de las tinieblas (El) (Heart of darkness)* : *S*, p. 37.
- ▶ *Línea de sombra (La) (The shadow line)* : *AG*, p. 329, 330, 352, 383.

Cortázar Julio : *AG*, p. 220, 226, 352 ; *VM*, p. 19.

Crumb Robert : *VM*, p. 372-374.

Dante : *AG*, p. 375 ; *VM*, p. 379.

- ▶ *Divina Comedia (Divina Commedia)* : *AG*, p. 375.

Del Castillo Michel : *S*, p. 169.

DeLillo Don : *VM*, p. 120, 198.

DeQuincey : *VM*, p. 344.

Engels : *VM*, p. 130.

- ▶ *Manifiesto Comunista (Manifest der Kommunistischen Partei)* : *VM*, p. 130, 199.

Espronceda : *S*, p. 506.

Faulkner : *VM*, p. 143, 343.

- ▶ *Palmeras salvajes (The Wild Palms)* : *S*, p. 245.

Fitzgerald Scott : *VM*, p. 143.

Flaubert : *S*, p. 434 ; *AG*, p. 296.

Furet François : *S*, p. 514.

- ▶ *Pasado de una ilusión (El) (Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au xxe siècle)* : *S*, p. 514.

Gainsborough : *VM*, p. 200.

Galdós : *S*, p. 62, 217.

- ▶ *Fortunata y Jacinta* : *S*, p. 62.

García Lorca Federico : *S*, p. 131, 230, 385, 439, 441 ; *VM*, p. 22, 68, 69, 133, 178, 188, 230, 332, 457.

- ▶ *Casa de Bernarda Alba (La)* : *S*, p. 132.
- ▶ *Casidas* : *S*, p. 251.
- ▶ *Romancero gitano* : *S*, p. 440, 506.

García Lorca Francisco : *S*, p. 505.

García Márquez Gabriel : *AG*, p. 226.

Garcilaso de la Vega : *S*, p. 506.

Genet Jean : *VM*, p. 280, 281.

Gide André : *S*, p. 173, 179.

Ginzburg Evgenia : *S*, p. 44, 72-77, 514.

- ▶ *Journey into the whirlwind* : *S*, p. 514.

Gombrowicz Witold : *VM*, p. 163.

Góngora : *S*, p. 506.

González Ruano : *VM*, p. 162.

Goytisolo Juan : *AG*, p. 226.

Graves Robert : *AG*, p. 254.

Greene Graham : *AG*, p. 164, 226.

Grimm : *S*, p. 476.

Guelbenzu José María : *VM*, p. 45, 46.

Guillén Jorge : *S*, p. 239.

▶ *Cántico* : *S*, p. 239.

Hammett Dashiell : *S*, p. 180, 435.

Hebreo León (Abravanel Judá) : *S*, p. 499.

▶ *Diálogos de Amor* : *S*, p. 499.

Heidegger : *VM*, p. 138, 141.

Hemingway : *S*, p. 173, 180.

Herodoto : *S*, p. 50.

▶ *Historias* : *S*, p. 50.

Irving Washington : *S*, p. 443.

Jesenska Milena : *S*, p. 42-47, 80, 123, 143, 167, 181, 187, 234, 385, 387, 395, 414, 432, 433, 436, 514.

Jiménez Juan Ramón : *S*, p. 425 ; *VM*, p. 347.

Kafka Franz : *S*, p. 9, 42, 44-47, 62, 80, 122, 123, 135, 143, 167, 180, 187, 234, 385, 387, 389, 395, 400, 427, 431-433, 436, 442, 486, 514.

▶ *Cartas a Milena* : *S*, p. 234, 385, 387, 389, 427, 428, 433, 514.

▶ *Proceso (El)* : *S*, p. 9, 63, 64, 167, 395.

Kamen Henry : *S*, p. 515.

▶ *Inquisición Española (La)* : *S*, p. 515.

Kierkegaard Sören : *S*, p. 52, 53, 61, 432.

Klemperer Victor : *S*, p. 65, 66, 71, 78, 82, 515.

▶ *I will bear a witness : a diary of the nazi years* : *S*, p. 515.

Koch Stephen : *S*, p. 197, 514.

▶ *Fin de la inocencia (The End of Innocence)* : *S*, p. 514.

Kodama María : *AG*, p. 226.

Koestler Arthur : *S*, p. 170, 171, 174, 176, 181, 192, 198, 514.

▶ *Invisible writing (The)*, *S*, p. 170, 514.

Larbaud Valery : *VM*, p. 145.

Le Carré John : *AG*, p. 164, 226, 238 ; *S*, p. 479.

▶ *Gente de Smiley (La) (Smiley's People)* : *AG*, p. 226, 352.

León fray Luis (de) : *S*, p. 506.

León María Teresa : *S*, p. 65, 77, 78.

Levi Primo : *S*, p. 37, 41, 43, 124, 387, 390, 469, 474, 515.

▶ *Hundidos y los salvados (Los) (I sommersi e i salvati)* : *S*, p. 515.

▶ *Si esto es un hombre (Se questo è un uomo)* : *S*, p. 515.

▶ *Tregua (La) (La Tregua)* : *S*, p. 515.

Lledó Emilio : *S*, p. 515.

Machado Antonio : *S*, p. 490.

Malraux : *VM*, p. 329.

Mandelstam Nadezhda : *S*, p. 68, 514.

▶ *Contra toda esperanza (Hope Against Hope / Hope abandoned)* : *S*,
p. 514.

Manrique Jorge : *S*, p. 84, 87.

▶ *Coplas por la muerte de su padre* : *S*, p. 87.

Maturin Charles : *VM*, p. 290.

Marx : *VM*, p. 130.

▶ *Capital (El) (Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie)*: *VM*, p. 199.

▶ *Manifiesto Comunista (Manifest der Kommunistischen Partei)* : *VM*,
p. 130, 199.

McCourt Frank : *VM*, p. 186.

McCullers Carson : *VM*, p. 280.

Mitchell Joseph : *VM*, p. 303, 343.

▶ *Secreto de Joe Gould (El) (Joe Gould's Secret)* : *VM*, p. 343.

Montaigne : *AG*, p. 8 ; *S*, p. 37.

Munro Alice : *VM*, p. 343.

Nabokov Vladimir : *AG*, p. 375, 376 ; *VM*, p. 60, 109, 303.

▶ *Lolita* : *AG*, p. 375.

▶ *Pnin* : *AG*, p. 375.

Netanyahu Benzion : *S*, p. 515.

▶ *Orígenes de la Inquisición (Los) (The Origins of the Inquisition in Fifteenth Century Spain)* : *S*, p. 515.

Nietzsche : *S*, p. 425.

Onetti Juan Carlos : *AG*, p. 111, 164, 228, 254, 376 ; *VM*, p. 343.

▶ *Dejemos hablar al viento* : *AG*, p. 111, 228, 352.

Ortega : *S*, p. 425.

Papini : *AG*, p. 96.

Pascal : *S*, p. 404, 432, 434.

▶ *Pensées (Les)* : *S*, p. 434.

Paso Alfonso : *AG*, p. 228.

Pavese Cesare : *S*, p. 431, 434.

▶ *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* : *S*, p. 435.

Pérez Joseph : *S*, p. 515.

▶ *Historia de una tragedia* : *S*, p. 515.

Pessoa Fernando : *S*, p. 431, 442.

Pinillos José Luis : *S*, p. 394, 516.

Piscator Erwin : *S*, p. 176.

Poe Allan : *VM*, p. 67.

Proust Marcel : *S*, p. 48, 49 ; *VM*, p. 42, 343.

▶ *Tiempo recobrado (El) (Le temps retrouvé)* : *S*, p. 48.

Quevedo : *S*, p. 506 ; *VM*, p. 32.

R.Castelao Alfonso : *AG*, p. 352.

Reich Wilhelm : *AG*, p. 321.

Rilke : *S*, p. 144, 425.

Rimbaud Arthur : *AG*, p. 320,323.

Rolland Romain : *S*, p. 173, 179.

Roth Henry : *VM*, p. 203.

▶ *Llámalo sueño (Call it sleep)* : *VM*, p. 203.

Roth Philip : *VM*, p. 343.

▶ *Dying Animal* : *VM*, p. 343.

▶ *Human Stain (The)* : *VM*, p. 343.

Rulfo Juan : *AG*, p. 226.

Russell Bertrand : *S*, p. 179.

San Juan de la Cruz : *S*, p. 506.

Salinger J.D. : *VM*, p. 303.

▶ *Attrape-coeurs (L') (The Catcher in the Rye)* : *VM*, p. 168.

Shakespeare : *VM*, p. 167.

Simon André (Katz Otto) : *S*, p. 180, 181, 182.

Spinoza Baruch : *S*, p. 386, 469, 472.

Staline : *S*, p. 499 ; *VM*, p. 159.

▶ *El marxismo y la cuestión nacional* : *AG*, p. 252, 352.

Stein Gertrud : *VM*, p. 294, 295.

Stendhal : *VM*, p. 126.

Todorov Tvestan : *S*, p. 515.

- ▶ *Facing the extreme-moral life in the concentration camps (Face à l'extrême)* : *S*, p. 515.
- ▶ *Hombre desterrado (L'Homme dépaycé)* : *S*, p. 515.

Tolstoi : *S*, p. 37.

- ▶ *Sonata a Kreutzer* : *S*, p. 37.

Toth Jennifer : *VM*, p. 146.

- ▶ *The Mole People : Life in the Tunnels Beneath New York City* : *VM*, p. 146.

Truffaut François : *AG*, p. 238.

- ▶ *Cine según Hitchcock (El) (Entretiens avec Hitchcock)* : *AG*, p. 238, 352.

Umbral Francisco : *AG*, p. 228.

- ▶ *Diario de un escritor burgués* : *AG*, p. 352.

Unamuno : *AG*, p. 53.

Vázquez Montalbán Manuel : *AG*, p. 226, 320.

Verne Jules : *AG*, p. 97, 224 ; *S*, p. 40, 42 ; *VM*, p. 146.

- ▶ *Miguel Strogoff (Michel Strogoff)* : *AG*, p. 334.
- ▶ *Vingt mille lieux sous les mers* : *S*, p. 40, 430, 431.

Vona Albert Samuel Alexandru (Roman Emile) : *S*, p. 470, 471, 473.

Wells H.G. : *S*, p. 173, 179.

- ▶ *Homme invisible (L') (The Invisible Man)* : *S*, p. 331, 442.

White E.B. : *VM*, p. 153, 347.

- ▶ *Here is New-york* : *VM*, p. 143.

Whitman Walt : *VM*, p. 143.

Wilde Oscar : *VM*, p. 199, 241, 290, 291, 293.

Wilson Edmund : *VM*, p. 303.

Woolf Virginia : *VM*, p. 143.

▶ *Mrs Dalloway* : *VM*, p. 295.

Woolrich Cornell (Irish William) : *VM*, p. 62, 63.

Autres ouvrages

Amadís de Gaula : *S*, p. 499.

Anacleto agente secreto : *AG*, p. 337.

Celestina (La) : *S*, p. 499, 502.

Cid (El) : *AG*, p. 53 ; *S*, p. 497, 499.

Conde de Montecristo (El) (Le comte de Montecristo) : *S*, p. 434, 435.

Don Juan Tenorio : *S*, p. 132, 358, 506.

Frankenstein : *AG*, p. 90.

Fuenteovejuna : *S*, p. 506.

Ile au trésor (L') (Treasure Island) : *S*, p. 434 ; *VM*, p. 325.

La tierra baldía (The Waste Land) : *VM*, p. 113.

Lazarillo : *S*, p. 499, 502.

Libro pardo del terror nazi : *S*, p. 176.

Manhattan Transfer : *VM*, p. 58.

Mil y una noches (Las) : *VM*, p. 258.

Miss Marple : *S*, p. 482.

Palmerín de Inglaterra : *S*, p. 499.

Psicología de la incompetencia militar (On the psychology of military incompetence) : *AG*, p. 232.

Robinson Crusoe : *S*, p. 295, 308, 431.

Señor de los anillos (El) (The Lord of the Rings) : *AG*, p. 326.

Vida es sueño (La) : *S*, p. 506.

Voyages de Gulliver (Les) (Gulliver's Travels) : *VM*, p. 172.

Zipi y Zape : *AG*, p. 116.

II- Index pictural

Avedon Richard : *VM*, p. 170, 279, 280, 281, 283, 322.

Barceló Miquel : *AG*, p. 226.

Bellows George : *VM*, p. 312.

Bramante : *S*, p. 231.

Brueghel : *AG*, p. 271 ; *VM*, p. 170, 173, 178, 195, 250, 373.

Davis Stuart : *VM*, p. 292.

De Chirico Giorgio : *VM*, p. 151, 169.

Doré Gustave : *AG*, p. 50.

Durero : *VM*, p. 373.

El Bosco : *S*, p. 226 ; *VM*, p. 172, 250.

Esher : *VM*, p. 151, 184.

Estes Richard : *VM*, p. 140, 217, 218, 220, 221.

Francesca Piero della : *VM*, p. 334.

Gauguin Paul : *VM*, p. 292.

Giotto : *S*, p. 226.

Gorki Arshile : *VM*, p. 312.

Goya : *S*, p. 496, 499, 502 ; *VM*, p. 45, 336.

Greco (El) : *S*, p. 502, 510.

Hockney David : *VM*, p. 140,141.

Hopper Edward : *S*, p. 503 ; *VM*, p. 39, 59, 60-63, 169, 312-316, 330.

▶ *Siete de la mañana (Seven AM)* : *VM*, p. 313.

Katz Alex : *VM*, p. 44, 63, 64, 242, 258, 312.

Lichtenstein Roy : *VM*, p. 44.

Manet : *S*, p. 206 ; *VM*, p. 292.

Matisse : *VM*, p. 140, 141, 219, 330, 333.

▶ *Amélie* : *VM*, p. 333.

Murillo : *S*, p. 374.

O'keeff Jeorgia : *VM*, p. 382.

Picasso : *S*, p. 226, 501 ; *VM*, p. 169, 231, 241, 295, 330, 335.

▶ *Horta de Ebro* : *VM*, p. 335.

▶ *Mujer de blanco* : *VM*, p. 169.

Rothko Mark : *VM*, p. 312, 316, 325.

Rembrandt : *VM*, p. 45, 46, 198, 283.

▶ *El jinete polaco* : *VM*, p. 46.

Sánchez Alberto : *S*, p. 334, 335.

Sert : *VM*, p. 235.

Seurat : *VM*, p. 163.

Sorolla Joaquín : *S*, p. 509.

Tiziano : *VM*, p. 45, 46, 198.

▶ *Hombre joven* : *VM*, p. 46.

Van Gogh : *S*, p. 385 ; *VM*, p. 199, 212, 213, 241, 293.

Velázquez : *S*, p. 143, 226, 496, 499, 502, 507, 508, 511, 513 ; *VM*, p. 109, 169, 198, 283.

- ▶ *Aguador de Sevilla (El)* : *S*, p. 143.
- ▶ *Juan de Pareja* : *VM*, p. 109,169.
- ▶ *Retrato de niña* : *S*, p. 513.

Vermeer : *S*, p. 386 ; *VM*, p. 45, 46, 169, 198, 283.

- ▶ *Joven leyendo una carta (Brieflezende vrouw in het blauw)* : *VM*, p.46.

Warhol Andy : *VM*, p. 44, 170, 281.

Whistler : *VM*, p. 45.

Zurbarán : *VM*, p. 192.

III- Index sculptural

Breuer Marcel : *VM*, p. 315.

Chillida Eduardo : *AG*, p. 234.

Giacometti Alberto : *VM*, p. 207-210, 230, 249, 382.

Leiro : *VM*, p. 245, 246, 248, 250.

Muñoz Juan : *VM*, p. 191, 192, 193, 263, 383.

- ▶ *Conversación* : *VM*, p. 191.

Rodin : *VM*, p. 241.

Valdés Manolo : *VM*, p. 326-336.

IV- Index cinématographique⁴⁸⁶

Allen Woody : *AG*, p. 252.

▶ *Annie Hall* : *AG*, p. 252.

Almodóvar Pedro : *AG*, p. 225 ; *VM*, p. 298, 341.

Astaire Fred : *S*, p. 27 ; *VM*, p. 311.

● *The band wagon* : *VM*, p. 254.

Bacall Lauren : *AG*, p. 27 ; *S*, p. 453 .

Bergman Ingrid : *S*, p. 206, 453.

Bertolucci Bernardo : *AG*, p. 227, 229, 252.

▶ *Novecento* : *AG*, p. 227, 252.

Bogart Humphrey : *AG*, p. 154.

Buñuel Luis : *AG*, p. 226.

Cámara Javier : *VM*, p. 298-302.

Cooper Gary : *AG*, p. 204.

● *Solo ante el peligro (High noon)* : *AG*, p. 204.

Cotten Joseph : *VM*, p. 66, 67, 71.

● *Portrait of Jennie* : *VM*, p. 65, 66, 68, 71.

● *Tercer hombre (El) (The Third Man)* : *AG*, p. 97.

De Niro Robert : *S*, p. 434 ; *VM*, p. 36, 142, 284.

▶ ● *Bronx's Tale (A)* : *VM*, p. 284.

● *Érase una vez en América (Once Upon a Time in America)* : *S*, p. 434.

● *Falling in Love* : *VM*, p. 142.

● *Novecento* : *AG*, p. 227, 252.

● *Taxi driver* : *VM*, p. 36.

⁴⁸⁶ Le symbole « ▶ » indique une fonction de réalisateur quand le symbole « ● » traduit celle d'acteur.

Depardieu Gérard : *AG*, p. 227.

- *Novecento* : *AG*, p. 227, 252.

Dieterle William : *VM*, p. 66.

- ▶ *Portrait of Jennie* : *VM*, p. 65, 66, 68, 71.

Eastwood Clint : *AG*, p. 138, 204.

Eisenstein : *S*, p. 176.

Erice Víctor : *AG*, p. 238.

Fellini Federico : *VM*, p. 158.

- ▶ *Amarcord* : *VM*, p. 158.

Ford Glenn : *S*, p. 453.

- *Gilda* : *S*, p. 453.

Gable Clark : *S*, p. 330.

Gardner Ava : *S*, p. 453.

- *The band wagon* : *VM*, p. 254.

Garland Judy : *VM*, p. 379.

Godard Jean-Luc : *AG*, p. 238.

Haas Willy : *S*, p. 45, 80.

Hayworth Rita : *S*, p. 206, 453 ; *VM*, p. 71.

- *Dama de Shanghai (La) (The Lady from Shanghai)* : *VM*, p. 71.
- *Gilda* : *S*, p. 453.

Hellman Lillian : *S*, p. 180.

Hepburn Katherine : *VM*, p. 353.

Hitchcock Alfred : *AG*, p. 238 ; *VM*, p. 60, 61, 63.

- ▶ *Psicosis (Psycho)* : *VM*, p. 60.
- ▶ *Rear Window (La ventana indiscreta)* : *VM*, p. 61, 62.

Jones Jennifer : *VM*, p. 66, 71.

Kelly Gene : *VM*, p. 311, 382.

Kubrick Stanley : *AG*, p. 225.

▶ *2001, una odisea en el espacio (2001 : A Space Odyssey)* : *AG*, p. 225.

Lake Verónica : *AG*, p. 27.

Laurel et Hardy : *S*, p. 330.

Leone Sergio : *S*, p. 434.

▶ *Érase una vez en América (Once Upon a Time in America)* : *S*, p. 434.

Montiel Sara : *S*, p. 306.

Monroe Marylin : *AG*, p. 225 ; *S*, p. 206 ; *VM*, p. 44, 170, 280.

Polanski Roman : *S*, p. 447.

▶ *Semilla del diablo (La) (Rosemary's Baby)* : *VM*, p. 108.

Pudovki : *S*, p. 176.

Ray Nicholas : *AG*, p. 238.

Streep Meryl : *VM*, p. 142.

● *Falling in Love* : *VM*, p. 142.

Taylor Robert : *AG*, p. 27.

Tierney Gene : *S*, p. 453.

Tracy Spencer : *S*, p. 402.

Truffaut François : *AG*, p. 238.

Van Cleef Lee : *AG*, p. 204.

Welles Orson : *VM*, p. 71.

● ▶ *Dama de Shanghai (La) (The Lady from Shanghai)* : *VM*, p. 71.

● *Tercer hombre (El) (The Third Man)* : *AG*, p. 97.

Williams Esther : *S*, p. 347.

- *Tarzan* : *S*, p. 347.

Xirgu Margarita : *S*, p. 132.

Zulueta Iván : *AG*, p. 238.

- ▶ *Arrebato* : *AG*, p. 238.

Autres films

Blade Runner : *VM*, p. 89.

Godzilla : *VM*, p. 88.

Hair : *AG*, p. 119.

Inspector Clouseau : *AG*, p. 337.

King Kong : *VM*, p. 33.

Washington Square : *VM*, p. 58.

V- Index musical⁴⁸⁷

Albéniz : *S*, p. 443, 447.

- ▶ *Iberia* : *S*, p. 447.
- ▶ *Rapsodia española* : *S*, p. 443, 447.

Arlen Harold : *VM*, p. 53, 310, 374.

- ▶ ● *One If We Never Meet Again* : *VM*, p. 54.
- ▶ *Love for Sale* : *VM*, p. 139.
- ▶ *One More for the Road* : *VM*, p. 54.

⁴⁸⁷ Le symbole « ▶ » indique une fonction de compositeur quand le symbole « ● » traduit celle d'interprète.

- ▶ *More for the Road* : VM, p. 54.
- ▶ *Stormy Weather* : VM, p. 374.

Armstrong Louis : VM, p. 52, 268, 270, 271.

- *After you've gone* : VM, p. 166.
- *Basin street blues* : VM, p. 268.
- ▶ *If We Never Meet Again* : VM, p. 54.

Astaire Fred : S, p. 27 ; VM, p. 311.

- *I got rhythm* : VM, p. 385.
- *One More for the Road* : VM, p. 54.

Bach Johann Sebastian : S, p. 233, 235, 251 ; VM, p. 16, 68, 78, 103, 169, 356.

Barenboim Daniel : VM, p. 68, 140.

- *Mañana de carnaval* : VM, p. 267.

Bartók Béla : VM, p. 155, 232.

- ▶ *Concerto para orquesta* : VM, p. 155.
- ▶ ● *Contrastes* : VM, p. 155.

Bennett Lou : VM, p. 359.

Bennett Tony : VM, p. 111, 143, 265, 284.

Berlin Irving : VM, p. 53.

Bernstein Leonard : VM, p. 155.

Beethoven : VM, p. 167, 292.

Brahms : S, p. 144, 405-407, 409, 411 ; VM, p. 104, 105, 265, 292.

- ▶ *Réquiem Alemán (Ein deutsches Requiem)* : VM, p. 105.

Bridgewater Dee Dee : VM, p. 303-311.

- ▶ *Alabama song* : VM, p. 306.

Brown Lawrence : VM, p. 46.

Cables George : VM, p. 140.

Cage John : VM, p. 232.

Casals Pau : *S*, p. 233, 235, 251.

Chopin : *S*, p. 337.

Cimarrosa : *VM*, p. 126.

Cole Nat « King » : *VM*, p. 47.

- *Mood Indigo* : *VM*, p. 384, 385.

Coleman Ornette : *VM*, p. 362.

Coltrane John : *VM*, p. 362, 365.

Clapton Eric : *AG*, p. 216.

Davis Miles : *VM*, p. 156, 360, 364.

- *Love for Sale* : *VM*, p. 139.

Dearie Blossom : *VM*, p. 265.

Debussy : *S*, p. 443.

- ▶ *Atardecer en Granada (La soirée dans Grenade)* : *S*, p. 443.

Dolphy Eric : *VM*, p. 233.

- *Stormy Weather* : *VM*, p. 374.

Domingo Plácido : *VM*, p. 140.

Ellington Duke : *S*, p. 495 ; *VM*, p. 46, 58, 271, 272, 355.

- ▶ ● *Don't get around much anymore* : *VM*, p. 271.
- ▶ ● *Mood Indigo* : *VM*, p. 384, 385.
- *Stormy Weather* : *VM*, p. 374.
- ▶ *Take the A Train* : *VM*, p. 58, 355.

Evans Bill : *VM*, p. 139, 145.

Falla (De) : *S*, p. 443.

Fitzgerald Ella : *VM*, p. 139, 141, 310, 352.

- *After you've one* : *VM*, p. 166.
- ▶ *A-tisket-a-tasket* : *VM*, p. 141.
- *Don't get around much anymore* : *VM*, p. 271.

- *I got rhythm* : VM, p. 385.
- *It's All Right With Me* : VM, p. 54.
- *Just One of Those Things* : VM, p. 54.
- *Love for Sale* : VM, p. 139.
- *Manhattan* : VM, p. 58.
- *Man I love (The)* : VM, p. 54.
- *Mood Indigo* : VM, p. 384, 385.
- *One More for the Road* : VM, p. 54.
- *Stormy Weather* : VM, p. 374.

Garland Judy : VM, p. 379.

- *After you've gone* : VM, p. 166.
- *I got rhythm* : VM, p. 385.
- *Stormy Weather* : VM, p. 374.

Gershwin George : S, p. 409.

- ▶ *I got rhythm* : VM, p. 385.
- ▶ *Man I love (The)* : VM, p. 54.

Gershwin Ira : VM, p. 47, 53.

- ▶ *I got rhythm* : VM, p. 385.
- ▶ *Man I love (The)* : VM, p. 54.

Gillespie Dizzy : VM, p. 52, 343.

- ▶ *To be or not to bop* : VM, p. 343.

Goodman Benny : S, p. 408, 409 ; VM, p. 154, 155.

- *After you've gone* : VM, p. 166.
- ▶ ● *Contrastes* : VM, p. 155.

Grapelli Stéphane : VM, p. 139.

- *After you've gone* : VM, p. 166.
- *Love for Sale* : VM, p. 139.

Hampson Thomas : VM, p. 103.

Hart : VM, p. 58, 111, 310.

- ▶ *Manhattan* : VM, p. 58, 111.

Hawkins : *VM*, p. 365.

- *After you've gone* : *VM*, p. 166.

Hayworth Rita : *S*, p. 206, 453 ; *VM*, p. 71.

- *Amado mío (playback)* : *S*, p. 453.

Hendrix Jimi : *AG*, p. 321.

- *Gloria* : *AG*, p. 316.

Holiday Billie : *VM*, p. 156, 237.

- *Love for Sale* : *VM*, p. 139.
- *Man I love (The)* : *VM*, p. 54.
- *One More for the Road* : *VM*, p. 54.
- *Stormy Weather* : *VM*, p. 374.

Holland Dave : *VM*, p. 265.

Ives Charles : *VM*, p. 71.

- ▶ *Central Park in the Dark* : *VM*, p. 71.

Jones Hank : *VM*, p. 381.

Kelly Gene : *VM*, p. 311, 382.

- *I got rhythm* : *VM*, p. 385.

Krupa Gene : *VM*, p. 232.

Lang K.D : *VM*, p. 265.

Lennon John : *AG*, p. 226 ; *VM*, p. 108.

Levine James : *VM*, p. 155.

Li Leon : *VM*, p. 338.

Ligeti György : *VM*, p. 234, 316.

- ▶ *Lontano* : *VM*, p. 316.

Liszt Franz : *S*, p. 151.

Los Chichos : *AG*, p. 368.

Los Chicos : *AG*, p. 288, 316.

Ma Yo Yo : *VM*, p. 139.

● *Love for Sale* : *VM*, p. 139.

Maazel Lorin : *VM*, p. 265.

Madness : *AG*, p. 210.

Mahler Gustav: *VM*, p. 199, 265, 292.

Masur Kurt : *VM*, p. 104.

Meier Waltraud : *VM*, p. 140.

Meyer Sabine : *VM*, p. 265.

Monk Thelonious : *VM*, p. 154.

Monteverdi : *VM*, p. 139.

Morrison Jim : *AG*, p. 321.

Mozart : *S*, p. 408, 409 ; *VM*, p. 126, 127, 139, 154, 199, 292, 293, 299.

▶ *Don Giovanni* : *VM*, p. 265.

▶ *Flauta Mágica (La)* : *S*, p. 185 ; *VM*, p. 125-127, 299.

▶ *Idomeneo* : *VM*, p. 140, 265.

▶ *Quinteto con clarinete* : *VM*, p. 265.

Parker Charlie : *VM*, p. 305, 356, 362, 365.

Pink Floyd : *AG*, p. 325, 326.

Porter Cole : *VM*, p. 47, 53, 310.

▶ *It's All Right With Me* : *VM*, p. 54.

▶ *Just One of Those Things* : *VM*, p. 54.

▶ *Love for Sale* : *VM*, p. 139.

Puccini : *VM*, p. 352.

Ravel : *S*, p. 443, 447.

▶ *Rapsodia española* : *S*, p. 443, 447.

▶ *Sherezade (Sheherazade)* : *S*, p. 337 .

Reed Ed : *VM*, p. 308.

Reed Lou : *AG*, p. 316.

- *Rock'n'Roll Animal* : *AG*, p. 316.
- *Walk on the wild side* : *AG*, p. 316.

Reinhardt Django : *VM*, p. 165, 166, 167.

- *After you've gone* : *VM*, p. 166.
- *Stormy Weather* : *VM*, p. 374.

Rollins Sonny : *VM*, p. 362.

Rossini : *VM*, p. 126.

Rodgers Richard : *VM*, p. 58, 103, 111, 310.

- ▶ *Manhattan* : *VM*, p. 58.
- ▶ *We'll Turn Manhattan into an Isle of Joy* : *VM*, p. 111.
- ▶ *You'll Never Walk Alone* : *VM*, p. 104.

Saxton Bill : *VM*, p. 361, 362-365, 381.

Schiff Andras : *VM*, p. 68.

Schubert : *S*, p. 144, 151.

Senante Juan Carlos : *AG*, p. 316.

- ▶ *Gaviota en Madrid (Una)* : *AG*, p. 316.

Serrat Joan Manuel : *VM*, p. 257, 260.

- *Mediterráneo* : *VM*, p. 260.

Sex Pistols : *AG*, p. 320.

Sinatra Frank : *VM*, p. 284, 352, 353.

- *After you've gone* : *VM*, p. 166.
- *It's All Right With Me* : *VM*, p. 54.
- *Mañana de carnaval* : *VM*, p. 267.
- *One More for the Road* : *VM*, p. 54.
- *Stormy Weather* : *VM*, p. 374.

Smith Bessie : *VM*, p. 304.

- *After you've gone* : *VM*, p. 166.

Smith Patti : *AG*, p. 316.

Sondheim Stephen : *VM*, p. 103, 165.

- ▶ *Sunday in the Park with George* : *VM*, p. 165.
- ▶ *West Side Story* : *VM*, p. 58.

Specials (The) : *AG*, p. 210.

Stern Isaac : *VM*, p. 252.

Strauss : *S*, p. 79.

Stravinsky Igor : *VM*, p. 281.

- ▶ *Consagración de la Primavera (La)* : *VM*, p. 332.

Strayhorn Billy : *VM*, p. 58.

Szigeti Joseph : *VM*, p. 155.

Tormé Mel : *VM*, p. 143.

Varèse Edgar : *VM*, p. 230, 232.

Verdi : *VM*, p. 156.

- ▶ *Aida* : *S*, p. 79, 337.
- ▶ *Traviata (La)* : *VM*, p. 265, 279.

Waller Fats : *VM*, p. 52.

- *After you've gone* : *VM*, p. 166.

Washington Dinah : *VM*, p. 310.

- *Love for Sale* : *VM*, p. 139.
- *Mood Indigo* : *VM*, p. 384, 385.

Webb Chick : *VM*, p. 141.

Weill Kurt : *VM*, p. 304, 305.

- *Alabama song* : *VM*, p. 306.

West Paula : *VM*, p. 302, 307, 309, 310, 311.

Woods Phil : *VM*, p. 267.

Young Lester : *VM*, p. 360, 365.

Autres créations

Opéras

Norma : *VM*, p. 160.

Tristán e Isolda : *VM*, p. 140, 316.

Comédies musicales

Forty Second Street : *VM*, p. 58, 254.

Hair : *AG*, p. 119.

Age of Acuario : *AG*, p. 120.

Let the sunshine in : *AG*, p. 120.

Chants patriotes et populaires

Ardor guerrero : *AG*, p. 207.

Asturias patria querida : *AG*, p. 207.

Coplas de Luis Candelas : *S*, p. 357.

Vino que tiene Asunción : *AG*, p. 207.

VI- Index historique

Alcala Zamora Niceto : *S*, p. 49, 62.

Arana Sabino : *AG*, p. 78, 79.

Ayala Francisco : *S*, p. 48.

Azaña Manuel : *VM*, p. 78, 188 ; *S*, p. 233, 430, 490.

Beria Lavrenty : *S*, p. 316, 317, 323.

Bin Laden Ossama : *VM*, p. 102, 380.

Breznev Leónidas : *AG*, p. 227 ; *S*, p. 322 ; *VM*, p. 321.

Bujarin : *S*, p. 167, 180.

Cajal : *S*, p. 217.

- Carnegie : *VM*, p. 199.
- Castelao Alfonso R : *AG*, p. 252, 352.
- Castro Fidel : *VM*, p. 321.
- Ceausescu : *AG*, p. 252 ; *S*, p. 471.
- Colón : *VM*, p. 160 ; *S*, p. 470.
- Darwin Charles : *S*, p. 50, 424.
- Díaz de Vivar Rodrigo : *AG*, p. 26.
- Díaz López Julián : *AG*, p. 81.
- Dimitrov : *S*, p. 177, 192.
- Dzerzinsky Feliz : *S*, p. 192.
- Edison Thomas Alva : *VM*, p. 226.
- Eichmann : *S*, p. 144.
- Einstein Albert : *S*, p. 173.
- Estanislao : *S*, p. 358.
- Fernando III : *S*, p. 461, 470.
- Fernando VII : *AG*, p. 179.
- Franco : *AG*, p. 14, 67, 186, 196, 227, 262 , *S*, p. 274, 370.
- Franklin John : *S*, p. 50.
- Frick : *S*, p. 172 ; *VM*, p. 199, 200.
- Gibbon : *VM*, p. 69.
- Ginzburg Evgenia : *S*, p. 72-77, 400.
- Giuliani : *VM*, p. 34.
- González Felipe : *AG*, p. 226.
- Gorbachov Mijáil : *AG*, p. 226.
- Guerra Alfonso : *AG*, p. 15.
- Hearst W.R. : *S*, p. 172.
- Himmler : *S*, p. 145.
- Hitler : *S*, p. 43, 47, 67, 135, 142, 176, 185, 186, 193, 196, 267, 370, 395, 400 ;
VM, p. 321.
- Ho Chi Min : *VM*, p. 321.
- Huntington Archer Milton : *S*, p. 499, 500, 510.
- Husseïn Sadam : *VM*, p. 102.

- Ilych Vladimir : *S*, p. 334.
Isabel : *S*, p. 470.
Katz Otto : *S*, p. 180, 181, 182, 187.
Landru : *AG*, p. 224, 225.
Lenin : *AG*, p. 227, *S*, p. 68, 172, 173, 179, 192, 193, 327, 334, 335, 420, *VM*,
p. 321.
Luther King Martin : *VM*, p. 353.
Manolete : *S*, p. 358.
Mao : *VM*, p. 321.
Marc Antoine : *S*, p. 431.
Millán-Astray : *AG*, p. 14.
Mitterrand François : *AG*, p. 227.
Monzón Telesforo : *AG*, p. 253.
Morgan : *S*, p. 172.
Münzenberg Willy : *S*, p. 160-164, 166, 169, 170, 172-177, 179, 180, 181, 183-
198.
Mussolini : *S*, p. 194.
Nefertiti : *S*, p. 205.
Negrin : *S*, p. 233.
Neumann Heinz : *S*, p. 69, 70, 81, 186, 191, 194.
Nicolas II : *S*, p. 321.
Olsen Regina : *S*, p. 432.
Ossorio y Gallardo : *VM*, p. 188.
Pasionaria : *S*, p. 276, 283.
Polo Marco : *VM*, p. 22, 341.
Primo de Rivera José Antonio : *AG*, p. 169, p. 262.
Reagan Ronald : *AG*, p. 226.
Ríos Fernando (de los) : *S*, p. 68.
Rockefeller : *VM*, p. 198, 199.
Rosenberg Ethel : *VM*, p. 207, 224-228, 353.
Rosenberg Julius : *VM*, p. 207, 224-228, 353.
Sacco : *S*, p. 175

- Sagasta Práxedes Mateo : *AG*, p. 217.
Sanz-Briz : *S*, p. 130.
Sapoureux (Le) : *S*, p. 184.
Schwartz Jonathan : *VM*, p. 139.
Simon André : *S*, p. 180.
Stalin Joseph : *AG*, p. 252, 352, *S*, p. 43, 66, 69, 70, 77, 78, 79, 161, 167, 168, 174, 177, 180, 185, 193, 196, 314, 315, 316, 317, 321-325, 337, 395 ; *VM*, p. 321.
Tejero : *AG*, p. 229.
Thatcher Margaret : *AG*, p. 226.
Togliatti : *S*, p. 193, 194.
Trotsky Leon : *S*, p. 66, 162, 172 , 180.
Vanzetti : *S*, p. 175.
Victoria : *AG*, p. 224, *S*, p. 51.
Victoria Eugenia : *AG*, p. 195.
Wojtyla Karol : *AG*, p. 226.
Yagoda : *S*, p. 323.
Yezhov : *S*, p. 323.
Zinoviev : *S*, p. 167.

Bibliographie

I - Œuvres d'Antonio Muñoz Molina

✦ Corpus d'étude

Ardor guerrero, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 1996 (1^{ère} édition 1995), 384 p.

Sefarad, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2004 (1^{ère} édition 2001), 516 p.

Ventanas de Manhattan, Barcelone, Seix Barral, 2005 (1^{ère} édition 2004), 386 p.

✦ Autres ouvrages

El Robinson urbano, Barcelone, Seix Barral, 1997 (1^{ère} édition 1984), 144 p.

Diario del Nautilus, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, 278 p.

Beatus Ille, Barcelone, Seix Barral, 1991 (1^{ère} édition 1986), 281 p.

El invierno en Lisboa, Barcelone, Seix Barral, 2001 (1^{ère} édition 1987), 224 p.

Las otras vidas, Madrid, Mondadori, 1988, 218 p.

Beltenebros, Barcelone, Seix Barral, 2002 (1^{ère} édition 1989), 256 p.

Córdoba de los Omeyas, Barcelone, Editorial Planeta, 2001 (1^{ère} édition 1991), 288 p.

El jinete polaco, Barcelone, Editorial Planeta, 1991, 577 p.

La verdad de la ficción, Séville, Renacimiento, 1992, 81 p.

Los Misterios de Madrid, Barcelone, Seix Barral, 2002 (1^{ère} édition 1992), 192 p.

Nada del otro mundo, Madrid, Espasa Calpe, 1996 (1^{ère} édition 1993), 292 p.

La realidad de la ficción, Séville, Renacimiento, 1993, 124 p.

El dueño del secreto, Madrid, Castalia, 2003 (1^{ère} édition 1994), 212 p.

Destierro y destiempo de Max Aub, Valence, Editorial Pre-textos, 1996, 99 p.

La huerta del Edén, Madrid, Ollero y Ramos, 1996, 225 p.

Las apariencias, Madrid, Alfaguara, 2008 (1^{ère} édition 1996), 200 p.

Escrito en un instante, Palma de Majorque, Cálima Ediciones, 1997, 146 p.

Plenilunio, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 1997, 553 p.

- La colina de los sacrificios*, Madrid, Ollero y Ramos Editores, 1998, 64 p.
Pura alegría, Madrid, Alfaguara, 1998, 216 p.
Carlota Fainberg, Madrid, Suma de Letras, 2001 (1^{ère} édition 1999), 191 p.
En ausencia de Blanca, Madrid, Suma de Letras, 2003 (1^{ère} édition 1999), 122 p.
Unas gafas de Pla, Madrid, Aguilar, 2000, 328 p.
La vida por delante, Madrid, Alfaguara, 2002, 336 p.
La poseída, Madrid, Asppan S.L., 2005, 64 p.
El viento de la luna, Barcelone, Seix Barral, 2006, 320 p.
Días de diario, Barcelone, Seix Barral, 2007, 84 p.
La noche de los tiempos, Barcelone, Seix Barral, 2009, 958 p.

◆ Articles

- « El jazz y la ficción » in *Revista de Occidente* n°93, 1989, pp. 23-26.
« Prologue » in ONETTI Juan Carlos, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, 462 p.
« Las gafas rotas de Isaac Babel » in *El País*, 14 juin 1995, pp. 42-44.
« Por la acera de sol » in *El País*, 15 janvier 1997, <http://www.elpais.com/articulo/cultura/acera/sol/elpepicul/19970115elpepicul_7/Tes> (consulté le 12 mai 2010).
« Tan callado » in *El País Semanal*, 02 janvier 2000, pp. 126-130.
« *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina. El caso Hackl. El autor de *Sefarad* responde » in *Lateral* n°79/80, juillet-août 2001, <http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/079_080ammolina.htm> (consulté le 24 octobre 2011).
« Postface » in CONSTANTE Mariano, *Le partisan espagnol*, Paris, Tirésias, 2004, 263 p.
« Crónica del miedo » in *Letras libres* n° 31, Madrid, 2004, pp. 8-11.
« De este lado, del otro lado » in *La Nación*, 22 avril 2007, <lanacion.com.ar/Archivo/nota.asp?nota_id=902094> (consulté le 23 novembre 2010).
« La patria gutural » in *El País*, 01 octobre 2007, <http://www.elpais.com/articulo/opinion/patria/gutural/elpporopi/20071001elpepiopi_6/Tes> (consulté le 12 mai 2010).
« Una primera tentativa », juillet 2010, <antoniomunozmolina.es/2010/07/una-primera-tentativa> (consulté le 13 juin 2011).

« 55 », janvier 2011, <<http://www.xn--antoniomunozmolina-nxb.es/2011/01/cincuenta-y-cinco/>> (consulté le 25 mars 2011).

« Lo que tiran los señores », mars 2011, <<http://www.xn--antoniomunozmolina-nxb.es/2011/03/lo-que-tiran-los-senores/>> (consulté le 25 avril 2011).

II - Ouvrages critiques sur l'œuvre d'Antonio Muñoz Molina

« Antonio Muñoz Molina. Sobre su persona y obra (debate mantenido en *El Refugio*) », <<http://www.iespana.es/anaquel>> (consulté le 12 avril 2012).

« Antonio Muñoz Molina: El exilio es una cosa muy española », <<https://www.hna.es/ocio/libros/300301.htm>> (consulté le 30 mars 2012).

AGUILERA GARCÍA Jaime, *Novela policiaca y cine negro en la obra de Muñoz Molina*, Málaga, Publications de l'Université de Málaga, 2006, 424 p.

AHNFELT Vigdis, *La recuperación de la identidad en la novela Sefarad de Antonio Muñoz Molina*, Stockholm, Université de Stockholm, 2008, 209 p.

ANDRÉS-SUÁREZ Irene et CASAS Ana (eds), *Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Arco Libros, 2009, 268 p.

ANDRÉS-SUÁREZ Irene et d'ORS Inés (eds), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina, Cuadernos de Narrativa II*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 1997, 295 p.

ARNSCHEIDT Gero, *Schreiben für den Markt : der Erfolgsautor Antonio Muñoz Molina im spanischen Kulturbetrieb*, Francfort, Vervuert, 2005, 470 p.

-, « La construcción de una historia de España. Uso e invención de « lieux de mémoire » en la obra narrativa y ensayística de Antonio Muñoz Molina » in WINTER Ulrich (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 39-55.

BEGINES HORMIGO José Manuel, *La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina*, Séville, Université de Séville, 2006, 568 p.

BEILIN Katarzyna Olga, *As if Life Had Meaning : Protagonists of Spanish Fiction on the Threshold of the 21st Century*, Chicago, Université de Chicago, 1997, 724 p.

-, *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Woodbridge, Tamesis, 2004, 217 p.

CANALES Lola, « *Sefarad* », <www.terra.es/cultura/articulo/html/cul2994.htm> (consulté le 12 février 2012).

-, « Muñoz Molina, Antonio: La vida es un entramado de narraciones », <<http://www.terra.es/cultura/articulo/html/cul3012.htm>> (consulté le 12 février 2012).

CASAUBON Christian, GLEIZE Caroline, MULLALY Laurence et ROUX Laurent, « Les voix de la mémoire. Entretien avec Antonio Muñoz Molina » in *La femelle du requin* n°21, été 2003, pp. 24-35.

CASAUBON Christian, « Des racines à l'exil : mémoire et oubli » in *La femelle du requin* n°21, été 2003, pp. 44-49.

CASTILLA Amelia, « Antonio Muñoz Molina y su última novela *Sefarad*: El escritor debe romper los códigos de la ficción », <www.inicia.com> (consulté le 12 janvier 2012).

-, « Antonio Muñoz Molina, le messager des exilés » in *Lire*, juin 2001, <Lire.fr> (consulté le 12 janvier 2012).

CEMBALEST Robin, « In the Company of Strangers (interview) » in *Nextbook*, 2003, <http://www.nextbook.org/features/feature_munoz_print.html> (consulté le 29 septembre 2009).

CHAMPEAU Geneviève (éd.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1994, 188 p.

-, « Comparación y analogía en *Beatus Ille* » in ANDRÉS-SUÁREZ Irene et d'ORS Inés (eds), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina, Cuadernos de Narrativa II*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 1997, pp. 107-127.

-, « Le motif de la fenêtre dans *Ventanas de Manhattan* » in MEUNIER Philippe et SAMPER Edgard (textes réunis par), *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux*, Saint-Etienne, Celec, 2008, pp. 603-618.

COBO NAVAJAS María Lourdes, *Antonio Muñoz Molina: de Beatus Ille a El jinete polaco*, Madrid, UNED, 1996, 677 p.

CORBELLINI Natalia, « Los modos de la memoria: las fotos en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina » in MACCIUCI Raquel, POCHAT MURO María Teresa et ENNIS Juan Antonio (eds), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2010, pp. 115-127.

DELGADO Fernando, « En un lugar extraño », mars 2001, <<http://www.elpais.es/suplementos/domingo/20010325/isla/html>> (consulté le 25 mars 2012).

DÉS Mihály, « La infranqueable dificultad de quedar bien », in *Lateral* n°81, septembre 2001, <<http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/081sefarad.htm>> (consulté le 8 août 2007).

DÍAZ NAVARRO Epícteto, « Las escrituras de la Historia: en torno a *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina » in *Ínsula* n°688, Madrid, avril 2004, pp. 19-21.

DOUIN Jean-Luc, « Les exils de Muñoz Molina » in *Le Monde des livres*, vendredi 28 février 2003, pp. 1-2.

ENRIQUE Carmen, « Lo cierto y lo posible de la novela española actual », 2002, <<http://www.literateworld.com/spanish/2002/ensayos/feb/ensayolociertoy.html>> (consulté le 4 avril 2008).

FAUQUET Isabelle, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne, thèse de doctorat soutenue le 03 juillet 2012, 416 p.

FERNÁNDEZ Jaime, « Entrevista a Antonio Muñoz Molina: La edad no te hace más sabio en casi nada y en eso de escribir menos todavía » in *Tribuna Complutense*, Madrid, 19 décembre 2008, pp. 15-16.

FERNÁNDEZ HOYOS Sonia, « *Sefarad* » in *Cuadernos Hispanoamericanos* n°624, 2002, pp. 142-145.

FERNÁNDEZ SANTOS Elsa, « Muñoz Molina relata sus pasos a la deriva por Manhattan » in *El País*, 12 février 2004, pp. 12-13.

FORTES José Antonio, « Muñoz Molina, Antonio: *Sefarad, una novela de novelas*, Madrid, Alfaguara, 2001 » in *Quimera* n°204, 2001, pp. 62-63.

FRANCO BAGNOULS Lourdes, *Los dones del espejo, la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Mexico, Plaza y Valdés editores, 2001, 165 p.

FRUNS GIMÉNEZ Javier, *Memory in the Spanish Novel of the 1980's and the 1990's: Julio Llamazares, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina and Manuel Rivas*, Amherst, Université du Massachusetts, 2001, 127 p.

GARCÍA Luis, « Antonio Muñoz Molina por Luis García » in *Literaturas.com*, juin 2002, <literaturas.com/antoniommolina> (consulté le 12 avril 2008).

GARCÍA-MORENO BARCO Francisco, *La narrativa española de los 80 a la luz de la crítica postmodernista: el caso de Antonio Muñoz Molina*, Ann Arbor, Université du Michigan, 1992, 313 p.

GARCÍA POSADA Miguel, « La Novela de los Acusados », mars 2001, <<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010317/b5a.html>> (consulté le 4 mars 2010).

GAUVILLE Danielle, *L'écriture de l'Histoire dans le roman en Europe de 1933 à 1986 : André Malraux, La condition humaine, Milan Kundera, La plaisanterie, Pier Maria Pasinetti, Dorsoduro, Antonio Muñoz Molina, Beatus Ille, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1996, 69 p.*

GIMÉNEZ MICÓ María José, *El contrato de veridicción y el aparato de la enunciación en Beatus Ille de Antonio Muñoz Molina*, Montréal, Université de Montréal, 1990, 611 p.

GONZALEZ ARCE Teresa Georgina, *L'apprentissage du regard : l'expérience herméneutique dans l'œuvre d'Antonio Muñoz Molina*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2001, 442 p.

GRACIA FANLO María Pilar et HERRERO FERNANDEZ María Teresa, *Estudio crítico de Beatus Ille*, Saragosse, Mira Editores, 2006, 251 p.

GUZMÁN DE ACEVEDO Enrique, « La historia de los exiliados », 2001, <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-03/01-03-21/pag30.htm>> (consulté le 04 avril 2010).

HACKL Erich, « *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina. El caso *Sefarad*. Industrias y errores del santo de su señora » in *Lateral* n°78, juin 2001, pp. 20 et 29.

-, « El caso *Sefarad*. » in *Lateral* n°81, septembre 2001, <<http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/081sefarad.htm>> (consulté le 05 novembre 2008).

HASUMI Shigehiko, « Antonio Muñoz Molina: Nunca estoy seguro del sitio en el que estoy (entrevista) », <www.inicia.com> (consulté le 8 septembre 2011).

HERRERO Carmen, « Muñoz Molina, Antonio: *Sefarad (una novela de novelas)* », <web.madridtel.es/personales/diegocruz/comentalibros/Sefarad.htm> (consulté le 01 octobre 2011).

HERZBERGER David, « Representing the Holocaust : Story and experience in Antonio Muñoz Molina's *Sefarad* » in *Romance Quarterly*, vol. 51, printemps 2004, pp. 85-96.

HORMIGO José Manuel, « El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina » in *Philologia Hispalensis* n°20, 2006, pp. 215-242.

IBAÑEZ PASTOR DE EHRLICH María-Teresa (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, 219 p.

ITURBE Antonio, « *Ardor guerrero* contra el olvido » in *Qué leer* n°54, avril 2001, p. 4.

-, « El Álbum de Antonio Muñoz Molina » in *Qué leer* n°54, avril 2001, pp. 32-35.

KLEINERT Susanne, « Antonio Muñoz Molina: el encuentro de arte y crimen » in INGENSCHAY Dieter et NEUSCHÄFER Hans-Jörg (eds), *Abriendo caminos: la literatura española desde 1975*, Barcelone, Lumen, 1994, pp. 219-229.

LAHOZ ROZAS Eugenio, « *Sefarad*, cambalache judío » in *Lateral* n°78, juin 2001, p. 19.

LAREQUI GARCÍA Eduardo-Martín, « En el centro del gran bazar del mundo: Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan* », <<http://www.lenguasecundaria.com/resenas/ventanas.shtml>> (consulté le 12 juin 2009).

-, « *Sefarad. Una novela de novelas* de Antonio Muñoz Molina », <<http://www.lenguasecundaria.com/resenas/sefarad.shtml>> (consulté le 12 juin 2009).

LARRIEU Julie, *Sefarad de Antonio Muñoz Molina: una novela de novelas*, sous la direction d'Elvire Díaz, Poitiers, Université de Poitiers, 2003, 93 p.

LATORRE MADRID Miguel Ángel, *La narrativa de Antonio Muñoz Molina: Beatus Ille como metanovela*, Málaga, Université de Málaga, 2003, 578 p.

LOEW Camila, « ¿Para qué sirve la literatura? » in *Lateral* n°78, juin 2001, pp. 30-31.

-, « El escritor es quien escucha » in *El País digital*, décembre 2001, <http://www.elpais.com.uy/Anuarios/01/12/31/anua_cult_97939.asp> (consulté le 25 janvier 2011).

LÓPEZ-VALERO COLBERT Olga, *The gaze on the past : Popular Culture and history in the Antonio Muñoz Molina's novels*, Ann Arbor, UMI Dissertation Services, 2000, 205 p.

LOUREIRO Aurelio, « Antonio Muñoz Molina. Vidas de novela » in *Leer* n°120, mars 2001, pp. 44-48.

MAHJOUR Jamal, « *Sefarad* » in *The Times Literary Supplement* n°5120, 2001, p.21.

MAINER José Carlos, « Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria » in ANDRÉS-SUÁREZ Irene et d'ORS Inés (eds), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina, Cuadernos de Narrativa II*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 1997, pp. 55-68.

-, *Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la novela a noticia, Cuadernos de Mangana* n°16, Cuenca, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca, 2001, 44 p.

MARKS Camilo, « Literatura: cuesta abajo », 2002, <<http://www.quepasa.cl/revista/2002/04/12/t-12.04.QP.GUI.LITERATURA.html>> (consulté le 09 décembre 2011).

MARTÍN GALVÁN Juan Carlos, *Voces silenciadas: la memoria histórica en el realismo documental de la narrativa española a principios del siglo XXI*, Chapel Hill, Université de Caroline du Nord, 2006, publié à Madrid, Libertarias, 2009, 225 p.

MARTÍN HERNÁNDEZ Silvia, *Los límites del eterno contar en Antonio Muñoz Molina: una nueva poética de la verosimilitud ficcional*, Philadelphie, Université de Pennsylvanie, 1999, 213 p.

MARTÍNEZ TORRÓN Diego, « Muñoz Molina, Antonio: *Sefarad*, una novela de novelas, Madrid, Alfaguara, 2001 » in *Cuadernos Hispanoamericanos* n°613-614, 2001, pp. 278-280.

MAS I USÓ Pasqual, *Beltenebros de Muñoz Molina*, Madrid, Sintesis, 2002, 192 p.

MOLERO DE LA IGLESIA Alicia, *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Berne, Peter Lang, 2000, 421 p.

MORALES CUESTA Manuel María, *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelone, Octaedro, 1996, 119 p.

MORANDI Elena, « Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, un romanzo di romanzi », <www.radio24.ilsole24ore.com> (consulté le 26 novembre 2011).

MORENO-NUÑO Carmen, *Las huellas del trauma: El tropos de la guerra española en la ficción de fin de siglo (Almudena Grandes, Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares, Manuel Vázquez Montalbán, Manuel Talens)*, Minneapolis, Université du Minnesota, 2000, 412 p.

MORGADO Nuria, « Entrevista con Antonio Muñoz Molina: una mirada al mundo a través de *Ventanas de Manhattan* » in *Anales de la literatura española contemporánea*, volume 31.1, Philadelphie, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2006, pp. 287-299.

NAVAJAS Gonzalo, « La historia como paradigma introspectivo. El modelo ético de Antonio Muñoz Molina » in ANDRÉS-SUÁREZ Irene et d'ORS Inés (eds), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina, Cuadernos de Narrativa II*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 1997, pp. 37-53.

NIEROJEWSKI-VÉLEZ Elina, « Los misterios de Madrid » de Antonio Muñoz Molina: *Parodia y novela por entregas*, Ottawa, Université d'Ottawa, 1997, 356 p.

NOYARET Natalie, « Antonio Muñoz Molina à l'épreuve de New York » in GARNIER Françoise et NOYARET Natalie (sous la direction de), *L'écriture à l'épreuve du cosmopolitisme, Les cahiers du CERC I n°2*, Nantes, Université de Nantes, 2007, pp. 103-139.

ORDOÑEZ Luis, « Antonio Muñoz Molina escritor: la educación actual procede masivamente de la televisión », 23 janvier 2003, <<http://www.lavozdeasturias.es/noticias/noticia.asp?pkid=36374>> (consulté le 26 octobre 2008).

OROPESA Salvador, *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Jaén, Université de Jaén, 1999, 229 p.

ORTEGA Marie-Linda, « L'écriture de la couardise » in ORTEGA Marie-Linda (éd.), *Le roman espagnol face à l'histoire*, Fontenay Saint-Cloud, ENS Editions, pp. 111-122.

PÉRÈS Christine, *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité, Antonio Muñoz Molina*, Paris, L'Harmattan, 2001, 302 p.

-, « *Ardor guerrero* d'Antonio Muñoz Molina : mémoire militaire de J-54 » in SOUBEYROUX Jacques (sous la direction de), *Le Moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, pp. 221-235.

-, « Ouverture de deux parcours de lecture piégés : les *incipit* de *Naturaleza* (Felipe Hernández, 1989) et de *Sefarad* (Antonio Muñoz Molina, 2001) » in PÉRÈS Christine (éd.), *Au commencement du récit*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, 2005, pp. 129-146.

-, « De la imagen mental a las relaciones transestéticas: el diálogo entre texto e imagen en la obra novelesca de Antonio Muñoz Molina » in CHAMPEAU Geneviève (éd.), *Relaciones transestéticas en la España contemporánea*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Collection de la Maison des Pays Ibériques », 2011, pp. 59-76.

-, « La multiplicación de las fronteras en la novela mosaico: *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina (2001) » in CHAMPEAU Geneviève, CARCELEN Jean-François, TYRAS Georges et VALLS Fernando (éds), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual* (Actas del coloquio, 3-6 junio 2009, Casa de Velázquez, Madrid), Saragosse, Presses universitaires de Saragosse, 2011, pp. 187-199.

-, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque : lecture de Sefarad d'Antonio Muñoz Molina*, Berne, Peter Lang, 2011, 437 p.

PLAZA Caridad, « Ética y estética de la novela, charla entre el novelista Antonio Muñoz Molina y el editor Juan Cruz », <<http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/articulo.pdf>> (consulté le 30 mars 2009).

POPE Randolph, « Postmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina » in *España contemporánea* n°5, Madrid, 1992, pp. 111-119.

PRAT Isabelle, *L'écriture du quotidien : une convergence entre journalisme et roman (Antonio Muñoz Molina de 1990 à 1999)*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2002, 759 p.

REY Santiago del, « Libro escrito con pasión y respeto » in *Lateral* n°81, septembre 2001, <<http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/081sefarad.htm>> (consulté le 12 janvier 2012).

RICH Lawrence, *The Narrative of Antonio Muñoz Molina : Self Conscious Realism and « el desencanto »*, New York, Peter Lang, 1999, 135 p.

ROCA MUSSONS Maria, *Raccontare Antonio Muñoz Molina*, Florence, Alinea, 2002, 164 p.

RODRÍGUEZ Juan, « Memoria y metaficción en « *Beatus Ille* » de Antonio Muñoz Molina » in *Hispanística XX* n°10, Université de Bourgogne, 1993, pp. 133-150.

RODRÍGUEZ RIVERO Manuel, « *Ventanas de Manhattan* », in *Blanco y negro. Cultural ABC* n°615, 8 novembre 2003, pp. 7-9.

ROULEAU Carole, « *Séfarade* – Antonio Muñoz Molina : exil, déportation, persécution et confinement au fil de dix-sept récits », août 2003, <<http://www.avoir-alire.com>> (consulté le 12 janvier 2012).

ROUX Laurent, « Oublieuses mémoires. Sur *Séfarade* de Antonio Muñoz Molina » in *La femelle du requin* n°21, été 2003, pp. 52-53.

RUIZ CALVENTE Martín, « Educación y cultura según Antonio Muñoz Molina: la función educativa de la literatura » in *Boletín del instituto de estudios ginnenses* n°162, Séville, 1996, pp. 203-224.

RUIZ VEGA Antonio, « *Sefarad*. Antonio Muñoz Molina », <www.criminal.com/RuizVega/sefarad.htm> (consulté le 15 décembre 2011).

SÁNCHEZ MAGRO Andrés, « Un paso en falso. Muñoz Molina, Antonio: *Ardor guerrero* » in *Reseña* n°261, 1995, p. 23.

-, « Muñoz Molina, Antonio: *Sefarad, una novela de novelas* » in *Reseña* n°327, 2001, p. 22.

SANZ VILLANUEVA Santos, « *Ventanas de Manhattan* », 19 février 2004, <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/8882/Ventanas_de_Manhattan> (consulté le 24 septembre 2010).

SATINSKY Deborah Joy, *Reading the Novela Negra : Detective Fiction in Post-Franco Spain*, New Haven, Université de Yale, 1997, 548 p.

SCARLETT Elizabeth, « Conversación con Antonio Muñoz Molina » in *España Contemporánea* n° 7, Madrid, 1994, pp. 69-82.

SCHRAMM Danielle, « Se souvenir de l'amnésie » in *Télérama* n°2778, avril 2003, pp. 62-63.

SERNA ALONSO Justo, « Vidas posibles » in *Lateral* n°78, juin 2001, pp. 17-19.
-, « El problema de los mundos posibles » in *Lateral* n°79-80,
juillet-août 2001, <http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/070_080jserna.htm>
(consulté le 22 août 2011).

-, *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz
Molina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, 427 p.

SERRA Fátima, *La nueva narrativa española: tiempo de tregua entre ficción e
historia*, Madrid, Pliegos, 2000, 219 p.

SMALLMAN Margaret Helen, *Memory and Creativity in the Novels of Antonio
Muñoz Molina*, Londres, Université de Londres, 1996, 327 p.

SMITH Alan, « Entrevista con Antonio Muñoz Molina » in *Anales de la
Literatura Española Contemporánea* n° 20, Madrid, 1995, pp. 233-239.

SORIA OLMEDO Andrés, « Fervor y sabiduría: la obra narrativa de Antonio
Muñoz Molina » in *Cuadernos hispanoamericanos*, 1988, pp. 107-111.

-, *Una indagación incesante: la obra de Antonio Muñoz Molina*, Madrid,
Alfaguara, 1998, 154 p.

SOUBEYROUX Jacques, « Le corps et l'être-dans-le-monde : *Sefarad* d'Antonio
Muñoz Molina, Jorge Manrique et Marcel Proust » in SOUBEYROUX Jacques
(sous la direction de), *Le Moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les
littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, Saint-Etienne, Publications de
l'Université de Saint-Etienne, 2003, pp. 237-246.

SPERBER Richard, *Modernism and Mass Culture in Botho Strauss and Antonio
Muñoz Molina*, Seattle, Université de Washington, 1995, 344 p.

STEFFEN-PRAT Isabelle, « Un triptyque du mal : *Plenilunio*, *Sefarad* et *Ventanas
de Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina » in *Les figures du Mal au xxe siècle,
Hispanistica XX* n°22, Dijon, Université de Bourgogne, 2005, pp. 343-365.

-, « Antonio Muñoz Molina » in NOYARET Natalie (éd.), *La narrativa
española de hoy (2000-2010)*, Berne, Peter Lang, 2011, pp. 333-359.

TEJEDA Armando G., « *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina, reproduce historias
que no podían caer en el olvido », 2001,
<<http://www.jornada.unam.mx/2001/mar01/010321/04an1cul.html>> (consulté le
12 février 2012).

THIRY Sandrine, « La Gorgone et le témoin intégral » in *La femelle du requin*
n°21, été 2003, pp. 54-57.

TORRECILLA Adolfo, « Antonio Muñoz Molina, *Sefarad* », <<http://www.aceprensa.com/libris/31814148.htm>> (consulté le 22 octobre 2011).

-, « Úbeda, ciudad de Semana Santa: Cofradía Eucarística de la Santa Cena », <<http://www.es.geocities.com/ubedasemanasanta/sc.htm>> (consulté le 22 novembre 2011).

VÁSQUEZ Juan Gabriel, « Las tradiciones de Muñoz Molina: una trayectoria de autor » in *Lateral* n°78, juin 2001, pp. 30-32.

VILLODRE LÓPEZ María Pilar, *Reivindicación del pasado: una asignatura pendiente de la España democrática en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Buffalo, Université de l'Etat de New York, 2007, publié à Madrid, Editions Libertarias, 2009, 238 p.

WANDEL Beatrijs (de), *La representación del pasado en Sefarad de Antonio Muñoz Molina*, Gand, Université de Gand, 2009, 69 p.

III - Ouvrages de théorie et d'analyse littéraire

ALBERCA Manuel, « El pacto ambiguo » in *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* n°1, janvier 1996, pp. 9-18.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2001 (1^{ère} édition 1957), 241 p.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 2001 (1^{ère} édition 1978), 488 p.

BART Jean, « *Fictio juris* » in BIET Christian (sous la direction de), *Littératures Classiques* n°40 : *Droit et littérature*, Toulouse, Société de Littératures classiques, automne 2000, pp. 25-33.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, 285 p.

-, *Critique et vérité*, Paris, Points, 2000 (1^{ère} édition 1966), 86 p.

-, « L'effet de réel » in *Communications* n°11, 1968, pp. 84-89.

-, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 2005 (1^{ère} édition 1970), 153 p.

-, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976 (1^{ère} édition 1970), 250 p.

-, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 89 p.

-, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, 159 p.

BEAUSEJOUR Alexandre, *Littérature et engagement*, Paris, Hachette, 1975, 345 p.

BONOLI Lorenzo, « Fiction et connaissance. De la représentation à la construction » in *Poétique* n°124, 2000, pp. 19-34.

BREY Gérard (éd.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel 2 : Monde lusohispanophone*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, 266 p.

CALVINO Italo, *Punto y aparte: Ensayos sobre literatura y sociedad*, traduit de l'italien par Gabriela Sánchez Ferlosio, Barcelone, Tusquets, 1995, 360 p.

CARCELEN Jean-François, *Poétique d'une forme brève : la columna hebdomadaire de Juan José Millás dans El País (Etude inédite)*, Dossier d'habilitation à diriger des recherches, Grenoble, Université Stendhal, 20 décembre 2002, 150 p.

CHAMPEAU Geneviève, « El relato de viaje, un género fronterizo » in CHAMPEAU Geneviève (éd.), *Viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 15-34.

-, « Viajar para contarlo » in *Quimera* n°246/247, juillet-août 2004, pp. 10-97.

-, *Relaciones transestéticas en la España contemporánea*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, 186 p.

CHANGEUX Jean-Pierre, *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1994, 220 p.

COHN Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, 261 p.

COLONNA Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat sous la direction de Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989, 368 p.

COQUET Jean-Claude, *Sémiotique littéraire*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1972, 292 p.

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.

DARRIEUSSECQ Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux » in *Poétique* n°107, septembre 1996, pp. 369-380.

-, *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Pérec*, thèse de doctorat sous la direction de Francis Marmande, Paris, Université Paris Diderot, 1997, 392 p.

DEL LUNGO Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, 384 p.

DEMORAND Nicolas, *Premières leçons sur le roman d'apprentissage*, Paris, PUF, 1998, 120 p.

DIAMOND Cora, *L'esprit réaliste : Wittgenstein, la philosophie et l'esprit*, traduit de l'anglais par Emmanuel Halais et Jean-Yves Mondon, Paris, PUF, 2004, 524 p.

DUMORTIER Jean-Louis, *Lire le récit de fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2001, 496 p.

DUPRIEZ Bernard, *Les procédés littéraires*, Paris, Gradus, 1984, 540 p.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1989 (1^{ère} édition 1979), 320 p.

FEDERMAN Raymond, *Surfiction*, traduit de l'américain par Nicole Mallet, Marseille, Le mot et le reste, 2006, 203 p.

FERNIOT Christine, « La réalité dépasse la fiction » in *Lire*, Paris, 01 Mai 2000, pp. 22-23.

FOUET Jeanne, *Aspects du paratexte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*, Besançon, Editions de l'Université de Besançon, 1997, 416 p.

FREY Françoise, « Y a-t-il une écriture féminine ? » in *Lire*, 01 avril 1995, <http://www.lexpress.fr/culture/livre/y-a-t-il-une-ecriture-feminine_798571.html> (consulté le 09 juillet 2010).

FULFORD Robert, *L'instinct du récit*, Montréal, Bellarmin, 1999, 210 p.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 279 p.

- , *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

- , *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 468 p.

- , *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 (1^{ère} édition 1991), 240 p.

- , *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, 144 p.

GENGEMBRE Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1946, 64 p.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, 351 p.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 2002 (1^{ère} édition 1966), 262 p.

GRICE Paul, « Logique et conversation » in *Communications* n°30, traduit de l'anglais par Frédéric Berthet et Michel Bozon, Paris, 1979, pp. 57-72.

GRIERSON Karla, *Discours d'Auschwitz. Littérarité, représentation, symbolisation*, Paris, Honoré Champion, 2003, 526 p.

GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973, 428 p.

HAMBURGER Kate, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986 (1^{ère} édition 1977), 320 p.

HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, 232 p.

HEINICH Nathalie, « Le témoignage entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation » in HEINICH Nathalie et SCHAEFFER Jean-Marie, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Chambon, 2004, pp. 135-152.

HENRIOT Emile, *Les Romantiques, courrier littéraire du XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1936, 477 p.

HOLLANDER John, « The Poetics of Ekphrasis » in *World and Image* n°4, 1988, pp. 209-219.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985 (1^{ère} édition 1976), 405 p.

JACOBS Jürgen, *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, Munich, Wilhem Fink Verlag, 1972, 376 p.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit du russe par Nicolas Ruwet, Paris, Editions de Minuit, 1963, 317 p.

-, *Language in literature*, Cambridge (Massachusetts), Université Harvard, 1987, 560 p.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990 (1^{ère} édition 1978), 305 p.

JOST François, « La tradition du *Bildungsroman* » in *Comparative Literature* n°21, 1969, pp. 97-105.

JOUBE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, 272 p.

-, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, 106 p.

-, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, 176 p.

KOLHER Héliane (éd.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel 1*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003, 166 p.

KOHLER Héliane et BEGRAND Patrick (éd.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel 3*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2007, 282 p.

KRISTEVA Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » in *Critique* n°239, avril 1967, pp. 438-465.

-, *Séméiotiké (Recherches pour une sémanalyse)*, Paris, Seuil, 1969, 318 p.

KRULIC Brigitte, *Fascination du roman historique*, Paris, Autrement, 2007, 253 p.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 (1^{ère} édition 1975), 382 p.

LODGE David, *The Art of Fiction*, Londres, Penguin, 1992, 256 p.

LOTMAN Louri, *La structure du texte artistique*, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise et Ève Malleret, Paris, Gallimard, 1970, 416 p.

LYOTARD Jean-François, *La condition post-moderne*, Paris, Minuit, 1979, 109 p.
-, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, 156 p.

MARTIN-SCHERRER Frédérique, *Mémoire de l'ekphrasis dans l'écriture sur la peinture : « Giacometti peintre » par Jean Tardieu*, <<http://www.ebooks.unibuc.ro/filologie/litteratureetpeinture/martin-scherrer.pdf>> (consulté le 12 décembre 2011).

MOLINO Jean et LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Arles, Actes Sud, 2003, 381 p.

MURILLO Enrique, « La actualidad de la narrativa española » in *Diario 16*, 23 avril 1988, pp. 302-303.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, 210 p.

PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 336 p.

POULAIN Martine, *Pour une sociologie de la lecture*, Paris, Editions du Cercle de la librairie, 1988, 241 p.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, traduit du russe par Marguerite Derrida et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1970 (1^{ère} édition 1928), 254 p.

REBOUL Anne, *Rhétorique et stylistique de la fiction*, Nancy, Pu, 1992, 135 p.

REVAZ Françoise, « Paraboles et mondes narratifs » in GRALL Catherine (éd.), *Récit de fiction et représentation mentale*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2007, pp. 69-86.

RYAN Marie-Laure, « Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure » in *Poetics*, vol. 9, 1980, pp. 403-422.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1973 (1^{ère} édition 1947), 307 p.

SCAMMEL Michael, *Koestler : The literary and political odyssey of a twentieth-century skeptic*, New York, Random house, 2009, 227 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, 347 p.

SCOTT Walter, *Essay on Chivalry, Romance and the Drama*, Charleston, Nabu Press, 2010 (1^{ère} édition 1823), 395 p.

SEARLE John, *Sens et expression*, traduit de l'anglais par Joëlle Proust, Paris, Editions de Minuit, 1982 (1^{ère} édition 1979), 243 p.

STAROBINSKI Jean, « Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire) » in GUERY François (sous la direction), *L'idée de la ville*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, pp. 172-188.

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980, 188 p.

TORRE Esteban, « La ironía como inicio de calidad poética » in HERNÁNDEZ GUERRERO José Antonio (sous la direction de), *El humor y las ciencias humanas*, Cadix, Service de publications de l'Université de Cadix, 2002, pp. 130-147.

VUILLAUME Marcel, *Le style indirect libre et ses contextes*, Amsterdam, Rodopi, 2000, 130 p.

WALTON Kendall, « Comment on apprécie la fiction » in *Agone* n°14, 1994, pp. 15-46.

-, *Mimesis as Make-Believe : on the foundations of the representational arts*, Cambridge, Université Harvard, 1993, 480 p.

IV - Ouvrages d'Histoire

ARENDT Hannah, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1997 (1^{ère} édition 1963), 484 p.

AZEMA Jean-Pierre, *Jean Moulin, le rebelle, le politique, le résistant*, Paris, Perrin, 2003, 508 p.

BEDARIDA François, *Churchill*, Paris, Fayard, 1999, 572 p.

BENNASSAR Bartolomé et BESSIERE Bernard, *Le Défi espagnol*, Paris, La Manufacture, 1991, 328 p.

BLOOMBERG Michael et BURDEN Amanda, « The newest new yorkers 2000. Immigrant in The New Millenium », New York, 2004, <http://www.nyc.gov/html/dcp/pdf/census/nny_briefing_booklet.pdf> (consulté le 02 mars 2010).

BOLLOTEN Burnett, *The grand camouflage*, New York, Frederick Praeger, 1961, 350 p.

-, *The spanish civil war : revolution and counterrevolution*, Chapel Hill, Presses de l'Université de Caroline du Nord, 1991, 1074 p.

CARZOU Jean-Marie, *Un génocide exemplaire*, Paris, Flammarion, 1975, 227 p.

COLMEIRO José, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelone, Anthropos, 2005, 186 p.

CUNLIFFE Marcus, « European Images of America » in SCHLESINGER Arthur Meier et WHITE Morton, *Paths of American Thought*, Boston, Sentry Editions, 1963, pp. 492-514.

DELPARD Raphaël, *Les convois de la honte : enquête sur la SNCF et la déportation (1941 – 1945)*, Paris, Michel Lafon, 2005, 301 p.

DUPOUY Cristobal, « Les enfants de la guerre » in *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin* n°18, Paris, printemps 2004, pp. 15-20.

ESPINOSAS NAVAS Francisco, « Le système intégré de surveillance maritime » in *La revue maritime numéro n°465*, 2003, pp. 5-8.

GALLO Max, *Histoire de l'Espagne franquiste*, Paris, Robert Laffont, 1969, 573 p.

GERMAIN Michel, *Le sang de la Barbarie, Chronique de la Haute-Savoie au temps de l'occupation allemande septembre 1943-26 mars 1944*, Montmélian, La Fontaine de Siloé, 1995, 335 p.

-, *Mémorial de la Déportation : Haute-Savoie, 1940-1945*, Montmélian, La Fontaine de Siloé, 1999, 351 p.

GUERRERO Pablo, «Entrevista a Gonzalo Millán» in *Revista de libros de El Mercurio*, 24 juin 2005, <letras.s5.com/gm040705.htm> (consulté le 14 janvier 2009).

KLEMPERER Victor, *LTI, la langue du troisième Reich*, traduit de l'allemand par Elisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, 1996 (1^{ère} édition 1975), 376 p.

KOCH Stephen, *La fin de l'innocence. Les intellectuels d'Occident et la tentation stalinienne, trente ans de guerre secrète*, traduit de l'américain par Marc Saporta et Michèle Truchan-Saporta, Paris, Grasset, 1994, 450 p.

LACOUTURE Jean, *De Gaulle*, Paris, Seuil, 1984, 870 p.

LECUYER Marie-Claude et SERRANO Carlos, *Otra España (Documentos para un análisis, 1974-1985)*, Paris, Editions hispaniques, 1990, 200 p.

LESCEL François, *Objectif Lyon*, Metz, DG Communication, 2004, 700 p.

LESCURE Yves (sous la direction de), « 1944 : l'envers du décor » in *Mémoire vivante. Bulletin de la fondation pour la mémoire de la déportation* n° 40, décembre 2003, pp. 1-7.

LIPIETZ Alain, *La SNCF et la Shoah*, Paris, Les petits matins, 2011, 318 p.

MERTENS Pierre, *Ecrire après Auschwitz ?*, Tournai, La Renaissance du livre, 2003, 55 p.

MINISTERIO DE LA JUSTICIA, *Recopilación de normativa sobre memoria histórica*, Madrid, Centre de publications du Ministère de la justice, 2010, 658 p.

NORA Pierre (sous la direction de), *Les lieux de mémoire*, Tome II, *La Nation*, volume 2. *Le territoire, l'état, le patrimoine*, Paris, Gallimard, 1986, 660 p.

RICOEUR Paul, « La condition » in *Esprit* n°233, 2006, pp. 264-275.

ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, Paris, Points, 1990 (1^{ère} édition 1987), 414 p.

TAGUIEFF Pierre-André, *Les protocoles des sages de Sion : faux et usage d'un faux*, Paris, Fayard, 2004 (1^{ère} édition 1820), 489 p.

THOMAS Hugh, *La guerre d'Espagne juillet 1936-1939*, traduit de l'anglais par Jacques Brousse, Lucien Hess et Christian Bounay, Paris, Fixot, 2009, 1056 p.

V - Autres ouvrages de sciences humaines

AUGE Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 150 p.

BERGSON Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1932, 350 p.

CAMFIELD Benjamin, *Quod tibi, hoc alteri, ne alteri quod non vis tibi : a profitable enquiry*, Londres, Eversden, 1671, 256 p.

CERCAS Javier, « El mundo de la cultura respalda a los indignados » in *LibreRed*, 27 mai 2011, <librerred.net/?p=7550> (consulté le 28 juin 2011).

CHAUMONT Jean-Michel, *La concurrence des victimes*, Paris, La Découverte, 1997, 384 p.

DARWIN Charles, *De l'origine des espèces*, traduit de l'anglais par Edmond Barbier, Paris, Flammarion, 1999 (1^{ère} édition 1859), 608 p.

FREUD Sigmund, *Abrégé de psychanalyse*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, PUF, 1985 (1^{ère} édition 1949), 96 p.

GOFFMAN Erving, *Asiles. Etudes sur la condition des malades mentaux et autres reclus*, traduit de l'anglais par Liliane et Claude Lainé, Paris, Editions de Minuit, 2003, 447 p.

HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952 (1^{ère} édition 1925), 299 p.

HESSEL Stéphane, *Indignez-vous !*, Montpellier, Indigène, 2010, 32 p.
-, *Vivez !*, Paris, Carnets Nord, 2012, 65 p.

LE BRETON David, *Eloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000, 176 p.

LENOIR Frédéric, « Malraux et le religieux » in *Le Monde des religions* n°13, 2005, <<http://www.lemondedesreligions.fr/archives/2005/09/01/malraux-et-le-religieux,7798303.php>> (consulté le 10 septembre 2008).

LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Editions Plon, 2001, 408 p.

LOCKE John, *Essai concernant l'entendement humain*, traduit de l'anglais par Pierre Coste, Paris, Le Livre de Poche, 2009 (1^{ère} édition 1689), 612 p.

MAISONNEUVE Jean, *Psycho-sociologie des affinités*, Paris, PUF, 1966, 546 p.

PLATON, *La République*, traduit du grec par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002 (1^{ère} édition 1513), 672 p.

PROTAGORAS, « Fragments de Protagoras » in VOILQUIN Jean (annoté et traduit du grec par), *Les penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Milet à Prodicos*, Paris, Flammarion, 1964, pp. 204-205.

SAMPEDRO José Luis, « Préface » in HESSEL Stéphane, *¡Indignaos !*, traduit du français par María Belvis Martínez García, Barcelone, Destino, 2011, 32 p.

SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire. Psychologie, phénoménologie de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1962 (1^{ère} édition 1940), 246 p.

SOFISKY Wolfgang, *Traité de la violence*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 1998, 214 p.

TODOROV Tzvetan, *L'homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1998, 241 p.
-, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004, 60 p.

VATTIMO Gianni, *La société transparente*, traduit de l'italien par Jean-Pierre Pissetta, Paris, Desclée De Brouwer, 1990 (1^{ère} édition 1989), 98 p.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, traduit de l'allemand par Gilles Gaston Granger, Paris, Gallimard, 2001 (1^{ère} édition 1931), 128 p.

VI - Ouvrages sur l'art

ADORNO Theodor Wiesengrund, *Quasi una fantasia. Ecrits musicaux II*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982 (1^{ère} édition 1963), 357 p.

BARTHES Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2006 (1^{ère} édition 1980), 193 p.

BELLOUR Raymond, *L'entre-images*, Paris, La différence, 1990, 349 p.

CAMPEAU Sylvain, « La raison postmoderne : sauvez l'honneur du non ? » in *Philosopher* n°8, Montréal, 1989, pp. 117-118.

CAVELL Stanley, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, traduit de l'anglais par Christian Fournier, Paris, Bayard, 2010, 286 p.

COMPAGNON Antoine, « Citations et collages dans l'architecture contemporaine » in *L'imitation. Aliénation ou source de liberté*, Paris, La documentation française, 1984, p. 296-297.

FELMAN Shoshana, « In an Era of Testimony : Claude Lanzmann's *Shoah* » in *Literature and the Ethical Question, Yale French Studies* n° 97, 2000, pp. 103-150.

GHIRARDO Diane, *Les architectures postmodernes*, Paris, Thames and Hudson, 2001, 240 p.

GONZALEZ BALLESTEROS Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: 1936-1977*, Madrid, Université Complutense, 1981, 548 p.

JANKELEVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin, 1961, 194 p.

JENCKS Charles, *The language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli, 1991 (1ère édition 1977), 204 p.

JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, 448 p.

LOCATELLI Aude, « Jazz et musique-fiction » in DUMOULINIER Camille (sous la direction de), *Fascinations musicales*, Paris, Desjonquères, 2006, pp. 246-256.

MESNIL Michel, *Le parfum de la salle en noir*, Paris, PUF, 1985, 281 p.

MORA Gilles, « Photobiographies » in MEAUX Danièle et VRAY Jean-Bernard (éds), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004, pp. 103-118.

MORA Gilles et NORI Claude, *Manifeste photobiographique*, Paris, Editions de l'Etoile, 1983, 91 p.

MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1956, 272 p.

MORRISON Toni, *Jazz*, New York, Alfred Knopf, 1992, 256 p.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Musiques au xx^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2003, 1492 p.

SAINT-GELAIS Thérèse, *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Esse, 2008, 296 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, 217 p.

TODOROV Tzvetan, *L'éloge du quotidien : essai sur la peinture hollandaise du xviii^e siècle*, Paris, Seuil, 1993, 176 p.

TRUFFAUT François, *Hitchcock Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983, 311 p.

VALERY Paul, *Ecrits sur l'art*, Paris, Club des libraires de France, 1962 (1^{ère} édition 1932), 274 p.

VENTURI Robert, *De l'ambiguïté en architecture*, traduit de l'américain par Paul Schlumberger, Paris, Dunod, 1995 (1^{ère} édition 1966), 141 p.

VIAN Boris, *Chroniques de jazz*, Paris, Le Livre de Poche, 1998 (1^{ère} édition 1950), 414 p.

VOUILLOUX Bernard, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Les Editions L'Eclat, 1997, 109 p.

VII - Autres œuvres littéraires

AMERY Jean, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1999 (1^{ère} édition 1966), 165 p.

AMIEL Henri-Frédéric, *Journal intime, tome II (janvier 1852-mars 1856)*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, 340 p.

ANONYME, *Les Mille et Une Nuits I, II et III*, Paris, Gallimard, Edition de Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, 1991 (1^{ère} édition 1704), 454 p.

ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, traduit du grec par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 1998 (1^{ère} édition 1270), 346 p.

-, *Poétique*, traduit du grec par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980 (1^{ère} édition 1508), 216 p.

AUB Max, *Jusep Torres Campalans*, Madrid, Alianza Editorial, 1975 (1^{ère} édition 1958), 284 p.

AURIANT Louis, « Postface » in DARIEN Georges et DESCAYES Lucien, *Les Chapons*, Paris, Martineau, 1966 (1^{ère} édition 1890), 95 p.

AUSTER Paul, *L'art de la faim*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992, 299 p.

BALZAC Honoré (de), *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Le Livre de Poche, 1995 (1^{ère} édition 1831), 93 p.

BARICCO Alessandro, *Novecento : pianiste*, traduit de l'italien par Françoise Brun, Paris, Gallimard, 1994, 87 p.

BASHKIRTSEFF Marie, *Journal de Marie Bashkirtseff*, Paris, Mazarine, 1991 (1^{ère} édition 1887), 768 p.

BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, LGF, 1972 (1^{ère} édition 1857), 286 p.

- , *Curiosités esthétiques*, Paris, Bordas, 1990 (1^{ère} édition 1867), 440 p.

- , « Lettre à Richard Wagner » in BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961 (1^{ère} édition 1867), p. 1217.

- , *Le spleen de Paris*, Paris, Pocket, 2006 (1^{ère} édition 1869), 192 p.

BORGES Jorge Luis, *Fictions*, traduit de l'argentin par Françoise-Marie Rosset, Paris, Gallimard, 1951, 185 p.

- , *Conférences*, traduit de l'argentin par Françoise-Marie Rosset, Paris, Gallimard, 1985, 224 p.

- , *Œuvres complètes*, traduit de l'argentin par Jean-Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban, Nestor Ibarra et Françoise-Marie Rosset, Paris, Gallimard, 1993, 1840 p.

BUBER-NEUMANN Margarete, *Prisonnière de Staline et d'Hitler tome I. Déportée en Sibérie*, traduit de l'allemand par Anise Postel-Vinay, Paris, Seuil, 1949, 253 p.

- , *Milena*, traduit de l'allemand par Alain Brossat, Paris, Seuil, 1986 (1^{ère} édition 1977), 277 p.

- , *Prisonnière de Staline et d'Hitler tome II. Déportée à Ravensbrück*, traduit de l'allemand par Alain Brossat, Paris, Seuil, 1988 (1^{ère} édition 1985), 324 p.

CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, 188 p.

CALMEL Mireille, *Le lit d'Aliénor*, Paris, Editions XO, 2001, 544 p.

CELINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972 (1^{ère} édition 1932), 505 p.

- , *Huit lettres à Eugène Dabit*, Paris, La Grange-aux-belles, 1979, 51 p.

CERCAS Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelone, Tusquets, 2001, 216 p.

CERVANTES Miguel (de), *Don Quijote*, Madrid, Alfaguara, 2004 (1^{ère} édition 1615), 1360 p.

CHACÓN Dulce, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2002, 384 p.

CHATEAUBRIAND François-René, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Flammarion, 1968 (1^{ère} édition 1811), 446 p.

CONRAD Joseph, *La ligne d'ombre*, traduit de l'anglais par Hélène Hoppenot, Paris, Editions 10/18, 1998 (1^{ère} édition 1917), 155 p.

DARIEN Georges et DUBUS Edouard, *Les Vrais sous-offs : réponse à M. Descaves*, Paris, Savine, 1895 (1^{ère} édition 1889), 48 p.

DELBO Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Les éditions de Minuit, 1970, 184 p.

DESCAVES Lucien, *Sous-offs*, Rennes, La part commune, 2009 (1^{ère} édition 1889), 510 p.

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, 2001 (1^{ère} édition 1977), 537 p.

DUMAS Alexandre, *Impressions de voyage en Suisse*, Paris, Maspero, 1982 (1^{ère} édition 1837), 577 p.

DU PLAISIR Sieur, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, Genève, Droz, 1975 (1^{ère} édition 1683), 148 p.

ELIADE Mircea, *L'épreuve du labyrinthe*, Paris, Rocher, 2006 (1^{ère} édition 1978), 257 p.

ELUARD Paul, *L'amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1966 (1^{ère} édition 1929), 120 p.

FLAUBERT Gustave, « Lettre à George Sand du 5 juillet 1869 » in *Correspondance*, Editions Louis Conard, 1933, <<http://www.flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/lettres1.html>> (consulté le 12 avril 2009).
-, *Correspondance tome 1*, Paris, Editions Jean Bruneau, 2007 (1^{ère} édition 1973), 1568 p.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *El general en su laberinto*, Madrid, Mondadori, 2000 (1^{ère} édition 1989), 286 p.

GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard, 1981 (1^{ère} édition 1843), 448 p.

GOETHE (VON) Johann Wolfgang, *Les années d'apprentissage de Wilhem Meister*, traduit de l'allemand par Jacques Porchat, Paris, Gallimard, 1999 (1^{ère} édition 1796), 789 p.

HOMERE, *L'Iliade*, traduit du latin par Frédéric Mugler, Arles, Actes Sud, 1997 (1^{ère} édition 1572), 501 p.

HORACE, *L'art poétique ou Epître aux Pisons*, traduit du latin par Jacques Peletier du Mans, Paris, Honoré Champion, 2010 (1^{ère} édition 1541), 82 p.

HORIA Vintila, *Les impossibles*, Paris, Fayard, 1962, 197 p.

IWEALA Uzodinma, *Bêtes sans patrie*, traduit de l'anglais par Alain Mabanckou, Paris, Editions de l'Olivier, 2008 (1^{ère} édition 2005), 175 p.

JACQ Christian, *La Reine Soleil*, Paris, Pocket, 2001, 576 p.

JENNY Alexi, *L'art français de la guerre*, Paris, Gallimard, 2011, 633 p.

KAFKA Franz, *La métamorphose*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 2004 (1^{ère} édition 1916), 183 p.

- , *Le procès*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1987 (1^{ère} édition 1925), 378 p.

- , *Lettres à Milena*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1956 (1^{ère} édition 1952), 350 p.

KERTESZ André, *Enfants*, Paris, Plon, 1933, 40 p.

KESSEL Joseph, *Le lion*, Paris, Gallimard, 1972 (1^{ère} édition 1958), 242 p.

- , *Les cavaliers*, Paris, Gallimard, 2011 (1^{ère} édition 1967), 590 p.

KOESTLER Arthur, *Le zéro et l'infini*, traduit de l'allemand par Daphne Hardy Henrion, Paris, Le Livre de Poche, 1974 (1^{ère} édition 1941), 318 p.

- , *Hiéroglyphes*, traduit de l'anglais par Denise Van Moppès, Paris, Calmann-Lévy, 1955, 524 p.

LEAL Frédéric, *Selva !*, Paris, P.O.L., 2002, 208 p.

LEVI Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, 1989 (1^{ère} édition 1986), 199 p.

MANN Thomas, *La montagne magique*, traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Le Livre de Poche, 1991 (1^{ère} édition 1924), 818 p.

MARÍAS Javier, *Tu rostro mañana*, Madrid, Alfaguara, 2009, 1336 p.

MARSÉ Juan, *El embrujo de Shanghai*, Barcelone, Lumen, 2009 (1^{ère} édition 1993), 302 p.

MARTÍN GAITE Carmen, « El ladrón de imágenes » in *Saber leer* n°56, juin-juillet 1992, pp. 6-7.

MILLER Henry, *Le colosse de Maroussi*, Paris, Le Livre de Poche, 1983 (1^{ère} édition 1941), 322 p.

MITCHELL Joseph, *Joe Gould's Secret*, Londres, Vintage Books, 1965, 208 p.

MITRE Eduardo, *El paraguas de Manhattan*, Valence, Pre-textos, 2004, 104 p.

MONTAIGNE Michel (de), *Essais*, Paris, Larousse, 2008 (1^{ère} édition 1580), 446 p.

NABOKOV Vladimir, *Lolita*, traduit du russe par Maurice Couturier, Paris, Gallimard, 2001 (1^{ère} édition 1955), 501 p.

NOGUES Jean-Côme, *Le vœu du paon*, Paris, Gallimard-Jeunesse, 2008, 199 p.

ONETTI Juan Carlos, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, 462 p.

PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1978 (1^{ère} édition 1669), 376 p.
-, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999 (1^{ère} édition 1779), 1707 p.

PENNAC Daniel, *Le service militaire au service de qui ?*, Paris, Seuil, 1973, 176 p.

PEREC Georges, *La Disparition*, Paris, Gallimard, 1990 (1^{ère} édition 1969), 319 p.

PÉREZ GALDÓS Benito, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Espasa-Calpe, 2008 (1^{ère} édition 1887), 870 p.

PEREZ-REVERTE Arturo, *Territorio Comanche*, Barcelone, Debolsillo, 2003, 144 p.

PESSOA Fernando, *Le gardeur de troupeaux et autres poèmes*, traduit du portugais par Armand Guibert, Paris, Gallimard, 1996 (1^{ère} édition 1946), 274 p.

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971 (1^{ère} édition 1954), 1022 p.
-, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1988 (1^{ère} édition 1954), 1991 p.

QUIGNARD Pascal, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, POL, 1993, 106 p.

REVERDY Pierre, *Le livre de mon bord*, Paris, Mercure de France, 1948, 270 p.

ROBBE-GRILLET Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985, 231 p.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Emile*, Paris, Garnier Flammarion, 1996 (1^{ère} édition 1762), 628 p.
-, *Les confessions*, Paris, Gallimard, 1997 (1^{ère} édition 1782), 861 p.

SALINGER Jerome David, *L'attrape-cœurs*, traduit de l'américain par Sébastien Japrisot, Paris, Robert Laffont, 1996, (1^{ère} édition 1951), 258 p.

SÁNCHEZ OSTIZ Miguel, *Peatón de Madrid*, Madrid, Espasa Calpe, 2003, 335 p.

SAND George, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1970 (1^{ère} édition 1855), 1638 p.

- SARTRE Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1972, 210 p.
-, « Nick's bar, New York City » in *America* n°5, 25 juin 1947, p. 11.
- SEMPRÚN Jorge, *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963, 278 p.
-, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, 395 p.
- SILVA Lorenzo, *El nombre de los nuestros*, Barcelone, Destino, 2004, 296 p.
- SKVORECKY Josef, *Le saxophone basse et autres nouvelles*, traduit du tchèque par Claudia Ancelot, Paris, Gallimard, 1983 (1^{ère} édition 1967), 78 p.
- SOLLERS Philippe, *Un vrai roman : Mémoires*, Paris, Plon, 2007, 352 p.
- SOREL Andrés, *Les voces del Estrecho*, Barcelone, Muchnik, 1999, 217 p.
- STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Gallimard, 1987 (1^{ère} édition 1817), 479 p.
-, *Promenades dans Rome*, Paris, Gallimard, 1997 (1^{ère} édition 1829), 868 p.
-, *Le rouge et le noir*, Paris, Gallimard, 2000 (1^{ère} édition 1830), 512 p.
- SULLÁ Enric, *Antología de textos del siglo XX*, Barcelone, Crítica, 1996, 342 p.
- TOTH Jennifer, *The Mole People : Life in the Tunnels Beneath New York City*, Chicago, Chicago Review Press, 1993, 280 p.
- UMBRAL Francisco, *Mortal y Rosa*, Madrid, Cátedra, 2007 (1^{ère} édition 1975), 248 p.
- VALLE-INCLÁN Ramón María (del), *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006 (1^{ère} édition 1920), 296 p.
-, *Martes de carnaval*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003 (1^{ère} édition 1930), 256 p.
- VILA-MATAS Enrique, *París no se acaba nunca*, Barcelone, Anagrama, 2003, 240 p.
- VIRGILE, *L'Énéide*, traduit du latin par Jacques Perret, Paris, Belles Lettres, 2009 (1^{ère} édition 1581), 574 p.
- WEULERSSEE Odile, *Les pilleurs de sarcophages*, Paris, Le Livre de Poche jeunesse, 2007, 253 p.
- WIESEL Elie, *Un juif d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1977, 267 p.
- ZAFÓN Carlos Luis, *Marina*, Barcelone, Planeta, 2009, 256 p.
-, *La sombra del viento*, Barcelone, Planeta, 2010, 580 p.

ZOLA Emile, *Le ventre de Paris*, Paris, Le Livre de Poche, 1971 (1^{ère} édition 1873), 512 p.

VIII - Dictionnaires et encyclopédies

AQUIEN Michèle et MOLINIE George, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, 757 p.

BEMBA Joseph, *Dictionnaire de la justice internationale, de la paix et du développement durable*, Paris, L'Harmattan, 2011 (1^{ère} édition 2004), 404 p.

DUVIOLS Jean-Paul et SORIANO Jacinto, *Dictionnaire culturel de l'Espagne*, Paris, Ellipses, 1999, 415 p.

FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, Paris, Le Robert, 1978 (1^{ère} édition 1690), 3 tomes, 2277 p.

GREVISSE Maurice, *Le bon usage*, Bruxelles, De Boeck, 2008 (1^{ère} édition 1936), 1760 p.

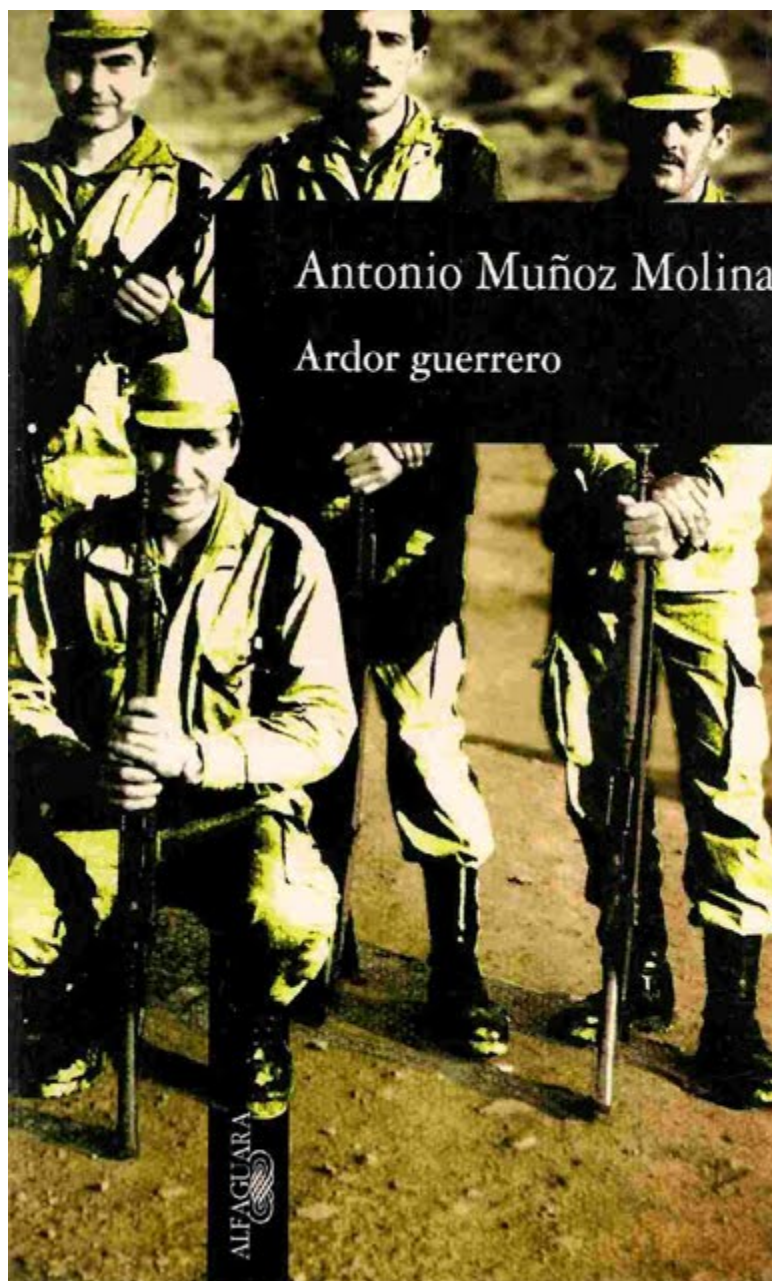
GUILBERT Louis, LAJANE René et NIOBEY Georges (sous la direction de), *Grand Larousse encyclopédique en sept volumes*, Paris, Larousse, 1964, 6729 p.

JULLIARD Jacques et WINOCK Michel, *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, 1996, 1530 p.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, traduit du latin par Didier Travier et Robert Barbault, Paris, Riveneuve, 2009 (1^{ère} édition 1469), 173 p.

Annexes

Annexe une



Couverture de la première édition d'*Ardor guerrero*⁴⁸⁸.

⁴⁸⁸ Antonio Muñoz Molina, *Ardor guerrero*, Madrid, Alfaguara, 1995, 384 p.
419

Annexe deux



Vitoria, 1979⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹< xn--antoniomunozmolina-nxb.es/album/> (consulté le 20 juillet 2011).

Annexe trois⁴⁹⁰



Vue générale de Manhattan.

⁴⁹⁰ Les photographies présentées des annexes trois à neuf ont été prises lors de deux séjours que nous avons effectués à New York en juillet 1998 et août 1999.

Annexe quatre



La statue de la Liberté.

Annexe cinq



Ellis Island.

Annexe six



Le pont de Brooklyn.

Annexe sept



Times Square.

Annexe huit



Empire State Building.

Annexe neuf



Les tours jumelles du World Trade Center.

Annexe dix⁴⁹¹



Eglise Santa María de los Reales Alcázares, Úbeda.

⁴⁹¹ Les photos présentées dans les annexes dix à douze ont été prises lors d'un séjour personnel dans la ville d'Úbeda, au sud de l'Espagne.

Annexe onze



Campaniles de l'église Santa María de los Reales Alcázares, Úbeda.

Annexe douze



Sacra capilla del Salvador, Úbeda.

Annexe treize⁴⁹²



Hôtel du Commerce, Seyssel, 1943.

⁴⁹² Photographie que nous a gentiment donnée Madame S.

Annexe quatorze⁴⁹³



Emplacement de l'ancien hôtel du Commerce, Seyssel, 2012.

⁴⁹³ Nous avons pris personnellement les photographies des annexes quatorze à seize à Seyssel, à l'est du département de l'Ain.

Annexe quinze



La cour campagnarde, boulevard de Bonivard, Seyssel.

Annexe seize



Le monument aux morts de la guerre de 1914, Seyssel.

Annexe dix-sept

L'hôtel du Commerce, *kommandantur* de la gestapo à Seyssel⁴⁹⁴

*Madame S.*⁴⁹⁵ a toujours vécu à Seyssel et a aujourd'hui quatre-vingt six ans. Durant la seconde guerre mondiale, elle travaille dans un café de la ville puis elle se marie le 13 janvier 1945. Interrogée sur sa vie, elle dit seulement qu'elle a eu un très bon mari.

Nous : Pouvez-vous nous parler des évènements qui se sont produits à l'hôtel du Commerce de Seyssel ?

Madame S. : Il n'y a personne de mon âge de Seyssel Ain⁴⁹⁶ qui se souvient. Il n'y a plus personne. Je ne me souviens pas de tout mais je me souviens très bien qu'à ce moment là il y avait des Allemands qui étaient à l'hôtel du Commerce à Seyssel Ain. L'hôtel du Commerce était le siège des Allemands, en 1942 ou 1943 approximativement. Les propriétaires ou gérants, les Elsassers, logeaient les Allemands. Ce dont je me souviens très bien c'est qu'à Seyssel Ain sur la place de l'église, au dessus de l'ancienne tapisserie Fennier qui n'existe plus car ils ont construit à la place un immeuble d'habitation, il y avait des appartements. Dans l'un de ces logements, vivaient des alsaciens qui avaient deux filles dont une, Lucienne, qui avait à peu près mon âge. Lucienne était tout le temps fourrée à l'hôtel du Commerce et un jour les maquisards l'ont attrapée : est-ce qu'ils l'ont tuée ? Est-ce qu'ils l'ont sermonnée ? Je ne me souviens pas de son sort mais ce

⁴⁹⁴ Le dialogue retranscrit ci-dessous provient de l'échange que nous avons eu le plaisir d'entretenir avec un témoin, désireux de conserver l'anonymat, qui a vécu la période de la seconde guerre mondiale et de l'occupation allemande à Seyssel, et avec Madame Segondi, présidente de l'Association du Patrimoine du Pays de Seyssel, le 25 janvier 2012, à la maison du Haut-Rhône à Seyssel Haute-Savoie. Nous les remercions toutes deux chaleureusement pour leur gentillesse.

⁴⁹⁵ Nous choisissons de dénommer notre témoin « Madame S ».

⁴⁹⁶ La ville de Seyssel est scindée en deux bourgs de part et d'autre du Rhône : le premier dans le département de l'Ain et le second dans celui de la Haute-Savoie.

que je me rappelle très bien c'est que ses parents sont partis du jour au lendemain. Ils étaient des espions et étaient découverts mais ça, on ne l'a su qu'après.

*Elle montre une photographie*⁴⁹⁷ : Au centre c'est moi, à gauche mon amie, la sœur de mon patron, Suzanne Morel de son nom de fille, à droite le monsieur et la dame sont les propriétaires qui logeaient les Allemands. Ils étaient gérants si vous voulez de l'hôtel du Commerce, au centre, je ne me souviens pas de qui il s'agit ni du monsieur qui nous tourne le dos. Nous ne faisons pas partie de ça, mais comme on était bien copines avec la bonne qui habitait là, on allait lui dire bonjour.

Nous : Vous ne faites pas partie des gens qui travaillent à l'hôtel du Commerce ?

Madame S : Absolument pas.

Nous : Vous avez été prise en photo devant l'hôtel du Commerce ?

Madame S : Exactement, mais je ne sais plus par qui. J'ai le tablier blanc de serveuse de café parce que je travaillais au café du coin sur la place, un petit peu plus loin.

Nous : Qu'est devenu l'établissement ?

Madame S : Aujourd'hui ce n'est plus un hôtel mais la propriété d'un tailleur, Monsieur Ditta.

Nous : Vous souvenez-vous où l'hôtel se trouve ?

Madame S : Bien sûr, il se trouve près de la place de la mairie de Seyssel Ain, dans la rue de la République.

Nous : Muñoz Molina décrit dans *Sefarad* que, sous l'occupation, les gens entendaient des cris en passant sur la place de la ville mais faisaient comme si ils n'entendaient rien.

Madame S : Je sais, c'est vrai. *Elle a des larmes dans les yeux et se tait.*

⁴⁹⁷ Voir annexe treize, p. 443.

Nous : Est-ce la réalité ?

Madame S : C'est la réalité oui. C'est pour ça que les maquisards ont pris la fille. Je ne me souviens pas ce qu'elle est devenue mais je sais que les parents ont déménagé du jour au lendemain.

Nous : Est-ce que vous aviez conscience de ce qui se passait ?

Madame S : Au café, on savait beaucoup de choses car mes patrons qui étaient des gens très bien, avaient beaucoup de clients. On savait qu'il y avait des Allemands, on savait qu'il se passait des choses mais on ne savait pas exactement quoi.

Madame Segondi : A Seyssel Ain, il y avait un nid de collaborateurs important.

Madame S : Il y en avait beaucoup et des mauvais. C'est d'ailleurs à cause d'eux que la famille Borcier a été entièrement décimée. Il y a des gens qui sont partis dans les camps de concentration. Et c'est encore très présent même si ça peut paraître curieux.

Nous : Que s'est-il passé à Seyssel exactement ?

Madame S : On ne peut même pas en parler. *Elle nous tend des articles de 1945 – le papier original tout jauni –* : je peux vous dire le nom de tous ces jeunes, je les connais tous. Ce sont des gens de Seyssel. Je ne peux pas regarder, ça me fait trop mal, tous les gamins de Seyssel qui ont été tués là-haut à cause de ce bandit de Clerc.

Madame Segondi : Dans la nuit du 10 février 1944, un détachement allemand est arrivé à Seyssel, une compagnie de la Wehrmacht a occupé tout la région et a arrêté toute la famille Borcier.

Madame S : La femme et la fille ont été déportées et ne sont jamais revenues. La fille aurait eu mon âge. Le père a été fusillé sur la colline avec son frère, son fils et son employé. Tous ont été dénoncés par un homme qui venait au café habillé en civil, se moquer des Allemands. Le jour du drame, alors que j'étais à la cuisine avec ma patronne, je le vois rentrer en tenue de SS. Je lui dis : « Vous ! » Il me répond : « Oui, c'est moi ». Heureusement qu'il y avait une chaise derrière ma patronne, elle tombait par terre. Les Allemands ont ensuite voulu détruire la boucherie que la famille tenait sous une grenette à Seyssel Haute-Savoie. Ils ont

donc mis un canon en dessous du mur de l'église. J'entends encore les rires des Allemands à chaque détonation.

Madame S regarde le nom de Bauvagne et raconte : En passant sous le tunnel de la voie ferrée, Bauvagne voit des Allemands. Il se retourne et il a pris une pilule de cyanure parce qu'il était responsable de beaucoup de maquis. Je revois tout le temps sa femme accompagnée de son fils, encore petit, qui guettait au tournant, l'arrivée de son mari et nous, au café, nous savions qu'il était mort. A Seyssel, beaucoup de jeunes ont été fusillés, d'autres sont partis en déportation et ne sont jamais revenus. Sur le pont de la ville j'ai vu les Allemands arriver de Chanay avec quatre jeunes que je connaissais bien. Ils les ont mis devant la fontaine de l'église de Seyssel Ain et les ont fait monter sur le col pour les fusiller.

***Nous* : Ont-ils été fusillés parce qu'ils étaient juifs ?**

Madame S : Ça n'a rien à voir avec les juifs, ce sont tous des jeunes, des maquisards, qui ont été tués au col de Richemont parce qu'ils ont été dénoncés et qu'ils étaient mal encadrés. Il n'aurait pas du se passer ce qu'il s'est passé.

Madame Segondi : Il n'y avait pas beaucoup de juifs ici. Je pense que nombre de collaborateurs se sont mis du côté des Allemands parce qu'ils ont pensé que ces derniers allaient gagner la guerre. Parmi les principaux collaborateurs de l'Ain, il y avait des artisans, des commerçants, des notables qui pensaient qu'en collaborant, ils auraient plus de chances de bien vivre. Une collaboratrice, qui est morte dernièrement, s'est d'ailleurs vantée publiquement d'avoir assisté au supplice de la baignoire.⁴⁹⁸

Madame S : Quand cette femme venait à la bibliothèque, je ne pouvais pas la regarder à cause de ses yeux. Elle avait des yeux horribles parce qu'elle a dû voir tellement de vilaines choses qu'elle a elle-même faites. Et elle s'en est vantée. Elle a dit : « Moi j'ai torturé des gens, j'ai assisté au supplice de la baignoire et je n'en ai pas honte. D'ailleurs j'ai payé, j'ai fait de la prison. » Les gens qui étaient là ont été abasourdis.

⁴⁹⁸ Le supplice de la baignoire consiste à plonger un individu dans une baignoire d'eau glacée, menottes aux mains et à lui maintenir la tête sous l'eau jusqu'à suffocation. Ramené à la surface, si l'individu refusait encore de parler, il était replongé immédiatement dans l'eau.

Nous : Il y avait aussi à Seyssel un noyau de résistance ?

Madame S : Oui, il y a des gens qui ont fait beaucoup de bien. Un gendarme par exemple qui était venu à Seyssel en tant que musicien et qui transportait dans son violon des photos des Allemands, des documents, des informations. Au café il y avait aussi un Anglais parachuté à Seyssel. Ce gars avait une bague que je revois tout le temps. A ce moment là il n'y avait pas d'or, alors on vous faisait une bague avec une pièce de un franc. Sa chevalière, une babiole, était en réalité un appareil photo. Je l'ai vue. Il était venu à Seyssel pour faire de l'espionnage contre les Allemands. On a connu des gens extraordinaires au café.

Nous savons qu'elle-même faisait partie de ceux qui ont résistés face à l'occupant allemand.

Annexe dix-huit

Panel de lecteurs de la bibliothèque du Cercle Militaire de Lyon⁴⁹⁹

Numéro de lecteur	Sexe	Rapport à l'armée	Littérature de prédilection	Objectifs de lecture
1	F	Epouse de militaire	Ouvrages de fiction	Divertissement
2	H	Personnel civil de l'armée	Ouvrages géopolitiques	Conférences sur l'Afrique Noire
3	F	Epouse de militaire	Romans et bandes dessinées	Divertissement
4	H	Colonel de la Marine	Biographies de commandos	Se rappeler son expérience en Afrique francophone (Tchad, Congo) et en Outre mer
5	H	Généalogiste, civil	Biographies historiques	Recherches sur Napoléon pour rétablir l'histoire de sa propre famille
6	H	Général de la Légion	Ouvrages militaires	Cours à l'Université Lyon 3
7	F	Epouse de militaire	Romans	Divertissement

⁴⁹⁹ Enquête effectuée du 16 au 20 avril 2012 au sein de la bibliothèque du Cercle Mixte de la Garnison de Lyon, 22 avenue Leclerc, 69363 Lyon cedex 07.

8	H	Général du Génie	Ouvrages sur la sécurité internationale	Conférences sur l'espionnage pendant la seconde guerre mondiale au sein d'une association
9	H	Professeur d'histoire, civil	Ouvrages sur la Savoie	Intérêt pour le local
10	H	Chef d'état major	Ouvrages philosophiques	Culture personnelle
11	H	Conservateur de musée, civil	Ouvrages sur l'armée de l'air et l'aviation	Cadre professionnel
12	H	Dentiste, civil	Ouvrages sur l'histoire de France	Goûts personnels
13	H	Commandant de l'armée de l'air	Ouvrages militaires	Enrichir ses connaissances sur l'aviation
14	H	Général	Ouvrages sur l'Indochine	Souvenirs d'enfance et Présidence de l'association des Anciens d'Indochine
15	F	Epouse de militaire	Ouvrages sur la résistance en région Rhône-Alpes	Commémoration de son mari
16	H	Colonel	Biographies de personnages publics	Culture personnelle

17	H	Officier	Ouvrages sur la seconde guerre mondiale	Expérience de la campagne d'Italie
18	H	Etudiant, civil	Ouvrages historiques	Mémoire de master sur les fortifications
19	H	Général	Ouvrages historiques et biographies de personnalités locales	Publications sur les Ardéchois pendant la seconde guerre mondiale
20	H	Médecin de l'armée de Terre	Policiers	Divertissement

Annexe dix-neuf

Entretien d'Antonio Muñoz Molina, réalisé par courriel le 21 mai 2012

1) Pensez-vous effectivement qu'*Ardor guerrero*, *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan* mêlent le factuel et le fictionnel ? Le cas échéant, pourquoi avoir eu recours à cette hybridation ? Ces ouvrages vous semblent-ils se démarquer du reste de votre production romanesque qui se présente davantage comme une littérature de fiction ?

- Yo soy muy estricto en la separación entre ficción y no ficción. *Sefarad* es un libro de ficción, aunque en él haya, como en casi todas las novelas, muchos elementos e historias tomados de la realidad. *Ardor guerrero* y *Ventanas de Manhattan* son libros de no ficción. La diferencia es muy importante, y es radical. Implica un pacto entre el lector y el libro. Decía Michael Scammell, el biógrafo extraordinario de Arthur Koestler, que un biógrafo es un novelista bajo juramento. Yo me tomo muy en serio ese juramento. En una novela tengo la libertad de modificar la experiencia real en grados diversos, según me convenga. En una memoria, o en un libro de viajes, no.

2) Avez-vous postulé un type de lecteur précis à l'écriture de chacune des trois œuvres ? Pensez-vous que celles-ci sollicitent de manière différente la participation (notamment affective ou analytique) du lecteur ?

- El lector de literatura siempre es mucho más activo de lo que parece, incluso de lo que él mismo cree. En el caso de *Sefarad*, por ejemplo, el lector es invitado continuamente a establecer por sí mismo conexiones entre los elementos dispares que se reparten por el libro. Es él quien tiene que aportar los hilos de la trama.

3) Considérez-vous qu'un même personnage narrateur se retrouve dans les chapitres « Copenhague », « Quien espera », « Valdemún », « Oh tú que lo sabías », « Münzenberg », « Doquiera que el hombre va », « Eres », « Narva », « Dime tu nombre » et « Sefarad »? Dans l'affirmative, ce dernier se confond-il avec le protagoniste narrateur d'*Ardor guerrero* d'une part et de *Ventanas de Manhattan* d'autre part ? S'agit-il d'une démarche autobiographique ou plus vraisemblablement autofictionnelle? Quelles motivations président à vos choix de conserver des pans de votre propre réalité ou au contraire de fictionnaliser ces derniers ?

- La respuesta tiene que ver con la primera pregunta: el narrador de esas historias finge en ciertos momentos ser yo mismo, pero solo hasta cierto punto. Cuenta igual cosas que me han pasado a mí y cosas que no. El de *Ventanas* o *Ardor Guerrero* soy yo, estrictamente.

4) Vous aviez intitulé dans un premier temps le chapitre « Valdemún » du nom de la bourgade d'enfance d'Elvira Lindo, à savoir Ademuz. Pourquoi l'avoir modifié par la suite et avoir choisi ce terme de « Valdemún » ?

- Consecuencias de la dificultad para aceptar que la ficción puede incorporar rasgos de personas reales en personajes inventados: alguien en la familia de Elvira se sintió ofendido por un personaje femenino en ese relato, creyendo que calumniaba a una persona real. Fue un error por mi parte dejar el nombre real, y lo corregí, claro.

5) Il semblerait de la même façon que certaines citations insérées dans *Sefarad*, à l'image de celles de Margarete Buber-Neumann, aient été tronquées ou modifiées. Ces choix de réécriture participent-ils d'une fictionnalisation délibérée de votre part?

- Yo creo que la razón de los cambios en las citas son las traducciones sucesivas: yo las leí traducidas al francés o al inglés y las traduje al español, y luego mi traductor volvió a ponerlas en francés. Los personajes públicos que aparecen en el libro no me permití ficcionalizarlos.

6) Pourquoi user d'une focalisation interne pour décrire nombre de victimes dans *Sefarad* et employer une focalisation externe pour évoquer les exclus de la société américaine dans *Ventanas de Manhattan* ?

- Porque *Sefarad* es ficción y *Ventanas* no ficción. Solo a través de la imaginación novelesca se puede ver desde dentro a otras personas.

7) Au-delà d'une compassion bien légitime, diriez-vous que le personnage narrateur de *Ventanas de Manhattan* ressent un sentiment de supériorité, somme toute humain, envers les mendiants croisés dans les rues de New York ?

- No es un personaje narrador: es el autor, yo mismo. ¿Superioridad? No creo. Si fuera así, me parecería reprobable.

8) *Ardor guerrero* peut apparaître comme un récit anti-militariste. Que pensez-vous de cette grille de lecture ? L'œuvre ne se lit-elle pas davantage comme la construction intellectuelle d'un personnage en opposition à un système qu'il rejette, davantage que comme un témoignage sur l'armée lors de la Transition démocratique en Espagne ? En ce sens, le service militaire a-t-il joué un rôle déterminant dans le choix du personnage pour une carrière littéraire ?

- *Ardor guerrero* es un *récit*, en el sentido narrativo y confesional. Que sea antimilitarista es una consecuencia de lo que se narra, no el resultado de una

argumentación por mi parte. Y el rechazo del ejército sólo es una parte del todo: quería contar mi propia educación sentimental, política, literaria. La clave está en la cita de Conrad al final del libro: una memoria del final de la primera juventud, de un cierto período de aprendizaje.

9) J'envisage de consacrer la dernière partie de mon étude aux questions idéologiques et culturelles au sein de mon corpus. Aussi, je souhaiterais savoir si, à votre sens, les narrateurs des trois œuvres partagent les mêmes valeurs éthiques. Au-delà, diriez-vous que votre propre façon d'appréhender le monde (aussi bien philosophiquement que politiquement) s'est modifiée entre l'écriture d'*Ardor guerrero* et celle de *Ventanas de Manhattan* ?

- Creo que sí, que los valores éticos y las convicciones políticas son las mismas, con matices naturales de evolución, porque los libros se escribieron a lo largo de diez años.

10) Que pensez-vous de la loi de la mémoire historique promulguée en Espagne, autrement dit de l'institutionnalisation d'un devoir de mémoire ? Selon vous, comment déterminer qui mérite ou non de voir sa mémoire honorée ?

- Es muy complicado. Creo que lo fundamental, más que el fetichismo de la memoria, es el rigor en la investigación histórica. Necesitamos conocer el pasado y distinguir lo que pasó de las invenciones propagandísticas igual que necesitamos conocer el funcionamiento del mundo físico, entre otras cosas para no creer a charlatanes, videntes, etc. La memoria civil es un acuerdo político necesario, pero en España ese acuerdo no se ha llegado a hacer.

11) D'un point de vue historique, que peut apporter selon vous la littérature de fiction au regard de genres strictement factuels tels que des témoignages, des documents d'archives ou des manuels d'histoire ?

- Lo que puede aportar la literatura de ficción es una tentativa de poner al lector imaginariamente en el lugar de quien ha vivido ciertas experiencias.

12) Que pensez-vous du mouvement des indignés et de la crise économique et sociale que l'Espagne traverse actuellement ?

- Eso es muy largo de contestar, y muy difícil de comprender. La crisis tiene muchas causas, algunas generales y exteriores, las otras internas y españolas. Lo que me impacienta del movimiento de los indignados es su falta de sentido práctico, de proyecto político viable.

13) D'après vous, un écrivain, du fait de son exposition publique, est-il investi de plus de responsabilités qu'un citoyen anonyme dans la vie de la société ?

- En absoluto. El escritor tiene la responsabilidad propia de un ciudadano, nada más, nada menos.

14) Au sein des trois œuvres de notre corpus, entendez-vous délivrer des messages idéologiques ou poursuivez-vous essentiellement une quête esthétique et une plongée dans l'âme humaine ?

- Para dar mensajes ideológicos no se hace literatura, sino propaganda. Búsqueda estética e inmersión en lo humano me parece una buena definición de lo que yo intento hacer. La estética y la ética van juntas.

15) Par vos références culturelles récurrentes, diriez-vous que votre écriture se rapproche du « collage », c'est-à-dire d'un art global qui combinerait littérature, peinture, musique, cinéma, sculpture et photographie ? Quelles perspectives vous ouvre ce mélange des arts ? Par ailleurs, de la même manière que vous faites figurer à la fin de *Sefarad* des références littéraires, pourquoi avez-vous choisi de ne pas répertorier les références artistiques qui imprègnent les trois œuvres et particulièrement *Ventanas de Manhattan* ?

- El collage es una de las grandes invenciones del arte moderno. Me gusta mucho, cada vez más. Poner juntas cosas de origen distinto, en parte al azar, en parte con propósito. Una de las obras de arte que más me han impresionado en los últimos años es un collage que dura 24 horas: « The Clock », de Christian Marclay. En mi última novela, *La noche de los tiempos*, hay páginas y páginas que son sólo yuxtaposiciones de fragmentos de textos periodísticos.

16) Concernant votre actualité, il me semble que vous venez de dispenser durant cette dernière année universitaire des cours sur l'écriture factuelle. Comment avez-vous appréhendé ce sujet ?

- Doy clase un semestre al año en la New York University, en un master de escritura creativa en español. Hago cosas diversas: talleres de relato corto, lecturas a fondo de textos literarios, periodísticos, etc. Lo que intento es ayudar a los estudiantes a ser muy conscientes de todas las fases del proceso creativo y a descubrir qué lugar ocupa la escritura en sus propias vidas.

17) Puis-je vous demander, pour terminer, sur quoi vous travaillez actuellement ?

- En varias cosas. Un cuaderno de notas sobre Caravaggio; un ensayo sobre la situación española actual; y una novela que se encuentra en la primera fase, y que transcurre entre Granada y Nueva York, entre los años 80 y el presente.

Annexe vingt

Ventanas de Madrid

Le 21 juillet 2012, nous rejoignons Antonio Muñoz Molina au Café Commercial de Madrid, un de ces lieux qu'affectionne particulièrement l'auteur pour échanger sur son œuvre.⁵⁰⁰

Nous : Pouvez-vous nous donner votre opinion au sujet des liens qu'entretiennent le factuel et le fictionnel dans *Ardor guerrero*, *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan* ?

Antonio Muñoz Molina : Pour moi, il y a une division radicale entre fiction et non-fiction. Je suis très attaché à un type de littérature et d'écriture radicalement de non-fiction, autrement dit qui n'admet pas l'invention, comme par exemple les écritures historique, de divulgation scientifique ou de témoignage. Pour moi, le pacte qu'établit le lecteur avec le texte est très important et ce pacte de départ est un pacte de fiction ou de non-fiction. Il s'agit d'un accord et quand cet accord se noue dans *Ventanas de Manhattan* ou dans *Ardor guerrero*, il se maintient strictement car si ces œuvres participent d'une littérature narrative, c'est d'une littérature de non-fiction. Quand on écrit un livre d'Histoire on n'a pas le droit de mentir, du moins consciemment. Aussi, j'ai l'obligation de m'en tenir aux faits, tels que je les ai expérimentés empiriquement car, comme dans une expérience scientifique, l'expérimentation doit s'ajuster au maximum à l'hypothèse initiale.

Nous : Il s'agit toutefois d'un regard subjectif.

Antonio Muñoz Molina : Bien sûr, mon regard est subjectif mais cette subjectivité est soumise au pacte. Ainsi, j'essaie de ne pas mentir consciemment. C'est la différence entre la fiction et la non-fiction. Dans la fiction il y a une liberté

⁵⁰⁰ Les propos de l'auteur ont été sélectionnés, retranscrits et traduits par nos soins.

qu'il n'y a pas dans la non-fiction. Dans *Sefarad* il s'agit d'un pacte distinct car il y a un jeu romanesque autour de l'autobiographie. Beaucoup de voix disent « je » et ce « je » est parfois très proche de mon expérience personnelle et parfois non.

Nous : Si nous évoquons *Ventanas de Manhattan* et *Ardor guerrero* que vous présentez comme des œuvres autobiographiques, nous pouvons nous interroger sur le choix des expériences narrées. Dans *Ardor guerrero*, la mention finale de *La ligne d'ombre* de Joseph Conrad nous invite à envisager d'emblée l'œuvre comme un processus d'apprentissage.

Antonio Muñoz Molina : Il s'agit d'une histoire d'apprentissage, celle d'un jeune homme qui veut devenir écrivain.

Nous : Et qui le devient, ainsi que le lecteur peut le comprendre, lors du dernier chapitre, à Madrid.

Antonio Muñoz Molina : Effectivement.

Nous : Le choix du sujet est moins évident pour *Ventanas de Manhattan*. Quel rôle a joué l'expérience new-yorkaise dans votre parcours ?

Antonio Muñoz Molina : Ce que j'ai voulu faire à l'origine, ce n'était pas écrire un livre mais quelque chose de différent, de plus ouvert et de plus fluide. Écrire sur un carnet est quelque chose de simple, de primitif et d'innocent. Quand on écrit dans un carnet, on est plus libre, et on ne se demande pas si ce que l'on écrit deviendra un livre ou non. J'aime beaucoup écrire dans l'instant car quand on écrit à l'ordinateur... ordinateur veut d'ailleurs dire ordonné, non ? J'ai commencé à écrire *Ventanas de Manhattan* comme ça, dans un café. Ce n'est que deux ans après, lorsqu'un ami m'a demandé de m'exprimer sur la musique à New York, que j'ai pensé que mes cahiers pourraient servir. Il y a donc un double processus d'écriture, avec d'abord le moment de l'écriture dans les cahiers puis celui de la réécriture à l'ordinateur. Ce second moment est aussi important puisqu'il ne s'agit pas seulement de recopier mais aussi d'inventer en utilisant le cahier comme un brouillon.

Nous : Est-ce que vous diriez que l'écriture de *Ventanas de Manhattan* présente des analogies avec celle de vos notes sur votre blog ou, sans doute plus encore, avec celle des colonnes journalistiques que vous publiez dans *El País* ?

Antonio Muñoz Molina : Oui, à la différence qu'il s'agit là d'une écriture personnelle, proche du journal intime traditionnel parce qu'il y a aussi une part de confession.

Nous : Le processus d'écriture semble différent dans *Ventanas de Manhattan* où l'écriture et l'expérience sont synchrones et dans *Ardor guerrero* où l'expérience a été mise en mots une quinzaine d'années après les faits.

Antonio Muñoz Molina : Tout à fait. La distance temporelle entre les événements et l'écriture est très importante, car elle agit comme un filtre. Le matériel souffre du changement opéré par les transformations inconscientes.

Nous : L'exil semble être un thème récurrent dans les trois œuvres de notre corpus puisqu'il est présent dans *Sefarad* à travers l'exil durant la guerre civile espagnole ou les dictatures roumaine et argentine, tout comme dans *Ardor guerrero* où il est vécu par certains soldats comme la possibilité de découvrir le monde et, avec plus de force encore, dans *Ventanas de Manhattan* à travers vos séjours new-yorkais et les personnes que vous rencontrées tels que les jeunes immigrés de l'Institut Cervantès où vous dispensez des cours ou les amis espagnols que vous fréquentez lors de vos dîners. Pourquoi la question de l'exil vous interpelle-t-elle autant ?

Antonio Muñoz Molina : Les plus grandes créations artistiques, littéraires et scientifiques du XXe siècle ont été réalisées par des personnes qui avaient abandonné leur pays pour des raisons économiques ou politiques. Tant de films américains incroyables ont été tournés par des exilés. On pourrait dire que le film noir américain a été créé par des européens qui avaient fui Vienne ou Berlin. Dans l'exil, coexistent la douleur et la possibilité de la libération. C'est la double face de l'exil.

Nous : L'exil permettrait donc aussi d'être plus créatif ?

Antonio Muñoz Molina : Oui. Fuir, abandonner la terre natale permet de devenir un autre.

Nous : C'est votre cas ?

Antonio Muñoz Molina : Oui. Il faut seulement être prudent avec le terme d'« exil ». On ne peut pas comparer l'exil politique de quelqu'un qui a été expulsé de son pays et qui ne peut y retourner sans courir de danger, avec le privilège de voyager, de se promener dans un pays étranger et de rêver. C'est toute la différence entre fiction et non-fiction. En ce qui me concerne, l'exil est l'histoire de ma vie. On abandonne le village natal et on arrive ici, à Madrid. Quand j'étais petit, ma première vocation était de devenir étranger. L'Espagne était alors un pays très isolé. On pouvait reconnaître quelqu'un qui venait d'un autre village. Pas d'une autre province ou d'un autre pays mais d'un autre village. On a commencé à voir des touristes à Úbeda lorsque j'ai eu quatorze ans ou quinze ans, l'âge où on se révolte et où on souhaite quitter sa province natale.

Nous : C'est aussi l'histoire de *El viento de la luna* où le personnage du jeune andalou suit en rêvant les voyages spatiaux.

Antonio Muñoz Molina : Oui, c'est exactement la même chose. On écrit toujours sur les mêmes circonstances.

Nous : Pour revenir aux trois œuvres de notre corpus, et concernant leurs rapports à l'art, nous souhaiterions vous demander pourquoi vous avez choisi d'intégrer une photographie de vous en uniforme militaire dans *Ardor guerrero* ?

Antonio Muñoz Molina : C'est une jolie photo non ? C'est moi à vingt-trois ans. Si le livre est une confession, alors on doit avoir l'image de l'auteur.

Nous : Et qu'en est-il pour la toile de Vélasquez au terme de *Sefarad* ?

Antonio Muñoz Molina : Cette fillette aussi, c'est moi. A l'université, j'ai étudié l'histoire de l'art car l'art est une partie des choses que j'aime dans la vie et simplement une partie de la vie. Si je me suis identifié à Stendhal c'est parce que

pour lui aussi, la musique, la peinture ou l'architecture ne sont jamais des expériences culturelles isolées des expériences ordinaires. Pour Stendhal, la musique est une promesse de bonheur.

Nous : Vous considérez donc l'art est comme un surplus de vie ?

Antonio Muñoz Molina : Absolument.

Nous : Pouvez-vous nous préciser si le personnage de Camille Safra est tiré de la réalité ?

Antonio Muñoz Molina : Oui, je l'ai rencontrée à Copenhague. Cette histoire est une histoire réelle, seul le nom de Camille Safra est inventé.

Nous : Pensez-vous qu'*Ardor guerrero* touche un lectorat plus restreint du fait de l'absence d'une intrigue traditionnelle, si ce n'est votre évolution de Vitoria à Saint-Sébastien et du fait de son sujet dans la mesure où le service militaire lors de la Transition espagnole peut apparaître, au regard des motifs de l'exclusion et du cosmopolitisme que vous traitez respectivement dans *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan*, moins universel ou plus local ?

Antonio Muñoz Molina : Non je ne postule pas un type particulier de lecteur, car je ne choisis pas le sujet d'un livre. Il est très difficile de trouver une histoire et de trouver la force d'écrire quelque chose. On ne choisit pas un sujet dont on pense qu'il pourrait être intéressant mais on le trouve. Je me souviens qu'*Ardor guerrero* a été commencé aux Etats-Unis, au cours de mon premier séjour comme professeur. J'y ai découvert cette écriture américaine de non-fiction, à travers un type de récit au nom particulier, presque français, *memoir*. Pour moi, ça a été la découverte de la possibilité d'un récit avec tous les pouvoirs de la narration mais sans la fiction. Les mémoires générales couvrent toute la vie : la naissance, puis l'enfance et quand on arrive à l'adolescence, on est déjà fatigué. Ce que les Américains font très bien c'est choisir une période, une expérience singulière et la raconter à la première personne sans inventer. Pour moi ça a été une découverte extraordinaire.

Nous : Comment s'inscrivent ces œuvres à caractère autobiographique que sont *Ardor guerrero* et *Ventanas de Manhattan* dans votre production littéraire à dominante fictionnelle ?

Antonio Muñoz Molina : Quand je finis un livre ce que je veux, avant tout, c'est écrire quelque chose de différent.

Nous : A l'heure actuelle, vous écrivez un livre dont l'histoire se déroule entre Grenade et New York ?

Antonio Muñoz Molina : Je voudrais l'écrire sans l'avoir vraiment commencé. C'est une idée, une impulsion, une intention mais je ne sens pas encore la nécessité immédiate d'écrire. On ne peut pas écrire sans avoir le sentiment que le livre s'écrit presque tout seul. Pour *Plenilunio*, en 1987, j'ai pris des notes pendant le jugement de l'assassin parce que son visage m'a fait une impression terrible. Je pensais écrire un roman mais c'était impossible. J'ai seulement été capable de le commencer quand j'ai changé imaginativement le lieu des événements. Dix ans après les faits, je n'ai pas vu l'histoire à Grenade mais à Mágina et j'ai alors pu imaginer les événements du roman dans ce lieu de mon imagination.

Nous : Un lieu mi-réel mi-imaginaire ?

Antonio Muñoz Molina : Oui.

*C'est sur *Plenilunio*, œuvre par laquelle nous avons initié notre travail de recherche sur Antonio Muñoz Molina au travers notre mémoire de maîtrise en 2003, et plus précisément sur cette notion d'hybridation du réel et de l'imaginaire qui sous-tend la présente thèse doctorale, que nous abandonnons l'auteur à la lecture de son journal, à la table du Café Commercial.*



Table des matières

INTRODUCTION	8
PREMIERE PARTIE : L'ANCRAGE FACTUEL.....	10
Chapitre un : <i>Ardor guerrero</i> et <i>Ventanas de Manhattan</i> , deux modalités factuelles de l'écriture personnelle.....	23
1. <i>Ardor guerrero</i> , de l'autobiographie individuelle aux mémoires générationnelles	24
1.1. Un récit de jeunesse	24
1.2. Un récit personnel	25
1.2.1. L'identité entre auteur, narrateur et personnage	27
1.2.2. Un récit rétrospectif	30
1.2.3. Les mémoires	33
1.3. Une œuvre générationnelle	34
2. <i>Ventanas de Manhattan</i> , l'écriture du récit de voyage	40
2.1. Un séjour à New York	41
2.2. L'espace mimétique	42
2.2.1. La topographie new-yorkaise.....	43
2.2.2. Aux confins du journalisme	45
2.3. Le temps d'un séjour.....	49
2.3.1. Le respect d'une chronologie.....	49
2.3.2. Le désordre du réel.....	52
2.4. Un nouvel espace-temps : l'écriture du déplacement	55
2.4.1. Un narrateur-marcheur	56
2.4.2. La sensorialité de la réalité	57
2.4.3. La synchronisation de l'expérience et de l'écriture	59
Chapitre deux : <i>Sefarad</i> ou l'écriture de l'Autre	65
1. Des paroles d'exclus et d'exilés.....	66
2. Le narrateur extradiégétique : un double de l'auteur	68
2.1. Un fonctionnaire de Grenade : « Olympia ».....	69
2.2. Des racines andalouses au cosmopolitisme : « Eres », « Sefarad » et « Valdemún ».....	69
2.3. Autres homologues et limites des correspondances : « Copenhague », « Münzenberg » et « Sacristán ».....	72
3. Un lecteur-narrateur	75
3.1. Des documents d'archives : les lettres de Franz Kafka et le journal de Victor Klemperer	76
3.2. Des récits de victimes : Margarete Buber-Neumann et Jean Améry	78
3.3. Un travail historiographique : au sujet de Willi Münzenberg et Milena Jesenska.....	87
4. Un auditeur-narrateur.....	95
4.1. Les narrations secondaires intercalées dans le récit premier : « Copenhague », « Sefarad » et « Oh tú que lo sabías ».....	95

4.2. Les récits autonomes, autodiégétiques dans « Cerbère » et « Sherezade », homodiégétique dans « Sacristán » et hétérodiégétique dans « América ».....	100
Chapitre trois : les faits historiques.....	107
1. <i>Ardor guerrero</i> , le retour sur l'Espagne post-franquiste	108
1.1. La Transition espagnole.....	109
1.2. Les indépendantismes	113
2. <i>Sefarad</i> , les plaies du xx ^e siècle.....	116
2.1. La guerre civile espagnole	117
2.2. La seconde guerre mondiale	121
3. <i>Ventanas de Manhattan</i> , l'ancrage dans l'actualité	133
DEUXIEME PARTIE : L'IMBRICATION DU FACTUEL ET DU FICTIONNEL	139
Chapitre un : l'impossible récit strictement factuel	143
1. Les inexactitudes factuelles : <i>Sefarad</i>	144
1.1. Les imprécisions historiques : récits intradiégétiques publics.....	145
1.2. La faillibilité de la mémoire : récits intradiégétiques privés.....	147
1.3. La pratique autofictionnelle : récit extradiégétique intime	150
2. La charge émotionnelle : <i>Ardor guerrero</i>	154
2.1. La distanciation.....	155
2.2. La charge affective.....	157
2.3. La factualité <i>versus</i> la vérité	158
3. Le regard de l'étranger : <i>Ventanas de Manhattan</i>	162
3.1. L'insaisissable New York	162
3.2. L'indicible New York	165
3.3. L'originalité de New York.....	170
3.4. Le topique New York.....	172
3.5. New York, paysage état d'âme	176
Chapitre deux : la contamination du factuel par le fictionnel	181
1. Les seuils : <i>Ventanas de Manhattan</i>	182
1.1. Les seuils franchis par le lecteur au niveau extradiégétique : les <i>incipit</i>	183
1.2. Les seuils franchis par les personnages au niveau intradiégétique : le motif de la fenêtre	185
2. Îlots fictionnels et indices de fictionnalité : <i>Sefarad</i>	189
2.1. La fiction annoncée.....	190
2.2. La fiction à déceler.....	193
2.2.1. Le discours indirect libre	193
2.2.2. Les mécanismes d'immersion et d'identification	196
2.2.3. L'adresse au lecteur	198
3. Un récit d'apprentissage : <i>Ardor guerrero</i>	200
3.1. La syntaxe du récit littéraire	201
3.2. La syntaxe du récit d'apprentissage	204

Chapitre trois : la lecture comme pont entre le factuel et le fictionnel	215
1. Le lecteur virtuel : <i>Sefarad</i>	216
1.1. Les narrataires-personnages	216
1.2. Le narrataire postulé	218
1.2.1. La transfictionnalité	220
1.2.2. L'intertextualité	222
1.3. Les deux types de lecture du lecteur réel	225
2. Les instances lectrices : <i>Ventanas de Manhattan</i>	228
2.1. Le « lu »	229
2.1.1. La <i>libido dominandi</i>	230
2.1.2. La <i>libido sciendi</i>	231
2.1.3. La <i>libido sentiendi</i>	232
2.2. Le « lisant »	234
2.3. Le « lectant »	235
2.3.1. Le « lectant jouant »	236
2.3.2. Le « lectant interprétant »	237
3. Aspects sociologiques du lecteur : <i>Ardor guerrero</i>	240
3.1. Approches du lecteur d' <i>Ardor guerrero</i>	241
3.1.1. Le paramètre de la scolarité	241
3.1.2. Le paramètre du genre	242
3.1.3. Le paramètre du thème	244
3.2. A la rencontre du lecteur réel d' <i>Ardor guerrero</i>	246
TROISIEME PARTIE : ENJEUX IDEOLOGIQUES ET ESTHETIQUES DE L'HYBRIDATION DU FACTUEL ET DU FICTIONNEL	251
Chapitre un : la portée éthique	255
1. <i>Ardor guerrero</i> : une éthique politique	256
1.1. L'« être » ou la négation de l'individualité	258
1.2. Le « faire » ou l'engagement	260
1.3. Le « dire » ou la mémoire historique	263
2. <i>Sefarad</i> : une éthique de l'Homme	268
2.1. Les juifs	269
2.1.1. Le motif du train	269
2.1.2. La persécution	273
2.1.3. Le devoir de mémoire	276
2.2. Les malades	282
2.3. Les immigrés clandestins	285
2.4. Les marginaux	287
3. <i>Ventanas de Manhattan</i> : une éthique culturelle	290
3.1. La référence aux valeurs existantes dans le réel	290
3.1.1. Le regard sur la pauvreté	291
3.1.2. Le travail	293
3.1.3. L'éducation	296
4. Les valeurs proprement textuelles	298

Chapitre deux : l'art et la vie.....	303
1. Les arts iconiques au service de la construction identitaire : <i>Ardor guerrero</i>	304
1.1. La photographie comme révélateur d'existence	305
1.1.1. Un marqueur biographique	306
1.1.2. Un amplificateur d'existence	308
1.2. Le cinéma comme projection d'un destin.....	309
2. Une œuvre collage : <i>Ventanas de Manhattan</i>	316
2.1. Les arts plastiques, compositions du réel.....	317
2.1.1. De la peinture à l'écriture : le geste graphique	318
2.1.2. L'introduction de la réalité dans l'art : les maîtres hollandais....	319
2.1.3. Le collage : art d'assemblage.....	321
2.1.4. L'art de sculpter le réel	323
2.2. Le jazz, pulsation vitale	327
2.2.1. De la musique à l'écriture : le swing des mots	328
2.2.2. Le jazz, musique d'évolutions	330
3. Une construction postmoderne : <i>Sefarad</i>	334
3.1. Les relations transesthétiques : littérature et peinture aux prises avec l'identité	335
3.1.1. Les procédés d' <i>ekphrasis</i>	335
3.1.2. « Olympia » ou l'éclatement de l'identité.....	338
3.2. Vers une architecture postmoderne.....	341
3.2.1. Le temps de la postmodernité	341
3.2.2. Les lieux composites.....	343
3.2.3. <i>Sefarad</i> comme construction mosaïque	344
3.2.4. De la nécessité de l'art dans <i>Sefarad</i>	346
 CONCLUSION.....	 351
 INDEX ONOMASTIQUE.....	 359
 BIBLIOGRAPHIE.....	 387
 ANNEXES.....	 417

Titre : Le factuel et le fictionnel dans *Ardor guerrero, Sefarad* et *Ventanas de Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina.

Résumé : La présente thèse vise à interroger les rapports qu'entretiennent le factuel et le fictionnel dans *Ardor guerrero, Sefarad* et *Ventanas de Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina. En effet, si ces œuvres se présentent respectivement comme trois modalités d'une écriture factuelle, à savoir des mémoires, des témoignages et un récit de voyage, elles ne peuvent néanmoins être exemptes de fictionnalité. L'hybridation des faits et de la fiction au sein de ce corpus apparaît non seulement comme inéluctable mais aussi porteuse de sens dans la mesure où elle permet d'approcher d'une part la vision personnelle de l'auteur sur le monde et d'autre part les histoires de l'Autre dans toute sa vérité et son intimité.

Mots-clefs :

Antonio Muñoz Molina
Factuel
Fictionnel

Une ardeur guerrière
Séfarade
Fenêtres de Manhattan

Title : Factual and fictional in *Warrior's Rage, Sepharad* and *Windows on Manhattan* by Antonio Muñoz Molina.

Abstract : This thesis aims to examine the relationships between the factual and the fictional in *Warrior's Rage, Sepharad* and *Windows on Manhattan* by Antonio Muñoz Molina. Indeed, if these works are presented respectively as three modalities of factual writing, that is to say memories, testimonies and a travelogue, they can't nevertheless be free of fictionality. Hybridization of facts and fiction in this corpus is not only inevitable but also meaningful in that it allows approaching on the one hand the author's personal vision of the world and on the other hand the stories of the Other in all its truth and intimacy.

Key words :

Antonio Muñoz Molina
Factual
Fictional

Warrior's Rage
Sepharad
Windows on Manhattan

Título : Lo factuel y lo ficticio en *Ardor guerrero, Sefarad* y *Ventanas de Manhattan* de Antonio Muñoz Molina.

Resumen : Esta tesis tiene como objetivo examinar las relaciones entre lo fáctico y lo ficticio en *Ardor guerrero, Sefarad* y *Ventanas de Manhattan* de Antonio Muñoz Molina. De hecho, si estas obras se presentan respectivamente como tres modalidades de escritura fáctica, o sea como las memorias militares del autor, unos testimonios de perseguidos y un relato de viaje por Nueva York, no pueden sin embargo estar libres de ficcionalidad. La hibridación de los hechos y de la ficción en este corpus no sólo es inevitable, sino que permite también acercarse por un lado a la visión personal del autor sobre el mundo y por otro lado a las historias de los demás en toda su verdad y su intimidad.

Palabras Claves :

Antonio Muñoz Molina
Factuel
Ficticio

Ardor guerrero
Sefarad
Ventanas de Manhattan