



HAL
open science

La répétition dans l'oeuvre de Javier Marías

Amélie Florenchie

► **To cite this version:**

Amélie Florenchie. La répétition dans l'oeuvre de Javier Marías. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2003. Français. NNT : . tel-00842119

HAL Id: tel-00842119

<https://theses.hal.science/tel-00842119>

Submitted on 14 Jul 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.

UNIVERSITE MICHEL DE
MONTAIGNE BORDEAUX 3
INSTITUT D'ETUDES IBERIQUES ET IBERO-
AMERICAINES
Année 2003-2004

THESE POUR L'OBTENTION DU GRADE DE
*DOCTEUR DE L'UNIVERSITE MICHEL DE
MONTAIGNE BORDEAUX 3*

**LA REPETITION
DANS *NEGRA ESPALDA DEL
TIEMPO*
DE JAVIER MARIAS**

Présentée par Amélie Florenchie
Sous la direction de Madame Geneviève Champeau

Tome 1

Introduction générale.

En 1998, l'écrivain Javier Marías publie *Negra espalda del tiempo*¹ aux éditions Alfaguara. Considéré comme un « faux roman » par son auteur et son éditeur, ce texte n'a cessé de soulever des polémiques depuis sa publication : S'agit-il oui ou non d'un roman ? Qu'est-ce d'ailleurs qu'un « faux roman » ? Ne s'agit-il pas d'une simple formule marketing ? Bien souvent ces polémiques ont tendu à disqualifier un texte qui constitue pourtant un tournant dans la carrière de l'écrivain². Nous avons choisi de l'aborder sous un angle différent, c'est-à-dire qui n'est pas directement lié aux questions du genre et de la fictionnalité qu'il pose, mais qui peut être susceptible d'y répondre à notre avis, et qui par ailleurs permet de le replacer dans l'ensemble de l'œuvre de Javier Marías. Nous avons pour objectif d'analyser les modalités d'une écriture de la répétition afin de dégager les principes fondamentaux d'une *poétique* de la variation propre à *NET*, mais qui concerne également l'œuvre entière.

Deux raisons ont motivé ce choix. La première consiste dans le fait qu'il y a dans *NET* un discours qui reconnaît explicitement la pratique d'une écriture de la répétition, ce qui n'est pas le cas des romans précédents³. Ainsi, le narrateur précise au fil des pages : « Lo que viene a continuación lo conté ya parcial y concentradamente en un artículo » (p. 180), ou encore : « ya he contado esta historia en dos ocasiones » (p. 370), « Lo que digo aquí lo he dicho ya » (p. 379), « me acuerdo de lo que dije hace mucho (...) » (p. 404), etc. En

¹ MARIAS, J., *Negra espalda del tiempo*, Alfaguara, Madrid, 1998. Nous l'appellerons désormais *NET*. De la même façon, nous appellerons son précédent roman, *Todas las almas* (Alfaguara, 1989), *TLA*.

² Ainsi, dans son *Histoire du roman espagnol contemporain* (Nathan, 1999), J. Bonel s'est fait l'écho d'une grande partie de la presse critique en présentant *NET* comme un livre raté qu'il qualifie plutôt cruellement d'« autojustification hargneuse » (*op. cit.*, p. 110) ; de la même façon, S. Sanz Villanueva a stigmatisé tout le battage médiatique fait autour de la parution de *NET* et l'attitude de son auteur dans un article ironiquement intitulé « Secretísimo » (*El Mundo*, 05-V-98) ; F. Delgado a immédiatement répondu à cette attaque dans un article intitulé « Esto no es Hollywood. La espalda del tiempo » (*El País*, 10-V-98).

³ Comme le souligne C. Bouguen dans sa thèse (*Le thème du secret dans les romans de J. Marías*, UTM, Toulouse, 2000) : « *NET* est un roman formé à partir des reprises d'un autre roman, *TLA* – dont certaines pages sont reproduites intégralement – et parfois par des phrases déjà écrites dans *CTB* [*Corazón tan blanco* (Alfaguara, 1992)] et *MEB* [*Mañana en la batalla piensa en mí* (Alfaguara, 1996)]. Mais en fait, le système des reprises ou des répétitions entre les trois premiers romans était déjà constitué avant l'écriture de *NET*. La nouveauté se trouve dans la reconnaissance explicite de ce fait par le personnage/narrateur lui-même » (p. 112).

outre, le texte est imprégné par les mots de la famille de « repeter » ou « reproduire »⁴. Le narrateur reconnaît donc la pratique d'une écriture de la répétition dans *NET*, ce qui lui confère, par là même, une dimension d'emblée *métadiscursive*.

La deuxième raison qui nous a poussé à étudier la répétition dans *NET*, c'est le double langage de l'instance narrative : tandis qu'elle est une pratique scripturale assumée et revendiquée, elle fait l'objet d'un rejet théorique explicite. En effet, *NET* s'ouvre sur l'idée d'une impossible reproduction de la réalité par le langage: « la lengua no puede reproducir los hechos ni por tanto debería intentarlo » (p. 9). Le narrateur dénonce donc l'idée d'une représentation objective de la réalité. La fonction *poétique* du langage, ainsi désignée par Jakobson⁵, domine le discours (p. 10 : « la palabra es en sí metafórica »), et conduit toute représentation de la réalité à être fictive : « 'Relatar lo ocurrido' es inconcebible y vano, o bien sólo posible como invención » (*id.*). Il s'agit là d'une prise de position anti-aristotélicienne classique. En effet, dans sa *Poétique*⁶, Aristote déplace le problème de l'identité posé par la philosophie platonicienne vers le terrain de la *représentation*. L'identité ne devient pensable qu'en termes de représentation. Ainsi, la *mimésis* consiste à représenter la réalité dans l'art et notamment dans le discours, de manière à illustrer l'adage horacien : « *ut pictura poesis* »⁷. L'identité de la copie et du modèle devient un idéal esthétique que relatera plus tard la théorie de l'*imitatio*. En réalité, l'*imitatio* ne rejette pas l'idée d'une innovation, donc d'une différence, par rapport au modèle ; au contraire, celle-ci peut devenir la marque du génie, comme en témoigne la poésie de Garcilaso de la Vega pour la poésie espagnole de la Renaissance, dont le modèle est la poésie de Pétrarque. Il n'en reste pas moins que l'idée qui sous-tend la *mimésis* est celle d'une représentation objective possible de la réalité par le langage, idée que rejette le narrateur de *NET*.

Mais ce dernier nie également la répétition en tant que telle et non plus seulement comme médiation entre la réalité et le langage ; en effet, il affirme : « Lo más que podría contar ese alguien son los hechos, y los hechos en sí no son nada, la lengua no puede

⁴ Si l'on rentre les radicaux 'REPET' d'une part et 'REPRO' d'autre part dans le logiciel de statistique textuelle Hyperbase, on obtient un total de 17 et de 22 occurrences respectivement ; cette fréquence peut être considérée comme élevée si elle est rapportée à l'ensemble des autres mots du lexique de *NET*, à l'exception des mots grammaticaux, qui sont en général des hapax.

⁵ JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, Seuil, Paris, 1963, chap. 11.

⁶ ARISTOTE, *Poétique*, Librairie Générale Française, Paris, 1990.

⁷ Nous donnons cette traduction, tirée de l'ouvrage de W. Lee Rensselaer, *Ut Pictura Poesis ; humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVII^e siècles* (Paris, Macula, (1967) 1991, p. 13, note 15) : « Une poésie est comme une peinture. Il s'en trouvera une pour te séduire davantage si tu te tiens plus près, telle autre si tu te mets plus loin. L'une aime l'obscurité, une autre voudra être vue en pleine lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique ; certaines ne font plaisir qu'une fois, d'autres reprises dix fois, font toujours plaisir. » (v. 361-365).

reproducirlos como tampoco pueden las repeticiones reproducir con su filo el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en ese tiempo » (p. 396). La répétition du réel dans et par le réel est considérée comme impossible pour des motifs temporels: toute répétition implique un décalage entre une occurrence et la suivante ; la succession introduit la différence au coeur même de la répétition. Le narrateur se fait donc le porte-parole d'une pensée qui fait osciller la répétition entre l'idéal de l'identité et l'écueil de la différence.

Il ressort de cette brève analyse de *NET* une contradiction de taille entre une écriture de la répétition, apparemment assumée, et un discours qui se dresse contre la répétition comme représentation et comme principe de reproduction du réel. Ce paradoxe nous conduit tout naturellement à nous interroger sur le sens de la répétition, notamment dans ses rapports avec la représentation et la reproduction, c'est-à-dire dans ses rapports à l'identité. Dans la mesure où la répétition s'oppose à la succession, et comporte en cela une part de différence, pourquoi systématiquement l'envisager dans un rapport avec l'identité, le même ? Si l'on renonce à cette posture, doit-on pour autant la situer entièrement du côté de la différence dont elle risque de subir désormais le diktat ? On peut se demander en effet si la prise en compte de la différence comme point de départ à notre réflexion ne nous pousse pas nécessairement hors des frontières du même : la différence implique-t-elle une ressemblance ou, au contraire n'engendre-t-elle que de l'altérité sans qu'il y ait de place pour le même ?

Dans le domaine philosophique, la répétition a en effet longtemps été rapprochée et subordonnée à la notion d'identité. La définition de n'importe quel dictionnaire de philosophie d'usage courant en est encore l'illustration :

« Du latin *repetitio*. 1. Le fait qu'un processus se reproduise. La répétition pose le problème de l'identité et de la permanence (des êtres, des lois de la nature). Des répétitions se laissent-elles concrètement observer dans la nature, ou n'ont-elles de sens qu'abstraitemment ? Ceci engage le statut de la science elle-même. (cf. Bergson, *L'Evolution créatrice*) 2. Le fait de recommencer une action, d'énoncer plusieurs fois une même chose, de revivre des situations d'un même type, d'éprouver de nouveau les mêmes sentiments. La répétition peut être volontaire et constituer un exercice ou une source de plaisir. Mais elle peut aussi être involontaire et faire entrave à la liberté du sujet. C'est en ce sens que Freud parle d'une compulsion de répétition, d'une tendance d'origine inconsciente à reconstituer des situations pénibles, à réactiver des symptômes, à reproduire des expériences anciennes sans se souvenir de celle qui a pu les déterminer toutes. (cf. Freud, *Essais de psychanalyse*) (...) »⁸

⁸ In *Dictionnaire de Philosophie*, Armand Colin, Paris, 2000.

Dans son premier sens, la répétition est assimilée à la reproduction biologique et pose le problème de l'identité des êtres dans le temps. Elle correspond au retour du même dans l'espèce. Elle est donc liée à la fois à l'identité mais aussi à la généralité. On considère généralement que la nature est l'espace de la répétition à l'identique ; elle est soumise à l'existence de cycles, telle que celui des saisons. Hegel oppose de ce point de vue la Nature à l'Histoire qui est le domaine de la dialectique par excellence⁹. Elle est ensuite placée au coeur de l'action : recommencer une action physique, verbale ou autre. Là encore elle est placée sous l'égide du même (il est question d'action du *même* type). Elle peut traduire enfin l'épanouissement de l'individu dans la réitération du plaisir (un enfant adore qu'on lui répète une histoire dont il connaît déjà la fin), ou au contraire révéler une incapacité à dépasser une situation traumatique (un adulte peut répéter des situations d'échec). Elle devient alors fondamentalement psychologique.

Pour la pensée contemporaine au contraire, la répétition n'a de sens que si l'on cesse de la confondre avec l'identité et la généralité, comme en témoignent les ouvrages de G. Deleuze (*Différence et répétition*), et, dans une moindre mesure, de J. Derrida (*L'écriture de la différence*), de J.-F. Lyotard (*Le différend*) et de M. Foucault (*Les mots et les choses*)¹⁰, tous à l'origine d'une philosophie dite « de la différence » (l'expression est de G. Deleuze (*op. cit.*, p. 44)¹¹). La conceptualisation de la répétition est alors corrélative d'une réflexion sur le concept de différence. Pour G. Deleuze, il s'agit de penser la différence autrement que comme contraire de l'identité afin de faire ressortir la spécificité de la répétition.

Dans *Différence et Répétition* en particulier, le philosophe propose de s'interroger sur l'être et la pensée de l'être. Sa première intuition est que l'être est différence ; sa seconde intuition est que l'être est incapable de penser la différence en soi. En effet, depuis Aristote, comme nous l'avons dit, la représentation est fondée sur la notion d'identité : « Le primat de l'identité, de quelque manière que celle-ci soit conçue, définit le monde de la représentation » (p. 1). Du même coup, l'être est incapable de se représenter. Il s'agit donc

⁹ Comme le signale M.-L. Bardèche (voir *infra*), Hegel ne nie cependant pas l'existence de la répétition dans l'Histoire, mais il lui attribue des significations qui ne remettent pas en cause le processus de devenir : « Dans le système hégélien, la répétition traduit l'aspiration de l'Esprit à revivre un instant privilégié de sa genèse. Le « personnage historique » est l'une des figures de l'Esprit en devenir, il en constitue une détermination particulièrement riche parce qu'il signifie la fin d'un monde tout en annonçant un monde nouveau. Aussi l'Esprit tend-il à répéter cette détermination. D'autre part, une résistance matérielle oppose au processus du devenir la force d'inertie du réel qui est cause des piétinements de l'histoire. » (*op. cit.*, p. 173).

¹⁰ DERRIDA, J., *L'écriture de la différence*, Seuil, Points, Paris, 1967 ;
LYOTARD, J.-F., *Le différend*, Minuit, Paris, 1983 ;

FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.

¹¹ Des ouvrages comme *Les archipels de la différence* de C. Ruby (Editions du Félin, Paris, 1989) ou *La philosophie de la différence* de F. Laruelle (PUF, Paris, 1986) en retracent les étapes.

de renverser la représentation de l'être au profit d'un « concept de différence » et non d'une « différence conceptuelle » ; il faut donc réinventer la représentation et la répétition à partir de la différence. Comme Deleuze l'affirme : « C'est parce que la répétition diffère en nature de la représentation que le répété ne peut être représenté, mais doit toujours être signifié, masqué par ce qui le signifie, masquant lui-même ce qu'il signifie » (p. 29). De la sorte, la répétition ne saurait être réduite à l'expression du même, et le philosophe en veut pour preuve la série des *Nymphéas* de Claude Monet (cf. p. 14). Ainsi, la répétition doit être considérée comme la manifestation de la différence : « la différence est l'origine et la destination de la répétition, cette dernière étant comprise comme répétition différentielle et différenciante »¹². Cependant, dans ce contexte, si la répétition échappe à l'étau de l'identité, elle apparaît soumise aux lois tout aussi rigoureuses de la *différence*. Et le projet deleuzien semble finalement assez radical.

A mi-chemin entre primat de l'identité ou de la différence, se situe l'approche du philosophe danois Søren Kierkegaard. Dans un ouvrage intitulé *La reprise*¹³, d'après la traduction de Nelly Viallaneix, celui-ci s'interroge sur la répétition non pas comme catégorie de la nature ou de la pensée rationnelle, mais comme catégorie psychologique qui n'est opérante qu'au plan individuel (c'est cette dimension qui apparaît dans le sous-titre de l'ouvrage : « Un essai de psychologie : expériences »). Au-delà de la signification spirituelle de l'oeuvre, la démarche kierkegaardienne est intéressante dans la mesure où la « reprise-répétition » y est considérée comme variation. La répétition n'est pas une dialectique du même et de l'autre censée résoudre les contradictions de l'identité ; au contraire, elle s'affirme comme une volonté de faire tenir ensemble le même et l'autre : pour Kierkegaard, c'est une catégorie paradoxale parce qu'elle est existentielle. En résumé, Kierkegaard établit ainsi une distinction entre « fausse » et « vraie » répétition fondée sur le rapport à l'identité : est fausse toute répétition qui ne s'assume pas comme productrice de différence et tend vers l'idéal d'un retour du même ; est vraie au contraire toute répétition qui s'affiche comme productrice de différence et revendique pour seul horizon la transition d'une occurrence à l'autre qui fonde la variation. Nous aurons sans doute à replacer la réflexion du narrateur de *NET* sur les vices et les vertus de la répétition dans le cadre de l'approche kierkegaardienne.

¹² MENGUE, P., *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Kimé, Paris, 1994, p. 139.

¹³ KIERKEGAARD, S., *La reprise*, traduction et notes de N. Viallaneix, GF Flammarion, Paris, 1990. À propos du titre original de cet ouvrage, on peut considérer qu'il doit être précisément traduit par « répétition » et non « reprise », conformément à la première traduction de P. H. Tisseau (cf. Kierkegaard, *Oeuvres complètes*, Alcan, Paris, 1933).

Cela devrait nous permettre de lever la contradiction mise en évidence précédemment, et de mettre au jour les limites de la répétition lorsqu'elle est assimilée à l'identité et ses fonctions, lorsqu'elle est, au contraire, replacée dans une dialectique de la répétition/variation, c'est-à-dire dans un discours qui en fait apparaître la puissance poétique.

Aussi, dans un premier temps, faut-il déterminer *quand et comment* on répète, *ce qu'on répète* et *qui répète*. La première question qui se pose est de savoir à partir de combien d'occurrences on considère qu'il y a répétition. Du point de vue logique, la répétition n'est entérinée qu'à la deuxième reprise, c'est-à-dire qu'elle nécessite trois éléments pour qu'on puisse établir la loi de la série. Cependant, comme l'explique Vincent Descombes dans un ouvrage intitulé *Le même et l'autre*¹⁴, ces trois éléments sont contenus dans les deux premiers et deux éléments suffisent donc à fonder la répétition¹⁵. Dès qu'on répète une fois, il y a répétition. C'est pourquoi l'on peut considérer le « decir ya » (« lo he dicho ya ») du narrateur de *NET* comme une répétition. C'est cette binarité qui permet d'ailleurs de considérer la reproduction comme une forme de répétition¹⁶.

A la question de la nature de ce qui est répété, nous avons déjà implicitement répondu : c'est de répétition de discours dont il s'agit. Or, il faut souligner d'abord que la répétition est a priori étrangère au système de la langue où, selon Saussure, « il n'y a que des différences »¹⁷. En effet, dans son *Cours de linguistique générale*, il affirme que la langue agit comme un principe *différentiel*, c'est-à-dire comme un système fondé sur une interdépendance des unités entre elles, ce qui confère à chacune d'entre elles la caractéristique « d'être ce que les autres ne sont pas » (*op. cit.*, p. 166). Pour Ferdinand de Saussure, toutes les valeurs sont constituées : « 1° par une chose dissemblable susceptible d'être échangée contre celle dont la valeur est à déterminer ; 2° par des choses similaires

¹⁴ DESCOMBES, V., *Le même et l'autre*, Minuit, Paris, 1979.

¹⁵ Il écrit en effet : « D'une façon sans doute un peu dialectique, mais non point abusive, il faut dire que le premier n'est pas le premier s'il n'y a pas, après lui, un second. Par conséquent, le second n'est pas ce qui vient seulement, tel un retardataire, après le premier, mais il est ce qui permet au premier d'être le premier. (...) La « second fois » a donc une sorte de priorité sur la « première fois » : elle est présente, dès la première fois, comme la condition préalable de la priorité de la première fois (sans être elle-même, bien sûr, une « première fois » plus primitive : il s'ensuit que la « première fois » est en réalité une « troisième fois ») » (*op. cit.*, p. 170).

¹⁶ « Du latin *re* : à nouveau, *producere* : avancer. 1. Fonction par laquelle des êtres vivants engendrent d'autres êtres vivants pratiquement identiques à eux. 2. *Répétition ou imitation de quelque chose*. (c'est nous qui soulignons) 3. Constance d'enchaînement des représentations et des phénomènes de sorte que notre imagination puisse unifier le divers sensible en séries déterminées. Kant parle en ce sens de synthèse de la reproduction dans l'imagination (cf. *Critique de la raison pure*). » *Dictionnaire de Philosophie*, A. Colin, Paris, 2000.

¹⁷ SAUSSURE, F., *Cours de linguistique générale*, éd. critique par Tullio de Mauro, Payot, Paris, 1972, p. 166.

qu'on peut comparer avec celle dont la valeur est en cause » (p. 159). Il en ressort que l'identité d'un élément ne se saisit que dans son rapport au système tout entier.

Il existe cependant des phénomènes de répétition qui sont inhérents à la langue et qui s'appliquent au signifié (valeur aspectuelle de l'*itératif*), comme au signifiant. Ainsi, le dictionnaire de linguistique de J. Dubois¹⁸ signale le *redoublement* comme dans les intensifs (« très, très, petit ») ou les expressions hypocoristiques du type « mémère » ou « pépère », la *réduplication* (un nouveau mot est formé à partir du redoublement complet d'un autre mot ; par exemple jamjam en latin), ou encore la *récurtivité*¹⁹. Il en ressort que la répétition existe bel et bien dans la langue. Mais elle existe également dans le discours, où elle est considérée comme une figure, comme un écart par rapport à la norme.

En tant que telle, elle recouvre un certain nombre de pratiques plus variées les unes que les autres étant donnée son « apparence intuitive »²⁰. En témoigne la grande confusion qui règne dans la délimitation des phénomènes concernés, dont la définition de B. Dupriez²¹ est le reflet :

« Répétition. Employer plusieurs fois les mêmes termes... Fontanier, p. 329. Cette définition, plutôt étroite puisqu'elle ne concerne que les termes, englobe déjà plusieurs figures spécifiques. V. à réduplication, triplication, tautologie. Pour d'autres types de répétition V. à allitération, antimétathèse, assonance, chiasme, écho sonore, gémation, pléonasme, verbigération, et le doublon (à faute).

Rem. 1 Si la répétition porte sur plusieurs termes, ils peuvent revenir dans un autre ordre. (...)

Rem. 2 : La répétition, quand elle n'est pas utile, est une négligence. (...)

Rem. 3 : Il y a des répétitions intensives (V. à amplification, anaphore, épiphore, antépiphore, soulignement) (...).

Rem. 4 : la palilalie, maladie de la répétition, consiste à redire le même mot indéfiniment ; la palimphrasie, la même phrase V. aussi à épanalepse, écholalie. La répétition quasi mécanique d'un acte est appelée itération en psychiatrie (Marchais). Les médiévaux se signaient avant de compter 1, 2, 3, 4... de crainte de l'automatisme (diabolique) qui les forcerait à poursuivre.

Rem. 5 : Dans le récit, on trouve des répétitions d'épisodes, sous forme d'annonce ou de rappel, ou avec des variations. C'est le récit répétitif, auquel s'oppose le récit singulatif (GENETTE, *Figures III*, p. 147). V. aussi à boucle. » (p. 394-395).

¹⁸ DUBOIS, J. (et alii), *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris, 1973.

¹⁹ BARDECHE, M.-L., *Le principe de répétition. Littérature et modernité*, L'Harmattan, Paris, 2000.

Dans son ouvrage, M.-L. Bardèche en propose la définition suivante : « On nomme enfin récurtivité cette propriété inhérente à certaines règles de la grammaire générative, qui, susceptibles de se répéter indéfiniment, autorisent ainsi l'engendrement d'une quantité indéfinie de phrases : par exemple, l'enchâssement de propositions subordonnées relatives, ou la construction de chaînes de groupes prépositionnels. » (*op. cit.*, p. 38)

²⁰ GUARDIA, de, J., « Les impertinences de la répétition », *Poétique*, n°132, Nov. 2002, p. 489-505.

²¹ DUPRIEZ, B., *Gradus, les procédés littéraires*, UGE, Paris, 1984.

Du fait même de son organisation énumérative, cette définition ne permet pas de cerner le phénomène dans son ensemble. Une première remarque peut être faite sur la définition tronquée de Fontanier citée par Dupriez ; pour celui-ci en effet, la répétition consiste à : « employer plusieurs fois le même terme ou le même tour, soit pour le simple ornement du discours, soit pour une expression plus forte et plus énergique de la passion »²². La répétition est donc littérale : elle entraîne le retour du même ; et elle a deux fonctions : l'ornement, c'est-à-dire le style, et le renforcement de l'expression de la passion, c'est-à-dire l'emphase. De la même façon, elle est pour Guiraud « la condition du style »²³. Dans les remarques, il est également fait allusion à la mauvaise réputation de la répétition. Il est question de son « inutilité » (rem. 2) : dans les traités de rhétorique ou de tropes, on distingue les répétitions « nécessaires » des répétitions « sans nécessité », et si c'est une « grande faute » de ne pas pratiquer la première, on ne cède à la seconde que par « pure négligence », et c'est ce qui la rend « vicieuse », comme l'indique Vaugelas²⁴. Il est également question de son caractère pathologique, en psychiatrie, voire « diabolique » (rem. 4).

Dupriez s'attache alors à répertorier les principales modalités de la répétition dans le discours littéraire. Dans un premier temps, il présente toute une panoplie de figures de discours dites « de répétition » : « la réduplication, la triplication, (...), le soulignement ». Elles sont fondées sur une répétition au niveau phonétique (allitération, assonance) ou lexical (réduplication, triplication, etc.). Elles peuvent concerner plusieurs termes (rem. 1) et être qualifiées d'« intensives » (rem. 3). Mais cette définition englobe des phénomènes structurels qui n'ont rien à voir avec les précédents puisqu'il est question de « récit répétitif », c'est-à-dire, récit qui consiste en la répétition d'un même épisode (rem. 5). La notion de littéralité est alors mise à mal : s'agit-il de répéter un épisode mot pour mot ? Ou s'agit-il davantage de reproduire un schéma narratif ? Qu'en est-il alors de l'exactitude de la répétition ?

Comme l'affirme G. Genette, dans un article intitulé « L'autre du même »²⁵ : « On peut, sans trop risquer l'absurde, poser en principe que toute répétition est déjà variation (...). On ne peut varier sans répéter, ni répéter sans varier ». Le premier aspect de cette double affirmation semble évident : la variation n'a de sens que par rapport à la répétition,

²² FONTANIER, P., *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968, p. 329

²³ GUIRAUD, P., *Le langage*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1967, p. 164.

²⁴ VAUGELAS, C. (FAVRE DE), *Remarques sur la langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Slatkine, Paris, 1972, p. 414.

²⁵ GENETTE, G., *Figures IV*, Seuil, Paris, 1999, p. 101-107.

elle implique « le retour du même et le jaillissement de l'autre » pour reprendre une expression de Michel Lafon²⁶. La deuxième pose davantage problème : que dire en effet de la répétition littérale ? Néanmoins, ne serait-ce que du point de vue énonciatif, cette seconde affirmation est vraie : l'énonciation se dédouble en énonciation répétée et répétante. Et la « différance »²⁷, c'est-à-dire le délai qui s'écoule entre une occurrence et l'autre, introduit une différence minimale, c'est-à-dire une variation. De son côté, A. J. Greimas²⁸ considère que cette différence est la condition même de l'émergence du sens :

« Différence : La saisie intuitive de la différence (...) constitue, pour la tradition sémiotique depuis Saussure, la première condition de l'apparition du sens. Toutefois, la différence ne peut être reconnue que sur un fond de ressemblance qui lui sert de support. Ainsi, c'est en postulant que différence et ressemblance sont des relations (...) susceptibles d'être réunies et formulées en une catégorie propre, celle de altérité / identité, qu'on peut construire, comme un modèle logique, la structure élémentaire de la signification. » (cité par M.-L. Bardèche²⁹)

Greimas fait donc de la différence à la fois la condition de la cohésion de la langue et la condition de la signification du discours. Ainsi, dans le discours littéraire, la question de la répétition ne peut être traitée indépendamment de celle de la différence.

Afin d'y voir plus clair, nous proposons de nous interroger sur la notion de « répétition linguistique », avec M. Frédéric. Dans son ouvrage intitulé *La répétition. Etude rhétorique et linguistique*³⁰, l'auteur rappelle que c'est aux auteurs de traités de rhétorique de l'Antiquité que l'on doit les premières études de la répétition morpho-sémantique. Il lui revient le mérite d'avoir élaboré de nouvelles grilles des « figures de répétition » à partir de l'analyse conjointe de l'apport de la tradition rhétorique la plus ancienne (traités de Quintilien, Phoïbammon et Gervais de Melkley) et des manifestations de la répétition dans la poésie de Saint-John Perse en particulier, mais également dans les oeuvres des Nouveaux Romanciers. Elle les répartit selon quatre grandes familles : elle distingue ainsi les répétitions « involontaires », c'est-à-dire « qui échappent totalement au contrôle du locuteur », les répétitions « inconscientes », comme l'écholalie et autres pathologies du langage, les répétitions « lexicalisées », telles que les métaphores usées, et, enfin, « les répétitions dues à une volonté délibérée de la part du locuteur » (*op. cit.* p. 125, 127).

²⁶ LAFON, M., *Borges ou la réécriture*, Seuil, Paris, 1995.

²⁷ Nous empruntons le néologisme à J. Derrida qui le propose dans *L'écriture et la différence* (Seuil, 1967) pour définir la différence temporelle ou le délai qui s'instaure a priori entre une chose et sa répétition.

²⁸ GREIMAS, A. J. et COURTES, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2 vol., Hachette, Paris, 1979, 1986.

²⁹ *Op. cit.*, p. 39.

³⁰ FREDERIC, M., *La répétition. Etude rhétorique et linguistique*, Niemeyer, Tubingen, 1984.

Ce sont ces dernières que M. Frédéric considère comme des faits de langage et à partir desquelles elle définit un sens littéraire de la répétition : « *La répétition en tant que fait de langage, consiste dans le retour, la réapparition au sein d'un énoncé –réapparition nullement imposée par une quelconque contrainte de langue – soit d'un même élément formel, soit d'un même contenu signifié, soit encore de la combinaison des deux éléments.* » (p. 231). Nous retenons de cette définition plusieurs éléments : d'abord, il est question d'un énoncé, donc d'une énonciation : la répétition impliquerait un unique énonciateur en contexte ; ensuite, la contrainte de l'identité formelle est assouplie puisqu'elle se limite à un « élément » dont on ignore la nature : ce peut être un phonème, un lexème, ou une structure. En outre, cette identité formelle peut être substituée, ou accompagnée, par une identité sémantique. M. Frédéric distingue ainsi les répétitions lexicales (comme l'anaphore), syntaxiques (comme le parallélisme), et sémantiques, au sein desquelles elle inclut les répétitions thématiques et structurelles. Elle souligne néanmoins que celles-ci sont peu adaptées à son corpus, limité à des textes poétiques, brefs par définition (cf. *op. cit.*, p. 216). Ainsi, la répétition linguistique recouvre un certain nombre de pratiques de répétition appelées « figures de répétition » : elles sont endogènes, c'est-à-dire qu'elles ont pour objet des éléments déjà présents dans le texte, et se situent en contexte (au sein d'un même énoncé).

On peut également imaginer des phénomènes de répétition endogène ayant pour rayon d'action l'ensemble d'un texte. Ainsi, des éléments peuvent se répéter à l'intérieur d'un texte et non plus seulement au sein d'un même énoncé. Ils peuvent constituer des énoncés de taille inférieure ou égale à la phrase et subir ou non des modifications d'une occurrence à l'autre. Comme l'explique Javier Marías lui-même, dans un article intitulé « Máquinas del tiempo »³¹ : « en mis últimas novelas hay lo que yo llamo un sistema de ecos o resonancias, y frases que en un principio parecían anecdóticas y sin especial significación van reapareciendo muchas páginas después, a veces idénticas (...), a veces con variaciones, (...) van así cobrando un sentido más hondo, o bien resultan no ser tan casuales y formar parte esencial de la historia » (*op. cit.*, p. 72). La répétition de phrases se voit donc caractérisée comme telle et conférer des fonctions poétiques qu'il nous reviendra d'analyser dans *NET*. Toutefois, il faut signaler que la répétition littérale de paragraphes entiers dans un roman est une pratique propre aux Nouveaux Romanciers comme Queneau, Duras, Pérec,

³¹ MARIAS, J., *Mano de sombra*, Alfaguara, Madrid, 1997, *op. cit.*, p. 72-75.

Ollier, Robbe-Grillet, ou Simon. Comme le rappelle M.-L. Bardèche, elle est liée chez ces auteurs à une remise en cause de l'ordre de la lecture³². Elle ne nous concerne donc pas directement. Par ailleurs, à l'échelle du texte, il est difficile de poser l'identité de l'énonciateur : on peut en effet imaginer que des phrases se répètent dans le texte dans la bouche de différents personnages par exemple.

La répétition peut toucher également des éléments de nature thématique, si elle concerne par exemple un mot autour duquel se construit un réseau istopique, ou des structures narratives, comme dans le cas des récits « répétitifs » définis par G. Genette dans *Figures III*³³, et précédemment mentionnés par Dupriez dans sa définition. Nous nous distinguons, là encore de M. Frédéric qui, comme nous l'avons vu, inclut la répétition structurelle dans les figures de répétition sémantiques. Il nous semble qu'elles n'y ont pas leur place dans la mesure où, contrairement à toutes les autres manifestations pointées par l'auteur, elles ne prennent sens qu'à l'échelle d'un texte. Nous ne faisons là que tenir compte des réserves que M. Frédéric formule elle-même à l'encontre de sa propre classification (cf. p. 214).

Nous réserverons le nom de *réurrence* à la répétition d'éléments endogènes à l'échelle du texte ; pourquoi ce terme ? D'abord parce que la réurrence se définit communément comme un phénomène de répétition sans aucun type d'obligation quant à l'identité de ce qui fait retour ; elle peut donc accepter l'idée d'une variation. Ensuite, parce qu'elle ne correspond à aucune pratique théorique connue, et permet à ce titre de traduire l'originalité de *NET*. Ainsi la répétition endogène textuelle concerne la réurrence d'énoncés et de structures.

³² La « littéralité » possède, selon J. Ricardou, une spécificité, comme il l'expose dans *Problèmes du nouveau roman* (Seuil, 1967) où il assimile « répétition littérale » et « mise en abyme textuelle » : « Toutes pages du livre ainsi mises en abyme dans le livre lui-même, puisqu'elles se trouvent dédoublées ou multipliées, sont en tout lieu intruses. Qu'elles reproduisent des pages déjà lues, dévoilent des pages ultérieures, ou répètent successivement les mêmes feuillets, ces autogreffes, en chaque cas, provoquent des sabotages. De même que les mises en abyme au niveau de la fiction s'attaquent, nous l'avons remarqué, au temps de la fiction, les mises en abyme textuelles contestent dans son principe cette chronologie du livre, l'ordre successif des feuillets » (p. 168). Cette spécificité de la répétition littérale serait en réalité liée pour l'auteur au mécanisme de la lecture qui lui non plus ne respecterait pas l'ordre chronologique : « S'il s'avise de revenir en amont, de risquer un oeil en aval, ou relire un passage, le lecteur compose de lui-même un livre autre, dont certaines pages, précisément, sont dédoublées et insérées, selon sa volonté, en d'autres points du récit. » (*id.*). Nous sommes là, nous le voyons bien, dans des problématiques qui restent étrangères à la pratique de la répétition phrastique chez Marías. (Signalons toutefois que le dernier roman de Robbe-Grillet s'intitule *La reprise* (Minuit, 2000) et se présente comme la suite d'un roman écrit cinquante ans auparavant et dont la clôture est « reprise » et constitue exactement l'ouverture de celui-là).

³³ GENETTE, G., *Figures III*, Seuil, Paris, 1983.

On peut imaginer enfin une forme de répétition « exogène », c'est-à-dire faisant intervenir des éléments extérieurs au texte considéré, à l'image de ce que déclare faire l'instance narrative de *NET* (« ya he contado esta historia en dos ocasiones »). Il s'agit d'intertextualité en somme et d'intratextualité en l'occurrence, puisque le narrateur fait référence à des éléments de son oeuvre ; d'ailleurs, dans son ouvrage, M.-L. Bardèche aborde la répétition d'abord sous l'angle de l'intertextualité qu'elle définit comme la répétition d'un texte dans un autre (cf. p. 15). Il y a donc répétition d'un élément textuel au sein, cette fois, du grand texte que constitue la littérature ; là encore l'unicité de l'énonciateur pose problème : mis à part le cas de l'intratextualité, et encore – dans la mesure où les narrateurs diffèrent d'un texte à un autre –, l'intertextualité suppose la répétition d'un élément textuel par une autre source d'énonciation. En outre, elle correspond à une reproduction dont les modalités jouent sur deux critères essentiellement : la quantité de texte reproduit (elle est limitée : un texte ne peut reproduire en son sein l'intégralité d'un autre texte), et le degré de « fidélité » de cette reproduction, qui dépend du mode de reproduction.

La définition que donne G. Genette de l'intertextualité dans *Palimpsestes* permet de circonscrire des phénomènes précis³⁴. Elle se manifeste donc par la citation, l'allusion et le plagiat. La citation consiste en la reproduction exacte d'un énoncé d'un texte dans un autre texte. Elle correspond donc à une forme de répétition. Si elle est autocitation, elle correspond à une forme de répétition au sein de l'oeuvre de l'auteur considéré. Par ailleurs, la pratique de la citation s'est « démocratisée » au cours des siècles et B. Dupriez précise qu'« on ne cite plus les 'autorités', spirituelles ou autres, seulement, mais, par souci d'objectivité, toute sorte de documents » (p. 115). Si elle est la marque de l'objectivité, parce qu'elle est vécue comme la concrétisation d'une reproduction à l'identique, il est indéniable qu'elle implique des variations : l'énoncé cité subit ainsi une décontextualisation par rapport à son texte d'origine, puis une recontextualisation du fait de son intégration dans un nouveau texte ; puis il connaît un dédoublement de l'énonciation en énonciation citée et

³⁴ GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, poétique, Paris, 1982. on peut y lire en effet cette définition : « Je le [le paradigme terminologique de l'intertextualité] définis pour ma part de manière sans doute restrictive, par une relation de *coprésence* entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éditiqument et le plus souvent, par la présence d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat chez Lautréamont par exemple, qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable » (p. 8).

énonciation citante, ce que A. Compagnon³⁵ traduit en ces termes : « la citation consiste en un énoncé répété et une énonciation répétante » (*op. cit.*, p. 56). La citation introduit donc la différence au sein de l'identité.

C'est, par ailleurs, la forme emblématique de l'intertextualité : elle rend immédiatement visible l'insertion d'un texte dans un autre par la présence de guillemets³⁶. A. Compagnon parle à son propos de « degré zéro de l'intertextualité » (p. 9) ou d'« opérateur trivial d'intertextualité » (p. 44). Il considère en outre que : « la citation, solidarité d'un acte (le phénomène), d'un fait de langage (la forme) et d'une pratique institutionnelle (la fonction) est une *Pierre de touche* de l'écriture ; elle sert à éprouver la valeur de la conversion que le livre opère du déjà-dit, par la répétition et par l'entreglose » (p. 11). A ce titre, elle est une pratique éminemment littéraire dont la fonction est finalement de mettre en lumière l'essentiel de la pensée : elle acquiert une fonction axiologique, qui resserre ses liens avec les notions d'objectivité et de vérité du discours. Dans un ouvrage qu'elle lui consacre, G. Reyes³⁷ la range clairement du côté de la répétition : « el carácter citativo del discurso es la manifestación de uno de los rasgos fundamentales de los sistemas semiológicos : la posibilidad necesaria de que un signo pueda repetirse, la iterabilidad », et rappelle le mot de Borges selon lequel parler, c'est tomber dans la tautologie (*op. cit.*, p. 10). Aussi considérons-nous que la citation dans son ensemble constitue une forme de répétition à part entière : elle est exogène, c'est-à-dire qu'elle répète des éléments extérieurs au texte, et son champ d'action est aussi vaste que le champ littéraire. On peut imaginer également d'autres formes de répétition exogène, liées de près ou de loin à l'intertextualité.

Ainsi, que l'on se place du point de vue endogène et contextuel (les figures de répétition), endogène et textuel (la récurrence), ou exogène (l'intertextualité), il apparaît que la répétition dans le discours s'inscrit dans une dialectique du même et de l'autre, de l'identité et de la différence complexe et riche de conséquences au niveau du sens.

Dans un premier temps, il nous a paru nécessaire de faire l'inventaire précis des phénomènes qui relèvent de la répétition dans *NET*. Nous avons identifié trois pratiques : la répétition au sein de l'énoncé, la répétition au sein du texte et la répétition intertextuelle. Comme nous l'avons dit, la première regroupe les « figures de répétition », telles qu'elles

³⁵ COMPAGNON, A., *La seconde main où le travail de la citation*, éd. du Seuil, Paris, 1979, p. 9.

³⁶ On doit souligner cependant que l'usage des guillemets varie d'un pays à l'autre. Ainsi les guillemets français adoptent la forme { « ... » }, tandis que les espagnols adoptent une forme plus simple { '...' }, au moins dans l'édition Alfaguara de *NET*.

³⁷ REYES, G., *Polifonía textual : la cita en el texto literario*, Gredos, Madrid, 1984, p. 43.

sont définies par la rhétorique. La seconde correspond à la récurrence d'énoncés et de structures thématiques et narratives dans le texte. La troisième correspond essentiellement à la citation mais ne se limite pas qu'à des phénomènes de reproduction citationnelle ; nous aurons à nous interroger sur d'autres pratiques induites par la citation. Il s'agit là de trois pratiques tout à fait différentes : l'une est endogène et se limite à des phénomènes en contexte, la deuxième est endogène et se déploie sur l'ensemble du texte, la troisième est exogène. C'est pourquoi nous avons choisi de les étudier successivement ; chacune d'entre elles renferme en outre une ouverture spécifique vers une autre problématique. Ainsi, l'analyse des figures de répétition nous permettra de mettre en évidence certains aspects caractéristiques du style de l'écrivain Marías, tandis que la récurrence nous conduira vers le domaine de la temporalité du texte : dans quelle mesure une narration peut-elle s'accommoder de la répétition d'épisodes ? Comment qualifier alors le texte qui ne progresse pas linéairement ? Enfin, l'étude de répétition exogène nous conduira à nous interroger sur le genre de *NET*.

Les deuxième et troisième parties de notre travail sont logiquement consacrées à l'étude des fonctions de cette écriture de la répétition. En accord avec ce qui a été dit précédemment sur le comportement ambivalent du narrateur vis-à-vis de la répétition, nous étudions dans la deuxième partie les limites de celle-ci. En nous replaçant dans le cadre de la dichotomie kierkegaardienne, nous nous interrogerons sur le sens de l'expression « fausse répétition » : La répétition est-elle fausse parce qu'elle est illusoire ? Est-ce la recherche de l'identité qui constitue la principale limite de la répétition ? Dans quels domaines l'individu peut-il être amené à faire l'expérience de cette « fausse répétition » ? Un compromis est-il possible sur le terrain de l'écriture ?

Ceci nous amènera à la troisième partie de notre travail, consacrée aux potentialités de la répétition, c'est-à-dire aux fonctions créatrices de la répétition comprise comme variation et assumée en tant que telle. Pour mettre en évidence les caractéristiques d'une *poétique* au sens fort de la variation, nous analyserons plus particulièrement les phénomènes de récurrence touchant les aspects fondamentaux de *NET*. Ainsi, nous serons amenés à étudier les conséquences de la répétition aux niveaux syntaxique, énonciatif, thématique et symbolique du texte ; nous verrons alors comment l'expression qui donne son titre à l'ouvrage, la « negra espalda », devient le principe même de la poétique de la répétition.

Première partie.

Les modalités de la répétition.

Introduction.

Nous amorcerons cette réflexion par l'étude des modalités de la répétition endogène. Dans un premier temps, comme nous l'avons dit, nous nous attacherons à repérer dans le texte les « figures de répétition » définies par la rhétorique, c'est-à-dire fondées sur la répétition d'un élément morphe-sémantique en contexte. Nous nous appuyons sur la classification de Madeleine Frédéric pour les répartir en répétitions lexicales et syntaxiques. Néanmoins, nous élargissons le champ des figures à des phénomènes de répétition sémantique liés à l'autocorrection et à la synonymie linguistique. Nous nous distinguons en cela de l'approche de M. Frédéric ; aussi chercherons-nous à montrer que ceux-ci répondent à la définition générale proposée précédemment et qu'ils entrent parfaitement dans le cadre des figures de répétition, dont on sait qu'elles sont à la fois formelles et sémantiques. Les figures pertinentes pour l'étude de la répétition en contexte dans *NET* sont loin de constituer un répertoire complet. L'analyse révélera pourtant qu'elles peuvent acquérir une place fondamentale dans l'élaboration d'un style marien et d'une poétique de la répétition, comme c'est notamment le cas des figures liées à l'usage de la coordination (annexes 1a, 1b).

Le second chapitre est consacré à l'étude des modalités de la récurrence. Comme nous l'avons dit, la récurrence concerne d'abord des énoncés (annexe 2). Nous essaierons d'établir une typologie des ses différentes formes : entraîne-t-elle une amplification de l'énoncé ou au contraire sa réduction ? Quels types de modifications sont privilégiés ? Nous compléterons ce chapitre par l'étude de phénomènes de récurrence structurelle à travers l'identification de plusieurs thèmes et motifs mais aussi de récits à structure narrative répétitive. Nous tenterons enfin d'analyser les conséquences de ces différentes modalités de la répétition endogène, caractéristiques de *NET*, sur la temporalité du texte.

Le dernier chapitre sera consacré à l'étude de la répétition exogène. Nous analyserons d'abord la morphologie des citations puis leurs origines (annexe 3a). Nous étudierons ensuite les phénomènes qui découlent de la pratique citationnelle comme les commentaires et la traduction. Nous serons alors amenés à nous interroger sur d'autres formes de répétition liées à la reformulation de textes, non plus sous forme de citation, mais sous forme de paraphrase ou de *réécriture*, dans le cas du récit de la malédiction dont fut victime la famille du narrateur. L'enjeu de ce dernier chapitre sera de mettre en évidence les caractéristiques d'une écriture citationnelle et d'en montrer les aspects les plus subversifs : nous chercherons à comprendre comment la pratique de la citation s'éloigne en tous points

d'une reproduction à l'identique. Nous nous pencherons enfin sur la question de son éventuelle dimension parodique et ses conséquences sur le statut générique de *NET*.

En fondant notre classification sur ces trois modalités de répétition indépendantes les unes des autres, nous cherchons à mettre en évidence la variété des processus mis en place. Néanmoins, un facteur semble les unir : c'est la différence qu'entraîne le retour du même.

Chapitre 1.

La répétition endogène (1) :

les « figures de répétition ».

Comme nous l'avons dit, la répétition dans le discours est appréhendée dès l'Antiquité par la rhétorique à travers l'établissement d'un certain nombre de figures de style. Les processus sur lesquels elles reposent sont par définition localisés ; on dit qu'ils se situent en contexte « immédiat », « pseudo-immédiat » ou « différé »³⁸. Cette première forme de répétition endogène recoupe certaines manifestations propres à *NET*, comme nous allons le voir.

Les phénomènes concernés se répartissent en deux groupes : les figures de répétition traditionnelles, c'est-à-dire lexicales et syntaxiques, et les répétitions sémantiques. En ce qui concerne le premier groupe, les figures sont peu nombreuses mais elles se répètent souvent dans le texte. Pour la définition de certaines d'entre elles, nous nous appuyerons sur le *Diccionario de retórica y poética*, de H. Beristáin³⁹ et le *Gradus* de B. Dupriez. Si nous cherchons à rendre compte du phénomène dans l'ensemble du texte, nous nous servirons plus particulièrement du paragraphe inaugural de *NET* pour les répertorier. Cette première approche nous amènera à nous interroger sur l'influence stylistique de la répétition dans l'œuvre de l'auteur, mais également à rechercher du côté de la polysyndète en particulier, les effets à grande échelle de l'usage de la coordination en « y » et en « o » dans le texte.

En ce qui concerne les répétitions sémantiques, il s'agit de phénomènes situés aux frontières de la rhétorique comme la répétition synonymique et l'autocorrection, que M. Frédéric considère comme des phénomènes purement structurels. Replacées dans le cadre sémantique, elles permettront de mettre en évidence une part de l'originalité stylistique de *NET*.

³⁸ BERISTAIN, H., *Diccionario de retórica y poética*, Ed. Porrúa, México, 1992.

1. 1. Les figures traditionnelles.

1. 1. 1. Les figures lexicales.

Les répétitions lexicales sont les plus nombreuses. Elles opèrent en contexte sur des énoncés réduits dont on ne prend en compte que la dimension lexicale. Ce double confinement pourrait rendre les conditions de la variation difficiles : la répétition devrait être la plupart du temps littérale ; néanmoins des modifications surviennent. C'est pourquoi la rhétorique traditionnelle considère l'identité de ce qui fait retour comme principal critère de classification. De la même façon, nous répartirons les figures en deux groupes : celles qui n'entraînent pas de modification formelle de l'élément répété et celles qui en entraînent une, au contraire. Comme nous l'avons dit, nous allons procéder à l'identification des figures de répétition dans le paragraphe inaugural de *NET* dans la mesure où il en offre un échantillon assez varié et représentatif (cela ne nous empêchera pas de balayer l'ensemble du texte à la recherche d'exemples) :

« Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque si las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no sólo los novelistas, no sólo los escritores sino cuantos han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo, y en ese tiempo conocido nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar y meditar su cuento, o maquinarlo. Así, cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarlo ya lo está deformando y tergiversando, la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo, y de ahí que en algunos juicios, supongo -los de las películas, que son los que mejor conozco-, se pida a los implicados una reconstrucción material o física de lo ocurrido, se les pide que repitan los gestos, los movimientos, los pasos envenenados que dieron o cómo apuñalaron para convertirse en reos, y que simulen empuñar otra vez el arma y asestar el golpe a quien dejó de estar y ya no está por su causa, o al aire, porque no basta con que lo digan y cuenten con la mayor precisión y desapasionamiento, hay que verlo y se les solicita una imitación, una representación o puesta en escena, aunque ahora sin el puñal en la mano o sin 10 cuerpo en el que clavarlo -saco de harina, saco de carne-, ahora en frío y sin sumar otro crimen ni añadir nueva víctima, ahora sólo como fingimiento y recuerdo, porque lo que nunca pueden reproducir es el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en ese tiempo. » (p. 9-10)

1. 1. 1. 1. Les figures n'entraînant pas de modification formelle.

La reduplication.

Lorsque la répétition d'un mot n'entraîne pas de modification de celui-ci, on a affaire à une « répétition pure » : « tout terme repris doit l'être avec la catégorie grammaticale à laquelle il appartient, la totalité des phonèmes et des graphèmes qui le composent, ainsi qu'avec l'intégralité de son noyau sémico-connotatif » (p. 152). La reduplication correspond à ce type de répétition : selon la définition qu'en donne H. Beristáin, elle consiste en effet « en la repetición de una expresión en el interior de un mismo sintagma » (*op. cit.*, p. 415).

On en trouve plusieurs exemples dans le premier paragraphe : « nadie ha hecho otra cosa que contar y contar » (p. 9), « saco de harina, saco de carne » (p. 10), « boca de pico, boca de pico » (p. 14). Dans ce dernier cas, le phénomène de répétition semble mis en abyme, accentuant l'effet d'oralité du discours (fondé sur la répétition phonique de {c}), et témoignant ainsi de l'imprégnation du tissu lexical par la répétition. La réduplication, dans sa systématisme, semble également traduire une forme compulsive de répétition comme dans : « Ya pasó, ya está, ya pasó » (p. 275, 280, 282). La mère s'adressant à son enfant adopte un discours automatique qui semble nier le principe même de la variation. Nous verrons d'ailleurs que le narrateur condamne ces automatismes comme sources d'erreur.

L'anadiplose.

On peut remarquer que le substantif « tiempo » est repris : « ...desde que empezó nuestro conocido tiempo, y en ese tiempo conocido nadie... » (p. 9) et un peu plus loin, le narrateur écrit : « los pasos que no pueden reproducirse ni dejan huella sobre el asfalto y sobre la tierra se borran, o no, esos pasos no quedan sino que se van con nosotros o aun antes, con su inocuidad o su veneno » (p. 13). La reprise de « tiempo », comme celle de « pasos », peut être assimilée à une anadiplose bien que le changement d'article dans le cas de « pasos » la fasse basculer du côté des figures d'autocorrection que nous étudierons plus loin. Elle se définit comme : « una figura de la elocución o construcción del discurso que se produce mediante la repetición de una frase (o de una proposición o de un verso o de un hemistiquio) o de una expresión que aparece también en la construcción precedente, generalmente al final » (*op. cit.*, p. 49)⁴⁰.

De la même façon, le narrateur passe de « 'Relatar lo ocurrido' es inconcebible y vano » (p. 10), à « Y sin embargo voy a alinearme aquí con los que han pretendido hacer eso alguna vez o han simulado lograrlo, voy a relatar lo ocurrido » (p. 11), puis à « lo ocurrido en mi experiencia » (*id.*); le participe substantivé « lo ocurrido » figure à trois reprises dans le paragraphe. Cette reprise est une anadiplose.

L'anaphore.

Lorsque la répétition concerne un mot en début de phrase ou de proposition, on est face à une *anaphore* : « [consiste] en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las

⁴⁰ On peut également considérer qu'il s'agit ici d'un chiasme : « Figura generalmente considerada 'de dicción por repetición', pero que en realidad afecta a la sintaxis y al significado. Consiste en repetir expresiones iguales, semejantes o antitéticas, redistribuyendo las palabras, las funciones gramaticales y/o los significados en forma cruzada y simétrica, de manera que, aunque se reconozcan los sonidos como semejantes, o las posiciones como equivalentes contrapuestas, ofrezcan una disparidad de significados que resulte antitética, pues el cambio de orden de las palabras influye en el sentido. » (H. Beristáin, *op. cit.*, p. 410).

mismas o con otras palabras » (*op. cit.*, p. 50)⁴¹. Ainsi, lorsque le narrateur tente apparemment de trouver une explication rationnelle aux circonstances de la mort de W. Ewart, mais se contente en réalité de spéculations hasardeuses, il accumule les conjectures à l'aide de l'anaphore de « quizá » : « Quizá su muerte fue una tardía intrusión bélica », « Quizá fue la contrapartida », « Quizá sea más bien que nada es nunca sin mezcla y que el ansia de totalidad nunca se cumple, porque acaso sea un anhelo falso », etc. (p. 243-244). Les deux premières hypothèses sont pour le moins hasardeuses : sa mort accidentelle serait la contrepartie de sa survie miraculeuse à la guerre de 14-18 ou celle d'un cessez-le-feu spontané lors de ce même conflit. Ces conjectures semblent être le résultat d'une morale superstitieuse fondée sur la conviction d'un équilibre nécessaire du bien et du mal. La dernière hypothèse en fait la synthèse et la replace dans le cadre d'une réflexion métaphysique sur l'absence d'unité de la réalité comme le suggère d'ailleurs le passage à une sorte de présent gnominique (« sea », « es », « se cumple »).

De la même façon, la répétition de l'histoire de la malédiction familiale est encadrée en amont et en aval par cette négation : « no nació » (p. 367, 376). Elle est d'ailleurs accentuée dans sa deuxième version par une reduplication de « no » et une allitération en « n » (« No, no nació aquel Manera a quién se vaticinó »). Il s'agit d'une *cataphore*⁴², l'une des variantes de l'anaphore. Elle fait ressortir ici ce qu'on peut considérer comme la synthèse du propos ; dans ce contexte, le narrateur ne suggère pas seulement que la malédiction ne s'est pas accomplie (« no nació aquel Manera »), mais laisse entendre qu'elle est encore à temps de s'accomplir et qu'il est peut-être le chaînon manquant à son accomplissement : si ce troisième Manera n'est pas né, en revanche, lui, le narrateur, est effectivement né. Nous reviendrons là encore longuement sur l'interprétation de ce passage dans la mesure où il constitue un phénomène complexe de récurrence narrative et de réécriture.

La concaténation.

Il existe un phénomène de répétition relativement rare dans le texte mais remarquable puisqu'il consiste à répéter la dernière phrase d'un chapitre dans le chapitre

⁴¹ Nous ne nous intéressons pas ici au problème de l'anaphore grammaticale que symbolise l'anaphore pronominale et à laquelle M. Frédéric accorde beaucoup d'intérêt (cf. p. 120).

⁴² Également appelée *antépiphere*, la cataphore « a lieu entre le début et la fin d'un ensemble qui peut être un simple groupe syntaxique, une phrase, une strophe, ou un énoncé entier (un poème, par exemple) », selon B. Dupriez (*op. cit.*, p. 28).

suisant, comme c'est le cas entre les chapitres 8 et 9 : « Pero al menos habían dicho que yo era un joven agradable, y eso es muy de agradecer, aunque sea retrospectivamente » (p. 140-141). Il s'agit d'une *concaténation*⁴³. C'est une figure qui ne prend son sens qu'à relativement grande échelle et qui permet de créer une continuité apparemment logique entre différents chapitres ; elle favorise la tendance à la digression dans le texte.

1. 1. 1. 2. Les figures entraînant une modification formelle.

Le polyptote.

La répétition d'un terme unique peut entraîner une modification morphologique et/ou sémantique de ce terme. Ainsi, du premier au deuxième chapitre, on remarque la reprise du substantif « afrenta » : « Por eso cualquier forma de posteridad tal vez sea una afrenta » (p. 14) est relayé au chapitre suivant par « Yo voy a cometer aquí varias afrentas » (p. 15). Il y a une modification du nombre ; il s'agit d'un *polyptote*⁴⁴.

On assiste donc à une véritable déclinaison du paradigme « contar » dans le paragraphe inaugural : « contar », « contar », « contarlo », avec les variantes « cuenta », « cuenten » (cf. p. 9). La répétition de ce terme à un endroit stratégique comme l'incipit d'un récit n'est pas anodine : elle tend à informer le lecteur que *NET* est un « cuento », au sens le plus courant de « récit », mais aussi au sens de « mensonge » (cf. María Moliner), comme tend à le suggérer l'appellation « falsa novela » (p. 10). Mais c'est également une réflexion sur « lo contado » (ce qui fait l'objet du récit) et « el contar » (l'action de raconter). Cette stratégie d'expression est donc à l'image de *NET* : répétition et variation autour de l'action de « contar », du « récit », aussi bien au niveau du fond qu'au niveau de la forme. Des relevés statistiques à partir du radical d'un mot (« cont » et « cuent » pour « contar » par exemple) permettent de mettre en évidence la récurrence de certains termes à travers leur dérivation dans l'ensemble du texte. De la même façon, on assiste à la déclinaison du verbe « apuñalar » en « empuñar » puis « puñal ». En l'occurrence, il s'agit d'une *dérivation* ; c'est une variante du polyptote. Elle consiste en une série de variations morpho-lexicales sur un radical commun, comme le suggère d'ailleurs la définition précédente ; il s'agit d'un

⁴³ H. Beristáin en donne la définition suivante : « figura de la elocución o construcción del discurso que consiste en una repetición semejante a la anadiplosis (/...X/X.../), pero gradual o progresiva (/x...z/z...p/p...k/) » (*op. cit.*, p. 107).

⁴⁴ Selon H. Beristáin, il consiste à « repetir la parte invariable de una palabra (el lexema de un nombre o un verbo), sustituyendo cada vez alguna de sus partes gramaticalmente variables (algún morfema derivativo y/o gramatical), por lo que en español con mayor frecuencia se ha llamado derivación al poliptoton latino » (*op. cit.*, p. 136).

polyptote restreint en somme ; B. Dupriez notamment, à l'instar de H. Beristáin, ne la distingue pas du polyptote. L'ensemble des polyptotes et des dérivations est assez important, et nombreux sont les mots dont le radical possède plusieurs entrées dans *NET*.

L'épitrochasma.

Quant à l'*épitrochasma*, c'est une « suite de termes brefs, dans une structure à éléments de même rang (juxtaposés ou coordonnés) » (*op. cit.*, p. 25). *NET* en offre de nombreux cas souvent combinés avec la polysyndète. Ainsi, par exemple, dans le premier paragraphe : « contar y contar, o preparar y meditar su cuento, o maquinarlo » (p. 9) ; ou encore, dans le reste du chapitre : « imaginó o fabuló y escribió y publicó » (p. 11), ou encore « azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos – impertinentes todos » (p. 11-12). Si les termes ne sont pas brefs, il s'agit d'une *accumulation* dont les effets sont différents de ceux de l'*épitrochasma* proprement dit ; elle ne suggère pas la répétition mais plutôt la multiplication comme c'est le cas dans le premier paragraphe : « se les pide que repitan los gestos, los movimientos, los pasos envenenados, o cómo apuñalaron para convertirse en reos » ; ou aux pages 12, 13 et 14 où le narrateur dresse une liste de choses plus ou moins concrètes (« cartas », « fotografías », « notas », « los objetos y muebles », « los libros », « los vestidos », « las canciones », etc.). Si elle se limite à deux ou trois mots, elle est le plus souvent le résultat d'une polysyndète (cf. infra), et contribue à mettre en place dans le discours un réseau de duos ou de trios lexicaux comme dans l'expression « el tiempo pasado o perdido » (p.10). C. Bouguen, dans sa thèse, a relevé un certain nombre d'*épitrochasmes* au hasard de la consultation de *NET*, à la liste desquels nous renvoyons le lecteur de ce travail.⁴⁵

L'homéoptote.

Enfin, l'*homéoptote* est une figure proche du polyptote et de l'*épitrochasma*⁴⁶. *NET* en offre de nombreux cas comme ceux cités à propos des *épitrochasmes* : « contar », « contar », « preparar », « meditar », « maquinar » sont ainsi cinq verbes du premier groupe à l'infinitif ; de même dans « imaginó o fabuló y escribió y publicó » (p. 11), l'*homéoptote* se construit sur la récurrence de la désinence de la troisième personne du singulier du passé

⁴⁵ BOUGUEN, *op. cit.*, p. 109, note 293.

⁴⁶ H. Beristáin ne le distingue pas de la paronomase qu'elle définit comme une « figura que consiste en aproximar dentro del discurso expresiones que ofrecen varios fonemas análogos (paronimia), ya sea por parentesco etimológico (...), ya sea casualmente (...). En el homeoptoton los miembros finalizan con términos que presentan la misma terminación de caso » (*op. cit.*, p. 386).

simple de verbes réguliers. Il favorise les effets de symétrie en créant notamment des assonances et produit l'impression d'une systématisme du discours qui confine, là encore, à la répétition compulsive.

On comprend que les différences mineures qui existent entre ces figures, que l'on peut ranger dans la catégorie de la dérivation, ne sont valables qu'à l'heure de l'analyse textuelle détaillée : elles révèlent l'entrelacs complexe de la répétition contextuelle. On voit également que les répétitions lexicales de mots ou de groupes de mots sont relativement importantes dans le texte mais qu'il est extrêmement difficile de les cantonner à des pures répétitions de formes : elles constituent un réseau d'échos qui semble devoir servir de terrain d'expression privilégié à la subjectivité de l'instance narrative.⁴⁷

1. 1. 2. Les figures syntaxiques.

Selon M. Frédéric, qui lui consacre un bref chapitre, la répétition syntaxique « consiste dans la distribution de formes (moules, matrices) syntagmatiques similaires, à l'intérieur de deux ou plusieurs phrases / de deux ou plusieurs membres de phrase ou encore ; pour la définir plus simplement, elle consiste dans le retour d'un même type de construction, à l'intérieur de deux ou plusieurs phrases / de deux ou plusieurs membres de phrase » (p. 163). Si les répétitions syntaxiques n'ont pas beaucoup de répercussion dans le discours poétique que l'auteur étudie plus particulièrement, elles connaissent un certain succès dans *NET* et y adoptent des formes tout à fait originales, comme nous allons le voir.

1. 1. 2. 1. Le parallélisme.

Le parallélisme est la seconde plus importante forme de répétition que connaisse *NET* au niveau syntaxique. H. Beristáin le définit comme suit :

⁴⁷ Il existe également un nombre limité de répétitions phoniques, qui se manifestent à travers certaines allitérations : ainsi dans l'expression « boca de pico, boca de pico », où selon une « harmonie imitative », la répétition de la consonne « c » évoque le caquètement d'une poule et par métaphore les commérages. On peut se demander d'ailleurs si l'ensemble du premier paragraphe n'offre pas un cas d'allitération en {k}, comme un écho à l'initiale de « cuento » dont le paradigme est décliné dans *NET*. Il est en revanche difficile de parler véritablement d'assonances dans le texte ; s'il y en a, elles sont dues à la répétition de mots ou de groupes de mots de façon assez rapprochée au sein d'un énoncé (comme par exemple les anaphores de « quizás » ou de « puede que » sur lesquelles on reviendra).

« Se trata de la relación espacialmente equidistante o simétrica que guardan entre sí las estructuras repetitivas de los significantes y/o de los significados, y en virtud de la cual se revelan las equivalencias fónicas (como en la similitud), morfológicas (como en la anáfora), sintáctico-semánticas (como en la antipodosis) o semánticas (como en la sinonimia), y se revela también la red de relaciones que determina la estructura del texto. Tales relaciones pueden darse por analogía (como en la metáfora) o por oposición (como en la antítesis). » (p. 383).

Il ressort de cette définition que le parallélisme constitue un support syntaxique puissant au sein de l'énoncé, propice au développement d'autres figures. Dans le paragraphe inaugural de *NET*, cité précédemment, on peut en relever plusieurs :

- « no sólo..., no sólo..., sino cuantos... »
- « no puede..., ni por lo tanto debería... »
- « de ahí que... se pida a los implicados..., se les pide que repitan..., [se les pide] que simulen empuñar..., y [se les pide que simulen] asestar... »
- « ahora sin... o sin..., ahora en frío y sin sumar..., ahora sólo como fingimiento... »
- « porque no basta con que lo digan..., porque lo que nunca pueden reproducir... »

Dans *NET*, les parallélismes sont nombreux. Ils sont plus ou moins développés. On trouve ainsi un parallélisme simple dans la phrase : « Pero si no me pidió nada a cambio – y eso habla de su buena fe -, sí aprovechó la situación – y eso habla de su malicia (...) – para asustarme » (p. 295). Le parallélisme met en évidence la complémentarité paradoxale des deux qualités de l'ami du narrateur : honnêteté et malice ; cet équilibre est d'ailleurs renforcé par la paronomase entre « si » concessif suivi d'une négation, et « sí » affirmatif.

Mais il s'agit, le plus souvent, de phénomènes de plus grande ampleur, comme par exemple au chapitre 9. On peut lire en effet :

« (...) pensamos a veces que no hay fronteras ni paradas súbitas ni brutales cortes, que los finales y los principios no están nunca trazados con la raya divisoria que en cambio otras veces creemos ver retrospectivamente, y esa creencia es también engañosa porque no hay lo uno ni lo otro apenas o como enorme excepción tan sólo, no el tajo certero y limpio – siempre saltan astillas – ni la yuxtaposición o magma de los días confusos e indistinguibles – siempre hay olvidos y periodos borrados y yo los conozco, que ayudan a ver los ilusorios límites -. » (p. 142)

La structure « pensamos que ... no... » fait l'objet de deux reprises, la répétition de « no hay » et de la négation conjointe (« ni...ni ») forme un second parallélisme, avec une variante positive (« siempre hay »), tandis que la triple reprise de « siempre » en forme un troisième. L'ensemble du chapitre est d'ailleurs construit sur une série de parallélismes, aux niveaux syntaxique et lexical, entre la description d'un homme attendant le bus et celle

d'une femme dans la même situation : description du visage, de l'habit et des pensées intimes (p. 146-147). Ce phénomène de symétrie se reproduit d'ailleurs dans d'autres chapitres (chap. 16, 21).

Le parallélisme peut être à l'origine de phénomènes plus complexes comme l'allusion (qui est également un phénomène intertextuel). Ainsi, le narrateur précise au sujet de la mort de von Hórvath : « sólo tenía treinta y seis años ; era un extranjero, no estaba en su tierra, no tuvo aviso » (p. 150). Un parallélisme se crée avec la formulation de la malédiction familiale : « Iba a cumplir los cincuenta, murió ya lejos de su tierra (...) y su cadáver fue arrojado al océano con una bala de cañón », « Manera tenía cuarenta y seis años, mi edad de ahora, y estaba lejos de sus dos tierras... » (p. 372-373). En effet, la reprise des verbes implique une répétition au niveau des modes, temps et personne, créant un homéoptote : « tenía », « estaba ». Un parallélisme est donc suggéré entre les destinées de ces hommes : Hórvath est mort accidentellement dans les mêmes circonstances troublantes que les Manera. Destin ou hasard, le résultat est donc finalement le même.

1. 1. 2. 2. La polysyndète.

La polysyndète est un phénomène courant. Elle consiste en effet à « répéter une conjonction plus souvent que ne l'exige l'ordre grammatical », selon la définition du dictionnaire *Littré*, donnée par Dupriez (*op. cit.*, p. 355). Elle est souvent à l'origine de processus d'accumulation selon la définition de H. Beristáin⁴⁸. Elle est alors susceptible de provoquer des effets de rythme (accélération ou au contraire, ralentissement) et ces différentes conséquences stylistiques peuvent se résumer en terme d'amplification, comme en témoigne cette définition de D. Estebánez Calderón⁴⁹ ; c'est en effet une figure

« caracterizada por la recurrencia de nexos coordinantes a lo largo de un texto para unir palabras, sintagmas o proposiciones, en marcado contraste con el procedimiento habitual de vincular únicamente los dos últimos elementos de dichas unidades o conjuntos. Utilizado intencionadamente como recurso estilístico, el polisindetón confiere al texto una sensación de lentitud, intensidad de expresión y, en algunos casos, de solemne gravedad. » (*op. cit.*, p. 415)

L'amplification affecte d'abord « la forme » phonique et graphique. Elle touche ensuite le contenu sémantique, pouvant aller de la simple intensification ou soulignement du

⁴⁸ Dans son dictionnaire de rhétorique et poétique, H. Beristáin propose la définition suivante : « Consiste en repetir los nexos coordinantes con cada uno de los miembros de una enumeración » (*op. cit.*, p. 395).

⁴⁹ ESTEBANEZ CALDERON, D., *Breve diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

propos jusqu'à l'expression d'un ton « solennel » et « grave », d'un ton tragique en somme. Ainsi la polysyndète en « y » est utilisée lors de l'évocation de la participation, surprenante, étant donné son handicap physique (forte myopie), de W. Ewart à la guerre de 14-18, à travers l'énumération de champs de bataille autrefois tristement célèbres et aujourd'hui oubliés :

« Luchó con el Segundo Batallón de la Scots Guards, un cuerpo de mucha distinción y clasismo y soberbia, en Sailly-Saillisel y contra el Moulin du Piètre y en Neuve Chapelle, donde le alojaron una bala en la pierna, y en Gouzeaucourt y en la ofensiva del Somme y en la segunda batalla de Ypres, y en el Bosque de Bourlon y en el Canal del Yser sombrío y en la espantosa tercera de Ypres, y junto a Cambrai y en Arras, y en todos esos lugares de metralla y bayoneta y fango vio con su único ojo cómo caían a su lado centenares de hombres más capacitados y enteros, entre ellos sus mejores amigos y sus parientes más soldados. » (p. 185)

La polysyndète confère au discours un rythme de litanie et le transforme en une prière ou un hommage aux morts ; cette accumulation de compléments circonstanciels de lieu, est renforcée en amont et en aval par deux polysyndètes qui contrastent l'une avec l'autre. En effet, la première accentue le caractère d'élite du bataillon de W. Ewart : « distinción y clasismo y soberbia », tandis que la seconde marque la destruction à laquelle ces hommes sont condamnés : « metralla y bayoneta y fango ». La boue est le signe de la dégradation ultime notamment avec le sens figuré du substantif « fango ». La polysyndète permet alors d'exprimer le dégoût de la guerre et la survie de W. Ewart se voit alors nimée d'un halo surnaturel, étant donnée l'hécatombe que produisit par ailleurs ce conflit en Europe. On peut signaler que, dans ce cas précis, la coordination en « y » provoque un phénomène d'assonance en {i} précisément, dont le caractère aigu semble rappeler le sifflement des bombardements.

On en relève de nombreuses autres dans les premières pages de *NET* : « lo ocurrido o averiguado o tan sólo sabido » (p. 11), « se enriquece o condena o solamente varía » (*Id.*), « lo que emitimos o nos acompaña o causamos » (p. 12), « a veces respira y susurra y aun persuade » (p. 16), « su cazadora de cuero y sus botas largas y larga melena de hule » (p. 18), « Dr Magill y Dr Myer y Mr Brome (...) » (p. 21), « momento joven o maduro o viejo » (*Id.*), « nuestro libro o nuestra historia o vida » (p. 22), « viuda y casada y viuda » (p. 25). On remarque qu'elles utilisent indifféremment le « y » et le « o » et se situent au niveau lexical, entre substantifs, adjectifs ou verbes. On peut souligner qu'à deux reprises, la polysyndète provoque l'absorption de l'adjectif possessif : « vida » pour « nuestra vida » et « larga melena » pour « su larga melena ». Elle met en place un principe d'économie qui

semble destiné à compenser l'inflation des conjonctions en même temps qu'il les fait ressortir.

D'ailleurs ce dernier exemple permet de mettre en évidence les effets de la polysyndète au niveau propositionnel. Ainsi, l'accumulation des attributs vestimentaires de la jeune fleuriste est complétée à son tour par une polysyndète :

« una florista de aspecto gitano que se apostaba frente a mi casa los domingos por la mañana con su cazadora de cuero y sus botas altas y larga melena como de hule negro y a la que yo llamé Jane en mi libro y cuyo nombre en la vida era Anne, Anne Joseph y vivía en la cercana Reading de famosa cárcel casada con Mr Hyde, Anne Joseph Hyde a sus diecinueve años, aunque lloviera o nevara o el viento azotara sus flores modestas prendidas en papel de plata y tuviera que subirse la cremallera hasta arriba bajando el mentón, y ahora tendrá treinta y un años, si sigue allí o en la ciudad de Reading con Hyde » (p. 18).

Mises à part les deux premières déjà traitées, les conjonctions relient d'abord des propositions subordonnées relatives compléments du nom « florista », dans une accumulation qui relève également de la polysyndète :

- (1) que se apostaba (...)
- (2) y a la que yo llamé (...)
- (3) y cuyo nombre (...)

La proposition principale commandée par « florista » est nominale et relayée par une proposition indépendante, nominale elle aussi : « Anne Joseph Hyde a sus diecinueve años », complétée à son tour par une proposition subordonnée conjonctive exprimant la concession qui se décompose ainsi :

- (1) aunque lloviera (...)
- (2) o [aunque] el viento azotara (...)
- (3) y [aunque] tuviera que subir la cremallera (...)

La proposition indépendante est alors coordonnée à une autre proposition indépendante : « y ahora tendrá treinta y tres años (...) ». La coordination au niveau des propositions relève donc clairement d'une volonté d'accumulation qui peut nuire à la clarté de la construction de la phrase mais qui produit des effets de confusion destinés à mimer le difficile cheminement des souvenirs à la mémoire puis à la parole. En effet cette description de la fleuriste s'inscrit dans l'évocation du séjour du narrateur à Oxford, mais il ne s'agit que de souvenirs anecdotiques (p. 17 : « sólo lo más accesorio y que no afecta a los hechos »). Il les énumère et se rappelle alors progressivement cette jeune fleuriste en bas de chez lui. La polysyndète souligne les caprices de la mémoire dans une accumulation désordonnée d'informations futiles, bien que précises.

Elle peut également concerner les conjonctions de subordination comme dans cette phrase : « Ahora *que* sé tanto más y *que* vive en mí un poco, y *que* habita su fantasma en mi casa y *que* conozco su letra o su voz *que* habla, no sería capaz de contarlo de la misma manera, y la manera de entonces es la *que* contaba entonces, y sólo esa » (p. 151-152) (c'est nous qui soulignons). Ici, la polysyndète met en valeur les différentes modalités de la familiarité du narrateur de *NET* avec Gawsworth et accentue le contraste entre l'époque de rédaction de *NET* et celle de *TLA*. Elle légitime en somme son regard rétrospectif et critique sur les propos du narrateur de *TLA*. Si les polysyndètes de ce type sont les plus couramment utilisées dans la prose, elles sont néanmoins très rares dans *NET*, où le privilège est accordé aux conjonctions de coordination.

Comme nous l'avons dit, les figures retenues sont peu nombreuses puisqu'elles ne sont qu'au nombre de deux. Cependant, du fait de leur simplicité de fonctionnement, la polysyndète et le parallélisme peuvent tisser des réseaux à la fois très visibles et très denses. En effet, au cours des analyses précédentes, nous avons pu remarquer que les figures de répétition ont tendance à fonctionner en interaction, comme si elles s'attiraient les unes les autres. Néanmoins, une dernière remarque doit être faite au sujet de l'usage de la coordination ; il dépasse largement les effets contextuels de la polysyndète, comme nous allons le voir.

1. 1. 3. La coordination.

La coordination est une des relations syntaxiques les plus récurrentes de *NET*. Une analyse statistique réalisée à partir du logiciel Hyperbase, confirme la récurrence des deux conjonctions de coordination les plus courantes de la langue espagnole, « y » et « o », puisqu'elle révèle qu'elles sont respectivement au nombre de 3743 et de 1102, soit une moyenne de 10 « y » et 3 « o » par page de texte environ⁵⁰ - on se fonde sur un total de 351 pages de texte, les pages blanches et à caractère iconographique ayant été exclues -. Les passages dans lesquels la coordination est massive sont nombreux dans le texte, répartis de façon plutôt arbitraire même s'il est évident que certains chapitres sont plus concernés que d'autres (chap. 1, 2, 9, 16, 20 et 21) (annexes 1a et 1b).

⁵⁰ Ces chiffres sont plutôt supérieurs à ceux qu'on a pu observés dans d'autres romans espagnols contemporains comme *La verdad sobre el caso Savolta*, de E. Mendoza, *Volverás a Región* de J. Benet et *Los Santos inocentes* de M. Delibes.

Les conjonctions de coordination sont par définition d'un *emploi commun quantitativement* et *qualitativement* dans la langue écrite et plus encore dans la langue orale. Elles se définissent comme des mots invariables qui relient des mots ou groupes de mots ou des propositions de même nature grammaticale⁵¹. Elles sont également à l'origine d'une relation syntaxique fondamentale que T. Jiménez Juliá⁵² définit de la façon suivante :

« (a) Las construcciones sintácticas son el resultado de la aplicación de dos mecanismos constructivos básicos, la parataxis, o asociación nexual de unidades, y la hipotaxis, o expansión de una unidad cuyos rasgos sintagmático-paradigmáticos permanecen inalterados tras la misma. A su lado, pueden incluirse las construcciones que Bloomfield llamó *exocéntricas*, que no son sino unidades paramorfológicas en las que uno de los constituyentes no tiene valor sintáctico pleno, y de las cuales la frase preposicional y la frase nominal son los exponentes.

(b) La coordinación puede definirse como una construcción de carácter asociativo, la coordinación se opone a otras manifestaciones paratácticas, también unidas conjuntivamente, pero que poseen un carácter necesariamente cerrado (bipolar).

(c) Como cualquier construcción de carácter asociativo, la coordinación permite la expresión gramatical de una relación lógica (conjunción, alternancia, negación conjunta, contradictoriedad), con la característica de que los miembros relacionados no están sintácticamente marcados como funcionalmente distintos. Ello hace que la construcción coordinativa se manifieste invariablemente mediante un único esquema M1 & M2 ...& Mn, sin que la naturaleza de los miembros coordinados condicione lo más mínimo el tipo de relación expresable. O dicho de otro modo, la coordinación no define más que un esquema sintáctico, corriendo las diferencias semánticas expresadas a cargo únicamente del valor del nexu coordinante » (*op. cit.*, p. 29).

Telle qu'elle est généralement définie, la coordination est une relation parataxique exprimant une association d'éléments qui a la particularité d'être ouverte, c'est-à-dire qu'elle échappe à la bipolarité. Si la coordination définit une structure associative fixe, elle a néanmoins la capacité d'exprimer quatre types d'associations, pour les plus courantes, en fonction de la conjonction mise à contribution : la « conjonction » ou « association » (exprimée par « et »), l'« alternance » (« ou »), la négation conjointe (« ni ») et l'opposition (« mais »). Cette définition met en évidence la dimension sémantique de la coordination. Par ailleurs, la nature grammaticale des éléments coordonnés et leur nombre sont indépendants du fonctionnement de la relation, et leur multiplication n'implique pas celle des coordonnants (*op. cit.*, p. 13). On peut rappeler à cet effet que l'espagnol pratique plus souvent que le français la coordination excessive afin d'obtenir un effet d'accumulation ou d'insistance, notamment dans le discours oral, comme le souligne T. Jiménez Juliá dans son ouvrage consacré à la coordination en espagnol (p. 70).

⁵¹ « Palabra cuyo papel es enlazar dos oraciones, o dos elementos de una oración que realizan la misma función con respecto al verbo o con respecto a cualquier otra palabra » (María Moliner, p. 725).

⁵² JIMENEZ JULIA, T., *La coordinación en español*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1991.

Aussi convient-il de s'interroger sur l'usage de la coordination en « y » et en « o », dans le texte, afin de mettre en évidence ses implications stylistiques sur l'ensemble du discours, et notamment dans son rapprochement avec l'art de la conversation.

1. 1. 3. 1. La coordination en « y ».

T. Jiménez Juliá considère que chaque conjonction remplit les conditions d'une définition spécifique qui en révèle la dimension logique :

« la coordinación copulativa es probablemente la más general y, al tiempo, la más rica en matices contextuales de todas las construcciones partácticas. Semánticamente puede caracterizarse como la expresión de la asociación abierta y no alternativa de unidades vistas como homogéneas en relación con algún rasgo pertinente en el mensaje. Este carácter general hace que el sentido de la asociación pueda interpretarse de múltiples formas. (...) En sentido estricto, la coordinación copulativa expresa única y exclusivamente la asociación de sus miembros. (...) Hay, de hecho, dos significados atribuibles a la relación asociativa que poseen modos de expresión – esto es, nexos – bien diferenciados (...) (i) la asociación necesaria [Miguel y Antonio se parecen], y (ii), la acción paralela de los mismos [M. y A. llegaron de Madrid]. » (p. 62-63)

La coordination en « y », appelée « coordination copulative », est une relation d'association ouverte et sans alternative, c'est-à-dire non exclusive, entre unités considérées comme homogènes par rapport au sens global du message. Cette première considération révèle une certaine souplesse dans son application et dans son interprétation. Cependant, *stricto sensu*, elle possède deux aspects essentiels : l'association nécessaire, qui correspond à une contrainte de type sémantique, et l'association par parallélisme, qui correspond à un principe d'accumulation, plus courant.

Nous avons choisi d'étudier plus systématiquement l'emploi de la coordination dans le chapitre 9 où l'analyse statistique révèle la plus forte concentration en « y » du texte, avec 83 occurrences sur 6 pages, soit une moyenne d'environ 14 par page, contre une dizaine en règle générale (cf. infra)⁵³ (annexe 1a). Dans un premier temps, nous distinguerons les coordinations en fonction de la nature des éléments coordonnés : il y a d'une part des unités lexicales isolées ou des syntagmes et d'autre part des propositions. Nous les étudierons l'une après l'autre afin de dégager certaines de leurs caractéristiques, c'est-à-dire de mettre en évidence le rôle de la coordination dans la structuration profonde de l'énoncé.

Il y a d'abord ce que nous appelons la coordination « intrapropositionnelle », c'est-à-dire qui concerne des éléments à l'intérieur de la proposition : coordination de mots ou

⁵³ Si l'on prend également en compte les « variantes » lexicales de « y » telles que « e » et « ni » (négation conjointe que l'on considère comme participant de la coordination plutôt qu'à la négation), le total passe à 87 occurrences.

d'expressions. Ce type de coordination ne concerne que 39 % des cas (34 occurrences sur les 87 recensées dans l'ensemble du chapitre). Il est donc minoritaire par rapport à la coordination « interpropositionnelle ».

Les éléments coordonnés sont essentiellement des substantifs (16 cas sur 34, soit 47 %) et des adjectifs (13 cas, soit 38 %) ; ils forment des coordinations binaires et parallèles, selon la terminologie de Jiménez Julia. On ne relève en effet que 3 cas de polysyndètes, soit 10% des cas (« desagradable y venenosa y malpensada », « su presencia y sus gestos y su relato desinteresado », et « civilidad y cortesía y hasta fingimiento »)⁵⁴. On peut en conclure que ce n'est pas l'usage de la polysyndète et les effets d'accumulation qu'elle produit généralement qui rend remarquable la coordination intrapropositionnelle, mais bien un usage particulier de la binarité et du parallélisme. La liste des doublets établie à partir de l'annexe 1a permet de distinguer trois types de relations sémantiques (on a également pris en compte les polysyndètes dans la mesure où elles mettent elle aussi en jeu des relations sémantiques) :

- la synonymie (ex. : « confusos e indistinguibles »)
- l'antonymie (ex. : « los finales y los principios »)
- un rapport associatif que l'on trouve par exemple dans le doublet formé par « añadido » et « ajeno », ou encore « patéticas » et « insignificantes » : sont coordonnés des mots appartenant à des paradigmes qui ne sont ni synonymes, ni antonymes.

Sur 26 doublets et 3 triplets, on a recensé 13 cas de synonymie (soit la majorité des cas avec un taux de 45 %), 7 cas d'antonymie (soit 24 %) et 9 cas autres (soit 31 %). Dans la majorité des doublets lexicaux, les éléments coordonnés entretiennent un rapport de synonymie au sens large. Le rapport d'antonymie est, quant à lui, palpable dans l'association des contraires (« hombres y mujeres », « lo uno ni lo otro », « no el tajo ni la yuxtaposición »). Il a l'avantage de proposer une synthèse dans la mesure où il relie les pôles opposés d'un même univers, l'envers et l'endroit de celui-ci, donc sa totalité.

La coordination en « y » peut créer un autre type de rapport, sémantiquement ambigu, comme dans les doublets : « patéticas e insignificantes », « añadido y ajeno », « benigno y respetuoso ». Un lien s'établit là où, d'ordinaire, on ne perçoit qu'une absence de lien. Ainsi, l'adjectif « patéticas » renvoie à la pitié tandis que « insignificantes » renvoie

⁵⁴ Le cas de « no hay fronteras ni paradas súbitas ni brutales cortes » ne relève pas de la polysyndète dans la mesure où la grammaire impose comme règle la répétition de « ni ».

à l'indifférence : il s'agit là de deux sentiments qui révèlent deux états d'esprit entièrement opposés ; celui qui est capable de pitié n'est pas indifférent. Finalement, l'ambiguïté s'oriente vers une forme d'antonymie. De la même façon, « benigno » peut être senti comme proche de « respetuoso » : un mal bénin est respectueux de la santé d'autrui... Cette fois l'ambiguïté s'oriente vers la synonymie. En revanche, il est plus difficile de trancher dans le cas de « añadido y ajeno ». Il faut s'aider du contexte : « el misterio de este hoy de ella que aún no ha empezado lo esperaré a su regreso, añadido y ajeno, demasiados ayeres desconocidos sumados y ningún mañana » (p. 147). Dans ce contexte, les deux adjectifs qualifient « este hoy de ella » ; dans le cadre de cette relation décrite par le narrateur, ce qui prévaut, c'est l'absence de partage entre les partenaires : chacun vit sa vie indépendamment de l'autre, de sorte que l'homme additionne les jours et les nuits de sa compagne aux siens comme des unités autonomes. C'est pourquoi cette journée est elle aussi « ajoutée » et « étrangère », c'est-à-dire non partagée, inconnue, ignorée. En contexte, l'association entre « añadido » et « ajeno » s'oriente vers un rapport de synonymie : il s'est établi un rapport comptable entre les deux êtres où la rationalité froide des chiffres s'est substituée aux sentiments. Finalement donc, l'ambiguïté s'oriente vers l'une ou l'autre des relations sémantiques possibles ; dans les deux derniers cas évoqués, la coordination remplit à nouveau le rôle de *prolongateur sémantique*, jouant sur des rapports synonymiques favorisés par le contexte. Cela a pour effet de nuancer le discours, à la manière d'une peinture impressionniste où les tons se fondent progressivement les uns dans les autres. Sa progression est accumulative et entièrement subjective, à la manière d'un discours oral.

Par ailleurs, si le retour de la coordination à intervalle souvent bref et plutôt régulier ordonne le discours, il l'harmonise également au niveau graphique, et lui assure enfin une structure rythmique minimale. En effet, les mots du lexique espagnol se répartissent, on le sait, en trois catégories en fonction de leur accentuation tonique : ils peuvent être *oxytons*, *proparoxytons* et *paroxytons*. Dans un cas comme « benigno y respetuoso », la symétrie est accentuée par le parallélisme des accents : les deux adjectifs sont paroxytons. En revanche dans « patéticas e insignificantes », l'association se fait entre un « esdrújulo » et un paroxyton. Cependant, les mots monosyllabiques sont considérés par définition comme accentués. Les exemples précédents possèdent donc une triple accentuation : « **bení**gno **y** **respetuó**so », « **patét**icas **é** **insignificá**ntes ». L'accentuation est alors à l'origine de groupements métriques facilement identifiables : le premier devient un heptasyllabe tandis que le second devient un hendécasyllabe héroïque. Les effets de rythme suscités par les

groupements binaires ou ternaires s'ordonnent autour du martèlement régulier des « y ». Il en résulte un discours en forme de litanie. De leur côté, on peut souligner que les polysyndètes, provoquent un ralentissement du rythme (néanmoins ces phénomènes sont marginaux). Le discours semble donc métriquement élaboré. De façon inattendue, l'emploi de la conjonction de coordination réfère à des pratiques propres au discours poétique. Associées à l'oralité apprenante du discours, elles confèrent à la prose marienne un aspect quasiment incantatoire.

Les coordinations lexicales sont les moins nombreuses mais elles parviennent à créer un réseau de coordination d'autant plus remarquable qu'il imprime au texte une régularité multiple, syntaxique, sémantique, rythmique et graphique. Cette accumulation de coordinations binaires n'est pas le signe d'une emphase du discours, à l'image des effets produits par la polysyndète à laquelle on rattache systématiquement la coordination, mais au contraire celui d'une certaine oralité de l'expression.

Toutefois, la majorité des relations de coordination se fait à un niveau « interpropositionnel » (53 occurrences, soit 61%) : propositions subordonnées (22, soit 41,5%), mais surtout principales et indépendantes (31, soit 58,5% des cas). La densité du réseau de coordination interpropositionnelle met en évidence la structure du chapitre en une suite de longues phrases. Leur répartition dans le chapitre se fait en effet de la façon suivante : lignes 1-2 ; 2-3 ; 3-28 ; 28-43 ; 43-53 ; 53-60 ; 60-78 ; 79-87 ; 87-107 ; 108-110 ; 110-122 ; 122-127 et 127-147, qui clôt le chapitre. Comme on le voit, les phrases longues alternent en général avec des phrases brèves tout au long du chapitre : la première d'entre elles est la plus longue (l. 3-28), mais elle est interrompue par des marques de ponctuation fortes – parenthèses, deux-points, et point-virgules -, et se fragmente donc en membres de phrase quasiment indépendants les uns des autres. C'est pourquoi nous l'avons laissée de côté. Les deux autres phrases les plus longues se situent dans la deuxième moitié du chapitre (l. 87-107 et l. 127-147), après l'introduction des photos (p. 144-145) : l'une est le développement de l'autre puisqu'il s'agit dans un premier temps d'évoquer les gens qui attendent le bus à l'aube (l. 87-107), et dans un deuxième temps d'individualiser un homme et une femme dont le narrateur décrit l'attente et les pensées (en l'occurrence, il s'agit de la description de l'homme) (l. 127-147).

Nous avons choisi d'analyser la quatrième plus longue phrase du chapitre parce qu'elle reflète bien la complexité de l'organisation syntaxique du discours (l. 60-78) :

« Esas luces eléctricas fingen que todavía es de noche y que su concurso es aún necesario, hacen como que no se enteran del término de su reinado, y a su vez la luz diurna finge no verlas y las tolera, sabedora de que esas lumbres palidecientes no son ya una amenaza, y hasta parece frenarse un poco en su propio despliegue como si les concediera un tiempo para acostumbrarse a su inutilidad llegada y a la idea de su acabamiento ('Apaga la luz, y luego apaga la luz', dos veces hubo de decírselo Otelo para asimilarlo, aunque ya estuviera decidido a hacerlo), y así no las obligara a huir nada más asomar ella blanca por el horizonte, sino tan sólo a retirarse sin derrota y en orden, como los ejércitos antiguos consentían en detener el combate y hacer un alto para que el enemigo recogiera y recontara a sus muertos y pudiera así acostumbrarse a la extraña idea de su acabamiento. » (p. 147)

Nous proposons donc le découpage propositionnel suivant de cette phrase :

- « Esas luces eléctricas... no se enteran del término de su reinado »
- « y a su vez la luz diurna... pudiera así acostumbrarse a la extraña idea de su acabamiento »

On a donc deux propositions corrélées entre elles par un « y ». Elles sont facilement identifiables dans la mesure où la première, relativement brève, est consacrée à la lumière nocturne et la seconde, qui constitue le reste de la phrase soit une dizaine de lignes, à la lumière diurne. La première coordination signifie donc une opposition.

Dans chacune des deux propositions, on peut observer ensuite un certain nombre de phénomènes de coordination qui permettent de mettre en évidence la complexité de la structure de cette phrase, comme en témoigne le découpage suivant :

Première proposition :

1) Première sous-proposition : « *Esas luces eléctricas fingen que todavía es de noche y que su concurso es aún necesario* »

Un « y » coordonne deux propositions subordonnées conjonctives, compléments d'objet direct du verbe « fingen »; il marque une complémentarité logique entre le maintien de la nuit et la nécessité de l'éclairage électrique.

2) Deuxième sous-proposition : « *hacen como que no se enteran del término de su reinado* »

Cette deuxième sous-proposition n'est pas coordonnée, mais simplement juxtaposée à la première, à l'aide d'une virgule.

Deuxième proposition (macroproposition) :

1) Première sous-proposition: « *y a su vez la luz diurna finge no verlas y las tolera, sabedora de que esas lumbres palidecientes no son ya una amenaza* » :

- un premier « y » marque la séparation entre les deux propositions qui constituent la phrase ; nous avons vu qu'elles étaient en rapport d'opposition thématique ; celui-ci est d'ailleurs renforcé par la locution d'alternance « a su vez » et la répétition du verbe « fingir », employé donc successivement pour les deux types opposés de lumière.
- un second « y » coordonne deux verbes (« finge » et « tolera ») ayant pour sujet « luz diurna » ; cette première sous-proposition est complétée par une apposition (« sabedora » qualifie « luz diurna » et complète « tolera ») ; il y a glissement sémantique de « finge no verlas », qui correspond à une attitude passive, à « las tolera », qui définit au contraire une attitude active. La coordination marque donc une transition qui tend vers l'opposition au niveau sémantique.

2) Deuxième sous-proposition: « *y hasta parece frenarse un poco en su propio despliegue como si les concediera un tiempo para acostumbrarse a su inutilidad llegada y a la idea de su acabamiento* ('Apaga la luz, y luego apaga la luz', dos veces hubo de decírsele Otelo para asimilarlo, aunque ya estuviera decidido a hacerlo) » :

- un premier « y » coordonne un troisième verbe (« parece ») aux deux précédents (« finge », et « tolera »), et l'ensemble de cette deuxième sous-proposition à la première ; la présence de l'adverbe « hasta » fait basculer la coordination vers la concession (le verbe « conceder » apparaît d'ailleurs plus loin), accentuant le contraste entre lumière du jour et de la nuit (« frenarse » est éminemment volontaire).
- ce troisième verbe introduit à son tour une comparaison hypothétique (« como si ») dans laquelle un second « y » coordonne deux compléments d'objets directs (« inutilidad » et « idea de su acabamiento ») ; il y a là encore un glissement sémantique entre ce qui est effectif et concret (l'inutilité) et ce qui est encore abstrait (« idea de su acabamiento » ou idée de leur fin). La coordination ménage une pause jusqu'à l'effectivité de cette fin.
- la citation commentée des paroles d'Othello est juxtaposée à l'ensemble de la sous-proposition à l'aide de parenthèses : un troisième « y » coordonne les deux verbes (« apaga » et « apaga »). Nous reviendrons sur le sens de ces paroles.

3) Troisième sous-proposition: « *y así no las obligara a huir nada más asomar ella blanca por el horizonte, sino tan sólo a retirarse sin derrota y en orden como los ejércitos antiguos consentían en detener el combate y hacer un alto para que el enemigo recogiera y recontara a sus muertos y pudiera así acostumbrarse a la extraña idea de su acabamiento.* »

:

- dans cette dernière sous-proposition, le premier « y » relie le deuxième verbe de la comparaison hypothétique (« obligara ») au premier (« concediera »), dont le sujet est toujours « luz diurna », et l'ensemble de cette troisième sous-proposition à la précédente ; la présence de l'adverbe « así » fait à nouveau basculer la coordination vers la conséquence.
- le deuxième « y » coordonne deux substantifs (« derrota » et « orden ») au sein d'un complément circonstanciel de manière ; contrairement à ce qui se passait précédemment, le narrateur joue ici sur un rapport de synonymie entre « sin derrota » et « en orden », en prenant « derrota » (déroute), au sens propre du terme qui signifie une « fuite désordonnée ». La coordination constitue dans ce cas précis une stratégie d'amplification du discours.
- le troisième coordonne deux verbes (« detener » et « hacer ») au sein d'une seconde comparaison, non hypothétique (« como »); le narrateur exploite là encore un rapport de synonymie entre « detener el combate » et « hacer un alto » ; mais la synonymie est partielle, au sens où le second syntagme n'est pas connoté militairement. C'est donc la notion de « pause », qu'elle qu'en soit la cause ou le lieu, qui prévaut. La coordination oriente le discours.
- le quatrième coordonne deux verbes (« recontara » et « recogiera ») au sein d'un complément circonstanciel de but (« para que »); la coordination indique clairement une succession logique entre les deux actions de recompter (« recontar ») et de ramasser (« recoger ») les cadavres. Elle illustre alors la notion précédente de pause en donnant une ampleur temporelle à la proposition circonstancielle.
- le dernier relie un ultime verbe (« pudiera ») aux deux précédents : il apparaît comme une conséquence de ceux-ci (« y pudiera así »), et la conséquence finale de l'apparition de la lumière du jour : « y pudiera así acostumbrarse a la extraña idea de su acabamiento ». On remarquera la répétition du complément d'objet direct et l'absence d'évolution par rapport à la première occurrence : la fin reste abstraite,

étrange, voire étrangère (« extraña »), comme si les lumières de la nuit se refusaient indéfiniment à finir de disparaître.

Le découpage propositionnel montre d'abord que la coordination structure le discours tant au niveau des propositions, qu'au niveau des sous-propositions : elles sont reliées entre elles par des « y », à l'exception de la première sous-proposition rencontrée ; le « y » qui sépare les deux principales propositions constitue le pivot de l'ensemble de la phrase ; les « y » qui coordonnent les différentes sous-propositions de la deuxième proposition en constituent les pivots secondaires. Quant à la valeur sémantique de la coordination, elle favorise les oppositions au niveau des propositions, et elle a le pouvoir d'exprimer des relations de conséquence à l'intérieur de celle-ci, en association avec les adverbes. En cela, elle neutralise en quelque sorte le niveau hypotaxique du discours. Ainsi, la coordination en « y » met en place un réseau de glissements logiques originaux ; cette uniformisation de la syntaxe contribue à conférer au discours une continuité logique apparente et une fluidité qui le rapprochent du discours oral.

L'approche traditionnelle de la coordination ne permet pas de rendre compte de sa variété d'une part et de sa créativité d'autre part. Aussi, nous semble-t-il intéressant de revenir sur cette approche théorique et de prendre en compte les résultats d'une approche pragmatique⁵⁵ de la coordination. Dans un ouvrage consacré aux conjonctions de coordination en français⁵⁶, B de Cornulier rappelle notamment que le connecteur de la logique des propositions « et », qu'on symbolise par $\{v\}$ est défini par une « fonction de vérité » (valeur vérifonctionnelle) telle que $X v Y$ est vrai si et seulement si X est vrai et Y est vrai. C'est, selon lui, la première et principale valeur de « et » :

⁵⁵ L'approche grammaticale distingue deux types de coordination : la coordination syntaxique, qui unit les segments ayant même fonction syntaxique à l'intérieur d'une phrase, et la coordination sémantique. Introduite par C. Bally, cette dernière est sous-tendue par une conception pragmatique puisqu'elle est essentiellement fondée sur l'étude des actes d'énonciation accomplis dans le discours. Ainsi deux segments A et Z sont sémantiquement coordonnés si d'une part, A est indépendant de Z au sens où il fait l'objet d'un acte d'énonciation complet et comporte donc un *thème* et un *propos*, et d'autre part, Z est présenté comme un *propos* dont A établirait le *thème*, telle une remarque à l'occasion de A (d'après O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 560). Les notions de « thème » et de « propos » sont ainsi définies par les mêmes auteurs : « (...) la distinction du thème et du propos est d'ordre psychologique. Le thème (anglais : topic) d'un énoncé, c'est ce dont parle le locuteur (...) ; le propos ou encore rhème (anglais : comment), c'est l'information qu'il entend apporter relativement à ce thème » (*op. cit.*, p. 541). Ainsi l'exemple fictif : « Jean est venu. Il a apporté un gâteau », où « Jean » est le thème et la deuxième phrase son propos. Cette coordination fondée sur un lien sémantique entre deux actes d'énonciation est finalement très large et inclut des relations de type anaphorique au sens linguistique, c'est-à-dire au sens où « Il » dans la deuxième phrase rappelle « Jean » dans la première : « Il » est qualifié de *pronom anaphorique*.

⁵⁶ CORNULIER, Benoît De, *Effets de sens*, Minuit, Paris, 1985.

« de 'P et Q', on peut déduire P, on peut déduire Q, et (...) inversement, des deux propositions P et Q, on peut déduire 'P et Q' (cette définition peut se généraliser aux conjonctions par 'et' de plus de deux propositions). Ainsi défini, 'et' français a la même fonction sémantique que la 'conjonction' souvent notée \vee , et prononcée 'et', de la logique classique des propositions. » (p. 42)

On reconnaît là le schéma de l'association par parallélisme définie précédemment (« Antonio y Miguel llegaron a Madrid » est vrai si et seulement si « Antonio llegó a Madrid » et « Miguel llegó a Madrid »). Cependant, cette définition est restrictive. Aussi, l'auteur recense-t-il d'autres valeurs de « et » de façon empirique :

- « *et-2* » signifiant dans *X et Y* que *Y est postérieur à X*, c'est le « *et* » de « succession » ;
- « *et-3* » signifiant que *Y est un effet de X*, c'est le « *et* » de « causalité » ;
- « *et-4* » « signifiant dans *Ce drapeau est rouge et noir* (qui n'implique pas le drapeau est rouge) que le drapeau se caractérise par la combinaison de deux couleurs rouge et noir » (*op. cit.*, p. 12). On reconnaît là l'association « nécessaire » proposée par le linguiste espagnol : les deux adjectifs sont liés nécessairement (le drapeau n'est pas rouge mais n'est pas noir non plus), comme les deux personnages de l'exemple précédemment donné (Antonio ne peut pas *ressembler tout seul et vice-versa). Aussi, l'auteur affirme-t-il que *N est X et Y* n'implique pas *N est X et N est Y* car d'un point de vue pragmatique, *N est X* implique que *N est entièrement X* et non *N est partiellement X*. Il en conclut que « la permanence d'une signification, voire d'une 'valeur logique', au niveau littéral et lexical, peut être masquée, au niveau de l'énonciation par l'influence de l'information contextuelle » (p. 53).

Cette classification ne se veut pas exhaustive ; on peut néanmoins identifier quatre sens de « et » : contingence et nécessité (« *et-1* » et « *et-4* ») ; succession et causalité (« *et-2* » et « *et-3* »). B. de Cornulier précise qu'entre les sens 2 et 3 il y a une infinité de nuances possibles qui s'ajoutent aux deux autres et qu'il tente de synthétiser dans l'idée d'une valeur pragmatique de « et ». Du même coup, la conjonction de coordination se voit dotée d'un nombre important de valeurs hypotaxiques en contexte.

Ainsi, la coordination en « y » assure une association entre éléments coordonnés tendant à l'uniformisation du discours procédant par glissements successifs. Au niveau lexical elle établit un principe de vases communicants entre paradigmes différents. Au niveau syntaxique, elle neutralise le niveau hypotaxique du discours au bénéfice d'une structure parataxique, fondée sur la notion de continuité.

1. 1. 3. 2. La coordination « o ».

D'un point de vue sémantique, la coordination en « o » se caractérise par son opposition à la coordination en « y », dans la mesure où elle établit une relation de disjonction entre éléments coordonnés : « La disyunción puede definirse como la presentación de los diversos miembros coordinados como alternativas posibles. Frente a la coordinación copulativa, que incide en la unión de los elementos, la coordinación disyuntiva los individualiza, los inventaría y deja abierta la elección del miembro adecuado. » (p. 85). Le fonctionnement est le même mais les valeurs sémantiques sont totalement opposées puisqu'on passe de la notion de conjonction pour « y » à celle de disjonction pour « o » qui signifie l'alternative et appelle donc la sélection et l'exclusion. Du même coup, la coordination en « o » semble moins souple et moins riche sémantiquement que la coordination en « y ». Elle est moins importante quantitativement que la coordination en « y » dans *NET*, mais relève, elle aussi, d'un usage remarquable, comme nous allons le voir.

Son usage est, en effet, remarquable dès le premier chapitre (annexe 1b). Au niveau lexical, elle établit essentiellement des rapports binaires de synonymie et d'antonymie. Les premiers sont les plus fréquents : « reconstrucción material o física » (p. 9), « tiempo pasado o perdido » (p. 10), « secuencia de vida o realidad » (p. 15) ; les seconds sont déjà plus rares : « ventura o desdichas » (p. 14), « qué va a resultar accesorio o fundamental » (p. 22). Mais il ne s'agit pas toujours de rapports aussi tranchés, et bien souvent, la relation n'obéit pas à des critères de synonymie ou d'antonymie, comme l'illustre, par exemple, l'expression « mendigos abismados o torvos » : ces deux épithètes ne sont pas substituables l'un à l'autre, mais ne s'excluent pas l'un l'autre non plus. On se retrouve dans une situation comparable à celle posée parfois par la coordination en « y », précédemment étudiée. Ainsi, la coordination en « o » semble instaurer de fausses alternatives, et confère au discours un caractère impressionniste. Elle n'est donc pas sémantiquement aussi stable qu'il y paraît et permet les effets de sens les plus originaux.

De la même façon, au niveau propositionnel, elle ne donne pas véritablement le choix entre plusieurs possibilités. Ainsi par exemple, au deuxième chapitre, l'instance narrative développe une même idée sous plusieurs angles : « hablaré, entre otras cosas, de algunos muertos reales a los que no he conocido, y así será una forma inesperada y lejana de posteridad para ellos. O dicho de otra manera, será memoria suya sin haberlos visto y sin que ellos pudieran preverme en su tiempo ya perdido, será su fantasma. » (p. 15). Dans cet énoncé, « o » place côte à côte « será una forma de posteridad », « será memoria suya »,

« seré su fantasma ». Il ne s'agit pas d'une série de possibilités exclusives les unes des autres, ni non plus de trois propositions synonymes les unes des autres, mais d'une « équivalence sémantique ». Celle-ci s'appuie sur la présence d'une locution autocorrective (« dicho de otra manera ») (cf. infra). Là encore, le choix est suspendu, et c'est une forme d'expression par approximation qui semble privilégiée par le narrateur : il passe en effet de l'hommage le plus attendu (« posteridad ») au plus inattendu (« fantasma »). D'ailleurs, cette dernière proposition est contradictoire puisqu'il est sensé survivre aux hommes disparus qu'il évoque, et non l'inverse. La progression du discours n'est donc pas rentable, du point de vue de la communication, ni logique ; elle est au contraire accumulative et apparemment « hasardeuse ». Les effets produits sont donc à l'opposé de l'idée de disjonction. Il en ressort un discours qui procède par approximations et contradictions successives. En ce sens, l'usage de la coordination en « o » accentue, à son tour, l'oralité apparente du discours.

Dans son ouvrage précédemment cité, B. de Cornulier étudie les « effets de sens » du « ou » français. Il nous a semblé que l'on pouvait légitimement étendre ses conclusions au « o » espagnol. Son approche pragmatique tend à relativiser la valeur exclusive :

« les « ou » réellement exclusifs peuvent s'expliquer par l'interaction d'une valeur lexicale non exclusive avec divers effets de sens pragmatiques (...) ; dès lors que l'existence d'un sens non-exclusif du « ou » est plausible, celle d'un sens exclusif est, certes non pas inconcevable, mais douteuse, parce que le premier de ces deux sens est « minimal » par rapport à l'autre et peut suffire à provoquer l'apparence contextuelle d'un « ou » exclusif (...) ; un sens lexical constant peut provoquer des effets de sens contextuels. » (p. 19)

Il ressort de ces remarques que les valeurs exclusives du « ou » sont uniquement contextuelles. Elles ne sont que le résultat de la pression du contexte. B. De Cornulier en veut pour preuve l'exemple type du menu de restaurant dans lequel on propose au client « fromage ou dessert ». Selon l'auteur, c'est l'usage social du langage qui fait que fromage et dessert entrent dans une relation d'exclusion, une relation antonymique ; en effet, le fromage et le dessert ne s'excluent pas dans tous les repas, au contraire. On se situe dans le contexte d'un repas de midi, pris rapidement entre deux demi-journées de travail. Ce contexte justifie la disjonction exclusive. Dans le cadre d'un repas festif, repas d'anniversaire, de communion, de mariage, fromage et dessert figureront ensemble au menu ; il serait même inconvenant dans ces contextes de proposer « fromage ou dessert ». La valeur inclusive serait-elle le résultat d'une pression sociale ? Pas selon De Cornulier, qui considère que la valeur inclusive est première tandis que cette valeur exclusive est

postérieure, et déterminée par un usage social déterminé. Sans aller aussi loin dans ces considérations de type sociologique, on peut remarquer que l'inclusion est appréhendable dans des situations de la vie courante ; dans un exemple comme « Tu vas au cinéma ou au théâtre ? », il y a exclusion ; dans « Tu vas au cinéma ou tu manges des bonbons ? », l'exclusion est relative ; en effet on peut parfaitement aller au cinéma et y manger des bonbons. Cette approche pragmatique permet d'aborder la coordination en « o » sous d'autres auspices et de replacer la désinvolture parataxique de *NET* dans le cadre d'une définition originale de la narration.

La coordination en « o » fait normalement avancer le discours par sélection successive d'hypothèses équivalentes ; elle suppose donc une structure argumentative minimale du discours (hypothèse, thèse, antithèse, synthèse). Cependant, dans *NET*, le narrateur joue sur les possibilités d'inclusion de la disjonction, provoquant du même coup un épaissement sémantique du discours et cherchant à rendre compte de la multiplicité des différentes hypothèses possibles. Ainsi, même si cette analyse de la coordination en « o » est succincte, elle révèle son importance dans l'aspect apparemment aléatoire et oral, dans une certaine mesure, du discours de *NET*.

1. 1. 3. 3. L'art de la conversation.

Nous devons signaler, pour finir, que les statistiques montrent que l'usage de « o » est lié à celui de « y », et non l'inverse. Ensemble, les deux conjonctions confèrent au discours une apparente désinvolture. Aussi voudrions-nous nous interroger sur les effets de la coordination dans la définition du statut discursif de *NET* et notamment sur les liens qu'elle établit entre l'oralité et le discours de l'instance narrative.

La coordination contribue à déstructurer la narration. En effet, la narration ne progresse pas de façon diégétique, c'est-à-dire par une augmentation des éléments de l'histoire. Elle progresse par des digressions successives ménagées dans le texte par le développement d'une parataxe libre, au détriment de la régulation normalement imposée par la structure hypotaxique du discours. La digression se définit en effet comme une rupture : « Interrupción, en alguna medida justificada, del hilo temático del discurso antes de que se haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anécdota (...), en forma extensa, antes de retomar la materia que se venía tratando. »⁵⁷.

⁵⁷ BERISTAIN, H., *op. cit.*, p. 150.

En ce sens, le discours adopte l'aspect d'une conversation⁵⁸ menée en présence du lecteur, avec les principes qui la sous-tendent : elle n'est pas nécessairement rentable du point de vue de l'information et repose sur l'expression de la subjectivité de celui qui parle :

« A diferencia de lo que sucede en las verdaderas novelas de ficción, los elementos de este relato que empiezo ahora son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos -impertinentes todos según la parvularia fórmula crítica, o ninguno necesitaría al otro-, porque en el fondo no los guía ningún autor aunque sea yo quien los cuente, no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad; así, no tienen por qué formar un sentido ni constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía ni debe extraerse de ellos no ya una lección -tampoco de las verdaderas novelas se debería querer tal cosa, y sobre todo no deberían quererlo ellas-, sino ni siquiera una historia con su principio y su espera y su silencio final. » (p. 11-12).

Ce qui ressort de cette analyse du fonctionnement interne du texte, c'est l'affirmation d'une écriture erratique reposant sur la contingence de la narration (« azarosos y caprichosos », « les falta intencionalidad »), et la digressivité consécutive de celle-ci (« episódicos y acumulativos », « la mayoría vienen de fuera »). Comme le signale G. Champeau dans un article consacré à la figure de l'auteur dans *NET* : « Cette apparence de spontanéité et de liberté est précisément une des caractéristiques de la conversation à propos de laquelle Madame de Scudéry écrivait qu'elle devait être libre et diversifiée, sans qu'on y voie de contrainte »⁵⁹. C'est donc une écriture qui se définit par opposition (« a diferencia de ») à la démarche des romanciers réalistes du XIX^e siècle, généralement considérés comme ayant fixé les canons du roman contemporain (« las verdaderas novelas de ficción ») : le roman réaliste est en effet porteur d'un message qui motive l'ensemble de la narration dont les éléments s'enchaînent selon un principe de causalité ; c'est en ce sens qu'on a pu parler du discours réaliste comme d'un « discours contraint » (Hamon). Le rejet d'une telle approche de la littérature est sensible dans l'expression même de cette contingence digressive par Marías, et en particulier dans les doublets d'adjectifs : ils comptent quatre syllabes (« azarosos »), puis cinq chacun (« episódicos », « impertinentes »), et leur longueur, en ralentissant le rythme de la phrase, semble traduire la nonchalance d'une narration qui ne se préoccupe apparemment pas de sa « rentabilité »

⁵⁸ Comme le souligne J Hellegouarc'h, la théorisation de la conversation par Cicéron et la distinction qu'il fait entre *sermo* (relevant de la parole privée) et *eloquentia* (relevant de la parole publique), font « de la conversation écrite et parlée entre pairs et amis, le cadre naturel, dans l'*otium*, en marge des *negotia* de la vie politique, à la fois de la recherche philosophique de la vérité et de la confiance affective. Cette conversation a fleuri à la Renaissance, puis a été, à l'âge classique, une forme littéraire orale liée aux salons qui a connu un brillant développement. Marc Fumaroli la définit comme « cette forme orale et morale de 'l'être ensemble' entre gens de talent et dans un cadre privé » » (in *Anthologie. L'art de la conversation*, Classiques Garnier).

⁵⁹ CHAMPEAU, G., « L'auteur dans le texte », in *Actes du colloque de Caen sur la théorie du texte et la pratique méthodologique*, 11 et 12 décembre 1998, p. 14.

logique. L'accumulation de négations (« no..., no..., ni... ») suggère également le refus de tout type de structuration textuelle visible : refus du plan (« ningún plan »), de l'autorité (« ningún autor »), de la finalité de type thématique (« ni constituyen un argumento »), symbolique (« ni obedecen a una oculta armonía ») ou idéologique (« ni debe extraerse de ellos no ya una lección »). Ce refus va jusqu'à la négation même de l'idée de narration (« sino ni siquiera una historia »).

Dans la définition de la narration de *NET*, on sera sensible à la métaphore de la boussole et au monde de la navigation qui lui est attaché ; le narrateur rejette même le principe de l'orientation ou du repérage, et en ce sens, *NET* marque une évolution remarquable dans la conception de la narration. En effet, la métaphore de la boussole est récurrente dans les articles théoriques de l'auteur, comme en témoigne l'article intitulé « Errar con brújula »⁶⁰ :

« Me temo que lo principal es que carezco enteramente de visión de futuro. No sólo no sé lo que quiero escribir, ni adónde quiero llegar, ni tengo un proyecto narrativo que yo pueda enunciar antes ni después de que mis novelas existan, sino que ni siquiera sé, cuando empiezo una, de qué va a tratar, o lo que va a ocurrir en ella, o quiénes y cuántos serán sus personajes, no digamos cómo terminará. (...) Yo trabajo más bien con brújula, y no sólo ignoro cuál es mi propósito y de qué quiero o voy a hablar en cada oportunidad, sino que también desconozco enteramente la representación, por utilizar un término que puede englobar tanto lo que suele llamarse trama, argumento o historia cuanto la apariencia formal o estilística o rítmica, y la estructura también. Escribir a tientas es, supongo, muy peligroso, y las más de las veces da catastróficos resultados. Si en mi caso tal vez no lleguen a tanto, quiero creer que se debe a una extrañeza e innecesaria disciplina, a saber : no me permito cambiar lo que he escrito según me vaya conviniendo o vaya averiguando – exactamente igual que el lector – de qué trata y qué sucede en esa novela, sino que me obligo a atenerme a lo ya escrito, y hago que sea eso lo que condicione la continuación. En cierto sentido aplico a la configuración de un libro el mismo principio de conocimiento que rige la vida, la realidad o el mundo, como prefiera llamárselo » (p. 108-109)

Dans cet article, l'auteur présente son travail comme essentiellement intuitif et empirique: il ignore toute forme de projet d'écriture (« carezco enteramente de visión de futuro », « ni tengo un proyecto narrativo »). On remarquera l'insistance avec laquelle il marque son rejet d'une posture traditionnelle d'écriture, comme précédemment. Les négations s'accumulent d'une part : « no sólo no sé..., ni adónde..., ni tengo..., sino que ni siquiera sé..., no digamos cómo terminará » ; et elles s'appliquent à un lexique littéraire volontairement jargonnel d'autre part : « proyecto narrativo », « representación », « trama », « argumento », « apariencia formal o estilística o rítmica ». Dans ce dernier cas, la

⁶⁰ In *Literatura...*, *op cit.* p. 107-110.

polysyndète annule la spécificité de chacun des adjectifs, comme pour les réduire à des contingences matérielles dont l'auteur ne se préoccupe pas.

Cette absence de projection dans l'écriture n'est pas nécessairement synonyme d'une errance littéraire (« escribir a tientas »), dont l'auteur reconnaît qu'elle est une posture *catastrophique* (« las más de las veces da catastróficos resultados »). Cela conduit Marías à formuler une métaphore paradoxale de son travail qui consiste à « errar con brújula », comme l'indique le titre de l'article. La boussole n'aide pas à s'orienter mais à se repérer : elle ne conduit pas le texte dans une direction mais indique a posteriori à l'auteur la direction qui a été suivie. Sa fonction consiste à enchaîner les épisodes les uns aux autres, c'est-à-dire sans préméditation : « me obligo a atenderme a lo ya escrito, y hago que sea eso lo que condicione la continuación ». C'est la seule règle à laquelle l'écrivain se tient⁶¹.

Enfin, il considère cette configuration progressive comme imitée de celle de la vie de tous les jours : « aplico a la configuración de un libro el mismo principio de conocimiento que rige la vida ». On peut faire à ce sujet une remarque : une telle position consiste à considérer que la majorité des écrivains prévoient leur histoire d'un bout à l'autre ; et, par ailleurs, elle implique que toute prédestination est impossible. Les actes s'enchaînent logiquement les uns aux autres mais découlent exclusivement et successivement l'un de l'autre : la causalité est circonscrite et propre à chaque fait. Il n'y a pas de cause initiale ni de cause finale. En ce sens, la vie est aléatoire puisqu'on ne peut jamais savoir ce que sera la conséquence d'un fait et moins encore la conséquence de la conséquence, car à partir d'un fait, une infinité de conséquences est possible. L'art consommé de la « désorientation organisée » est donc une constante dans l'œuvre de l'auteur ; mais sans doute *NET* en est, plus que l'aboutissement, le dépassement, puisque le principe de la boussole n'y est même plus valable.

L'usage de la coordination confère au discours la digressivité, la fluidité et l'approximation de l'oral. Cette forme de discours ressemble alors à une sorte de

⁶¹ C'est une règle que l'on dit volontiers bénétienne car il semble que Benet qui écrivait à la machine à écrire s'en tenait au mouvement continu du rouleau d'impression sans jamais revenir en arrière ; mais cette règle est aussi de Sterne, comme en témoigne par excellence une oeuvre chère à J. Marías, *Tristram Shandy*, auquel le narrateur fait d'ailleurs allusion (cf. p. 244). En effet, la personne dont on parle le moins dans le roman est le héros. Comme le signale le *Dictionnaire des Oeuvres* de Laffont et Bompiani : « Quand on est parvenu à la moitié de l'ouvrage, il est sur le point de naître ; lorsqu'on le termine, il est au seuil de l'enfance (...). Dans *Tristram Shandy*, l'auteur procède par bonds, interrompant son récit de digressions sans fin sur les causes de nos idées obscures, le temps psychologique qui pour lui est le seul vrai, sur les enfants précoces, l'amour, les vêtements des anciens Romains... 'Je ne dirige pas ma plume, confesse Sterne, elle me dirige' » (*op. cit.*, p. 664). L'écriture de Sterne procède ainsi par digressions successives et confesse l'autonomie de sa plume qui le « dirige », un peu comme Marías confie qu'il s'en tient à ce qui a été écrit et seulement à cela.

conversation que le narrateur/auteur mènerait en présence implicite de son lecteur ; en outre, la prépondérance du « yo », même s'il n'est pas identifiable, suppose en effet la présence, même muette, d'un « tú ».

1. 2. Les figures sémantiques.

1. 2. 1. Répétition et synonymie.

Nous nous proposons de nous interroger sur les liens entre répétition et synonymie, indépendamment des phénomènes de coordination précédemment étudiés. D'après M. Frédéric :

« La répétition sémantique recourt essentiellement à la reprise d'un noyau sémico-connotatif – soit totale (répétition synonymique), soit partielle (répétition fondée sur la superposition de sens) (...). [La répétition synonymique] consiste dans la présence, au sein du discours, de deux ou plusieurs unités lexicales en relation de synonymie. Deux ou plusieurs unités lexicales sont dites en relation de synonymie si elles sont senties comme équivalentes pour le locuteur, tantôt en toute situation (synonymie linguistique), tantôt dans une situation ou un contexte donnés (synonymie situationnelle). » (*op. cit.*, p. 188)⁶².

Il existe donc trois types de répétition sémantique : la répétition partielle par superposition de sens, et la répétition totale qui distingue les répétitions fondées sur un rapport de synonymie naturelle, et celles fondées sur un rapport de synonymie créé par le contexte. Nous allons tenter de voir dans quelle mesure ces différentes catégories de répétition peuvent avoir une effectivité dans *NET*.

1. 2. 1. 1. La synonymie linguistique.

La synonymie linguistique est liée à la reformulation d'une même idée, c'est-à-dire à son développement et sa spécification. Elle est assez proche formellement de l'épitrachisme et se combine aisément avec la polysyndète en « o » qui marque précisément l'équivalence. Ainsi dans le premier chapitre, on peut lire : « relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos y delitos y hazañas » (p. 10). Ces trois expressions sont « synonymes » les unes des autres, même si l'on peut noter une précision croissante de la première à la dernière. En effet, on peut considérer comme synonymes les énoncés « lo

⁶² L'auteur précise : « la synonymie linguistique exploite une parenté sémantico-logique donnée en langue et codifiée dans les dictionnaires ; alors que la synonymie situationnelle exploite toujours des données indépendantes de la langue : intention, fait ou événement d'univers, référence – la relation existant entre ces données n'étant jamais codifiée dans les dictionnaires » (p. 196)

ocurrido », « lo acaecido » et « los hechos ». Néanmoins dans le troisième, la réalité est développée sous deux angles : les crimes et les exploits. En outre on passe progressivement de la notion de récit (« relatar ») à celle de témoignage (« dar cuenta », « dejar constancia »). On ne peut donc pas rigoureusement parler de synonymie, mais bien d'un « rapport de synonymie ». Il est évident qu'il est lui-même accentué par la « pression » contextuelle : les trois énoncés sont juxtaposés et ont pour dénominateur commun le verbe « ser » : « (...) es inconcebible y vano » (p. 10).

D'autres exemples sont fournis par les liens implicites que le narrateur crée entre les différents personnages du récit. Ainsi un lien s'établit entre une de ses anciennes maîtresses et l'acteur américain Robert Donat, à travers la reprise de l'expression « en esa nebulosa » par « y en esa penumbra » (p. 367 : « en esa nebulosa flotarán mi recuerdo y mi olvido de una cicatriz en un muslo (...), y en esa penumbra humeará invisible el parentesco adquirido con el actor Robert Donat a través de sus objetos míos »). La reprise n'est pas littérale ; néanmoins l'image de la nébuleuse renvoie aux nuages et suggère l'ombre qu'ils produisent ; la proximité avec la métaphore de la pénombre est ainsi assurée. Les deux substantifs « penumbra » et « nebulosa » se trouvent placés dans un rapport de synonymie lié à une analogie sémantique favorisée par le contexte, sans oublier le rôle joué par la répétition de « en ». Ce parallélisme syntaxique a pour effet d'accentuer le caractère diffus du souvenir à travers les objets (on remarquera la formulation oxymorique « sus objetos míos »). Nous sommes ici aux limites d'une synonymie motivée linguistiquement et d'une synonymie créée par le contexte, d'une « synonymie situationnelle » en somme, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Néanmoins, nous pouvons apprécier la rentabilité de ces rapports synonymiques du point de vue de l'analyse de l'émergence du sens dans le texte. La répétition agit comme un principe autoproduitif : la répétition (ici au niveau syntaxique) engendre de la synonymie (au niveau sémantique).

On peut signaler que la synonymie linguistique peut apparaître sous d'autres noms. Ainsi, pour Fontanier, la *métabole*, consiste à « accumuler plusieurs expressions synonymes pour peindre une même idée, une même chose avec plus de force » (cité par Dupriez, p. 284), alors que H. Beristáin la considère comme une synonymie relative pouvant entraîner le changement⁶³. Elle ne se distingue donc pas de la synonymie linguistique et fait progresser le discours par touches successives.

⁶³ H. Beristáin propose en effet la double définition suivante : « Este término ha sido objeto de una gran variedad de usos retóricos. A veces (en francés) se ha empleado como sinónimo de *sinonimia*, o bien (también en francés) como cierto tipo de *repetición*, ya sea en las mismas palabras pero en orden distinto, ya sea de la

On peut enfin imaginer une synonymie linguistique entre deux langues. Elle suppose la présence en contexte d'un énoncé en anglais et de sa traduction en espagnol (les phénomènes de traduction induits ne nous intéressent pas ici ; ils seront étudiés dans le troisième chapitre). Certes les énoncés bilingues sont relativement peu nombreux et souvent de petite taille. Pourtant la langue anglaise est omniprésente dans le texte. Elle se manifeste à travers les références en particulier (titres), les anthroponymes (« Ian Michael », « Eric Southworth », « Wilfrid Ewart », etc.), les toponymes (« Oxford »), les légendes des cartes, etc. Elle peut apparaître dans des énoncés tirés de textes (dédicace, fragment de lettre, etc.) : « 'The Red Dean', 'el Deán Rojo' » (p. 29), « *Always we remember* o 'Siempre recordamos' » (p. 260), et « 'Hugh has just written. I thought it might' (es decir, 'Hugh acaba de escribir. Pensé que podría'; aunque no me atrevería a jurar que 'just' sea lo que pone) », « '... daughter are quite well' ('... hija estén perfectamente bien') » (p. 354). Le texte anglais est en italique et prévaut sur la traduction, accentuant l'impression de forte compétence linguistique du narrateur produit par la citation. Au contraire, certaines des citations des ouvrages de S. Graham sont subordonnées à leur traduction : « se llama 'bala fría' o a veces 'bala muerta' a la que ya ha empezado a perder velocidad y dirección en su trayectoria (...) eso es lo que escribió Graham (*a spent bullet*) » (p. 233), et « No menos raro es que, según Graham, Ewart cayera 'hacia atrás dentro de la habitación' (*back into the room a dead man*) » (id.). L'anglais est ainsi relégué au rang de détail exotique : le narrateur s'est entièrement approprié le discours de Graham. Sa position vis-à-vis de la langue est donc extrêmement variable. Elle révèle cependant un réel bilinguisme et une véritable imprégnation du texte par la langue anglaise.

Si M. Bakhtine n'envisage pas le dialogisme dans la perspective de la diversité des langues, on peut reprendre néanmoins l'idée de structure hybride du discours dans le roman, et imaginer aux côtés de l'hétéroglossie et de l'hétérologie, la notion d'« hétérolinguisme »⁶⁴. En ce qui concerne *NET*, il s'agirait d'un hétérolinguisme espagnol / anglais.

misma idea (« *pleonasm* » o *tautología*) mediante diferentes palabras. Sin embargo, con mayor frecuencia ha significado *cambio*. Este cambio puede ser el « cambio súbito de fortuna » que experimentan los *personajes* durante la *acción* dramática (...). También puede referirse el cambio, genéricamente, a cualquier modificación observada en el interior de las palabras o de las construcciones. » (p. 306)

⁶⁴ Selon M. Bakhtine en effet, tout usage du langage est dialogique : « Dans la composition de presque chaque énoncé de l'homme social, depuis la courte réplique du dialogue familial jusqu'aux grandes oeuvres verbales idéologiques (littéraires, scientifiques et autres), il existe, sous une forme avouée ou cachée, une part notoirement « étrangère », transmise par tel ou tel procédé. » (*op. cit.*, p. 172). Ceci le conduit à considérer le discours comme un drame qui comporte trois rôles : l'auteur (le locuteur ou sujet parlant), l'auditeur et ceux

1. 2. 1. 2. La synonymie « situationnelle ».

L'autre type de synonymie est dit situationnel, c'est-à-dire provoqué par le contexte. Des mots différents peuvent être amenés à dénoter une seule et même chose ; leur synonymie est situationnelle. Ainsi, le personnage de J. Gawsworth présente dans *NET* un cas d'identité « polyonome »⁶⁵. En effet, l'écrivain s'est attribué un certain nombre de pseudonymes au gré des rebondissements de sa vie ; le narrateur les énumère et en souligne la multiplication ridicule par une polysyndète : « El que fue John Gawsworth y Terence Ian Fytton Armstrong y Orpheus Scannel y Juan I, King of Redonda, y también a veces Fytton Armstrong a secas o JG o aun G simplemente, tiene ahora los ojos cerrados y sin mirada de ninguna clase. » (p. 164). Cette accumulation connaît un decrescendo en rapport avec l'évocation de la mort du personnage : le dépouillement du nom (« G simplement ») est à mettre en relation avec le regard du défunt, dont la vacuité est soulignée par la négation (« sin », « ninguna »).

En outre, chacun d'entre eux comporte sa spécificité : le nom officiel semble baroque (« Terence Ian Fytton Armstrong ») bien que parfois abrégé en « Armstrong » (p. 158) ou « Fytton Armstrong » (p. 164) ; le pseudonyme « Gawsworth » rappelle le nom d'un autre poète, Wordsworth, et connaît des réductions drastiques (« G », « JG ») ; « Orpheus Scannel » renvoie quant à lui au mythe d'Orphée et « Scannel » à « crane » : il en ressort une image profondément romantique de l'« écrivain maudit » ; d'autres noms sont plus prestigieux comme « Juan I, King of Redonda » (p. 156), « Juan I° of Redonda » (p. 164) ou plus simplement « John I » (p. 367) ; certaines périphrases rappellent au contraire la déchéance du personnage : « el mendigo Armstrong » (p. 337), « el poeta JG » (p. 336), ou encore « *A Poet* » (p. 26). Une concession est faite à son statut dans son certificat de décès, mais l'article indéfini « a » porte une ombre définitive sur sa postérité. Toutes les autres identités semblent s'effacer devant la dernière d'entre elles, sobre et digne, apposée à sa dépouille mortelle.

Ces différentes appellations établissent entre elles un rapport de synonymie du fait de leur cotextualité : elles désignent toutes Gawsworth. Cela a pour effet d'accentuer l'impression d'une identité aux prises avec la dialectique de l'un et du multiple. Cette césure identitaire entre l'hypertrophie liée à une forme de mégalomanie et le sort final de l'écrivain

dont les voix résonnent dans le discours. Se dégagent donc trois niveaux de dialogisme : la polyphonie, encore appelé multilinguisme correspond à la multiplicité des voix de l'énoncé ; l'hétérologie est une alternance de discours conçus comme des variantes linguistiques individuelles à l'intérieur de la société et l'hétéroglossie consiste en la présence des différents niveaux de langage.

⁶⁵ On définit le polyonymat par opposition à l'anonymat ; il consiste à posséder plusieurs noms (cf *Seuils, op. cit.*, p. 48-53).

semble du même coup faire basculer son personnage dans le monde de la légende, comme nous serons amenés à le constater.

1. 2. 1. 3. La superposition de sens.

Une fois de plus nous nous appuyons sur les définitions et l'appareil théorique de M. Frédéric qui définit un troisième type de répétition synonymique sous le nom de « superposition de sens » :

« La répétition fondée sur la superposition de sens consiste dans la présence, au sein du discours, de deux ou plusieurs unités lexicales en relation de superposition sémantique. Dans un environnement linguistique donné, deux ou plusieurs unités lexicales sont dites en relation de superposition sémantique, si elles sont senties comme proches mais non équivalentes pour le locuteur, soit qu'elles n'aient pas exactement la même valeur connotative (A), soit qu'elles n'aient pas exactement le même sens dénotatif (B), de telle sorte que la substitution d'une unité à l'autre (d'une unité à une autre) entraîne une altération – de degré variable suivant les cas – du message » (*op. cit.*, p. 196).

La superposition de sens correspond donc à une ressemblance entre deux ou plusieurs unités lexicales ; cette ressemblance pouvant se situer soit au niveau connotatif : les deux mots n'ont pas le même sens mais ont une même connotation (dans une phrase du type « cet homme est splendide et immense », « splendide » et « immense » ne sont pas synonymes mais partagent une même connotation hyperbolique exprimant la beauté de la personne), soit au niveau dénotatif : les deux mots ont le même sens mais ont des connotations différentes (dans « il a le teint pâle, blafard », les deux adjectifs ont le même sens, mais seul le second est connoté péjorativement, infléchissant la cause de cette absence de couleur vers une possible responsabilité de la personne concernée : c'est un noctambule invétéré). C'est cette absence d'identité sémantique qui fait que la substitution d'un mot par l'autre entraîne une altération du sens.

Concernant les surnoms attribués à Gawsworth, on peut imaginer une superposition de sens entre « Armstrong » et « Gawsworth ». Le narrateur de *TLA* procédait déjà à une analyse étymologique du nom réel de Gawsworth : Armstrong, décomposé en 'arm' (bras) et 'strong' (fort). Cette décomposition est en elle-même logique mais elle donne lieu à des supputations erronées sur la force et le courage de l'écrivain (cf. *TLA*, p. 271 : « 'Armstrong querría decir brazofuerte' »). En effet, la remotivation étymologique est contredite par les faits puisqu'à la fin du roman, le personnage ne prête précisément pas « main forte » à sa maîtresse ; au moment où ils s'apprêtent à se jeter du haut d'un pont pour sceller leur amours illicites, il lâche la main de sa maîtresse et la laisse tomber dans le vide. Lâcheté du bras, lâcheté de l'amant. Du même coup, 'Armstrong' prend une connotation péjorative par

rapport à 'Gawsworth'. On peut parler alors de superposition de sens.

Tout en ayant à l'esprit la proximité entre superposition de sens et synonymie⁶⁶, nous allons essayer de mettre en évidence certaines manifestations de répétitions par superposition de sens caractéristiques (indépendamment de la coordination, nous le répétons) : l'*antonymie* et l'*antanaclase*. L'*antonymie* repose sur une opposition sémantique, comme chacun sait. Il peut paraître singulier de la classer dans les phénomènes de superposition de sens ; pourtant elle est bien fondée sur une variation dénotative ; seulement cette variation est maximale. Dans le cas de la description du regard de T. Rylands (p. 41), le narrateur met face à face des adjectifs dans un rapport que nous avons qualifié de « quasi antonymique ». En réalité, le contexte les place en opposition dans leur relation symbolique au regard animalier. En effet « cruel » et « aguda » se rapportent au regard de l'aigle ou du chat, tandis que « recta » et « meditativa » concernent celui du chien ou du cheval. Dans le discours du narrateur ces adjectifs appartiennent clairement à deux paradigmes animaliers opposés : celui des animaux sauvages et prédateurs pour les premiers, celui des animaux domestiques pour les seconds. Ainsi rapportés aux métaphores précédentes, les adjectifs entrent dans une binarité antonymique parfaite traduisant l'ambiguïté du personnage de Rylands. Elle a pour avantage de faire procéder le discours par contradictions successives, contrairement aux manifestations précédentes. En ce sens, elle institue une autre forme d'élaboration du sens sur la rentabilité de laquelle il faudra se pencher dans *NET*, également sensible dans l'usage de la coordination lorsqu'elle rapproche des éléments lexicaux.

Située à mi-chemin entre la synonymie et l'antonymie par le biais de l'homonymie, l'*antanaclase* peut prendre trois formes : elle peut être « la répétition d'un terme pris dans deux sens différents » ; l'*antanaclase* joue souvent de l'opposition entre le sens propre et le sens figuré. Ainsi, selon l'interprétation qui en est normalement donnée, la reprise de « luz » dans la citation du vers tiré d'*Othello* (« Apaga la luz, y luego apaga la luz ») est une *antanaclase* puisque la première occurrence renvoie à la lumière de la torche et la seconde à la vie par métaphore.

La superposition de sens peut être également exploitée à travers l'*énumération* et la *série homologique*, dont M. Frédéric affirme qu'elles procèdent d'une même démarche

⁶⁶ Comme le remarque M. Frédéric : « l'identité des noyaux sémiques qui caractérisait la synonymie linguistique se réduit à une simple parenté de degré variable ; la superposition de sens linguistique exploite, en effet, toutes les nuances de parenté sémantique comprises entre la synonymie et l'antonymie. Aussi le passage de la synonymie (identité de noyaux sémiques) à la superposition de sens (présence de sèmes communs, en nombre variable) est-il presque imperceptible car, plus la parenté des termes en présence sera étroite, plus la superposition de sens tendra à se rapprocher de la synonymie. » (p. 197)

analytique car « les constituants en présence sont toujours unis, au moins, par cette parenté sémantique de base : l'appartenance à un même ensemble qui les dépasse. » (p. 198)⁶⁷. Ainsi au premier chapitre, on trouve une énumération d'objets qui conservent la mémoire de leur propriétaire, puis il est question à plusieurs reprises d'objets collectionnés par le narrateur (peigne de Benet, épingle à cravate de Robert Donat, plume de Thackeray, chapeau colonial de son père, « titirimundi » (« cosmorama ») de Julianín, dessins et photos que l'on a déjà évoquées), objets que l'on retrouve au chapitre 15 (cf. p. 263-264).

Au chapitre 8 (p. 110-11), on trouve en revanche une série homologique au sens où il s'agit d'une accumulation de références littéraires et cinématographiques. On peut considérer dans l'ensemble que les noms propres adoptent une organisation sérielle et homologique. Il y a en effet des chapelets de noms propres qui s'égrènent au fil des pages, notamment par l'intermédiaire des références et des allusions. Ces référents onomastiques ne renvoient pas pour la très grande majorité d'entre eux à des personnages en contexte ; il s'agit simplement de « noms », comme mis en mention en quelque sorte, dont nous étudierons la fonction ultérieurement. On a compté en effet plus de 200 référents onomastiques dont 78,5% sont des artistes au sens large (écrivains, cinéastes, acteurs, etc.) (annexe 3c).

A la lumière des analyses sur la synonymie et la superposition de sens, on prend conscience de l'ampleur des phénomènes de répétition au niveau sémantique. Elles font apparaître la répétition comme une pièce maîtresse de l'élaboration du sens à travers des glissements sémantiques dont les degrés sont d'autant plus variables qu'ils peuvent dépendre de facteurs subjectifs. Le discours procède donc par touches successives et progressives et conforte l'idée d'un style impressionniste qui joue sur des rapports pouvant aller de l'équivalence jusqu'à la contradiction. Au niveau sémantique, la répétition synonymique semble explorer toutes les phases de la variation.

1. 2. 2. Répétition et autocorrection.

⁶⁷ On peut considérer de ce point de vue que la *gradation*, qui consiste selon B. Dupriez à « présenter une suite d'idées ou de sentiments dans un ordre tel que ce qui suit dise toujours ou un peu plus ou un peu moins que ce qui précède, selon que la progression est ascendante ou descendante » (p. 221), est également un phénomène de superposition de sens par variation dénotative. L'un des épitrochismes assorti d'un homéoptote et d'une polysyndète, cité précédemment (« imaginó o fabuló y escribió y publicó »), offre un cas de gradation où la progression sémantique est justifiée par la chronologie. Mais, ces dernières figures sont ponctuelles et leur effet localisé.

Dans son étude de la répétition, M. Frédéric analyse la répétition dans ses rapports avec la conscience du locuteur. Toutes les figures de répétition sont des répétitions qu'elle qualifie de « volontaires ». *L'autocorrection* témoigne tout particulièrement de cette conscience : elle consiste à répéter pour rectifier ; elle relève donc d'une attitude différente des phénomènes précédents puisqu'elle est normalement la trace d'un dysfonctionnement du discours et non celle de son élaboration⁶⁸.

Dans *NET*, l'autocorrection concerne des énoncés en général limités à un terme, comme dans cet exemple : « los *pasos* que no pueden reproducirse ni dejan huella sobre el asfalto y sobre la tierra se borran, o no, *esos pasos* no quedan sino que se van con nosotros o aun antes » (p. 13) (c'est nous qui soulignons). L'autocorrection s'articule autour de l'alternative négative « o no » responsable de la transformation de « los pasos » en « esos pasos » (on remarque la présence du démonstratif anaphorique « esos »). Une première lecture laisse penser que les pas disparaissent avec notre mort ; la deuxième lecture, infléchie par l'adjonction du complément circonstanciel de temps « aun antes », laisse penser que nos pas s'effacent alors même que nous marchons. L'autocorrection accentue alors l'idée de la fugacité du temps, et la rectification se fait dans le sens d'un renforcement du propos.

Ainsi à propos des yeux vairons de Toby Rylands, le narrateur de *TLA* écrit : « si se lo miraba de frente, entonces uno se encontraba con dos *miradas*, o mejor dicho no, con los dos colores pero una sola *mirada*, que era cruel y recta, meditativa y aguda » (p. 41). On remarque qu'il utilise une combinaison de deux locutions autocorrectives⁶⁹ (« mejor dicho »

⁶⁸ Dupriez la définit de la façon suivante : « On rétracte en quelque sorte ce qu'on vient de dire à dessein, pour y substituer quelque chose de plus fort, de plus tranchant, ou de plus convenable. (...) on peut feindre de corriger pour renchéris, il y a donc des pseudo-corrrections. Les marques de l'autocorrection sont des locutions (...), un réamorçage, ou seulement l'arrêt suivi d'un redépart. Ils n'en constituent pas moins des autocorrections dans la mesure où il y a retour sur le texte que l'on vient d'énoncer. C'est du reste ce retour qui suffit à définir le procédé, puisqu'il n'est pas essentiel qu'il y ait désaveu de ce qu'on vient de dire, il suffit que ce soit revu, quand ce ne serait que pour l'approuver sans plus. C'est le sens de certaines réduplications, ou de l'insertion d'un oui qui appartient à l'énonciation. S'il y a des autocorrections rhétoriques, le procédé en lui-même est plutôt un signe de sincérité (...). Dans le texte écrit, où l'auteur a toujours eu le loisir d'effacer, elle est toujours volontaire et doit donc avoir une valeur perlocutoire (l'auteur poursuit un but qui se trouve au-delà de l'énonciation). (...) Développée, elle devient une épanorthose. » (*op. cit.*, p. 86-88).

⁶⁹ On peut souligner que C. Fuchs, dans son ouvrage consacré à la paraphrase (*Paraphrase et énonciation*, Ophrys, 1990), met en évidence l'existence de « connecteurs reformulatifs », opposés aux « connecteurs argumentatifs » : « (Un connecteur reformulatif) est caractérisé par un changement de perspective énonciative émanant d'une réinterprétation du mouvement discursif antérieur : le locuteur, suite à une première formulation donnée comme autonome et donc formant un premier mouvement discursif, en ajoute une seconde qui vient englober la première en la subordonnant rétroactivement. » (p. 35) Bien que posant des problèmes du point de vue de l'objet traité par C. Fuchs, cette définition pourrait parfaitement s'appliquer aux locutions autocorrectives ; elles sont le lieu d'un supplément discursif et comme le dit C. Rossari, l'autocorrection procède par « ajouts » successifs ; il y a donc matérialisation métadiscursive de la répétition.

et « o no »), pour marquer le passage de deux à un seul regard (« dos miradas » devient « una sola mirada ») ; mais ce regard unique possède à son tour deux couleurs (« con dos colores ») et deux fois deux facettes (« cruel y recta » d'une part et « meditativa y aguda » de l'autre). Le dualisme du regard est ainsi déplacé vers l'adjectivation de « mirada » : celle-ci est construite sur un rapport de quasi antonymie, où la cruauté se mêle à la rigueur et la lenteur à la rapidité, comme nous l'avons vu. Il en ressort une expressivité exceptionnelle du regard qui confère tout son charisme au personnage de T. Rylands. Par le biais de l'autocorrection, la répétition met en scène l'expression de l'originalité du regard.

L'autocorrection peut être liée à des phénomènes de mises en mention accentuant la dimension critique du discours de l'instance narrative : il écrit son texte, mais en même temps, il le lit et le réécrit en se citant et en se commentant, comme si la première formulation était celle d'un autre ; en témoigne ce passage à caractère autobiographique :

« Qué habría sido de mi hermano muerto con tres años y medio, Julianín su nombre o así lo llamaron mis padres durante sus breves días, es normal que no haya dicho '*sus padres*' ni '*nuestros padres*' en primera instancia porque no lo conocí y su realidad no es la mía, al no tener de él más que cuentos y ningún recuerdo, y él de mí no haber sabido jamás nada » (c'est nous qui soulignons) (p. 264).

Le commentaire sur l'emploi du possessif souligne la pudeur avec laquelle le narrateur évoque son frère décédé, ainsi que le double sentiment d'étrangeté et de proximité entre le narrateur et ce petit frère inconnu : l'adjectif possessif « mis » établit entre eux un lien par le biais des parents, qui sont aussi ceux qui nomment le frère disparu ; « sus » l'aurait rejeté dans l'altérité totale et « nuestros » aurait établi entre eux une illusoire fraternité. La distanciation favorise un dédoublement paradoxal de l'énonciation à deux titres : d'une part parce que l'énonciateur est unique et d'autre part parce l'énoncé dont il se distancie est putatif (« es normal que no haya dicho »). Dans les trois cas que nous avons étudiés, le substantif reste inchangé ou ne subit une modification qu'au niveau du genre ; en effet, ce qui change, c'est l'article ou l'adjectif placé devant le nom : « los » devient « esos », « una » devient « dos » et « sus » est accompagné de « nuestros ». La variation est donc extrêmement ponctuelle bien que très signifiante.

Peuvent être également considérées comme relevant de l'autocorrection les apparentes contradictions du narrateur dans la présentation de son projet, et que l'on a déjà mentionnées à propos de l'anadiplose : « '*Relatar lo ocurrido*' es inconcebible y vano. (...) Y sin embargo (...) voy a *relatar lo ocurrido* » (p. 10-11) ; ou encore « Por eso cualquier forma de posteridad tal vez sea una *afrenta*, y quizá lo sea también entonces cualquier

recuerdo. Yo voy a cometer aquí varias *afrentas* porque hablaré, entre otras cosas, de algunos muertos reales a los que no he conocido, y así será una forma inesperada y lejana de posteridad para ellos » (p. 14-15). Dans le premier cas, le passage d'un présent de l'indicatif (« es ») à un futur proche, qui annonce tout en différant (« voy a »), permet d'atténuer la contradiction. Dans le deuxième cas au contraire, le passage de la spéculation (« tal vez sea..., y quizá lo sea... ») à l'assertion (« Yo voy a cometer aquí ») renforce cette contradiction.

L'autocorrection est ainsi la concrétisation d'un métadiscours du narrateur, mais ses effets dépassent le cadre de l'énoncé, et elle participe de l'élaboration de l'ensemble du texte. Elle place le discours sous le signe de la contradiction : le discours procède par approximations et semble mimer les méandres de la réflexion. La répétition peut ainsi être à la fois la marque de l'extrême construction du discours, comme celle de son apparente spontanéité. En cela les différentes modalités de la répétition endogène en contexte convergent vers l'oralisation du discours, au bénéfice du déploiement de la réflexion de l'instance narrative sur les thèmes de la répétition et de la représentation, comme nous le verrons.

On peut souligner à cet effet l'ambiguïté de la *redondance*, de laquelle relèvent finalement des pratiques comme l'autocorrection ; en effet, elle manifeste l'itérativité à la fois du discours et de la langue. La redondance est d'abord une figure rhétorique ; elle consiste à répéter dans la même phrase ou dans deux phrases différentes la même idée pour lui conférer plus de force (cf. Dupriez, *op. cit.*, p. 387). A ce titre, elle est généralement considérée comme un défaut du langage, une scorie (en témoigne sa définition restrictive en théorie de l'information où elle est envisagée comme un parasitage). Pourtant, comme le signale M.-L. Bardèche, elle devient indispensable au fonctionnement du code linguistique dès que le processus de transmission de l'information subit des altérations dues à des causes extérieures : « Dans un système redondant, (...), tel que le code linguistique, on peut fréquemment rétablir la lettre ou le phonème absents. La *lectio difficilior* des clercs médiévaux utilisait ce principe pour effectuer l'établissement des manuscrits incertains » (*op. cit.*, p. 40). Elle en conclut alors :

« Loin d'en tenter une fixation définitive et immuable, la répétition est orientée vers le devenir du code, la répétition est orientée vers le devenir du code, dont elle assure la survie parce qu'elle le rend apte au changement. De plus elle apparaît comme la condition de l'acte créateur individuel, puisqu'elle est à l'origine de la naissance du « style » au sein du système abstrait et collectif qu'est la langue » (*op. cit.*, p. 40-41).

Sous ces auspices, la redondance devient la condition même de son contraire et la répétition est confirmée dans son rôle stylistique.

Nous avons procédé dans ce chapitre à l'étude de la première modalité de la répétition endogène, les figures de répétition. Elles se caractérisent par des phénomènes de répétition en contexte, se situant aux niveaux lexical et syntaxique. Concernant la répétition lexicale, nous avons mis en évidence les figures les plus utilisées dans *NET* ; le répertoire des pratiques les plus courantes est loin d'être exhaustif mais permet de comprendre l'importance de certaines figures comme la réduplication ou l'anaphore. Nous nous sommes ensuite attachés à définir quelques figures liées à la répétition syntaxique ; là encore, le catalogue des pratiques est limité puisqu'il ne concerne que deux d'entre elles : le parallélisme et la polysyndète ; néanmoins, ce sont les seules qui aient une importance remarquable à l'échelle du texte, surtout si l'on admet que la notion de parallélisme est suffisamment large pour englober bon nombre de manifestations. Par ailleurs, nous avons vu que les effets de la coordination dans le discours dépassent largement le cadre de l'emphase polysyndétique. Les coordinations en « y » et « o », remarquables dans le texte, confèrent au discours une liberté et une spontanéité apparentes qui le rapprochent de la conversation telle qu'elle fut pratiquée dans les salons du XVII^{ème} siècle.

Nous avons étudié enfin les phénomènes particuliers de l'autocorrection et de la synonymie, nous éloignant en cela de la classification proposée par M. Frédéric. Ce sont en effet des modalités de répétition induites : l'autocorrection entraîne la répétition d'un mot de même que les relations de synonymie situent la répétition à un réel niveau d'abstraction sémantique. Considérer que « Orpheus Scannel » et « John Gawsorth » sont synonymes, constitue une gageure ; néanmoins, par la superposition de sens en contexte, cela devient possible. Ce type de répétition, plus sémantique que formelle, constitue sans doute une nouveauté plus palpable de *NET* par rapport au reste de l'oeuvre. Elle témoigne d'un rapport problématique au langage qui n'est pas étranger à la réflexion sur les rapports entre représentation et réalité qui nous occupe.

Nous avons donc dégagé l'importance de la répétition en contexte ; elle semble avoir des vertus uniformisantes au niveau de l'organisation du discours tout en contribuant à l'affirmation d'un style. Elle permet l'épanouissement d'une réflexion dans toute sa subjectivité. Il existe donc une spécificité stylistique de l'écriture marienne dont *NET* est une illustration probante. Néanmoins cette pratique ne constitue que la forme « faible » de la répétition dans le texte : elle est un relais vers d'autres formes de répétition dans le discours, comme nous allons le voir.

Chapitre 2.

La répétition endogène (2) :

la récurrence d'énoncés et de structures.

La répétition endogène se caractérise par deux grands types de manifestations : la première se traduit par le recours aux figures de répétition comme nous l'avons vu ; la seconde se manifeste par la récurrence d'énoncés et de structures, non plus en contexte, mais à l'échelle du texte (annexe 2). C'est dans ce phénomène que se perçoit le mieux l'originalité de l'écriture marienne et la naissance d'une poétique de la variation.

Les récurrences d'énoncés peuvent faire intervenir plusieurs critères. Celui de la taille de l'énoncé répété n'est sans doute pas pertinent dans la mesure où celui-ci peut varier du syntagme au groupe de phrases. Aussi avons-nous choisi d'établir notre classification en fonction du type de modification apportée à l'énoncé répété ; nous en avons décelé essentiellement quatre : l'absence de modification, l'amplification de l'énoncé répété, sa réduction, ou sa modification selon des critères sémantiques. Bien entendu, ces catégories ne sont pas étanches et peuvent se combiner les unes aux autres.

Dans un deuxième temps, nous analyserons les récurrences de structures qui correspondent, quant à elles, à des répétitions thématiques et narratives ; cependant, là encore, nous étudions leurs développements dans l'ensemble du texte et non pas dans un contexte, par définition, limité. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'elles prennent, à notre avis, tout leur sens. Nous nous appuyerons sur les réflexions d'autres auteurs pour pallier l'insuffisance assumée de l'analyse de Madeleine Frédéric, qui s'intéresse essentiellement aux textes poétiques.

Nous nous interrogerons enfin sur les effets de la récurrence au niveau de la temporalité dans le texte, la question étant de savoir si elle bouleverse l'ordre du récit dans la mesure où celui-ci est linéaire, ou si elle oppose à la linéarité un schéma narratif tout aussi cohérent mais différent.

2. 1. La récurrence d'énoncés.

Ce sont sur des critères qualitatifs que nous faisons reposer les distinctions entre les phénomènes de récurrence : ils peuvent en effet reposer sur une amplification ou une réduction de la taille de l'énoncé, ou au contraire jouer sur un rapport d'identité grâce à une répétition littérale ou quasi-littérale ; il peuvent enfin faire intervenir plusieurs types de modifications et organiser des réseaux de récurrence complexes.

2. 1. 1. La récurrence littérale et « quasi-littérale ».

La récurrence littérale est un phénomène très rare dans *NET*. Elle est liée à la fois à la brièveté de l'énoncé et au faible nombre d'occurrences concernées (deux en général) : « A regañadientes y por si acaso » (p. 287, 2 fois). Certains de ces énoncés sont d'ailleurs eux-mêmes construits sur des reduplications, littérales, (« Es la causa, es la causa », « saco de harina, saco de harina »). La récurrence littérale peut également concerner des énoncés plus importants : « Escucha, ven, mira, en mí hay esto y quizá prefieras no llegar a verlo. Aún estás a tiempo de no verlo, y si no lo ves no lo habrás visto nunca » (p. 124, 377) et « Pero al menos habían dicho que yo era un joven agradable, y eso es muy de agradecer, aunque sea retrospectivamente » (p. 140, 141). Dans ces deux cas, on n'observe aucune modification d'une occurrence à l'autre; le premier cas est cependant plus frappant que le second dans la mesure où l'intervalle séparant les deux occurrences est de plusieurs chapitres. Cette littéralité semble du même coup renforcer le caractère injonctif de la phrase, sensible dans la juxtaposition des trois impératifs. En général, la récurrence donne lieu à des variations minimales ; c'est pourquoi nous parlons de récurrence « quasi-littérale » : dans les énoncés les plus brefs, la variation peut consister en un changement dans l'ordre des mots (« Mira el hombre los faroles » / « Mira los faroles el hombre »), ou de l'article devant un substantif (« Qué sentido tiene el paso » / « Qué sentido tiene ese paso »). Mais il peut également y avoir des modifications lexicales.

Le cas le plus développé est celui de la métaphore de la « negra espalda del tiempo ». Un recensement peut être effectué à partir des substantifs « espalda » et « revés » : on trouve cinq occurrences pour le premier terme (p. 273, 362, 363, 376, 377, 400), cinq pour le second (p. 273, 400, 362, 363, 367, 377), ainsi qu'une occurrence du substantif « envés » (p. 376). Il y a cependant une quasi coïncidence textuelle des termes puisque « espalda » est

glosé par « revés » ou « envés ». On traitera donc au total de sept occurrences différentes de l'expression, localisées dans les six derniers chapitres - une au quinzième chapitre (p. 273), une autre au vingt-et-unième (p. 400), et cinq au vingtième chapitre -. L'expression est ainsi transformée au gré des occurrences :

- « su revés o su negra espalda » (p. 273)
- « 'el revés del tiempo, su negra espalda' » (p. 362)
- « ese revés o esa negra espalda » (p. 364)
- « el revés o negra espalda del tiempo » (p. 400)
- « el envés y la negra espalda y abismo del tiempo » (p. 376)
- « el revés del tiempo » (p. 367)
- « ese revés del tiempo » (p. 377)

Il s'agit d'une métaphore par complémentation dont le thème est le temps. De façon classique, elle utilise des référents spatiaux pour exprimer une réalité temporelle ; cette spatialisation du temps est également sensible dans le fait qu'elle se situe presque toujours dans des compléments circonstanciels de lieu (« en... »), précédant des verbes de mouvement (« transitar... »). Elle apparaît le plus souvent sous sa forme binaire (ou ternaire) : « en ese revés o esa negra espalda » (p. 363), « por el revés o negra espalda del tiempo » (p. 400), « por el envés y la negra espalda y abismo del tiempo » (p. 376). La coordination reliant les substantifs peut varier d'une occurrence à l'autre : l'utilisation du « o », plus fréquente, permet de mettre en évidence une équivalence sémantique entre « espalda » et « revés ». Les autres occurrences se présentent sous forme unitaire : « por el revés del tiempo » (p. 367), « ese revés del tiempo » (p. 377), « esa negra espalda » (*id.*), variantes auxquelles on peut ajouter cette dernière, unique : « ese abismo » (*id.*). Ainsi, l'expression se greffe au contexte et au texte marien. Nous pouvons signaler enfin que seule l'occurrence de la page 362 est entre guillemets et qu'en outre, l'expression n'apparaît sous sa forme complète qu'à sa dernière occurrence (p. 400). Ces différentes variations de l'expression sont liées, d'une part, à l'abandon rapide de son statut de citation et, d'autre part, à la liberté que le narrateur s'accorde dans la traduction qu'il en fait. Ainsi, il semble s'affranchir de la contrainte intertextuelle.

Cette expression est en effet d'origine shakespearienne. Elle est tirée de la comédie intitulée *The Tempest*, comme l'a signalé C. Bouguen dans sa thèse (*op. cit.*, p. 34). La métaphore figure au début de la pièce (Acte I, scène 2) dans une question de Prospero à Miranda : « What seest thou else in the dark backward and abysm of time ? » que l'on peut

traduire littéralement par « Que vois-tu encore dans le sombre arrière-fond, dans l'abîme du temps ? »⁷⁰. La traduction espagnole de Angel Luis Pujante donnée par C. Bouguen est : « el oscuro fondo y abismo del tiempo » (*op. cit.*, p. 32). La traduction de Mariás s'éloigne donc davantage du texte original que les deux précédentes. Cette liberté se traduit par la littéralité de la traduction du terme « backward » et par la suppression du deuxième terme de l'expression (« abysm ») par rapport à Pujante ainsi qu'à l'ensemble des traductions reconnues (cf. traductions françaises autres que celles de Messaien). La suppression du substantif « abismo », au bénéfice de la seule image du « dos » ou de l'« envers » suggère une transformation du sens même de la métaphore. En effet, dans le texte marien, l'espace de la « negra espalda », perd son caractère insondable pour devenir un espace apte à contenir ; sa profondeur semble davantage horizontale que verticale. Il ne s'agit donc pas d'un espace sans fond mais ouvert sur un horizon inconnu. Il en ressort une spatialisation plus positive et moins inquiétante que celle de la métaphore originale.

L'indépendance vis-à-vis de l'hypotexte shakespearien se marque également au niveau sémantique. *The Tempest* est la dernière en date des œuvres du dramaturge et Shakespeare semble y déployer toute sa force créatrice et son imagination romanesque. L'argument en est assez original⁷¹. Les raisons qui poussent Prospéro à interroger Miranda⁷² sur ce qu'elle *devrait voir* « dans le dos noir du temps » sont le fait d'une tension dramatique extrême puisqu'il est sur le point d'assouvir sa vengeance après des années d'exil suite à une trahison. Avant de lui en exposer les termes, Prospéro demande à sa fille si elle a quelques

⁷⁰ MESSAIEN, P., *Œuvres de William Shakespeare*, Guilde du Livre de Lausanne, Desclée de Brouwer, Bruxelles, 1961, p. 22.

⁷¹ Prospero, duc de Milan, délaisse son duché du fait de son intérêt croissant pour la magie, et délègue ses pouvoirs à son frère Antonio. Grâce à la complicité du roi de Naples, son éternel rival, celui-ci en profite pour l'évincer puis l'exiler. Jeté à la mer avec sa fille de trois ans et ses livres de magie qu'un fidèle, le seigneur Gonzalo, sauve pour lui, il est pris dans la tourmente des flots et finit par échouer sur les côtes d'une île apparemment déserte. En réalité, elle est habitée par un monstre, mi-homme, mi-poisson, prénommé Caliban. Prospéro profite de son ingénuité pour en faire son esclave, mais Caliban cherche à se venger de son maître qui lui a pris son île et refuse de lui donner sa fille, Miranda. Pendant toutes ses années Prospero se perfectionne dans l'art de la magie et se dote d'un esprit du nom d'Ariel qui exécute tous ses désirs. Il a de la sorte connaissance d'un voyage en mer qu'effectue le roi de Naples, son fils Fernando, et son traître de frère, Antonio. Il demande alors à Ariel de se transformer en tempête et de faire échouer le navire sur l'île, en séparant les survivants de la façon suivante : d'un côté l'équipage coincé et endormi dans l'embarcation, d'un autre le fils du roi, Fernando, d'un autre encore le roi et ses hommes dont Antonio et Gonzalo, d'un autre enfin le bouffon du roi, Trinculo, et son compagnon, l'ivrogne Stéfano. A partir de là, Prospéro, aidé d'Ariel, les manipule malgré les obstacles que tente de lui opposer Caliban (dont les seuls alliés sont les piteux Trinculo et Stéfano), et fait en sorte que Fernando tombe amoureux de Miranda, puis que le roi de Naples et ses hommes se soumettent à son bon vouloir (il se montre magnanime) qui est de récupérer son duché, de voir les noces de sa fille avec le jeune roi de Naples (son père abdique en sa faveur). Dans l'épilogue on apprend qu'il perdra ses pouvoirs magiques car il a promis à Ariel sa liberté, quant à Caliban, on ignore ce qu'il devient.

⁷² « Miranda » semble être l'adjectif verbal de « miror » en latin qui signifie être vu et sous cette forme « devant être vu ».

souvenirs de l'époque où elle vivait à Milan avec lui. Surpris qu'elle se souvienne encore de ses servantes (elle n'avait pas trois ans quand elle quitta Milan), il cherche alors à savoir si elle se souvient d'autre chose (« What seest thou else in the dark backward and abysm of time ? »). Prospéro est en effet préoccupé à l'idée que sa fille puisse se rappeler un passé traumatisant, et remettre en cause ses projets de vengeance. Il découle de cette expression une conception fortement dualiste du temps. Le passé de Prospéro est ainsi réduit à l'époque « sombre » de sa vie, celle de la trahison de son frère et de la mort de sa femme, comme si elle résumait l'ensemble de sa vie passée. Par là même, il impose dans sa formulation cette idée à sa fille et lui suggère que l'absence de souvenir rend le passé abyssal. Elle affirme alors ne se souvenir de rien d'autre⁷³.

Face à ce passé, se dresse le présent de l'action. Grâce à ses pouvoirs magiques qui déclenchent une tempête, Prospéro parvient en effet à se faire justice : en provoquant le naufrage de son frère, le traître, il le contraint à abdiquer en faveur de son fils Fernando, auquel il fait prendre pour épouse sa fille Miranda ; de retour à Milan, elle sera couronnée reine et il ne sera plus un paria. La tempête est donc l'instrument d'une vengeance juste. Le futur semble prospère (comme semble le suggérer le prénom du protagoniste) ; il est annonciateur d'un retour en grâce de Prospéro et Miranda, synonyme d'une « face lumineuse du temps » pour prendre de façon maladroite l'exact contre-pied de la métaphore shakespearienne. Cette comédie apparemment anodine offre donc une profonde réflexion sur le sens de la justice. Le titre de la pièce y trouve toute sa légitimité. Le mot « tempest » est d'origine latine comme le révèle son étymologie ; une origine populaire avec *tempesta* qui signifie « temps » et par extension « mauvais temps », et une origine classique avec *tempestus*, « qui vient à temps », de *tempus*, « temps ». Le bouleversement météorologique provoque un bouleversement du temps historique au nom de la justice. Comme on le voit, il ne s'agit pas à proprement parler d'une réflexion sur le temps. Aussi le narrateur semble-t-il

⁷³ Voici un extrait du dialogue entre les deux personnages :

« Prospéro. – L'heure est maintenant venue. L'instant même t'invite à m'ouvrir ton oreille. Obéis et sois attentive. Peux-tu te souvenir d'un temps où nous n'étions pas encore venus dans cette cellule ? Je ne le crois guère, car alors tu n'avais pas trois ans accomplis.

Miranda. – Si fait, monsieur, je me souviens.

Prospéro. – De quoi donc ? d'une autre maison ? d'une autre personne ? Fais-moi le portrait de quelque chose qui soit resté dans ta mémoire.

Miranda. – C'est bien loin et plutôt comme un rêve que comme une certitude garantie par ma mémoire. N'avais-je pas autrefois quatre ou cinq femmes qui me servaient ?

Prospéro. – Oui, Miranda, et plus encore. Mais comment cela se fait-il que cela survive dans ton esprit ? Que vois-tu encore dans le sombre arrière-fond, dans l'abîme du temps ? Si tu te souviens de quelque chose avant ta venue ici, comment tu y vins, tu peux te le rappeler.

Miranda. – Cela je ne m'en souviens pas. » (cf. p. 22)

s'affranchir assez nettement de l'hypotexte shakespearien de l'expression. C'est cette liberté, que l'on retrouve dans la traduction variable de l'expression, qui favorise la récurrence.

Nous pouvons signaler, en dernière instance, que la métaphore de la « negra espalda del tiempo » fonctionne en tant que titre. Comme l'a montré Gérard Genette dans *Seuils*⁷⁴, le titre possède plusieurs fonctions qui ont des incidences textuelles plus ou moins immédiates. La première, qui est la seule « obligatoire » dans la pratique, est la « fonction de désignation ou d'identification », car « le titre, c'est bien connu, est le 'nom' du livre » (*op. cit.*, p. 76). On pourrait d'ailleurs s'interroger sur les conséquences du fait que le nom de l'œuvre est choisi dans l'œuvre d'un autre. Mais comme nous l'avons dit, l'expression est en quelque sorte dénaturée : elle devient marienne. G. Genette définit une deuxième fonction essentielle du titre. C'est une « fonction descriptive » (p. 85). Elle permet de distinguer les titres « thématiques » des titres « rhématiques ». Les premiers sont « les titres indiquant, de quelque manière que ce soit, 'le contenu' du texte » (p. 78) ; les seconds « pourraient sans grand dommage être qualifiés de formels, et bien souvent de génériques » (p. 82). Le titre qui nous occupe relèverait plutôt du premier type, car le texte se présente, entre autres choses, comme une réflexion sur le temps. Néanmoins, dans la mesure où *NET* est placé sous le signe de la répétition, le titre peut avoir une dimension rhématique en annonçant par sa forme (citation, traduction et récurrence) celle de l'ensemble du texte. Le titre qui nous intéresse est ainsi thématique et rhématique.

La répétition littérale et quasi-littérale concerne essentiellement des expressions et des syntagmes et met en place un réseau de refrains dans le texte qui renforcent de l'intérieur le fonctionnement récurrentiel du texte, comme en témoigne la récurrence de la métaphore shakespearienne de la « negra espalda del tiempo ». Nous avons d'abord replacé l'hypotexte dans son contexte ; nous avons pu constater que la métaphore s'affranchit largement de ses origines shakespeariennes ; cette liberté est sans doute une condition nécessaire au fonctionnement de la récurrence en tant qu'elle est répétition/variation. Précisément, il existe dans le texte des phénomènes de récurrence qui entraînent des variations morpho-sémantiques importantes.

⁷⁴ GENETTE, G., *Seuils*, Seuil, Paris, 1982.

2. 1. 2. *Typologie des modifications.*

2. 1. 2. 1. **Amplifications.**

La récurrence est en général corrélatrice d'une amplification de l'énoncé répété qui se matérialise sous forme d'additions lexicales au premier énoncé. Elle peut être minimale et ne consister qu'en une modification du sujet d'un verbe. Ainsi, on peut considérer que l'énoncé « Y qué, si no hubiera nacido » (p. 30, 235, 273, 367) est amplifié par « Y qué, si no hubiera nacido nunca nadie » (p. 31, 236). En effet, il existe un noyau lexical commun aux deux phrases : « Y qué, si no hubiera nacido ». Il met en exergue la modification subie par l'énoncé original qui repose sur un changement de sujet : de « yo » sous-entendu à « nadie ». Cette amplification met en évidence l'évolution du propos d'un niveau purement individuel et subjectif à un niveau collectif qui traduit un profond nihilisme (renforcé par l'adjonction de l'adverbe « nunca »). L'intérêt de la récurrence se situe au niveau des variations qu'elle peut entraîner.

L'amplification peut être plus complète, comme dans le cas de la récurrence de l'hypotexte hernandien, par exemple. La première occurrence correspond à la citation intégrale d'un vers (p. 110 : « Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas »). La deuxième occurrence correspond à une amplification de celui-ci (p. 141: « este territorio de saña que la muerte atraviesa con herrumbrosas lenguas haciendo brotar las sombras más sombrías sin apenas tregua ») qui se caractérise par le fait que :

- le vers original occupe la place d'un complément d'un groupe nominal (« este territorio de saña *que* la muerte atraviesa »)
- il est suivi d'un complément circonstanciel de manière (« haciendo brotar »)
- il est en outre modifié dans sa lettre par la substitution de « lanzas » par « lenguas » (« con herrumbrosas lenguas »).
- l'inversion de places du sujet et du verbe (« la muerte atraviesa » remplace « atraviesa la muerte »).

Ainsi, l'amplification se traduit par l'intégration syntaxique, en amont et en aval, de l'énoncé original dans un énoncé de taille supérieure au sein duquel peuvent s'organiser les différentes modifications, externes et internes.

Elle peut également se traduire par l'agrégation progressive de plusieurs énoncés comme c'est le cas dans cet exemple, reliant premier et dernier chapitres :

- « la lengua no puede reproducir los hechos » (p. 9)

- « lo que nunca pueden reproducir [los acusados] es el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en ese tiempo » (p. 10)
- « los hechos en sí no son nada, la lengua no puede reproducirlos como tampoco pueden las repeticiones reproducir con su filo el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en ese tiempo » (p. 396).

Le dernier énoncé procède ainsi à l'agrégation des deux énoncés précédents tout en leur apportant des modifications. Ainsi le premier énoncé est bouleversé syntaxiquement du fait de la précision apportée par le narrateur sur les « faits » ; dans le deuxième on assiste à la substitution du sujet implicite « acusados » par « repeticiones » : il s'agit d'une métonymie puisqu'il est dit dans le premier chapitre que les procès exigent la reconstitution des crimes et donc l'on demande aux accusés de répéter « pour de faux » les gestes qui ont tué ; les répétitions sont donc celles de ces « gestes » des « accusés ». Mais la généricité de « repeticiones » est ambiguë et le narrateur semble condamner la répétition en soi, les répétitions telles qu'elles se produisent dans la vie de tous les jours, pour peu qu'elles existent ; c'est d'ailleurs dans ce sens que nous avons d'abord interprété ce terme. Du même coup, la variation par amplification prend une certaine ampleur par rapport à l'énoncé original.

De leur côté, les vers tirés d'*Othello* donnent lieu à la fois à des amplifications et des répétitions littérales. Le vers est d'abord cité « intégralement » (p. 89, 143, 209, 220). Il connaît ensuite un certain nombre de modifications (p. 147, 281, 282, 379, 404). Il ressort de ces simples relevés de pages que la récurrence double le nombre de ses occurrences grâce à la prise en compte des variations. Après récapitulation, on trouve donc les formes suivantes :

- « 'Apaga la luz y luego apaga la luz' » (p. 89, 220)
- « ('Apaga la luz y luego apaga la luz') » (p. 143, 209, 220)
- « Apaga la luz, y luego apaga la luz. Y apágala. » (p. 379)
- « y entonces silencio y apaga la luz, y luego la apaga. » (p. 281)
- « y allí la luz no se apaga ahora, ni se apaga luego, ni quizá nunca se apague » (p. 282)
- « hasta que la mano de algún funcionario repara en el despilfarro y apaga la luz, y luego la apaga » (p. 147, 404)

Comme nous le voyons, la récurrence des paroles d'Othello implique plusieurs types de variations qui correspondent à des amplifications : elles peuvent être limitées à l'ajout de parenthèses (p. 143, 209, 220) ; on remarque cependant que la modification de la lettre entraîne automatiquement la suppression des guillemets et donc l'abandon du statut de citation. Celle-ci peut passer par des additions simples (cf. p. 379) ou complexes. Dans le cas du chapitre 20, l'énoncé est complété par une phrase qui se situe dans la continuité sémantique du vers comme l'indique à la fois la conjonction de coordination « y » et le pronom anaphorique « la », mis pour « la lumière ». Il n'y a pas donc pas de modification interne au vers mais seulement amplification par addition.

En revanche, dans les occurrences des chapitres 9, 16 et 21, le vers connaît une amplification qui le transforme dans sa lettre. Au chapitres 9 et 21, le vers est intégré à un énoncé plus vaste dans lequel il occupe la place d'un complément circonstanciel de temps introduit par « hasta que ». En outre « apaga » passe du statut d'impératif qu'Othello s'adresse à lui-même à celui d'indicatif dont le sujet est un vulgaire fonctionnaire qui se soucie de ne pas gaspiller les deniers de l'Etat en électricité. Enfin, cette trivialisation du discours, liée à la notion de rentabilité économique, est sensible dans le fait que « luz » n'est pas répété, mais remplacé par le pronom anaphorique « la » ; la normalité est rétablie.

Au chapitre 16, le vers est intégré à deux reprises à des énoncés plus importants ; dans le premier cas il est relié à une proposition indépendante qui fait de « apagar » un indicatif dont le sujet est un personnage masculin, mentionné plus haut ; l'intégration passe là encore par l'application d'un principe d'économie lié à la substitution de la répétition de « luz » par le pronom anaphorique. Dans le deuxième cas, la transformation est plus radicale ; le vers apparaît en clôture d'un paragraphe (« y allí »). Ensuite, le mode indicatif est définitivement adopté, répété à trois reprises, et négativé, avec une gradation sensible dans la formulation des négations, dans les adverbes temporels, et dans le jeu des temps verbaux. L'amplification passe donc par une intégration syntaxique, laquelle entraîne un changement de mode, de temps et de régime verbaux. La variation se cristallise donc sur les verbes et joue la carte de la répétition interne avec la transition d'un hypotexte binaire à un rythme ternaire (« no se apaga », « ni se apaga », « nunca se apague »). Ainsi, c'est la variation conjointe de plusieurs unités lexicales originales dans un contexte étranger qui permet d'identifier un foyer sémantique minimal et de valider la récurrence (« apaga », « luz »). C'est en ce sens que l'on peut parler de *variation sur le thème de la lumière* en s'inspirant du sens musical qui est donné à ce terme. Nous nous intéresserons aux significations de cette récurrence ultérieurement.

Néanmoins, nous pouvons d'ores et déjà souligner que la sélection de l'hypotexte shakespearien est soumise à une véritable mise en scène dans le texte qui lui permet d'échapper précisément à sa condition hypotextuelle ; en effet le narrateur ne se « focalise » pas immédiatement sur les mots qui feront l'objet d'une récurrence mais prépare leur avènement jusqu'au neuvième chapitre où ils apparaissent indéfectiblement liés à l'expression du temps, comme nous serons amenés à le montrer. Le choix du narrateur se fait en trois temps avant de se porter finalement sur : « Apaga la luz, y luego apaga la luz ». Dans un premier temps, il se remémore les paroles prononcées par Othello au moment de tuer Desdémone dans un contexte tout à fait étranger à la pièce de Shakespeare, c'est-à-dire au cours d'une conversation qu'il a avec Ian Michael au sujet de *TLA* (p. 88-89). Ce dernier aborde la défense du roman comme une cause à laquelle il tente de rallier d'autres collègues, même les plus hostiles comme T. Rylands qui, à la première lecture, jette son exemplaire de *TLA* par la fenêtre de son bureau et le laisse neuf ou dix jours moisir sur la pelouse de l'université avant de le récupérer, de le relire et de l'apprécier (cf. p. 86). Aussi I. Michael répond-il aux craintes du narrateur: « (...) así que yo creo que en contra de los primeros indicios lo tenemos ganado a la causa » (p. 88). Ce dernier substantif déclenche la réminiscence des vers shakespeariens dans son esprit et il se met à citer la première partie d'une tirade du personnage située à la scène 2 de l'acte V⁷⁵ : « 'Es la causa, es la causa alma mía, no dejéis que os la nombre, castas estrellas : es la causa, y sin embargo no derramaré su sangre, ni señalaré esa piel más blanca suya que la nieve ...' » (p. 88-89).

Dans ce premier fragment, c'est le début de l'énoncé qui est retenu par le narrateur, comme en témoigne sa reprise immédiate : « 'Es la causa, es la causa' » (p. 89), puis différée : « Hay quien llega a convencerse de que nació destinado a algo de lo que consigue o padece, como si el padecimiento o el logro le hicieran comprender su historia y aún más, el motivo o causa de su nacimiento, es la causa, es la causa. » (p. 379). De la première à la deuxième occurrence, la citation a perdu ses guillemets et elle est complètement décontextualisée. On peut souligner d'ailleurs que le narrateur insiste sur le caractère sybillin de cette expression, comme celle du titre de *NET* (p. 89 : « y cuatro siglos después de que lo dijera por primera vez no se sabe aún del todo qué causa es esa que no debe nombrarse ante las estrellas ni qué quiso decir Otelo con las enigmáticas y repetidas palabras: 'Es la causa, es la causa'. »). On remarquera enfin que cet énoncé repose sur une parfaite réduplication où la répétition du syntagme marque une sorte de résignation face,

⁷⁵ SHAKESPEARE, W., *Oeuvres, t. 1 Les tragédies*, Desclée de Brouwer, Lausanne, 1960, p. 974.

d'une part, au destin (Desdémone est vénale), et, d'autre part, au devoir à accomplir (Othello doit venger son honneur).

Le reste de la tirade est alors cité : « '... y suave, como monumental alabastro ; aún así debe morir, o traicionará a más hombres. Apaga la luz, y luego apaga la luz ...' » (p. 89). C'est dans ce contexte qu'apparaît la phrase qui fait l'objet de la plus importante récurrence dans le texte : « 'Apaga la luz, y luego apaga la luz' ». Ce vers, comme le premier cité, repose sur une réduplication parfaite qui n'implique pas, elle non plus, un rapport de synonymie entre les deux occurrences du substantif « luz ». En effet, comme le rappelle Geneviève Champeau dans un article déjà cité : « Les vers qui suivent dans la pièce indiquent que la première lumière est celle de la vie qu'Othello va briser et la seconde celle du flambeau qu'il porte » (*art. cit.*, p. 15, note 39). Ainsi dans la première occurrence « apaga la luz » signifie métaphoriquement « tuer », tandis que dans la seconde, le syntagme signifie « éteindre la lumière », c'est-à-dire dans le contexte éteindre la torche qui éclaire la chambre de Desdémone et pourrait éveiller ses soupçons ou ceux des gardes ; cette métaphore se rattache à l'image traditionnelle de la vie comme foyer de lumière. On peut souligner en outre que la citation se termine sur trois points de suspension, indiquant ainsi que le texte se poursuit indéfiniment dans la mémoire du narrateur qui ne prend pas la peine de le retranscrire. Il s'agit ici de marquer le caractère réminiscentiel de la citation et de la ranger dans la catégorie du monologue intérieur (« ...sigue Otelo y yo seguí recordando ») : l'hypotexte est parfaitement intériorisé.

Par ailleurs, il s'instaure un va-et-vient comique entre l'hypotexte dramatique et la conversation téléphonique des deux hommes, entre le discours direct rapporté et la citation textuelle. Les derniers mots d'Othello sont en effet suivis de cette question du narrateur qui s'enquiert de l'état de santé de son interlocuteur et ami, prompt à manifester des allergies à toutes sortes de choses, et notamment aux champs magnétiques : « '¿Qué, cómo va la moqueta atómica?', le pregunté luego a Ian quebrando su tarareo absorto y mis pensamientos y citas. '¿Te sigue despidiendo radiactividad, o sólo te lanza rayos X para desenmascararte ?' » (p. 89). Le chapitre se termine donc sur cette juxtaposition déconcertante mais motivée de deux discours, l'un comique et l'autre tragique, et semble priver de sens l'hypotexte shakespearien. De la même façon, le narrateur se lance dans des conjectures tout à fait fantaisistes où il identifie chacune des personnes évoquées dans la conversation avec un personnage shakespearien : il s'identifie avec Yago, Clare Bayes (son ancienne maîtresse à Oxford) avec Desdémone et le mari de celle-ci, inconnu du narrateur, avec Othello. Il y a mise sur un même niveau de deux discours hétérogènes. En effet, le

contraste qui existe entre les deux « causes », puis entre les deux discours semble tourner en dérision le texte de Shakespeare. La statue de Shakespeare est « déboulonnée », mais surtout cette première occurrence revêt le caractère de l'anecdote. L'ensemble de l'hypotexte apparaît dédramatisé comme si le narrateur préparait le terrain de la variation.

Au début du chapitre suivant, il opère d'ailleurs un nouveau prélèvement sur le texte shakespearien à partir des deux énoncés cités précédemment pour reformer cette citation placée entre parenthèses : « ('... ni señalaré esa piel más blanca suya que la nieve, y suave ...') » (p. 98). Cet énoncé se situe précisément à la jonction des deux énoncés précédents et constitue une allusion aux citations du sixième chapitre comme le suggèrent à la fois les points de suspension et les parenthèses. Le narrateur découpe et suture le texte shakespearien en toute liberté. En outre, il est question dans ces quelques lignes de l'identification erronée entre les personnages des Alabaster de *TLA* (dont le nom signifie *albâtre*) et les Stone de *NET* (dont le nom signifie *Pierre*). Ainsi, le narrateur remodèle le texte original en fonction du contexte : il retient ici le motif de la blancheur de la peau de Desdémone contrastant avec la noirceur de sa trahison supposée et le rapporte trivialement au nom des Stone. Là encore, la recontextualisation tend à dédramatiser l'intertexte shakespearien afin de mieux arracher les paroles d'Othello à leur sens.

Ces vers prennent enfin une résonance métaphorique vis-à-vis de *Corazón tan blanco*⁷⁶ quant aux motifs combinés de l'innocence et de la culpabilité qui imprègnent le roman dans son titre lui-même et dans son épigraphe : « me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco » (*op. cit.*, p. 7). Il s'établit une continuité au-delà de *NET* dans l'oeuvre de l'auteur qui souligne l'importance qu'y recouvre l'oeuvre shakespearienne⁷⁷. Ainsi,

⁷⁶ MARIAS, J., *Corazón tan blanco*, Anagrama, Barcelona, 1992.

⁷⁷ En effet, le titre de *Mañana...* est tiré de *Richard III*, pièce dont le narrateur cite des vers au fil des pages : « Mañana en la batalla piensa en mí », « Pese yo mañana sobre tu alma, sea yo plomo en el interior de tu pecho y acaben tus días en sangrienta batalla : caiga tu lanza ». De même, *Corazón...* emprunte son titre et son épigraphe à *Macbeth* : « 'My hands are of your colour ; but I shame to wear a heart so white' » traduit par « 'Mis manos son de tu color ; pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco' » (p. 9). Ainsi, l'auteur a puisé pour ses trois derniers romans de façon de plus en plus explicite dans l'intertexte shakespearien. D'ailleurs dans la postface à l'édition de poche de *Mañana...*, l'auteur se livre à une mise en scène quelque peu ironique concernant la « révélation » de ses sources : « NOTA PARA LOS AFICIONADOS DE LITERATURA. El título de esta novela, como el de *Corazón tan blanco*, procede de Shakespeare. Si nunca se dice a las claras a lo largo del texto es por una tática apuesta. Fueron numerosos los críticos que al reseñar *Corazón tan blanco* – cuyo origen no se ocultaba – hablaron de la 'célebre cita de *Macbeth*' como si hubieran estado familiarizados con ella toda la vida, cuando esta cita ni siquiera es o era muy conocida, aunque sí la escena a la que pertenece. Tuve curiosidad, así, por ver cuántos sabios reconocían la frase 'Tomorrow in the battle think on me', que se repite varias veces en la Escena III del Acto V de *Ricardo III*, y mucho más célebre que aquella otra de *Macbeth*. Y lo cierto es que nadie dijo nada en los periódicos nacionales. El crítico César Pérez Gracia, sin embargo, de *El Heralde de Aragón* – y según parece no sin ardua pesquisa -, dio con la referencia exacta. » (p. 421). Dans un article consacré à l'expression shakespearienne de *NET*, J. Marías se plaint avec la même ironie de l'acharnement que mettent les critiques à identifier les sources (« Al cabo del tiempo las almas caritativas no han soportado mi deliberada incertidumbre y me han dado los datos exactos :

l'intertexte shakespearien acquiert progressivement une dimension intratextuelle et marienne, destinée à favoriser ses variations au fil du texte.

2. 1. 2. 2. Réductions.

Au contraire, la variation peut être liée à un phénomène de réduction plus ou moins important. Ainsi dans ce premier exemple : « 'Ah sí', pensaré tal vez ella de tarde en tarde, 'vivió aquí conmigo una vez un joven, era madrileño, me pregunto qué habrá sido de él, hace ya tanto tiempo' » (p. 125) / « ('Ah sí, vivió aquí conmigo una vez un joven, era madrileño, me pregunto qué habrá sido de él, hace ya tanto tiempo') » (p. 367). On remarque la suppression d'une occurrence à l'autre du discours du narrateur (« pensaré tal vez ella de tarde en tarde ») : celle-ci semble se justifier par le fait qu'une reconnaissance s'établit au niveau de la lecture suggérée par les parenthèses et place la deuxième occurrence en situation de discours rapporté dont la source est identifiée. C'est sur ce même principe d'économie liée à la reconnaissance que fonctionne ce deuxième exemple: « Es difícil resistirse a perpetuar una leyenda, más aún si uno contribuyó a extenderla. Y sería mezquino negarse a encarnarla » (p. 253) / « Es difícil resistirse a perpetuar una leyenda, sería mezquino negarse a encarnarla » (p. 367): le narrateur semble vouloir conserver l'essentiel de son propos et fait en même temps profession de modestie.

Mais il existe des phénomènes plus complexes. Ainsi en va-t-il de cet exemple à deux occurrences :

- « una voz antojadiza e imprevisible pero que conocemos todos, la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido y quizá por eso ni siquiera es tiempo, quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo. Creo que esa voz que oímos es siempre ficticia, tal vez lo será aquí la mía » (p. 11)
- « la voz antojadiza e imprevisible que sin embargo conocemos todos, la voz del tiempo cuando aun no ha pasado ni se ha perdido y quizá por eso ni siquiera es

The Tempest, Acto I, Escena II. Está en boca de Próspero, y reza : « What seest thou else in the dark backward and abysm of time ? ». L'intertexte shakespearien est également présent dans l'oeuvre antérieure à *Corazón...* (1992) et nous voudrions signaler à cet effet le cas de deux romans de J. Marías : *El hombre sentimental* (1986) et *Monarca del tiempo* (1978). Dans le premier on trouve une référence indirecte à Shakespeare à travers le thème de l'opéra de Verdi intitulé *Othello*, précisément en hommage à la tragédie du dramaturge anglais. Dans le second, la référence est explicite mais elle n'informe pas la fiction ; elle fait l'objet d'un travail critique dans le fragment central de l'ouvrage intitulé « Fragmento y enigma y espantoso azar » sur lequel nous reviendrons.

tiempo, esa voz que oímos permanentemente y que es siempre ficticia, yo creo, como tal vez lo es y lo ha sido y lo será hasta su término la que aquí está hablando » (p. 364)

Le deuxième énoncé est plus court que le premier; le narrateur procède à la suppression de toute une proposition : « quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo » (p. 11). En réalité, une étude plus précise du contexte de la deuxième occurrence nous apprend que celle-ci réapparaît quelques lignes auparavant : « Quiza lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo o el único que permite la ambigüedad, como escribió hace ya treinta años don Juan Benet. » (p. 363). Il en ressort que la première occurrence est éclatée en deux énoncés, l'un situé à la page 363, l'autre à la page 364. La réduction est en réalité synonyme d'une récurrence éclatée.

2. 1. 3. 2. Modifications sémantiques autour d'un temps verbal.

Enfin, certaines répétitions sont fondées sur des critères sémantiques qui ne sont pas nécessairement visibles au premier coup d'oeil, comme nous allons le constater avec l'analyse d'une récurrence qui associe les premier et dernier chapitres de *NET*.

Ainsi, à la page 403, l'ensemble du paragraphe combine plusieurs paragraphes du premier chapitre auxquels la répétition a fait subir un certain nombre de modifications. On peut lire, en effet, parallèlement :

« seguiré contándolo como hasta ahora, sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia; sin que a lo contado lo gué ningún autor en el fondo aunque sea yo quien lo cuente; sin que responda a ningún plan ni se rija por ninguna brújula, ni tenga por qué formar un sentido ni constituir un argumento o trama ni obedecer a una armonía oculta, ni tan siquiera componer una historia con su principio y su espera y su silencio final. No creo que esto vaya a ser una historia, aunque puede que me equivoque, al no conocer su fin que quizá no llegará a la escritura nunca porque coincidirá con el mío, dentro de algunos años, o así lo espero. O también puede que me sobreviva. » (p. 403)

Et au premier chapitre (c'est nous qui soulignons) :

« ...para mí tiene la diversión del riesgo de contar sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia como si lo hiciera con una voz antojadiza e imprevisible pero que conocemos todos, la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido y quizá por eso ni siquiera es tiempo, quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo. Creo que esa voz que oímos es siempre ficticia, tal vez lo será aquí la mía. No soy el primero ni seré el último escritor cuya vida se enriquece o condena o solamente varía por causa de lo que imaginó o fabuló y escribió y publicó. A diferencia de lo que sucede en las verdaderas novelas de ficción, los elementos de este relato

que empiezo ahora son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos -impertinentes todos según la parvularia fórmula crítica, o ninguno necesitaría al otro -, *porque en el fondo no los guía ningún autor aunque sea yo quien los cuente, no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad; así, no tienen por qué formar un sentido ni constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía ni debe extraerse de ellos no ya una lección - tampoco de las verdaderas novelas se debería querer tal cosa, y sobre todo no deberían quererlo ellas-, sino ni siquiera una historia con su principio y su espera y su silencio final. No creo que esto sea una historia, aunque puede que me equivoque, al no conocer su fin.* El principio de este relato, eso lo sé, está fuera de él, en la novela que escribí hace tiempo, o aun antes de eso y entonces es más difuso, en los dos años que pasé en la ciudad de Oxford enseñando como un impostor entretenidas materias más bien inútiles en su Universidad y asistiendo al transcurso de aquel tiempo convenido. *Su final quedará también fuera, y seguramente coincidirá con el mío, dentro de algunos años, o así lo espero. O puede que me sobreviva ese fin como nos sobrevive casi todo lo que emitimos o nos acompaña o causamos, duramos menos que nuestras intenciones.* » (p. 11-12)

Nous constatons donc qu'il y a une réduction de l'énoncé du premier chapitre dans le dernier : le narrateur reprend et place côte à côte des propositions originellement séparées par plusieurs lignes, supprimant ainsi des passages entiers. Néanmoins, la réduction s'accompagne d'une répétition quasi-littérale de certains énoncés en italique dans le texte :

1) « seguiré contándolo como hasta ahora, *sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia* ».

- On passe de l'infinitif « contar » à la forme conjuguée « seguiré contándolo » dont l'aspect implique la poursuite d'une même activité dans le futur.
- On assiste ensuite à la reprise littérale de la définition en creux de l'objet du « contar », fondée sur une accumulation de négations introduite par la préposition privative « sin ».

2) « sin que a lo contado lo gué *ningún autor en el fondo aunque sea yo quien lo cuente ; sin que responda a ningún plan ni se rija por ninguna brújula, ni tenga por qué formar un sentido ni constituir un argumento o trama ni obedecer a una armonía oculta* ».

- La proposition circonstancielle de cause est transformée en une proposition circonstancielle de manière introduite par « sin que » et commandée par « seguiré contándolo »,
- Il y a modification du mode des verbes, qui sont désormais au subjonctif et à l'infinitif ; il en résulte une projection du discours dans le futur.

3) « *ni tan siquiera componer una historia con su principio y su espera y su silencio final.* ».

- Là encore la reprise est quasiment littérale : l'ajout du verbe « componer » est dû à la

réduction de l'énoncé et au parallélisme syntaxique créé par la sélection d'autres syntagmes verbaux du premier chapitre (« formar », « constituer », « obedecer »).

- Néanmoins, il y a renforcement de la négation « ni tan siquiera » ; le narrateur insiste sur le caractère « non-narratif » de son écriture.

4) « *No creo que esto vaya a ser una historia, aunque puede que me equivoque, al no conocer su fin que quizá no llegará a la escritura nunca porque coincidirá con el mío, dentro de algunos años, o así lo espero.* ».

- Le texte subit les mêmes modifications temporelles que précédemment : « sea » devient « vaya a ser » et projette le narrateur dans un discours sur l'œuvre à venir.
- Cependant, on passe de la quasi certitude (« seguramente ») à l'hypothèse (« quizá ») ; pourtant l'impression produite est celle d'un renforcement de l'idée d'absence de fin ; elle est due à la présence du futur associé à l'adverbe nunca (« no llegará a la escritura nunca »). L'avenir semble plus incertain et la mort plus proche.

5) « *O también puede que me sobreviva.* »

- On remarque la suppression de « fin », sous-entendu comme sujet de « sobreviva »,
- et l'adjonction de « también » qui renforce l'alternative introduite par la coordination en « o » : cette deuxième possibilité semble plus aléatoire.

La réduction de l'énoncé du premier chapitre semble se faire en fonction de critères théoriques ; les énoncés sélectionnés pour la récurrence sont en effet ceux qui offrent un « mode d'emploi » de *NET*. Il subissent eux-mêmes des modifications qui ne sont repérables que dans le détail de l'analyse : la répétition est quasi-littérale et repose *presque entièrement sur le passage du futur proche au subjonctif présent*. La quasi-littéralité n'est donc pas la garante de la conservation du sens : en l'occurrence, elle permet de dire autre chose puisqu'elle permet l'application des principes de *NET* à l'œuvre à venir et contribue ainsi à définir une forme de continuité dans la création de l'auteur. La récurrence inscrit le texte dans un univers de redites qui semble déchronologiser le récit et témoigne d'une forte métadiscursivité : le narrateur reprend ce qu'il écrit au fur et à mesure ; la reprise serait paradoxalement constitutive de l'écriture.

2. 2. La récurrence structurelle.

2. 2. 1. La récurrence thématique.

La notion de répétition pose problème dès que l'on aborde des phénomènes sémantiques ; en effet, elle semble être indiscriminée dans ce domaine, au sens où finalement tout sens est lié à une forme de répétition qui en assure la formation et la sédimentation. Néanmoins, en deçà de ces généralités, on peut repérer certains phénomènes précis de récurrence qui sont à l'origine de la formation de thèmes spécifiques dans *NET*.

On peut s'interroger sur la pertinence de la notion même de répétition thématique. Comme le montre J. de Guardia dans son article précédemment cité, la pertinence de la répétition d'une structure thématique demande à être établie en fonction de critères. A partir de l'exemple des pièces de Molière, il conclut que celle-ci dépend essentiellement de deux facteurs : d'une part le faible degré de généralité, d'autre part la faible probabilité d'occurrences. En effet, l'analyse du thème du libertin dans une pièce de Marivaux n'est pas pertinent ; il est trop général. De la même façon, l'analyse de la probabilité d'occurrence du « je » dans un texte autobiographique n'est pas pertinente. Plus un thème est particularisant, et plus sa probabilité d'occurrence est faible, plus la notion de répétition d'une structure thématique est pertinente. Pour contribuer à cette pertinence, J. de Guardia note en particulier l'intérêt de la combinaison lexicale dans l'identification du thème : ainsi, par exemple, dans « Un coeur simple » de Flaubert, J. Ray-Debove identifie le thème de la mort ; ce thème est commun mais, dans la mesure où il est associé au chagrin de Félicité, il cesse de l'être (*art. cit.*, p. 500-503). D'autres éléments contribuent également à la pertinence comme le genre du texte étudié, ou la position en début de segment narratif du thème, etc. De la même façon, il est plus pertinent de repérer dans un texte la répétition combinée de deux mots ensemble, nécessairement plus faible, que celle de chacun des deux mots séparément.

Mais encore faut-il s'entendre sur le sens que l'on donne au thème ; il ne peut pas être limité à la combinaison de deux mots. L'une des premières conclusions du numéro que la revue *Poétique*⁷⁸ a consacré à la question du thème en littérature est la confusion qui règne dans les critères de définition ; procédant à une synthèse de ceux-ci, et prenant notamment comme point de départ les travaux de C. Brémond et T. Todorov, J.-M. Schaeffer et O.

⁷⁸ BREMOND, C., « Du thème en littérature », in *Poétique*, n° 64, 1985, p. 414-423.

Ducrot définissent respectivement la fonction, le thème et le motif dans leur *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*⁷⁹, comme suit :

« Lorsqu'on observe les relations de contiguïté et d'enchaînement qui s'établissent entre unités de sens, on se place dans une perspective syntagmatique et on cherche à dresser une liste de **fonctions** (ou de prédicats) ; lorsque, en revanche, on ne tient pas compte des relations de contiguïté et de causalité immédiate, mais qu'on s'attache à relever celles de ressemblance (et donc aussi d'opposition) entre des unités souvent très distantes, la perspective est paradigmatique, et on obtient, comme résultat de l'analyse, des **thèmes** ; quant aux **motifs**, il paraît judicieux d'y voir des *étiquettes* désignant des classes de *réalisations lexicales* d'une fonction ou d'un thème, chaque classe étant fondée, soit sur des exemplifications strictes, soit, ce qui est plus probable, sur des ressemblances de famille entre ses divers membres. Cela signifie que le même motif est fonctionnalisé ou thématisé, selon qu'il intervient dans le cadre d'une intégration syntagmatique ou paradigmatique » (*op. cit.*, p. 639).

Il en ressort que le thème établit une relation de ressemblance paradigmatique entre des unités de sens pouvant être distantes et peut se spécialiser en motifs. On peut préciser avec C. Brémond que : « La thématisation consiste par conséquent dans une série indéfinie de variations sur un thème dont la conceptualisation, loin d'être donnée d'avance, reste toujours à compléter ou à reprendre, et ne peut se cerner que par approximations précaires » (*op. cit.*, p. 417). C'est la raison pour laquelle C. Brémond parle de « champ thématique » (p. 419) plutôt que de thème. Là encore, nous remarquons que le thème est lié à une échelle textuelle plutôt que contextuelle. Nous pouvons signaler par ailleurs la contiguïté des notions de champ thématique ou même de thème avec celle d'isotopie, définie par A. J. Greimas dans sa *Sémantique structurale*⁸⁰. Ce qui ressort de cette définition, c'est la hiérarchie qui prévaut en matière de thématisation : le thème apparaît comme le résultat d'une forme de cristallisation sémantique à partir de plusieurs sèmes.

Le récit de la malédiction (p. 370-376) se rattache à de nombreux éléments du texte. Un thème de la malédiction est en effet développé dans *NET* à travers différents motifs plus ou moins rapidement identifiables. On peut signaler que la formulation de la malédiction donne lieu à plusieurs récurrences dans le texte. Ainsi, le narrateur précise que O. von Hórvath est mort sans avertissement, hors de son pays natal et avant d'avoir eu cinquante ans : « sólo tenía treinta y seis años ; era un extranjero, no estaba en su tierra, no tuvo

⁷⁹ DUCROT, O., et SCHAEFFER, J.-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, « Points », Paris, 1995.

⁸⁰ GREIMAS, A.-J., *Sémantique structurale*, Gallimard, Paris, 1966. Voici la définition proposée : « l'isotopie d'un énoncé ou d'un texte est une certaine répartition des sèmes associés aux différents mots, répartition qui assure, notamment par son caractère répétitif, la cohésion, voire la cohérence de l'énoncé ou du texte » (*op. cit.*, p. 538).

aviso » (p. 150). Un parallélisme se crée avec la formulation de la malédiction familiale : « Iba a cumplir los cincuenta, murió ya lejos de su tierra (...) y su cadáver fue arrojado al océano con una bala de cañón », « Manera tenía cuarenta y seis años, mi edad de ahora, y estaba lejos de sus dos tierras... » (p. 372-373). Un parallélisme est donc suggéré entre les destinées de ces hommes, comme cela a été dit, remettant en cause la valeur de la malédiction : Hórvath est mort dans les mêmes circonstances que les Manera mais sa mort est purement accidentelle (« no tuvo aviso »). Mais le parallélisme ne s'arrête pas là. Dans ce même dixième chapitre, on apprend que le père de la fiancée du dramaturge autrichien est mort dans les mêmes circonstances exceptionnelles (cf. 151) (ni sa localisation ni son âge ne sont précisées cependant). De la même façon, il est suggéré que Ewart est, lui aussi, victime de la malédiction, puisqu'il est mort avant cinquante ans et loin de chez lui et que sa tombe a disparu (cf. p. 246). Enfin, il est suggéré que le narrateur est, lui aussi, victime de la malédiction, mais potentielle seulement : il n'est pas encore mort, mais il n'a pas encore cinquante ans et voyage beaucoup, comme il le signale lui-même à plusieurs reprises. Néanmoins, son cas est plus complexe puisqu'il est également porteur d'une autre malédiction, liée à ses succès éditoriaux et dont les victimes sont ses anciens éditeurs. Cet élément contribue d'ailleurs à nourrir la thématique de la malédiction.

Ainsi, il y a aux chapitres 17 et 18 tout un jeu de répétitions autour des substantifs « sal » et « vinagre » (p. 287, 288-289, 292, 307), qui seraient les motifs du thème de la malédiction. C'est en effet une métaphore désignant le sceau de la maison d'édition Anagrama qui déclenche le mécanisme isotopique (p. 287 : « ese avinagrado sello editorial »). Celui-ci cristallise la dimension pamphlétaire du discours du narrateur/auteur qui règle ses comptes avec son ancien éditeur Jorge Herralde. Le vinaigre renvoie à l'aigreur des sentiments du narrateur à l'égard de ceux qui l'ont exploité lorsqu'il n'était qu'un jeune romancier inexpérimenté et encore inconnu. On pense alors à l'image du Christ en croix condamné à boire de l'eau vinaigrée.

Mais, plus trivialement, on pense également aux métaphoriques « aigreurs d'estomac » qui semblent devoir affliger nos deux éditeurs lorsqu'ils apprennent le succès d'un roman de Marías, car ils nourrissent les mêmes sentiments à l'égard de leur ancien protégé. Cette métaphore aurait d'ailleurs une autre origine plus concrètement burlesque ; les directeurs de la maison d'édition placeraient dans leurs bureaux des coupelles d'eau salée et vinaigrée afin de repousser les effets néfastes de la malédiction dont il serait porteur, selon eux (p. 288-289). La métaphore se duplique, à partir de « vinagre » et de « sal ». Les deux éléments sont associés dans un premier temps car ils sont censés éloigner les mauvais

esprits, selon la tradition. Ils font donc fonction de répulsifs. D'ailleurs l'élément « sel » renvoie à deux intertextes. Dans *la Bible* en effet, la pluie de sel est une manifestation de la colère divine⁸¹. Par ailleurs, dans les vers cités de M. Hernández, le sel est synonyme de mort (p. 111 : « llueve sal y esparce calaveras »). Seul l'aspect destructeur du sel est donc retenu ici.

Cependant cette double métaphore évolue au gré des occurrences. Ainsi on peut lire quelques lignes plus loin que les temps actuels sont jugés par le narrateur « más vinagrosos que salerosos ». Le sel acquiert une connotation positive, lié au sens de l'adjectif « saleroso » qui signifie « que tiene gracia, simpatía ». Du même coup, le symbolisme négatif du vinaigre s'en trouve renforcé. Quant à la maison d'édition, elle est finalement rebaptisée « Vinagrera & Salero », et les propriétaires sont désignés comme étant « los vinagrosos ». En plus de la caractérisation négative, leur fonction est instrumentalisée ; ils sont désormais réduits à occuper sur la « table littéraire » la fonction de condiments.

La dégradation de la maison d'édition atteint son paroxysme lorsque le narrateur suppose que le liquide contenu dans les coupelles est excrémental (p. 289 : « líquido orinalesco »). D'une part, celui-ci insiste sur le caractère rédhibitoire de la dégradation scatologique dans les premiers chapitres à propos d'une accusation de coprophagie portée par Toby Rylands contre un rival (p. 43-44). D'autre part, le sentiment d'aigreur des éditeurs trouve une sorte de prolongement métonymique dans l'odeur aigre et désagréable de l'urine. Enfin, si l'on ajoute les effets comiques de cette superstition attribuée aux éditeurs à la dégradation qu'ils subissent par continuité métonymique, là encore, c'est finalement leur propre maison d'édition qui se transforme en urinoir. On peut parler dans ce cas d'isotopie combinée du sel et du vinaigre, porteurs d'une métaphore « filée » de la malédiction, se déployant dans les deux chapitres consacrés au monde de l'édition (chap. 17 et 18). C'est donc sur un réseau métaphorico-thématique que le narrateur organise sa vengeance contre les éditeurs de *TLA*. Cette malédiction-là n'a rien à voir a priori avec la malédiction familiale, mais en constitue un avatar à la faveur de la répétition de certaines constantes dans son élaboration ou sa perpétuation (cf. p. 289).

L'arme blanche est également un motif récurrent de *NET* ; on la trouve évoquée au premier chapitre à travers la notion de reconstitution d'un crime où l'on demande à l'accusé de transpercer à nouveau le corps de sa victime, mais cette fois « pour de faux » (p. 9-10 :

⁸¹ GERARD, A.-M., *Dictionnaire de la Bible*, Robert Laffont, « Bouquins », Paris, 1989, p. 913.

« se les solicita una imitación (...) aunque ahora sin el puñal en la mano o sin cuerpo en el que clavarlo –saco de harina, saco de carne- »). L'assimilation de la chair à un « sac » puis à un « sac de farine », suggérée par la réduplication, accentue la violence du geste en contraste avec la fragilité de la vie humaine. Le poignard est également l'arme phallique avec laquelle Othello tue Desdémone dans un accès de jalousie ; c'est aussi l'arme à laquelle pense recourir l'homme attendant le bus pour mettre fin à ses malheurs : va-t-il l'utiliser contre lui, contre ceux qui lui réclament de l'argent ou contre celle qui l'oblige à en obtenir toujours plus ? Dans la logique du crime passionnel, c'est sans doute contre sa compagne qu'il la retournera. On connaît en particulier la signification du combat au couteau dans la littérature argentine traditionnelle (cf *Facundo* de Sarmiento) et contemporaine (chez Borges, le combat au couteau est toujours associé à la virilité et à la conquête du pouvoir).

Ce motif connaît une autre réalisation lexicale, à travers la lance. En effet, cette arme fonctionne sur le même principe que le poignard : elle est coupante et transperce ; mais elle en est la réalisation supérieure par sa taille et sa capacité mortifère. Or il est question de lances au moins à deux occasions ; en effet dans l'intertexte hernandien convoqué dans le texte, il est question des lances de la mort comme s'il s'agissait d'une armée ancienne dont les soldats inclinent simultanément leur arme et avancent au galop sur le champ de bataille contre leurs adversaires ; ce ballet de lances inclinées en tout sens évoque le tableau de Paolo Ucello intitulé *Contre-attaque de Micheletto da Cotignola* (vers 1450), dans laquelle le chevalier a étrangement le visage de la mort elle-même. Il est encore question de lances dans la citation d'un intertexte shakespearien tiré de Richard III (cf. p. 379). Ainsi la lance est liée à la mort et à la guerre.

Mais de façon tout aussi remarquable, il est question à plusieurs reprises dans le texte d'accidents, parfois mortels, causés par des transpercements : ainsi, c'est une balle transperçant l'œil de Wilfrid Ewart qui est à l'origine de sa mort ; de même que la femme aimée s'est fait transpercer la cuisse et porte la cicatrice « énorme » de cette blessure sur son corps. Il semble alors qu'au motif de l'arme tranchante soit lié celui de la blessure plutôt que de la mort. La notion de transpercement se relie plus étroitement à l'idée de pénétration destructrice, contribuant à former une image négative de la virilité que l'on retrouvera dans le texte sous d'autres formes, et notamment sous celle de la malédiction.

S'il reste impossible de relever toutes les manifestations de ce type, cette brève analyse permet de mettre en évidence l'existence de réseaux de récurrences thématiques à petite échelle, qui traduisent l'imprégnation thématique du texte à plus grande échelle.

2. 2. 2. *La récurrence narrative.*

2. 2. 2. 1. *Le récit à répétition.*

Les récits à structures répétitives ne sont pas particulièrement nombreux dans le texte, mais ils sont remarquables. Dans *Figures III*⁸², G. Genette propose d'étudier les rapports que la répétition entretient avec le temps dans le récit de fiction en termes de répétition des événements narrés et répétition des énoncés narratifs. Il propose alors quatre types de récits: le récit *singulatif* (raconter une fois ce qui s'est passé une fois), le récit *anaphorique* (raconter n fois ce qui s'est passé n fois), le récit *répétitif* (raconter n fois ce qui s'est passé une fois) et le récit *itératif* (raconter une fois ce qui s'est passé n fois). Seuls les deuxième et troisième types rentrent dans le cadre de la répétition.

Le cas le plus emblématique est le récit de la malédiction familiale car la malédiction est un phénomène intrinsèquement répétitif. Elle touche successivement deux générations de la même façon : l'arrière grand-père du narrateur, et son fils. Puis, il est question d'une troisième personne : un cousin éloigné, qui ne descend donc pas directement de la précédente victime, et qui a miraculeusement échappé à la mort ; le narrateur semble vouloir nous inciter à penser que cet homme aurait pu ou dû être la troisième victime de la malédiction. Il nous raconte trois fois ce qui ne s'est produit réellement que deux fois. En outre, comme nous l'avons suggéré plus haut, la malédiction semble faire d'autres victimes dans le texte. En ce sens-là, le récit de la malédiction est un récit *anaphorique*.

La mort de W. Ewart, traitée aux chapitres 12 et 14, fait, quant à elle, l'objet d'un récit *répétitif* ; il existe en effet sept versions de cet événement qui lui, par définition, n'est pas répétitif. En outre, le jeune écrivain n'est pas le seul citoyen britannique victime de la célébration du Nouvel An mexicain : le narrateur signale en effet le cas de Carlos Duems, renversé par « un Ford enloquecido » (p. 225) et celui de George W Steabben, tué lors d'une rixe entre officiers de l'armée mexicaine (p. 225-226). Chacun de ces deux hommes possède en outre un point commun avec Ewart : le premier logeait dans le même hôtel que ce dernier et le second est mort, comme lui, frappé par une balle perdue. Le narrateur insiste davantage sur ce deuxième cas pour lequel la coïncidence lui semble plus frappante, rendant la mort plus aléatoire encore. Le récit de la mort de W. Ewart possède donc, lui aussi, des résonances anaphoriques qui viennent s'ajouter à son caractère répétitif. Il y a donc combinaison des niveaux de répétition au niveau de la structure d'un micro-récit dans *NET* :

⁸² *Op. cit.*, p. 147.

les répétitions s'imbriquent les unes dans les autres, constituant des réseaux narratifs toujours plus complexes.

2. 2. 2. 2. La mise en abyme.

Il existe plusieurs cas de mise en abyme dans le texte. Ainsi, le narrateur se prend en effet à réécrire l'histoire de sa famille et à reproduire le récit de la malédiction familiale, à partir de la remémoration des souvenirs collectifs :

« (...) tal vez por allí ya divaga la travesía marítima de mi abuela Lola hace un siglo con sus siete u ocho años risueños desde La Habana a Madrid para que aquí pudiera nacer mi madre Lolita y después de ella yo, y tal vez ronda por ese abismo la niña que mi madre esperaba y quería en aquel cuarto de sus alumbramientos y que no nació porque nació yo en su lugar, pese a aguardar ya a la niña un nombre elegido y pensado, Constanza, y seguramente su imaginado rostro. Y acaso hubo entonces de perderse Cuba para que se efectuara aquel viaje en barco que arrastró a mi bisabuelo isleño hasta el fondo del océano envuelto en una bandera y con una bala de cañón sobre el pecho para mejor hundirlo ('Pese yo mañana sobre tu alma, sea yo plomo en el interior de tu pecho y acaben tus días en sangrienta batalla: caiga tu lanza'). Y quién sabe si no se perdió la isla entonces para satisfacer la maldición privada y ocasional de un limosnero, y por cien mil motivos más de esta índole que atañen sólo a los individuos. » (p. 377-378)

Cette « réécriture » se divise nettement en deux parties. Dans les premières lignes, l'histoire familiale est retracée depuis la traversée de l'Océan Atlantique par la grand-mère jusqu'au narrateur en passant par sa mère, selon un ordre chronologique. Dans les lignes suivantes, la chronologie familiale est reprise à partir de la traversée de l'Océan par la grand-mère, mais cette fois-ci en sens inverse : on remonte donc de cette traversée (« aquel viaje en barco que arrastró a mi bisabuelo isleño hasta el fondo del océano »), à la malédiction dont fut victime Isaac Manera (« la maldición privada y ocasional de un limosnero »), en passant par la perte de l'île de Cuba (« Y acaso hubo entonces de perderse Cuba (...) »). La chronologie est donc inversée. L'histoire familiale, à partir de la malédiction, est donc réécrite à deux reprises dans le texte lui-même, mais de façon extrêmement réduite par rapport au récit de la malédiction et par rapport à l'ensemble des éléments de *NET* concernant cette thématique de la malédiction. C'est en ce sens que l'on peut parler de *mise en abyme*.

Nous proposons pour cela de nous appuyer sur la définition qu'en donne M. Bal dans un article intitulé « Mise en abyme et iconicité »⁸³ dans son ouvrage sur le récit spéculaire :

⁸³ BAL, M., « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, n°29, févr. 1978, pp. 116-128. Nous préférons cette définition à celle donnée par Dällenbach dans *Le récit spéculaire*, Seuil, Paris, 1977 : « est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire » (*op. cit.* p. 52).

« est mis en abyme tout signe ayant pour référent un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire qu'il signifie, au moyen d'une ressemblance, une fois ou plusieurs fois » (p. 123), ce qui implique « que le référent doit concerner le récit entier, mais il n'en représentera qu'un aspect : structure, fil principal de l'histoire, mode de narration dominant, vision -erronée ou correcte- de quelque protagoniste, etc. » (p. 125) et qu'en outre, « cet aspect ne peut avoir un intérêt mineur dans la totalité du récit » (*id.*). M. Bal définit trois types de mise en abyme fondées sur trois relations différentes.

La première correspond à une icône *diagrammatique* et définit une relation de ressemblance entre le texte intérateur et le texte intégré ; c'est le cas qui nous concerne.

La seconde correspond à une icône *topologique* et définit une relation spatiale (figurative ou picturale) entre le signe iconique et son référent : par exemple dans *Tres tristes tigres* de G. Cabrera Infante, la page noire (signe iconique) est la mise en abyme de la confusion éthylique qui assiège la conscience du protagoniste (référent). Dans *NET*, on peut imaginer que les représentations cartographiques de Redonda sont des mises en abyme du secret que le narrateur finit par dévoiler (son héritage du royaume de Redonda).

La dernière correspond à une icône *métaphorique* et définit une relation de ressemblance entre deux référents : « Le signe susceptible d'être appelé icône métaphorique se caractérise par le fait qu'il dénote deux référents en même temps, l'un immédiat, l'autre médiat. Le rapport de ressemblance dans ce cas, se situe au niveau de la relation entre ces deux référents » (*art. cit.*, p. 127). Elle correspond, peu ou prou, à la ressemblance de la relation entre le personnage et son histoire avec celle entre le lecteur et sa propre vie. Elle est donc profondément subjective. Dans *NET*, d'une certaine façon, elle est mise en scène à travers la réaction de certains lecteurs de *TLA* dont on a vu dans la première partie qu'ils s'identifiaient aux personnages du roman.

Nous pouvons signaler enfin que la mise en abyme est prise en compte par M. Frédéric dans son ouvrage précédemment cité. Elle s'appuie d'ailleurs sur la définition de M. Bal (et signale au passage qu'elle ne saurait s'intéresser que ponctuellement à un phénomène auquel il faudrait consacrer un livre).

Les récurrences structurelles sont apparemment beaucoup moins impressionnantes quantitativement que les répétitions d'énoncés. Néanmoins elles existent et semblent occuper des places stratégiques dans le texte. Nous serons amenés à en rencontrer des

formes complexes combinant à la fois la récurrence narrative et la « réécriture », comme dans le cas de la malédiction.

2. 3. Bouleversement de la temporalité dans le texte.

La récurrence d'énoncés ou encore la répétition de structures narratives ou thématiques a pour effet de bouleverser la chronologie dans un récit ; à l'échelle du texte, elles remettent en cause sa temporalité. Aussi convient-il de définir les lieux privilégiés de la crise de la temporalité dans le texte en nous interrogeant en particulier sur les effets de la répétition au niveau de ses limites, et ses conséquences sur le développement du texte. Sans doute serons-nous amenés à mettre en évidence le rôle d'autres éléments dans la définition d'une autre temporalité.

2. 3. 1. Crise de la fin.

Les répétitions du premier chapitre dans le dernier, étudiées précédemment, sont particulièrement éloquentes quant à la conception de la temporalité du texte.

Comme nous l'avons dit, les contraintes techniques qui pèsent sur *NET* sont réaffirmées à la fin du texte et la projection temporelle les amplifie au point de les faire apparaître comme des partis pris esthétiques. Dans le dernier chapitre, le narrateur se projette en effet dans un avenir d'écriture qui transcende l'oeuvre. On passe d'un discours prospectif sur *NET* dans le premier chapitre à un discours prospectif sur le prochain volume de *NET* prévu par l'auteur et annoncé à deux reprises au moins dans le texte⁸⁴. Entre ces deux moments, *NET* s'est écrit. La répétition devient alors synonyme de la conclusion d'un cycle et du commencement d'un autre cycle, d'un éternel recommencement de l'écriture qui dissout les seuils du texte. Le texte se situe ainsi dans la continuité de l'oeuvre et reproduit en son sein le fonctionnement d'une oeuvre elle-même fondée sur un principe de continuité.

En outre, en mettant en miroir le début et la fin du texte, le narrateur remet en cause la limite supérieure du texte et mime l'absence de clôture de celui-ci. La répétition traduit

⁸⁴ p. 253 : « ya no sé cuántos folios necesitaré para contarlo, no bastara con este volumen ni quizá tampoco con el segundo previsto »

p. 403: « Queda por contar todavía tanto reciente y lo venidero, y yo necesito tiempo.»

une renonciation à la clôture et par là-même à la tradition de la *mise en intrigue* définie par la *Poétique* d'Aristote. Comme le montre P. Ricoeur dans le deuxième volume de *Temps et récit*⁸⁵, il y a chez Aristote une quasi-identification entre la représentation d'une action et l'agencement des faits, c'est-à-dire entre *mimèsis* et *muthos*. Or le *muthos* se caractérise par trois traits : la totalité, la complétude et l'étendue appropriée. Aristote affirme que : « un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin » (50b26). Et comme P. Ricoeur le précise : « une action est une et complète si elle a un commencement, un milieu et une fin, c'est-à-dire si le commencement introduit le milieu, si le milieu – péripétie et reconnaissance – conduit à la fin et si la fin conclut le milieu » (*op. cit.*, p. 41). Comme le souligne en effet M.-L. Bardèche :

« Sans doute le besoin de clôture est-il lié au désir d'interrompre la répétition. Dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Roland Barthes place ce désir à l'origine même du récit. Mettre une fin à la relation d'une histoire, c'est, sinon mettre fin à l'histoire, du moins s'abstraire provisoirement du continuum temporel, échapper à l'éternel retour du Même. Le désir et l'attente de la fin traduisent aussi l'espoir du Nouveau » (p. 154).

La fin est donc rationnellement exigible pour plusieurs raisons. D'abord, elle « met fin à l'histoire », ce qui revient à dire finalement que la notion même de récit est inconcevable sans celle de « fin ». Ensuite, l'écriture de la fin place le créateur dans une position privilégiée en l'abstrayant momentanément du continuum temporel. Enfin, la fin de quelque chose annonce possiblement le début d'autre chose, traduisant l'espoir du nouveau. Ainsi, la conception aristotélicienne du récit informe et reflète en même temps tout notre mode de pensée occidental. Le refus de la clôture manifeste en effet l'abandon d'une conception téléologique du récit et avec elle, d'une conception hégélienne de l'histoire au profit d'autres philosophies esthétiques et historiques. Elle marque ainsi l'évolution de la pensée contemporaine vers une théorie de l'oeuvre « ouverte » qui doit son nom à l'ouvrage éponyme de U. Eco⁸⁶ et une approche déconstructionniste de l'histoire. Ainsi, toute oeuvre peut être considérée comme « ouverte » à la communication, étant donné les progrès qui ont été faits dans l'appréhension du rôle du lecteur dans l'élaboration de l'oeuvre. L'oeuvre ouverte est fondamentalement « autoréférentielle » : elle semble reproduire à l'infini son propre fonctionnement. Elle inscrit alors l'oeuvre dans un perpétuel recommencement. Néanmoins, ces problématiques concernent des oeuvres expérimentales et sont liées à une

⁸⁵ RICOEUR, P., *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Seuil, Paris, 1984.

⁸⁶ Dans *L'oeuvre ouverte* (Seuil, 1979), Umberto Eco, à qui l'on doit cette théorie, s'intéresse en effet, non seulement à des oeuvres expérimentales comme le *Livre* de Mallarmé ou révolutionnaires en leur temps comme *Ulysses*, mais également à certaines réalisations de l'art contemporain comme les *Mobiles* de Calder.

époque où la pensée était en rupture avec le structuralisme. Elles ne concernent pas directement notre auteur.

On peut en conclure toutefois que la conception traditionnelle de la temporalité narrative est sacrifiée à une organisation d'un autre type, fondée sur le retour d'éléments qui traduisent le fonctionnement du texte et, au-delà, celui de l'oeuvre : finalement, le texte est une mise en abyme de l'oeuvre. La narration semble alors fonctionner selon certains systèmes propres à *A la Recherche du temps perdu*. Selon R. Sabry⁸⁷ : « Rien de la *Recherche* n'est jamais ponctuel, tout se rattache plusieurs fois au reste, non au moyen de chevilles ou de raccords, mais par réaffleurement, allusion et renouvellement du sens. En somme, la *Recherche* est une oeuvre où rien ne se perd, où tout est destiné à être, à un moment ou à un autre, retrouvé » (*op. cit.*, p. 232-233). Dans *NET*, comme dans la *Recherche*, les éléments réapparaissent les uns après les autres, conférant au texte une sorte d'organisation symbolique ; *NET* serait alors un peu le « temps retrouvé » du narrateur marien.

2. 3. 2. Crise du début.

Mais il est également intéressant de constater que la mise en miroir du début et de la fin remet en cause également le principe de l'ouverture. Il semble en effet que l'instance narrative refuse en quelque sorte de « commencer » *NET*, au sens où les premiers chapitres adoptent à la fois l'apparence textuelle du récit et celle, paratextuelle, de la préface.

En effet, dans le premier chapitre, le narrateur indique que le début de *NET* se situe hors de *NET*, dans une oeuvre antérieure, en l'occurrence dans *TLA* : « El principio de este relato, eso lo sé, está fuera de él, en la novela que escribí hace tiempo, o aun antes de eso » (p. 12). En outre, l'ensemble du premier chapitre se caractérise par une volonté de montrer « le pourquoi et le comment » de *NET*, à la manière d'une préface⁸⁸. D'abord, le narrateur fait profession de modestie pour gagner le respect de son lecteur à travers une sorte d'*excusatio propter infirmitatem* (p. 11 : « Y sin embargo, voy a alinearme aquí con los que han pretendido hacer eso alguna vez o han simulado lograrlo, voy a relatar lo ocurrido, o averiguado o tan sólo sabido »). Puis il lui donne un mode d'emploi de *NET*, comme en

⁸⁷ SABRY, R., *Stratégies discursives*, EHESS, Paris, 1992.

⁸⁸ Rappelons la définition de la préface donnée par G. Genette dans *Seuils* (Seuil, 1987) : « Je nommerai ici préface, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. » (p. 125)

témoignent de nombreuses déclarations d'intention « voy a relatar lo ocurrido » (p. 11), « voy a cometer varias afrentas » (p. 15), etc. Comme le remarque G. Genette, dans la préface, les « thèmes du comment » sont généralement plus nombreux que ceux du « pourquoi » dans la mesure où ils « présentent l'avantage de présupposer [celui-ci], et donc, par la vertu bien connue de la présupposition, de l'imposer d'une manière imperceptible » (*op. cit.*, p. 194).

En réalité, il est impossible de circonscrire cette « préface » au premier chapitre de *NET*. En effet, au deuxième chapitre, le narrateur/auteur continue à livrer des informations prospectives sur le contenu de *NET* (p. 15 : « Yo voy a cometer aquí varias afrentas porque hablaré entre otras cosas de algunos muertos reales a los que no he conocido »), et semble également passer un contrat de lecture avec son lecteur (p. 16 : « esa novela titulada *Todas las almas* se prestó también a la casi absoluta identificación entre su narrador sin nombre y su autor con nombre, Javier Marías *el mismo de este relato*, en el que narrador y autor sí coincidimos y por tanto ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo » (c'est nous qui soulignons)). L'affirmation de l'identité du narrateur et de l'auteur fixe un horizon d'attente autobiographique chez le lecteur (nous reviendrons longuement sur la teneur de cette affirmation en demi-teinte). Le chapitre 3 s'inscrit également dans cette démarche préfacielle ; d'ailleurs il est en continuité avec le second par l'intermédiaire d'une conjonction de coordination adversative (« Pero »). Ainsi, on apprend au cours des pages suivantes quelles ont été les réactions suscitées par la publication de *TLA* au Royaume-Uni en particulier : on est à la limite de la préface et de la « biographie de roman », genre atypique, qu'il faut rattacher en tout état de cause à une démarche de type autobiographique émanant d'un écrivain qui se raconte à travers l'histoire de ses livres. On peut signaler d'ailleurs que la récurrence prolonge le discours préfaciel du premier chapitre jusqu'au dernier chapitre. Comme le signale G. Genette dans *Seuils*, à l'époque des manuscrits, la préface était intégrée au texte ; avec l'avènement de l'imprimerie, elle a cessé de l'être. Selon l'auteur, cette pratique ancienne évite de poser bien des problèmes⁸⁹. Cependant un problème de taille surgit dans le fait même de l'intégration : quels sont les éléments qui nous amènent à considérer le début d'un texte comme sa « préface » d'une part ? Et quelles sont ses limites d'autre part ? Quel est en effet le lieu où l'on passe de la préface au texte lui-

⁸⁹ « Les préfaces intégrées de l'ère pré-gutenbergienne, qui étaient en réalité des sections de texte à fonction préfacielle, ne posaient de ce fait même, aucun problème quant à leur emplacement (inévitavelmente, les premières ou, parfois, dernières lignes du texte), leur date d'apparition (celle de la première publication du texte), leur statut formel (c'est celui du texte), la détermination de leur destinataire (c'est l'auteur réel ou supposé, du texte), et celle de leur destinataire (c'est évidemment encore celui du texte (...)) » (p. 158)

même ? La répétition ne remet-elle pas précisément en cause son existence ? C'est en ce sens que l'on peut parler de « crise du début » parallèlement à la « crise de la fin ». Etant donné l'absence de limites, on peut alors parler d'« immanence du début » dans *NET*.

En liaison avec la remise en cause de la temporalité linéaire du texte et l'abandon de la succession, nous voudrions nous interroger sur l'usage des temps dans le texte et notamment sur le présent de l'indicatif dans les chapitres liminaires ; le texte s'ouvre sur un présent (« *creo* ») et se clôt sur un passé composé (« *no se ha apagado* »), c'est-à-dire sur un temps associé généralement au présent en espagnol. Mais surtout, l'usage du présent, sous la forme du présent de l'indicatif, présent du subjonctif et futur immédiat, se prolonge dans les premiers chapitres de *NET*, contribuant à renforcer l'image préfacielle du texte. On peut se demander, en effet, si l'atemporalité relative du texte, liée à l'abandon de la linéarité, n'est pas aussi liée à l'usage d'un temps « atemporel », à savoir le présent.

Il existe essentiellement deux types de présent : le présent de simultanéité, qui indique la simultanéité d'une action et du verbe qui dit cette action, et le présent *gnomique*, celui des vérités éternelles ou des réalités générales. D. Cohn⁹⁰, parmi d'autres, a reconnu l'existence d'un troisième présent, le présent *itératif*, qui, comme son nom l'indique, signifie l'habitude en contexte présent, par opposition à l'imparfait de l'indicatif qui signifie l'habitude en contexte passé. On peut souligner la proximité qu'il y a entre le présent itératif et le présent gnomique, dans la mesure où l'un constitue la réplique de l'autre dans la sphère privée. Quand je déclare que je mange à dix heures tous les soirs, il s'agit d'une vérité me concernant.

L'ensemble des premiers chapitres s'inscrit dans un présent de narration qui correspond normalement à l'expression de la simultanéité (p. 11 : « *voy a relatar lo ocurrido* », « *el relato que empiezo ahora...* »). Néanmoins, dans sa réitération, il finit par acquérir les caractéristiques d'un présent itératif, et notamment si l'on prend en compte le fait que les éléments métadiscursifs du premier chapitre se répètent dans le dernier ; cela a pour effet d'accentuer le caractère atemporel et oral du discours. De la même façon, nombreux sont les chapitres dans lesquelles le présent narratif se transforme progressivement en présent gnomique (nous le verrons à propos des chapitres consacrés à la réflexion sur le temps), et nombreux sont également les chapitres où le présent gnomique

⁹⁰ COHN, D., *La transparence intérieure*, Seuil, Paris.

s'impose directement comme temps de la réflexion théorique ou métaphysique (chap. 13, par exemple).

Comme nous venons de le montrer succinctement, la remise en cause de la temporalité du texte, dans l'éventualité d'une définition linéaire de la narration, passe par un certain nombre de phénomènes liés à la récurrences d'énoncés et de structures. La répétition d'énoncés du premier dans le dernier chapitre traduit en particulier la volonté de renoncer à marquer le début et la fin du texte et d'inscrire celui-ci dans la continuité de l'oeuvre. De même, l'usage prolongé d'un présent de narration, qui tend vers le présent itératif, installe le discours dans une atemporalité qui se combine aisément avec l'idée d'un éternel recommencement de l'écriture. La succession se dissout dans une approche globale de la continuité.

Nous avons tenté de rendre compte dans ce chapitre des principaux aspects de la récurrence dans *NET* afin de dégager une spécificité de l'écriture de la répétition endogène dans le texte. La répétition d'énoncés caractérise d'ailleurs l'ensemble de l'oeuvre marienne comme le montre C. Bouguen dans sa thèse en repérant les énoncés qui se répètent dans *TLA, Corazón...*, *Mañana en la batalla piensa en mí*⁹¹ et *NET* (*op. cit.*, p. 48-155). Ainsi, le poids des récurrences textuelles qui s'étendent du groupe de mots au groupe de phrases et se caractérisent par le nombre croissant de variations en fonction des dimensions de l'énoncé répété paraît désormais indéniable ; nous avons d'ailleurs mis en évidence plusieurs cas de répétition/variation qui prennent pour objet une citation. Ainsi, dans la récurrence, répétition exogène et endogène se complètent. Tout l'intérêt de ces récurrences phrastiques demeure dans le degré de variation qu'elles s'imposent. Aussi serons-nous amenés à étudier longuement plusieurs cas de récurrences hypotextuelles notamment, dans la dernière partie de ce travail en liaison plus ou moins directe avec la réflexion sur les rapports entre fiction et réalité qu'offre le texte à travers la métaphore, elle-même récurrente comme nous l'avons vu, de la « negra espalda del tiempo ».

De même, la répétition structurelle, qu'elle soit thématique ou narrative, semble constituer un phénomène important dans le texte, comme le laisse entrevoir les analyses menées autour du thème de la malédiction (récit répétitif, mise en abyme) : nous profiterons de la troisième partie pour en comprendre la dimension symbolique.

⁹¹ MARIAS, J., *Mañana en la batalla piensa en mí*, Alfaguara, Madrid, 1996

Les effets de la récurrence sont essentiellement visibles sur l'organisation temporelle du texte. Elle remet en cause l'ordre chronologique du récit et substitue au schéma linéaire traditionnel, un schéma plus complexe qui s'organise paradoxalement autour de la suppression du début et de la fin, mais également autour de la revalorisation du présent de l'indicatif qui donne au discours une dimension atemporelle. En ôtant à *NET* toute cohésion apparente, le narrateur situe le texte au carrefour de l'oeuvre marienne et le pose en pivot d'une réflexion sur l'écriture.

Chapitre 3.

La répétition exogène : citation et réécriture.

Un relevé rigoureux des guillemets dans le texte permet de montrer que la citation est omniprésente ; on obtient en effet un total de 668 occurrences de guillemets sur 351 pages⁹², soit une moyenne de presque deux énoncés entre guillemets par page. Sur ces 351 pages, 262 comportent au moins une « paire » de guillemets, et sur ces 262 pages la moyenne passe alors à presque trois énoncés cités par page. Ces chiffres suffisent à mettre en évidence l'ampleur du phénomène et sa large répartition dans l'ensemble du texte.

Cependant, ces statistiques ne tiennent pas compte de la variété de leur utilisation. En effet, les guillemets servent à délimiter des citations de textes d'auteur, mais également des fragments de discours rapporté, dont certains n'ont pas d'existence préalable au texte et relèvent de discours fictifs qui n'entrent absolument pas dans le cadre de la citation (cas d'une conversation imaginaire entre l'écrivain-mercenaire De Wet et le dictateur Franco, p. 310-320). Les guillemets servent également à la mise en mention du métadiscours du narrateur (p. 10 : « 'Relatar lo ocurrido' es inconcebible y vano »), et permettent enfin la signalisation de références d'articles ou de nouvelles à travers leurs titres (p. 27 : « Como explicado en un artículo de 1989 que titulé 'Quién escribe', ... »). Dans un premier temps, nous choisissons de ne prendre en compte que les citations tirées d'un support textuel, quel qu'il soit ; nous nous appuyons pour cela sur des dictionnaires d'oeuvres littéraires, des catalogues de bibliothèques et d'hémérothèques, et sur la bonne foi, supposée, du narrateur. Après avoir opéré cette sélection, nous obtenons un total de 395 citations. Les pourcentages présentés dans la suite de cette étude tiennent compte de ce chiffre.

Aussi convient-il d'établir une typologie des citations dans *NET* en étudiant leurs sources d'une part et leur morphologie d'autre part. Nous serons ensuite amenés à nous intéresser aux phénomènes affines à la citation, comme le commentaire et la traduction, qui

⁹² Nos statistiques se limitent aux pages de texte. Sont exclues les pages qui comprennent des illustrations, les pages blanches qui séparent les chapitres les uns des autres ainsi que les pages qui font partie de l'espace périgraphique. On obtient ainsi un espace de 351 pages.

nous amèneront à prendre en considération la transformation inhérente au processus de citation. Nous verrons alors que la citation est la voie d'accès à d'autres formes de répétition du discours, comme la *réécriture*. La question qui se posera alors sera celle de la nature intertextuelle ou paradoxalement hypertextuelle de la citation.

Enfin nous nous interrogerons sur les conséquences de l'hybridation du texte dont est responsable l'exogénéité de la répétition : qu'en est-il, en particulier, du statut générique de *NET* ?

3. 1. Citations et autocitations.

3. 1. 1. Morphologie des citations.

Pour étudier la morphologie des citations, il convient de déterminer des critères de classification ; le plus évident est celui de la longueur des citations ; en dehors de celui-ci, il semble difficile d'organiser une typologie ; aussi avons-nous regroupé indifféremment les autres manifestations formelles remarquables.

3. 1. 1. 1. Longueur des citations.

Citation d'énoncés inférieurs à la phrase.

Il eût été plus naturel de prendre comme critère de classification la *longueur* de l'énoncé cité. Néanmoins, on peut difficilement l'exprimer autrement qu'en termes de nombre de lignes, ce qui implique des distinctions à la fois trop empiriques et aléatoires. Aussi, avons-nous choisi de classer les énoncés en fonction de leur pertinence grammaticale : soit ils forment une phrase, soit ils n'en forment pas. Ce choix se justifie par le fait que la phrase constitue une unité grammaticale de base⁹³ et peut constituer en seconde intention une unité de mesure pertinente de la citation.

Les citations d'énoncés inférieurs à la phrase, c'est-à-dire qui ne forment pas une phrase grammaticalement complète, sont les plus nombreuses : elles concernent presque 60% des cas. Elles peuvent varier d'un mot à une phrase, comme en témoigne ce passage de *In Quest of El Dorado* :

⁹³ Le dictionnaire *Le Robert* définit la phrase comme suit: « Tout assemblage linguistique d'unités qui fait sens (mots et morphèmes grammaticaux) et que l'émetteur et le récepteur considèrent comme un énoncé complet ; unité minimale de communication ».

« Según cuenta en su libro *In Quest of El Dorado*, Graham lo acompañó al Hotel Isabel, en la esquina de República del Salvador con Isabel la Católica, en que se hospedaba Ewart por recomendación casual de ‘un español’ que le había dado la dirección en el tren. Lo regentaba un alemán que hablaba inglés y que, siempre según Graham, trató de congraciarse con él. Visitó la habitación de su amigo en el piso cuarto y admiró la montañosa vista que se ofrecía desde la ventana. Sin embargo no le pareció adecuada para escribir, y ‘meditó llevárselo al Iturbide’. » (p. 206)

L’expression « ‘un español’ » est exactement sur le même plan que la proposition « ‘meditó llevárselo al Iturbide’ ». Ainsi, les citations d’énoncés inférieurs à la phrase peuvent se présenter sous la forme de syntagmes (p. 206 : « También cuenta que primero fueron al Iturbide para que Ewart viera las ‘palmas bananeras’ »), ou sous la forme de propositions (p. 242 : « cuenta Graham que reinaba un poco el caos, con los empleados ‘en ese amenazante estado de borrachera que sobreviene tras beber mucho pulque’ »).

La citation d’énoncés inférieurs à la phrase utilise des formes d’intégration particulières au discours du narrateur, telles que le *résumé avec citations*. C’est une technique propre au journalisme qui est utilisée pour rapporter des propos par une série de citations plus ou moins importantes autour desquelles est reconstitué un discours dont l’énonciateur diffère de celui qui a tenu les propos rapportés. Ainsi, au chapitre 11, le narrateur résume une lettre que lui a envoyée un correspondant mexicain, Rafael Muñoz Saldaña⁹⁴, en émaillant son discours de « morceaux choisis » :

« La segunda carta, de marzo del 90, venía de un joven llamado Rafael Muñoz Saldaña, quien, con menos recursos periodísticos y medios bibliográficos a su alcance, me contaba cómo se había propuesto ‘resolver la incógnita’ que yo ‘había dejado abierta’. Anunciaba que el ‘trabajo de campo’ realizado lo había conducido ‘por vías inesperadas’, si bien a la postre había ‘fructificado en resultados concretos’. » (p. 177-178)

Par un tel procédé, le narrateur semble se faire l’écho fidèle de la lettre de son correspondant mexicain en en restituant l’originalité, sensible dans les métaphores qu’il emploie (« el trabajo de campo » ou « resolver la incógnita »). Toutefois, il opère une coupe drastique dans le texte épistolaire, dont il ne cite en réalité que quelques mots, et se charge d’élaborer son discours autour de noyaux sémantiques dont on ignore la contextualisation originelle. Les possibilités de manipulation sont nombreuses : le sujet de « había dejado abierta » peut aussi bien être le « yo » du narrateur, comme il le propose, qu’un « él », désignant Ewart ou Graham, dans la lettre du jeune homme. L’instance narrative est en effet responsable de la recontextualisation, de sorte qu’il est impossible de statuer sur la fidélité

⁹⁴ On le baptisera désormais Rafael MS, comme dans *NET* (p. 245). De même, Sergio González Rodríguez sera baptisé Sergio GR (p. 178).

de la restitution de cette lettre, même si l'enjeu n'est apparemment pas de taille. A propos de la technique du résumé avec citations, D. Maingueneau⁹⁵ fait les remarques suivantes :

« [son] objectivité apparente est cependant très relative puisque le choix des citations et leur mise en contexte sont révélateurs des opinions du rapporteur (...). En clair, n'importe quelle unité de dimension égale ou supérieure au mot peut être ainsi citée, la seule règle à respecter étant celle de la parfaite intégration syntaxique dans le DCt., de manière à ce que l'on ne perçoive aucune démarcation autre que typographique entre DCt. et DCé » (p. 133).

Partielles, les citations en deviennent partiales. Comme nous l'avons suggéré, la sélection des passages jugés les plus significatifs, leur brièveté ainsi que leur inconnexion favorisent la manipulation du discours cité.

Citations d'éléments supérieurs ou égaux à la phrase.

La citation peut également concerner un énoncé d'une ou plusieurs phrases :

- une phrase simple : « Apaga la luz, y luego apaga la luz » (p. 143) ;
- ou une phrase complexe : « ('Pero esa capacidad de respeto, que me lleva a olvidar toda confidencia; porque nunca las difundo y porque procuro poner paz, les ha servido a otras personas más -de una vez... y a vosotros, ¿no os puedo ayudar?') » (p. 213) ;
- ou une combinaison de plusieurs phrases simples et/ou complexes : « Dice sólo que una vez en la calle 'nos dimos un apretón de manos; nos deseamos mutuamente feliz año; nos dijimos adiós. "Feliz Año Nuevo, y que recuperes pronto esa caja metálica", fueron las últimas palabras que le dirigí, refiriéndome a aquella caja con papeles relativos al regimiento por cuya seguridad yo sabía que él estaba sufriendo' » (p. 242).
- ou enfin une série de citations de phrases simples et/ou complexes juxtaposées les unes aux autres : « ('El toro se arrodilla para morir', 'La muchedumbre quema sus programas para mostrar desagrado') » (p. 193) ;

Les citations de phrases sont les plus fréquentes lorsqu'il s'agit de citer des œuvres littéraires, des lettres, des coupures de presse, c'est-à-dire des documents écrits. On a compté environ 171 citations de ce type, soit 43% du total des citations.

⁹⁵ MAINGUENEAU, D., *L'analyse du discours*, Hachette, Paris, 1991. Chez Maingueneau « DCt » signifie « discours citant et « Dcé », « discours cité ».

Cependant, *NET* offre l'avantage de présenter plusieurs cas de citations beaucoup plus longues que celles qui nous ont occupées jusqu'à présent. La quantité de lignes devient alors un facteur discriminant au sens où les citations concernées peuvent s'étaler sur plusieurs pages. Ainsi, la citation d'une lettre de J. Benet au narrateur (p. 322-323) constitue un exemple de citation longue :

« Benet me mandó desde su casa de Zarzalejo en el campo, donde guardaba el material sobre la guerra del que se sentía tan orgulloso, el siguiente informe escrito a mano, bajo el burlón epígrafe 'Nota para el licenciado Marías': 'Acerca de Oloff de Wet he encontrado algunas referencias en la bibliografía de la Guerra Civil. Jesús Salas Larrazábal lo menciona en dos de sus obras, en *La guerra de España desde el aire*, Ariel, Barcelona, 1972, y en *Intervención extranjera en la guerra de España*, Editora Nacional, Madrid, 1974. En la primera se menciona a De Wet en relación con la creación, por la nueva Subsecretaría del Aire, de al menos quince grupos de caza y bombardeo que empiezan a operar con material importado en septiembre de 1936. Según Salas, De Wet pilotaba un Nieuport 52 en esas fechas. También existe alguna referencia aislada a De Wet en Alcofar Nassaes, *La aviación legionaria en la guerra española*, Euros, Barcelona, 1975. En cambio no he encontrado ninguna mención suya en Bill Alexander, *British Volunteers for Liberty* que pretende suministrar una lista muy extensa de los voluntarios británicos, casi todos encuadrados en el British Battalion en el que sirvió el autor. (...) Ese fragmento no es gran cosa: una estampa periodística del Madrid en el revolucionario otoño del 36, unas impresiones acerca de su vuelo en el Nieuport y unos rápidos perfiles de figuras destacadas de las Brigadas Internacionales. Zarzalejo, enero de 1992.' » (p. 322-323)

Cette citation se compose en effet de cinq phrases et s'étend sur plus d'une page ; elle restitue l'ensemble d'une lettre. C'est d'ailleurs à partir de la citation d'une autre lettre (cf. p. 104), que les citations de *NET* sont généralement plus longues, comme si la quantité de texte cité augmentait exponentiellement en fonction de la quantité de texte écrit.

Comme on peut le comprendre, c'est la longueur mais également la cohérence thématique qui préside au choix de la classification des énoncés cités en citations longues : elles forment une unité textuelle, comme dans le cas précédent. Certaines de ces citations sont entrecoupées par des interventions du narrateur - signes de ponctuation, déictiques verbaux ou brefs commentaires - : « 'Sin embargo', continuaba el texto, 'y a pesar de que sus escritos no pasaban de decorosos o raros (...) ' » (p. 154). On peut considérer cependant que ces interruptions sont négligeables par rapport au flux de l'énoncé cité.

Ces citations longues sont les plus frappantes. On en a dénombré 11 : cinq d'entre elles sont tirées de *TLA* (nous y reviendrons ultérieurement à propos de l'étude de la reproduction du dixième chapitre de *TLA*), 2 sont extraites de lettres respectivement d'Eric Southworth (p. 103-104) et de Juan Benet (cf. supra) ; l'une trouve sa place au sein des citations de coupures de presse sur la mort de Wilfrid Ewart, l'autre dans la citation du

paratexte de *Cardboard Crucifix* de De Wet ; les deux autres proviennent d'articles de presse également consacrés à De Wet : celui du *Völkischer Beobachter* (p. 336-342), et celui de Graham Stanford (p. 348-353). Les deux dernières constituent un cas particulier : il ne s'agit pas d'une unique citation longue mais de fragments assez longs séparés par des commentaires du narrateur systématiquement mis entre parenthèses. Nous avons considéré que les parenthèses, en particulier, hiérarchisaient l'ensemble commentaire/citation au bénéfice de la citation, faisant de celle-ci la seule unité de mesure de l'unité textuelle globale. Du même coup, le commentaire semble s'effacer devant le flux citationnel, accentuant l'impression de longueur de l'énoncé cité.

Les citations longues semblent avoir une réelle autonomie textuelle : elles constituent de véritables îlots textuels. Elles ne représentent cependant que 2,8 % du nombre total des citations mais s'étalent en revanche sur une vingtaine de pages, soit 5,7 % de l'espace du texte. A l'opposé, les citations tirées des articles de *El Excelsior* concernant la mort de Wilfrid Ewart (p. 222-232) sont brèves et ne couvrent que 2,6 % de l'espace graphique alors qu'elles représentent 4,3 % des citations du texte. Les citations concernant De Wet font preuve enfin d'une certaine homogénéité (p. 333-354) : elles représentent 5,6 % des citations du texte et 5,7 % de l'espace textuel. Elles combinent en réalité citations brèves et longues. Il existe donc différentes façons d'imprégner le texte : soit par la multiplication des citations brèves tirées d'une même source, soit par la pratique de la citation longue, soit, enfin, en mélangeant ces deux critères, comme dans le cas de De Wet. Il semble enfin que la morphologie de la citation ne soit pas en rapport avec le sujet traité.

3. 1. 1. 2. Autres distinctions formelles.

Citations dans la citation.

Il y a 42 citations dans la citation dans *NET*, soit 10,6% des citations dans le texte. Elles mettent en place un système de doubles guillemets : guillemets simples pour la citation enchâssante ('...'), guillemets doubles pour la citation enchâssée ("..."). Ainsi les informations sur la mort de W. Ewart, présentées aux chapitres 11, 12 et 14, proviennent à la fois des journaux mexicains de l'époque (*El Excelsior*, *El Universal*), de la biographie (*The Last Words of Wilfrid Ewart*, 1924) et de l'autobiographie de S. Graham (*Part of the Wonderful Scene*, 1964), et des lettres des correspondants mexicains du narrateur (Rafael Muñoz Saldaña et Sergio González Rodríguez), qui ont également lu ces documents et les citent. Le narrateur manifeste la diversité de ses sources par la citation dans la citation, comme en témoigne ce passage, extrait de sa correspondance :

« En una carta del 89 me señaló Sergio G R que Stephen Graham (...) vuelve a dedicar un capítulo a la muerte de Ewart con escasas variaciones respecto a lo relatado en caliente, cuatro decenios antes. Añade sin embargo ‘unas líneas desconcertantes’, esa es la expresión de mi primer corresponsal mexicano: ‘cuenta cómo, luego del entierro de su amigo Wilfrid, va a sus habitaciones del Hotel Iturbide y siente que el espíritu de éste lo rodea. En medio de su desasosiego, Graham se dirige al espíritu y le pide perdón “por todo lo que ha sucedido”, abre la ventana y deja que el espíritu vuele de vuelta a su tierra.’ » (p. 248)

Il en résulte un effet de brouillage textuel dû à la fois au système des guillemets, et au discours que la hiérarchie des emprunts génère ; qui est donc l’auteur de la phrase : « por todo lo que ha sucedido » ? Est-ce Sergio GR, Ewart ou Graham ? La transparence de l’information est en outre mise à mal par l’intrusion des commentaires du narrateur (« esa es la expresión de mi primer corresponsal mexicano »). Mais nous reviendrons en temps voulu sur l’entrelacs des citations et des commentaires.

Les citations tirées de *TLA* contiennent elles aussi des citations dans la citation : ainsi le narrateur de *NET* cite celui de *TLA* qui cite à son tour l’article consacré à J. Gawsworth dans le *Dictionary of National Biography* (p. 156), ou l’article « Some notes on my friend Jonh Gawsworth » de Laurence Durell. On peut lire en effet:

« Lo que viene a continuación en *Todas las almas* es un comentario sobre las dos fotos que incluí aquí antes y que en la novela aparecían entre estas páginas que reproduzco ahora: ‘Con posterioridad he visto una foto de Gawsworth que más o menos -en lo que puede apreciarse- coincide con la descripción física que de él hace el propio Durrell en su texto: “... de mediana estatura y algo pálido y delgado; tenía la nariz partida, lo cual confería a su rostro un toque de villonesca astucia. Sus ojos eran castaños y brillantes, y su sentido del humor no se sentía dañado por sus privaciones literarias.” » (p. 162).

La citation dans la citation implique la multiplication des points de vue dans la description physique de Gawsworth, et s’agissant d’un portrait de l’écrivain, elle accentue l’impression de *mise en abyme* ; il en ressort une image toujours plus lointaine, inaccessible, et mystérieuse, de Gawsworth.

Il y a donc mise en abyme du procédé citationnel : les discours s’emboîtent les uns dans les autres rendant le discours de l’instance narrative de plus en plus hétérogène. Il est élaboré à partir de sources multiples⁹⁶. Il en ressort une extrême densité du réseau citationnel qui accentue le caractère informatif du discours du narrateur, tout en montrant son efficacité relative.

⁹⁶ D’un point de vue strictement littéraire, ce type de procédé a des résonances utopiques : mené à l’infini, il suppose que le texte découle d’un texte premier à jamais introuvable. La littérature aurait pour palimpseste un texte unique et secret.

Citations entre parenthèses.

Les citations entre parenthèses représentent 15,7 % des citations de *NET*. Contrairement aux citations dans la citation, qui exhibent leur statut par la multiplication des guillemets, elles sont en retrait par rapport au discours du narrateur. Les parenthèses sont normalement utilisées pour signaler quelque chose d'anecdotique, ou rappeler quelque chose de familier, et qui peut être supprimé sans que le sens de l'énoncé soit modifié. Elles contribuent ainsi à banaliser la citation et favorisent son insertion dans le discours. Mais elles la placent paradoxalement en position de commentaire, et lui confèrent une dimension métatextuelle, comme le montre cet exemple : « Y acaso hubo entonces de perderse Cuba para que se efectuara aquel viaje en barco que arrastró a mi bisabuelo isleño hasta el fondo del océano envuelto en una bandera y con una bala de cañón sobre el pecho para mejor hundirlo ('Pese yo mañana sobre tu alma, sea yo plomo en el interior de tu pecho y acaben tus días en sangrienta batalla: caiga tu lanza') » (p. 377). La citation entre parenthèses est extraite de *Richard III* de Shakespeare ; elle illustre la violence de la mort de la première victime de la malédiction familiale et souligne sa part de responsabilité⁹⁷. Seule la connaissance de l'oeuvre de Shakespeare nous permet de comprendre l'allusion qui est ainsi faite à ce drame historique ; au-delà, c'est la connaissance de l'oeuvre de Marías qui nous permet de comprendre l'allusion qui est également faite à *Mañana ...* où la citation apparaît à maintes reprises (*op. cit.*, p. 38, 41, 51, 68, 79, 113, 214). Aussi reviendrons-nous ultérieurement sur cette fonction métatextuelle des parenthèses.

La citation entre parenthèses peut être également une citation récurrente dans le texte ; elle est alors commentée et identifiée « correctement » une première fois et apparaît entre parenthèses dans les occurrences suivantes. C'est le cas d'une citation tirée d'*Othello* : « ('Apaga la luz, y luego apaga la luz', eso siempre) » (p. 220). Cette occurrence renvoie alors non seulement à son texte d'origine, mais aussi et surtout aux occurrences précédentes et notamment à la première, présentée sans parenthèses, commentée et référencée (cf. p. 89). Il se forme alors un réseau d'informations intratextuelles en compétition avec le réseau intertextuel de *NET*. Nous serons amenés à nous intéresser à ces phénomènes de récurrence qui constituent le second aspect essentiel des manifestations de la répétition dans le texte.

⁹⁷ En effet, c'est à la suite d'un manquement au devoir chrétien de charité que les Manera ont été maudits : cet aïeul du narrateur a refusé de donner l'aumône à un pauvre et n'a prêté aucune attention à ses prophéties. Or, le drame historique de Shakespeare raconte comment Richard parvint à usurper le trône d'Angleterre après avoir fait tuer son frère George, ses neveux, et tous ses adversaires, après avoir trompé Edouard IV, et contraint sa nièce et sa belle-soeur. Mais la rébellion se forme et les troupes de l'usurpateur rencontrent celles des rebelles à Bosworth. Après une nuit hantée par l'apparition de ses victimes (scène 3 de l'acte V, à laquelle appartient la citation précédente), Richard est tué dans la bataille, puni par la justice divine.

Comme cela a été montré, les citations adoptent différentes formes dans le texte ; les plus nombreuses sont les plus brèves, mais les plus remarquables sont les plus longues ; leur omniprésence et leur variété tendent à en faire une caractéristique du discours de *NET*. On insistera ensuite sur le fait que différents moyens sont mis en oeuvre pour faciliter leur intégration au paysage textuel, qu'il s'agisse du résumé avec citations ou des parenthèses. Le but du narrateur est visiblement d'assurer une cohésion à son discours malgré la systématisme et le caractère ostentatoire de la pratique reproductive. L'écriture citationnelle possède inévitablement un caractère métalinguistique intrinsèque : dans la mesure où elle introduit une différence, elle instaure une distance avec le texte qui peut se manifester sous forme d'ironie comme nous allons le voir.

3. 1. 2. Origine des citations.

3. 1. 2. 1. Autocitations.

Parmi les citations, il faut prendre d'abord en compte celle qui sont tirées des textes dont le narrateur de *NET* déclare être l'auteur, c'est-à-dire d'œuvres officiellement attribuées à J. Marías (cf. p. 16). Dans la mesure où nous admettons ici l'identité, nous ne pouvons donc pas ne pas signaler l'existence de ces « autocitations » : elles sont au nombre de 50, soit un tiers des citations d'auteur, et représentent 10,3 % des citations dans le texte ; elles font ainsi de J. Marías le deuxième auteur le plus largement cité dans *NET*, après Stephen Graham. Dans la mesure où elles ont un statut quelque peu particulier, nous les avons classées à part.

L'autocitation fait en effet partie des formes « anormales » de la citation aussi bien d'après B. Dupriez que d'après A. Compagnon. On trouve cette définition chez le premier : « Dans un texte publié, [l'autocitation] relève de l'autisme et risque de paraître déplacée, sauf en certains cas, par exemple s'il s'agit de se justifier dans un procès d'intention. Dans les textes scientifiques, il est courant de donner des références à ses publications antérieures » (*op. cit.*, p. 116). L'autocitation dans *NET* contribue donc à la fois à l'élaboration de la « scientificité » du discours, qu'elle soit parodique ou non, ainsi qu'à l'autojustification du narrateur/auteur de *TLA* vis-à-vis de ses lecteurs ; il ne faut pas oublier en effet, qu'une partie de *NET* est destinée à démontrer le caractère fictionnel de *TLA* et le

caractère référentiel, au contraire, du personnage de Gawsworth. Dans un cas comme dans l'autre, c'est l'éventuelle fictionnalité de *NET* qui est remise en cause.

L'autocitation pose par ailleurs la question du rapport d'un auteur à son œuvre et témoigne ici de sa capacité à se distancier de celle-ci : il la cite pour la mettre en perspective, donc pour l'apprécier, la juger, etc. Ce processus participe entièrement à la constitution d'une *Oeuvre*. L'autocitation assure dans *NET* une bonne représentation de l'œuvre de fiction de J. Marías, composée de romans et de nouvelles (*Corazón...*, *Mañana...*, *Mientras ellas duermen*, *Cuentos únicos*⁹⁸). Elle en donne une vision « panoramique » et c'est en ce sens, aussi, qu'on peut parler de *NET* comme d'une œuvre-bilan. Il faut souligner que la très large majorité de ces citations reste tirée de *TLA* : on en compte 38, soit 76 % des autocitations⁹⁹.

En même temps que l'auteur fait retour sur son oeuvre, il fait retour sur lui-même et se questionne en tant qu'auteur. Dans un article consacré à A. Gide, P. Masson¹⁰⁰ distingue ainsi deux types d'intertextualité à partir de la citation d'auteur, mais extensibles à l'ensemble des manifestations précédemment décrites ; la citation d'autrui est à l'origine d'une intertextualité qu'il qualifie de « verticale », constituée d'un « mille-feuilles » d'auteurs et de « revendications » par rapport à leurs textes, c'est-à-dire des attitudes allant de l'adhésion à la réfutation du texte cité, tandis que la citation de sa propre œuvre constitue au contraire une intertextualité « horizontale ». Ainsi, le privilège accordé à l'intertextualité horizontale dans *NET* semble suggérer une sorte d'étalement pathologique du moi. Nous aurons à revenir sur cette question.

Du point de vue morphologique, les autocitations ne se différencient pas des autres citations. Elles sont d'extension variable, entre parenthèses, ou dissimulées dans des citations, comme lorsque le narrateur rapporte une conversation entre I. Michael et T. Rylands, dans laquelle est incluse une citation de *TLA* ; c'est I. Michael qui parle : « 'Hablábamos de mi eczema cobáltico y de algunos achaques suyos cuando de pronto murmuró pensativo: "¿A quién pertenece la voluntad de un enfermo? ¿Al enfermo o a la enfermedad ?" Bueno, algo así, no sé si citó *verbatim*.' » (p. 88). Néanmoins, là encore, les citations de *TLA* se distinguent : cinq des *citations longues*, précédemment repérées dans

⁹⁸ MARIAS, J., *Mientras ellas duermen*, Anagrama, Barcelona, 1990.

Id., *Cuento único*, Siruela, Madrid, 1992.

⁹⁹ Parmi les autres autocitations, 14% sont tirées de *Corazón tan blanco*, 6% de *Mañana en la batalla piensa en mí*, 2% de *Mientras ellas duermen*, et 2% de *Cuentos únicos*.

¹⁰⁰ MASSON, P., « Production-reproduction : l'intertexte comme principe créateur dans l'oeuvre d'André Gide », in Actes du colloque *Le plaisir de l'intertexte : formes et fonctions de l'intertexte*, Lang, Louvain-la-neuve, 1986 (p. 209-226).

NET, constituent la reproduction d'un chapitre de *TLA* comme on l'a dit (p. 154-156, p. 157-158, p. 158-161, p. 162-163, p. 165-167)). Si les citations extraites de *TLA* ne correspondent qu'à 1,6% des citations du texte, elles représentent en revanche 4,4% de l'espace graphique. Elles sont enfin très majoritairement réparties dans la première moitié de *NET* et notamment au chapitre 10 : seule une citation de *TLA* apparaît au-delà de celui-ci (p. 253) et c'est l'écho d'une citation déjà faite au chapitre 10 (cf. p. 169).

3. 1. 2. 2. Citations d'auteur.

La citation d'auteur est la citation par excellence, mais elle n'est pas majoritaire dans *NET*. Nous avons réuni en annexe (annexe 3a) un corpus de 150 citations (en comptant les citations extraites des ouvrages de Javier Marías déjà traitées), soit 38% des citations dans le texte. Nous qualifions de citations d'auteur les citations tirées d'ouvrages littéraires. Nous avons choisi de classer dans cette catégorie des citations dont nous n'avons cependant pas pu vérifier l'authenticité du fait de l'absence de notoriété de leurs auteurs. Nous les considérons comme authentiques tout en sachant que le doute est permis¹⁰¹.

Les citations les plus nombreuses sont en effet tirées des ouvrages de S. Graham, biographe officiel de W. Ewart et auteur de *The Life and Last Words of Wilfrid Ewart, In Quest of El Dorado* et de *Part of the Wonderful Scene* (chap. 11, 12 et 14), avec un taux étonnant de 43 %. Si l'on s'en réfère à la définition de la citation d'auteur, il est paradoxal qu'une telle place soit accordée à un auteur aussi mineur ; on peut y voir un usage parodique. L'origine des citations n'est pas toujours précisée, comme en témoignent les propos d'un personnage nommé « Lord Ruthven », par exemple : « Al parecer fue su pariente Ruthven, (...), quien lo invitó a unirse a su regimiento tras conocer su intención de alistarse. 'Que venga con nosotros', le dijo a su padre, quien fue a consultarle sin el bastante temor. '¿Y su vista?', objetó éste. 'Eso no planteará problemas. Dile que venga.' » (p. 185). Ces propos sont-ils tirés de la biographie de H. Cecil, mentionnée et citée quelques pages auparavant (p. 180-183) ou de celle de Graham (p. 184) ? En outre, s'ils sont extraits d'une biographie de S. Graham, de laquelle s'agit-il ? Celle de 1924 (*The Life...*) ? Ou celle de 1964 (*Part of...*) ? Nous avons comptabilisé cette citation comme émanant de la première

¹⁰¹ En ce qui concerne les citations dans la citation dont l'origine est double, nous n'avons pris en compte que la source de la citation première. Aussi, n'apparaissent-elles pas en tant que telles et se répartissent-elles dans les catégories établies en fonction de leur première origine ; ainsi la citation tirée du *Dictionary of National Biography* est incluse dans les citations de documents non littéraires.

biographie de Graham, mentionnée une page avant (p. 184). La pratique de la citation ménage donc une part d'incertitude.

La plupart des autres citations provient ensuite de textes relevant également du genre biographique : citations tirées des ouvrages de H. Cecil, auteur de *The Flower of Battle* (p. 183) ; et autobiographique : citations tirées d'un journal intime ou d'un carnet de notes appartenant à Ewart (p. 187, 244), citations de *Una vida presente*¹⁰², mémoires du philosophe Julián Marías (p. 270), de *Cardboard Crucifix* de De Wet (p. 343), d'une autobiographie de P. Shiel dont le titre n'est pas mentionné :

« 'En medio de todo esto', así dice, 'mi destino me lleva a entrar una tarde en el Palais de la Glace en la rue de Madrid' (y en qué otra calle), 'donde veo a una muchacha de dieciséis años patinando, una española de París. Claro que había visto muchachas preciosas, en Cuba, en Andalucía, en La Martinica; pero nunca antes había visto una beldad; y se parecía a una chica que yo había amado a los siete años, a otra chica que había amado a los trece, y a mi madre. Bien, hacía mucho que había dejado de "rezar" como mis padres, por considerarlo impropio; pero aquella tarde volví corriendo a mi aposento en un coche, y, postrándome recé. "¡Dios! ¡Dámela!" Y el buen Dios lo hizo. (...) Ella no era fuerte, sin embargo: murió al cabo de cinco años, dejándome una hija; y unos quince pasaron hasta que volví a casarme, cuando conocí en una conferencia a Lydia, que se parece a Lina y a mi madre.' » (p. 397-399).

On remarquera donc l'importance des formes biographiques et autobiographiques dans les textes cités, soit sous forme d'autobiographie déclarée (Graham), soit sous forme de journal (Ewart et Shiel). Ce sont donc des textes « anecdotiques » du point de vue de l'oeuvre des auteurs considérés, déjà mineure en elle-même. Le manque de notoriété des auteurs cités est, nous le répétons, patent.

De nombreuses citations sont ensuite tirées de monographies spécialisées, consacrées à des problématiques littéraires (cf. *Infernal paradise : Mexico and the modern English novel* de R. G. Walker), à la guerre (cf. *The war in South Africa* de A. C. Doyle (p. 359-360)) ou à la découverte des Amériques comme l'illustre cette citation de *Vida del almirante* de Hernando Colón :

« 'El domingo 10 de noviembre el Almirante hizo levar anclas, y salió con la armada; y fue a lo largo de la costa de la isla de Guadalupe, hacia el Noroeste, con rumbo a la Española. Y llegó a la isla de Montserrat, a la que por su altura dio este nombre; y supo por los indios que consigo llevaba que los caribes la habían despoblado, comiéndose a la gente de ella. De allí pasó a Santa María la Redonda, así llamada por ser tan redonda y lisa que parece que no se puede subir a ella sin una escala; era llamada Ocamaniro por los indios.' » (p. 391)

¹⁰² MARIAS, J., *Una vida presente*, Ariel, Barcelona 1975.

Il s'agit là d'un hommage à la littérature de voyage de l'Espagne impériale. On remarquera l'image de l'île rendue accessible par une échelle qui témoigne de la forte impression d'étrangeté produite par la découverte de ce « nouveau monde ».

Il est intéressant de s'interroger sur les raisons d'une telle spécificité des ouvrages cités. La citation d'ouvrages spécialisés accentue le caractère non fictionnel du propos du narrateur (il s'appuie sur des textes non fictionnels comme pour élaborer une argumentation), tout en ruinant le dispositif lui-même (il s'appuie sur des textes faisant autorité dans des domaines extrêmement spécialisés). On peut à cet effet émettre l'hypothèse d'une approche parodique du discours scientifique, étant donné l'inadéquation apparente de la documentation du narrateur (il s'agit d'un texte poétique plus que d'un ouvrage historique). Nous remarquerons en outre que la majorité des citations est tirée d'ouvrages en langue anglaise et suppose donc une traduction, c'est-à-dire que l'instance narrative se pose doublement en passeur : de texte et de langue. Mais nous reviendrons sur ce phénomène ultérieurement.

La « véritable » citation d'auteur est, quant à elle, bien minoritaire. Loin derrière S. Graham, l'auteur le plus cité, mis à part Javier Marías lui-même, est William Shakespeare : 5 % des citations sont tirées de ses œuvres, si l'on comptabilise toutes leurs occurrences. Ce ne sont en fait que trois pièces qui sont citées : *Othello*, *Richard III* et *The Tempest*, soit une tragédie, un drame et une comédie. Cet auteur n'occupe donc qu'une place relativement modeste parmi les auteurs avérés cités, bien que l'intertexte shakespearien tienne une place fondamentale dans *NET* et dans l'œuvre de l'auteur, comme cela a déjà été souligné. La systématisme du recours à l'intertexte shakespearien dans l'ensemble de l'œuvre contraste avec la pauvreté des autres intertextes de *NET* qui concernent des auteurs non seulement inconnus mais médiocres. Elle permet ensuite d'établir un lien entre les différentes œuvres de l'auteur et contribue ainsi à faire apparaître *NET* là encore comme une œuvre-bilan : c'est la première fois que l'auteur assume dans son discours les emprunts faits à Shakespeare. Elle est enfin liée à la biographie de l'auteur, spécialiste de la langue et de la littérature anglaises classiques, comme en témoigne son ancienne activité d'enseignant et de traducteur.

Les autres citations émanent d'auteurs extrêmement divers : Miguel Hernández (p. 111), pour les plus brillants et connus d'entre eux; John Gawsworth (poète britannique, 1912-1970), Nugent Barker (nouvelliste britannique, 1888- ?), etc., pour « les autres ». Ces citations d'auteur sont tirées d'ouvrages tout à fait divers : elles peuvent provenir de pièces de théâtre (citations shakespeariennes), de poèmes (citations hernandiennes), ou de romans

comme cette citation extraite de *Tristram Shandy* de L. Sterne : « 'cada bala lleva su propia esquila' » (p. 224). Elles restent cependant très minoritaires dans le texte (à peine plus des 5% de Shakespeare).

La citation d'auteur est donc une pratique problématique dans *NET* dans la mesure où elle met en valeur un type d'auteur et un type de textes qui ne correspondent pas aux critères qui la définissent : l'auteur le plus cité est en effet Stephen Graham, un écrivain obscur ayant à peine reçu la reconnaissance de ses pairs, et ses cités ouvrages sont essentiellement biographiques et dépourvus de qualité littéraire. Aussi avons-nous émis l'hypothèse d'une pratique parodique de la citation d'auteurs, et au-delà une pratique parodique du discours scientifique en général, dans la mesure où la plupart des ouvrages cités sont des ouvrages spécialisés.

3. 1. 2. 3. Citations d'oeuvres « non littéraires ».

Les citations se caractérisent par l'hétérogénéité de leurs origines. Nombreuses sont celles qui sont en effet tirées de textes « non littéraires », tels que des lettres¹⁰³, des articles de presse ou des documents administratifs. On en compte 245, soit 62% des citations du texte : c'est curieusement le pourcentage le plus élevé. Bien que nous soyons conscients du caractère relatif des critères présidant à l'inclusion d'un texte dans le champ littéraire, nous considérons comme « non littéraires » les éléments de la correspondance du narrateur ainsi que les documents éditoriaux, administratifs, etc., mais également les articles de la presse quotidienne qui appartiennent à la vaste sphère de l'information et la communication. Ce type de citation constitue une originalité propre à *NET*.

La correspondance du narrateur représente 37,5% des documents. Elle est composée de ses lettres et de réponses de collègues d'Oxford, ou de personnes ayant participé à ses recherches biographiques (lettre de J. Benet, déjà citée). La correspondance possède un statut particulier : elle est normalement privée et d'ordre paratextuel. Sa publication ramène au genre épistolaire mais participe également à la construction d'une *Oeuvre* comme le montre G. Genette dans *Seuils*, ce qui, là encore, inscrit *NET* dans le sillage des œuvres-bilans (*op. cit.*, p. 316-341). Cependant, elle a dans *NET* une fonction diégétique : elle constitue un corpus de documents utiles à des fins biographiques ou autobiographiques, au même titre qu'un article de presse ou un texte scientifique.

¹⁰³ Ces documents ne rentrent pas dans le cadre d'une correspondance d'écrivain telle qu'elle peut être publiée.

Les articles constituent quant à eux 35,9% des documents cités et sont essentiellement tirés de quotidiens mexicains, britanniques et allemands. Une première vague est tirée des sections mexicaine et anglophone des quotidiens *El Excelsior*, et *El Universal* ; ils ne sont pas reproduits en illustration et concernent la mort de Ewart (p. 221-234). Une deuxième est tirée d'un organe de presse nazi, le *Völkischer Beobachter*, et constitue une chronique apologético-judiciaire de De Wet (p. 336-343) : il s'agit en effet d'un portrait du personnage plutôt que d'une analyse du procès pour espionnage dont il fait l'objet. La troisième (p. 346-347) est composée d'articles tirés de quotidiens anglais dont on ignore le nom et concernent également De Wet : il s'agit de trois coupures de presse, dont deux font état de sa disparition, et notamment l'un des deux, signé Graham Stanford, un homme connaissant apparemment personnellement De Wet (p.348-353) ; le troisième (p. 353-354) est une publicité pour son livre *Cardboard Cricifix* (p. 354). C'est donc aussi bien dans la forme (résumé avec citations précédemment évoqué) que dans le fond, que la presse est représentée dans *NET*.

NET est enfin à l'origine d'une espèce inédite de citation d'origine exclusivement paratextuelle : exergues, ex-libris, dédicaces, etc., représentent 16,3% des citations. Ainsi, le narrateur cite une phrase de J. Gawsworth, appartenant à sa préface posthume à *When Armageddon came* de W. Ewart, mais extraite, en l'occurrence, d'une notice biographique de l'auteur décédé au Mexique :

« “Wilfrid Ewart murió hace diez años y tres meses; la noche de Año Viejo de 1922, para ser exactos, en la sofocante oscuridad de la ciudad de México. La historia es demasiado conocida para precisar aquí de ampliación, y demasiado trágica para permitir insistir en ella con un comentario de pasada. Otro de los grandes novelistas de Inglaterra cayó muerto, y la Literatura fue tanto más pobre por su pérdida. Junto al Árbol de la Noche Triste... fue enterrado”. » (p. 175)

La *citation paratextuelle* témoigne d'une volonté de considérer le livre en tant qu'objet, et s'inscrit parfaitement dans la démarche explicitement « scientifique » et « objectivante » du narrateur par rapport au discours cité.

Quant aux autres documents, d'origines les plus diverses, ils couvrent 10,2% des citations : il s'agit de documents écrits officiels tels que le certificat de décès de J. Gawsworth (p. 26) ou une brève citation extraite d'un texte de loi anglais¹⁰⁴. Ils accentuent

¹⁰⁴ « Las leyes antidifamación o antilabelo británicas, como todas las de ese país, se regían en exceso por los precedentes y así eran demasiado amplias y vagas para considerarse uno jamás a salvo. Y en ese sentido bastaba con que los allegados de alguien por ejemplo los alumnos o colegas de un profesor creyeran reconocer a ese alguien en el personaje de una novela ‘con resultado de odio, desprecio, descrédito o irrisión’ para que el ser real pudiera interponer demanda contra el escritor y la editorial y le fuera inicialmente admitida a trámite. » (p. 296)

la tendance précédemment mise en évidence, et déplacent toujours plus les motivations de la citation vers le terrain du témoignage, mais nous reviendrons sur ces problèmes ultérieurement. Il en ressort à la fois le caractère hétéroclite de la pratique citationnelle dans *NET* et son originalité dans la mesure où elle semble conférer au discours une coloration « scientifique », sans doute parodique (nous serons amenés à y revenir).

3. 1. 2. 4. Manifestations discursives.

Discours direct et discours rapporté.

Nous avons signalé au début de cette étude que les mêmes guillemets sont utilisés pour délimiter les citations textuelles et le discours direct rapporté ; ils apparaissent en effet dans des dialogues entre les personnages, comme la conversation entre les Stone et le narrateur au huitième chapitre, ou la conversation entre ce dernier et Ian Michael (p. 85-89) (annexe 3b). Le second plus gros ensemble de « citations » est ainsi constitué par le discours direct rapporté, soit au total 109 citations (22,4% des citations dans le texte). Du point de vue de la forme, mais également du mode de fonctionnement, la citation de discours rapporté ne se distingue pas de la citation textuelle, comme en témoigne la définition de D. Maingueneau :

« le propre du discours direct, c'est qu'un même 'sujet parlant' se présente comme le 'locuteur' de son énonciation (X a dit : « ... »), et délègue la responsabilité du propos rapporté à un second 'locuteur', celui du discours direct. (...) La citation au discours direct suppose la répétition du signifiant du discours cité et par conséquent la dissociation entre les deux situations d'énonciation, citante et citée. Elle fait coexister deux systèmes énonciatifs autonomes : chacun conserve son JE, son TU, ses repérages déictiques, ses marques de subjectivité propres, les guillemets ou le tiret jouant à l'écrit le rôle de frontière entre les deux régimes énonciatifs. » (p. 87)

La citation de discours rapporté suppose elle aussi un dédoublement de l'énonciation ; néanmoins, elle prend pour matériau de base du discours oral et non un texte d'auteur ayant une existence préalable avérée. On peut se demander alors, avec Maingueneau, si la notion de « citation de discours rapporté » est pertinente dans le cas d'une fiction romanesque : « Au fond, il n'y a discours « rapporté » dans ce cas que si l'on accepte le cadre instauré par l'illusion narrative. La narration ne rapporte pas des propos antérieurs qu'elle altérerait plus ou moins, elle les crée de toutes pièces, au même titre que ceux du discours citant. » (p. 88).

Le narrateur déploie cependant des stratégies de brouillages. Dans *NET*, le discours rapporté est placé côte à côte avec les citations d'auteur « classiques » ; il se crée un mimétisme et la multiplication des citations textuelles tend à conforter le lecteur dans

l'impression que le discours rapporté a lui aussi une existence avérée préalable au texte. En outre, certains dialogues des personnages utilisent les tirets, rejetant la citation de discours rapporté vers la citation textuelle. Enfin, le narrateur semble faire fi de l'illusion narrative : d'une part, les conversations sont rapportées comme ayant été tenues réellement entre des personnages considérés comme référentiels ; d'autre part, il déclare une certaine partie du discours « fictive » ; elle est peu importante avec seulement 61 citations, soit 9,1% des citations dans le texte (comme par exemple la conversation imaginée entre Franco et De Wet que le narrateur affirme lui-même avoir imaginée). Cette déclaration tend à légitimer de fait l'existence d'une seconde catégorie de discours rapporté non fictif, par opposition au premier. Il y a là une anomalie fondamentale du texte marien, où ce qui se produit traditionnellement dans un roman (citations fictives) ne se produit quasiment jamais et ce qui se produit traditionnellement dans un texte non fictif (citations non fictives) se produit systématiquement. Indépendamment des conséquences sur le statut générique du texte, le discours rapporté permet la mise en relation de deux discours, celui du narrateur et celui qu'il attribue aux personnages du texte, avec reproduction et insertion de l'un dans l'autre. Aussi, même s'il s'agit d'une illusion d'optique créée par le texte, nous considérons le discours rapporté dans *NET* comme faisant partie de la dynamique de reproduction.

Du point de vue morphologique le discours direct rapporté se présente le plus souvent sous forme de citations brèves. C'est ensuite un ensemble d'origines diverses, mais il s'agit en général du discours de personnages qui n'interviennent pas directement dans le récit ; nous avons remarqué en effet que l'utilisation des guillemets était réservée aux propos explicitement médiatisés : ainsi, ils sont utilisés pour retranscrire des conversations téléphoniques, comme celles entre Ian Michael et le narrateur (p. 88-89), ou entre ce dernier et l'une de ses admiratrices, folle (p. 98-99) ; ils sont également utilisés pour retranscrire des propos auxquels il n'a pas assisté comme la conversation entre son ami chimiste et l'un de ses anciens collègues de l'université d'Oxford, dans laquelle le professeur se vante de faire l'objet d'un personnage de *TLA* :

« Un colega de su college me informó -y él era la primerísima mano- de que en efecto presumía en el refectorio o en las high tables o cenas formales, ante quien le tocase al lado, de haber pasado a ser un personaje novelesco en Europa –no ‘de novela’ sino ‘novelesco’ había dicho, subrayó mi topo-. (...) ‘Ha de saber, amigo mío’, le dijo con indisimulada pompa a mi informante de Trinity o de Christ Church o de Corpus Christi, ‘que he sido objeto y motivo central de un *roman à clef* ya sabe: francés para “novela en clave”, uno de esos libros en que el lector no deja de preguntarse atónito si será cierto, o hasta qué increíble punto, cuanto el autor relata sobre personajes que no son, sabrá, sino una transposición o representación reconocible o semirreconocible de seres reales: reconocibles para quienes los conocen, huelga decirlo. Hay una buena palabra española para eso, usted la desconocerá,

claro, y no resulta fácil de traducir ni de explicar, como todos los mejores vocablos. Una palabra muy interesante: tra-sun-tos', concluyó tras tomar carrerilla y aire y cambiar hasta de cara para pronunciarla, espaciando con solemnidad las sílabas y en un tono de voz tan mucho más alto -al parecer estridente- que casi causó un cataclismo en la mesa y desde luego media docena de sobresaltos (cucharas disparadas al aire) y otra media de atragantamientos. (...) '¿Ah sí? ¿Y qué se cuenta de usted en esa novela extranjera, doctor Dewar? ¿Algo que no debamos saber nosotros? ¿Algo comprometido? ¿Algo pícaro?', le preguntó mi químico. Y Dewar le respondió con ufanía, o aún es más, con delectación triunfal -la piel de su cráneo más estirada que de costumbre y las gafas resbaladas-: 'Las cosas más fantásticas, se lo aseguro, las cosas más fantásticas. Y lo gracioso es que algunas son verdaderas, nadie lo imaginaría. En fin, así es como van las cosas hoy en día'. » (p. 93-94)

Dans cette conversation, l'espion prend le professeur Alec Dewar de l'Université d'Oxford en flagrant délit de mégalomanie refoulée et d'identification outrancière avec un personnage de *TLA*, de façon d'autant plus grotesque que le narrateur rapporte quelques lignes auparavant l'indifférence qu'il feint de témoigner à l'égard du roman devant ses collègues (p. 92 : « '¿Ah sí? ¿Una novela de Javier, en Oxford? Vagamente me suena que alguien me ha comentado algo, sí. No, no la he leído, estoy muy atareado ahora con el Inca Garcilaso de la Vega' »). L'utilisation de guillemets permet de ne pas faire apparaître cette conversation comme un dialogue fictif ordinaire. Le chimiste, assimilé à une « taupe », semble ainsi rapporter avec exactitude une conversation de la plus haute importance, et divulguer ce que A. Dewar présente de façon mensongère et ridicule comme un secret. Le déploiement de la citation qui concerne des phrases entières et non de simples mots ou expressions permet d'accentuer le caractère grotesque de son changement d'attitude.

Il faut également prendre en compte les monologues intérieurs du narrateur entre guillemets dans le texte. Ainsi, après s'être confronté à l'incompréhension de ses étudiants, il pense à voix haute : « 'Así que hablan de mí...' » (p. 35) ; de même, au huitième chapitre, il se rend compte avec effroi que les Stone d'Oxford s'identifient entièrement aux Alabaster de *TLA* : « 'Santo cielo', pensé, 'los Stone asumen que los Alabaster son ellos y por eso les hace gracia vender en su tienda una novela que según ellos habla de ellos y de esa tienda en la que ellos venden ahora esa novela que de ellos habla. Sin embargo los Alabaster nunca podrían haber vendido mi libro que los crea y contiene' » (p. 121). Ces fragments de pensées intimes n'ont aucune existence préalable au texte ; mais, placés entre guillemets, ils sont assimilables à du discours rapporté et produisent un « effet de réel ».

Dans *L'analyse structurale des récits* (Seuil, 1978), R. Barthes propose d'analyser la spécificité du discours romanesque réaliste ; on peut assimiler le « détail concret » chez Flaubert à la citation, et dire avec R. Barthes :

« Sémiotiquement, le ‘détail concret’ est constitué par la collusion *directe* d’un référent et d’un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une *forme du signifié*, c’est-à-dire en fait, la structure narrative elle-même (...). C’est là ce que l’on pourrait appeler l’*illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l’énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d’autre, sans le dire, que le signifier (...) : *nous sommes le réel* ; c’est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l’esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité » (*op. cit.*, p. 89).

Cela a pour effet de produire une confusion dans l’esprit du lecteur au niveau de la traditionnelle distinction des catégories fiction/réalité : l’illusion est plus forte.

Le discours rapporté tient une place relativement importante dans le texte ; il fait parfois partie intégrante des citations, lorsque par exemple Graham cite les propos de Ewart dans ses livres ; néanmoins, dans la mesure où la source est écrite, nous considérons ces fragments de discours rapporté comme des citations textuelles. Mais il a également son existence autonome dans la retranscription de certaines conversations : les conversations téléphoniques, les conversations fictives, les conversations rapportées par des tiers, et les monologues intérieurs essentiellement. Le discours rapporté a tendance à se confondre avec le matériau citationnel et crée des brouillages d’identité en faveur de la véridicité : perçu comme une citation, il est accepté comme émanant d’une autorité quand il est le seul fruit de la plume du narrateur. C’est en ce sens que l’on peut parler d’un « effet de réel ».

La mise en mention.

L’utilisation des guillemets permet également de pratiquer ce qu’on appelle la *mise en mention*. Elle est en liaison étroite avec la notion d’« interdiscours » forgée par A. Adam¹⁰⁵ et constitue une marque forte de polyphonie dans le texte. La mise en mention, aussi appelée *mise entre guillemets* se définit de la façon suivante :

« (...) dans les énoncés écrits on rencontre très fréquemment des fragments mis entre guillemets dont les dimensions n’excèdent pas celles du mot ou du syntagme *sans qu’il s’agisse de discours rapporté*. Dans le résumé avec citations comme dans le D.D., la mise entre guillemets (MEG) est un simple signe démarcatif que le rapporteur est *obligé* d’utiliser pour distinguer DCt [discours citant] et DCé [discours cité], tandis que dans [nos] exemples la présence des guillemets n’obéit à aucune contrainte technique : c’est l’énonciateur qui

¹⁰⁵ L’interdiscours est une notion créée par J.-M. Adam ; il le définit en ces termes dans *Linguistique textuelle* (Nathan, 1999) : « Directement lié à une formation sociodiscursive, l’interdiscours, quant à lui, contraint les sujets. Le mot « discours » devrait toujours être considéré comme pluriel (...). Là où l’intertextualité apparaît comme libre de toute détermination générique, l’interdiscours – phénomène d’architextualité et plus largement de transtextualité – est étroitement lié aux genres qui caractérisent une formation sociodiscursive » (p. 85).

choisit d'y recourir ou non. La MEG constitue dès lors le résultat d'un acte de signification ; l'énonciateur veut transmettre un certain contenu, auquel le destinataire doit accéder. »¹⁰⁶

La mise entre guillemets ressemble en effet formellement à une citation mais s'en distingue dans la mesure où l'énoncé concerné n'appartient à aucun texte d'aucune instance auctoriale. Elle consiste normalement à mettre en valeur des propos appartenant à autrui, en tant qu'interlocuteur immédiat (on est alors dans le domaine du discours oral qui ne nous concerne pas en l'occurrence), ou en tant qu'interlocuteur λ , représentatif d'un groupe social (on est alors dans le domaine du parler-type ou du cliché linguistique). Le narrateur utilise alors le langage dans sa « connotation autonymique »¹⁰⁷, et fait usage et mention simultanés des mots, comme dans ce commentaire : « 'Relatar lo ocurrido' es inconcebible y vano » (p. 10). Il se fait l'écho d'un discours autre que le sien propre : l'expression « relatar lo ocurrido » est un syntagme figé qu'il reprend tout en s'en démarquant pour signifier son désaccord avec l'idée selon laquelle on peut « raconter ce qui s'est produit » (selon une conception cliché de la vérité largement véhiculée par les médias et notamment la télévision), comme en témoigne la seconde moitié de la phrase : « es inconcebible y vano ». Ainsi, c'est l'identification d'une source spécifique (auctoriale ou textuelle) qui confère à l'énoncé entre guillemets le statut de citation. En son absence, nous sommes face à des phénomènes de mises en mention qui tendent à affirmer l'identité de l'instance narrative dans la mesure où elle se définit ici en opposition à un discours dominant.

A leur tour, les mises en mention participent du brouillage du réseau des citations textuelles. Elles confèrent à la citation une ampleur maximale en situant le narrateur par rapport à l'interdiscours. Elles accentuent aussi à leur manière le caractère non fictionnel du texte, dans la mesure où elles signifient une prise de position et donc contribuent à l'élaboration d'une structure argumentative minimale dans le discours.

Ces différents échantillons permettent de mettre en évidence la généralisation de la pratique de la citation dans *NET* en même temps que sa diversité tant au niveau de la morphologie que du contenu des énoncés concernés. Elle apparaît sous des formes diverses et convoque tous les types de textes, littéraires et non-littéraires, qui relèvent aussi bien d'œuvres de poètes espagnols contemporains que de monographies consacrées à la guerre d'Indépendance ou de documents administratifs. Elle révèle une attirance réelle du narrateur

¹⁰⁶ MAINGUENEAU, D., *L'Énonciation en linguistique française*, éd. Hachette, coll. « Les Fondamentaux », Paris, 1994, p. 134.

¹⁰⁷ *op. cit.*, p. 135.

pour les écrivains anglo-saxons les moins connus bien qu'il accorde une importance relative à l'oeuvre shakespearienne. Elle témoigne enfin d'une volonté critique vis-à-vis d'une oeuvre qu'il déclare être la sienne, situant du même coup le discours dans une démarche ouvertement métalittéraire. Néanmoins, elle témoigne d'une absence de rigueur qui frise l'intention parodique concernant le discours critique : les sources sont pour le moins obscures ou problématiques puisqu'elles émanent du narrateur lui-même ; quant à l'exactitude de la reproduction, elle semble être davantage une déclaration de principe qu'une véritable pratique.

3. 1. 3. La différence au coeur de la citation.

3. 1. 3. 1. La reproduction du dixième chapitre de *Todas las almas*.

Comme nous l'avons dit, le narrateur de *NET* s'emploie à reproduire intégralement le dixième chapitre de *TLA* ; nous allons voir dans quelle mesure cette « reproduction » n'est en réalité qu'illusoire et entraîne une série de variations dans le texte cité.

Certains éléments ne connaissent pas de modification. D'abord, il n'y a pas de modification linguistique entre le texte original (le chapitre 10 de *TLA*) et le texte cité : la « lettre » est apparemment inchangée. Ensuite, il n'y a pas de modification « spatiale » : au dixième chapitre de *TLA* correspond le dixième de *NET* ; en outre, sa localisation, ainsi que son étendue, sont très proches de celles du chapitre reproduit, comme en témoigne la numérotation des pages (p. 147-163 pour *TLA*, p. 149-169 pour *NET*). Nous devons signaler par ailleurs que le narrateur emploie le verbe « reproducir » à trois reprises : en introduction (p. 151 : « y lo mejor es que reproduzca aquí lo que sabía de John Gawsorth cuando escribí *Todas las almas*, aunque sean unas cuantas páginas ») ; au cours du développement (p. 162 : « Lo que viene a continuación en *Todas las almas* es un comentario sobre las dos fotos que incluí aquí antes y que en la novela aparecían entre estas páginas que reproduzco ahora ») ; et en conclusion (p. 167 : « Así terminaba este capítulo de *Todas las almas*, que sí he reproducido íntegro con excepción de su primer párrafo, y con acotaciones y comentarios nuevos como temía. »). Or, cette dernière restriction trahit le principe même de la reproduction à l'identique.

Comme le suggère cette dernière remarque, le texte original subit en effet plusieurs altérations formelles. En premier lieu, il n'est pas cité dans son intégralité (mais le narrateur

précise que : « la reproducción no va a ser íntegra » (p. 151)) : en effet, le premier paragraphe qui, dans le texte original, correspond à une introduction faisant le lien avec le chapitre précédent, a été supprimé. S'il garantissait la cohérence du récit dans *TLA*, il est jugé inutile dans *NET*. Il y a donc altération par suppression. Puis, la répartition du texte original en paragraphes n'est pas respectée dans le texte cité. A trois reprises, un paragraphe est interrompu par un commentaire (p. 152-153 : le premier paragraphe cité est coupé en deux dans *NET*, p. 156 : il en est de même pour le troisième paragraphe cité, et p. 157 : idem pour le quatrième). Les autres commentaires sont intercalés entre les différents paragraphes du texte original. Le chapitre de *NET* est du même coup moins compact que celui de *TLA*. Il y a donc altération par bouleversement de l'organisation textuelle.

Ensuite, les photos de J. Gawsworth (l'une en officier de la Royal Air Force, et l'autre de son masque mortuaire p. 157 et 159 de l'édition Alfaguara de poche) ont été supprimées dans le texte cité, mais sont reproduites au deuxième chapitre (p. 23-24), comme le signale le narrateur lui-même (p. 162). Il y a dans ce cas altération par dissémination des matériaux originaux. Toutefois, le commentaire de ces photos a été maintenu au sein du chapitre 10 de *NET*. Il renvoie ainsi tout autant au texte cité de *TLA* qu'aux premières pages de *NET*. Un réseau intratextuel se déploie donc à l'intérieur même de l'intertexte, lequel ressemble de plus en plus à un hypotexte. En revanche, une gravure inédite de Frederick Carter représentant trois personnages (dont J. Gawsworth et Arthur Machen, respectivement « roi » et « archiduc » de Redonda) est incluse dans *NET*, mais n'est pas commentée (p. 159). Il est légitime de supposer qu'elle fait partie soit des documents fournis par Stephen Eng au narrateur (dont l'article « A Profile of John Gawsworth »), soit des illustrations de l'article de Laurence Durell, intitulé « Some notes on my friend JG » et publié dans *Spirit of Place* (cf. p. 161-162). Il y a là plusieurs phénomènes simultanés d'altération du texte-source : au-delà de la dissémination pointée précédemment, il y a substitution d'une image par une autre ; il y a également « désinformation » dans la mesure où la présence de cette image n'est justifiée par aucun commentaire.

Le texte original subit une dernière altération. A la fin du chapitre 10 de *NET* en effet, le narrateur cite le premier paragraphe du chapitre 11 de *TLA* :

« Aún he de reproducir el primer párrafo del siguiente capítulo, que quizá pudiera haber yo suscrito más que ningún otro párrafo y que da una clara y cabal idea de en qué consistía aquel desvarío pasajero y leve que fue un préstamo del autor que respira y habla, Javier Marías -o era entonces Xavier Marías-, al narrador sin nombre que contiene el aliento y tan sólo escribe, pero que por eso tiene la voz más persuasiva. Ese párrafo dice así:
'No me hice ni me hago todas estas preguntas por piedad hacia Gawsworth, al fin y al cabo

sólo un nombre falso al que no he conocido y cuyos textos -que son lo único que de él aún puedo ver, además de sus fotos de vivo y muerto- no me dicen mucho, sino por curiosidad teñida de superstición, convencido como llegué a estar, algunas interminables tardes de primavera o Trinity, de que yo acabaría corriendo su suerte idéntica'. » (p. 169)

Il y a donc altération de la reproduction par addition. Ainsi toute la structure du chapitre cité est définitivement bouleversée par rapport à celle du texte original ; c'est un autre chapitre qui est cité, or ce chapitre n'a pas d'existence préalable dans *TLA*, ni dans aucune œuvre de J. Marías. Les pistes sont une fois de plus brouillées. Le texte cité n'est plus *TLA*, mais un texte « bricolé » à partir de *TLA* : un texte qui n'a donc plus *TLA* pour seul hypotexte. Ainsi, le dixième chapitre de *NET* devient paradoxalement la reproduction d'un *inédit*, et le narrateur s'éloigne toujours plus de sa déclaration de principe.

Il y a donc de nombreuses altérations dans le texte original ainsi qu'une mise à nu des procédés d'élaboration internes à un texte. La « reproduction » est revendiquée comme modalité de l'écriture par le narrateur, mais en même temps qu'il nous donne « les règles de la méthode », il les transgresse. C'est en ce sens qu'il faut interpréter sa boutade au début du chapitre, lorsqu'il conseille d'abord au lecteur pressé de sauter les pages qui vont suivre puis se ravise ensuite pour finalement se dédire à nouveau, contribuant ainsi à brouiller les pistes :

« Quienes ya hayan leído esas páginas en aquella novela podrán saltárselas -creo- sin sentirse estafados (siempre gusta saltarse páginas y casi nunca es posible), y quienes no las conozcan podrán leerlas ahora sin tener que desembolsar un céntimo más para hacerse con ellas, aunque seguramente la reproducción no va a ser íntegra y puede que incluya acotaciones o comentarios intercalados, de forma que no sé si a la postre harán bien en saltárselas quienes ya se dispusieran alegre y frívolamente a ello. Claro que también podrían saltarse todas las páginas, estas, sin muy graves consecuencias. » (p. 152)

Le propos du narrateur n'est plus finalement aussi limpide qu'il semblait l'être précédemment et la recreation du dixième chapitre de *TLA* apparaît dès lors comme une stratégie d'écriture et une énigme à déchiffrer pour le lecteur méritant et patient. En conclusion, nous pouvons affirmer que l'instance narrative livre sa « reproduction » comme une déconstruction / reconstruction. La double opération « copier-coller » de la citation entraîne donc une série de modifications du texte original qui tend à remettre en cause une éventuelle exactitude de la reproduction. Le résultat obtenu est alors en contradiction avec la déclaration de principe du narrateur, révélant une conception fortement ludique de l'écriture et de la lecture. On ne peut que souligner son ironie : il répète à trois reprises qu'il reproduit et il ne le fait pas pour autant. L'ironie ne doit pas être considérée comme un

simple trope visant à l'expression d'une pensée par antiphrase ; c'est un phénomène énonciatif, qu'étudie O. Ducrot dans *Le dire et le dit*¹⁰⁸ :

« parler de façon ironique, cela revient pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation (...). D'une part, la position absurde est directement exprimée (et non pas rapportée) dans l'énonciation ironique, et en même temps elle n'est pas mise à la charge de L, puisque celui-ci est responsable des seules paroles, les points de vue manifestés dans les paroles étant attribués à un autre personnage, E » (p. 211).

Cette définition de l'ironie en termes d'énonciation renforce l'idée d'une schizophrénie de l'instance narrative qui prétend, dans *NET*, faire une chose et fait son contraire. Elle discrédite la démarche critique du narrateur vis-à-vis de son propre texte. C'est pourquoi nous pouvons avancer l'hypothèse d'une parodie du discours critique¹⁰⁹. Dans un article intitulé « Intertexte/pastiche : l'intermimotexte »¹¹⁰, D. Bilous, s'inspirant de l'adage de M. Butor pour qui « la citation la plus littérale est déjà dans une certaine mesure une parodie », souligne que : « Un résultat intertextuel (la citation) peut ainsi devenir un moyen hypertextuel, tant il est loisible de transformer en effet calculé un effet pervers. » (p. 136-137). Pour reprendre les termes de G. Genette, la citation n'établit plus ici une relation de coprésence entre texte citant et texte cité, mais une relation de dérivation, au même titre que les relations hypertextuelles canoniques. L'auteur procède, on le sait, à une distinction supplémentaire entre l'*intertextualité* stricte, que nous venons de considérer, et l'*hypertextualité*, qui se caractérise par la transformation d'un texte dans un autre texte :

« toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire (...) au terme d'une relation que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation » (p. 12).

Les phénomènes concernés sont les mêmes que ceux pointés par M. Bakhtine¹¹¹ à propos du roman humoristique anglais et européen, à savoir le pastiche et la parodie ; mais G. Genette affine ce double rapport en faisant varier son degré : de l'imitation la plus sérieuse (la forgerie) à la transformation la plus satirique (la charge) en passant par

¹⁰⁸ DUCROT, O., *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984.

¹⁰⁹ Si l'on en croit G. Genette cependant, il ne peut y avoir de parodie que d'un genre et nous nous limitons à la définition d'un type de discours : le discours critique. Aussi reviendrons-nous ultérieurement sur cette hypothèse.

¹¹⁰ BILOUS, D., « Intertexte/pastiche : l'intermimotexte », *Texte*, n°2, 1983, p. 134-160.

¹¹¹ BAKHTINE, M., *Esthétique du roman*, Gallimard, Paris, 1985.

l'imitation et la transformation « ludiques » que sont respectivement le pastiche et la parodie (*op. cit.*, p. 37 et sq.).

La reproduction n'implique donc pas le retour du même mais bien l'avènement de l'autre : la citation devient dans *NET* une manifestation hypertextuelle. Dans un premier travail sur la citation¹¹², nous avons qualifié cette transformation de « critique », au sens de jugement négatif mais aussi et surtout d'analyse. La reproduction introduit en effet l'histoire du texte en train de s'écrire ; il s'agit donc d'un texte-histoire.

3. 1. 3. 2. Le commentaire

Outre les guillemets, la deuxième marque distinctive de la citation est le commentaire. Par définition, la citation « entraîne nécessairement la différenciation de deux niveaux de langage : un langage-objet L1 dont il est parlé, et un métalangage L2, dans lequel il est parlé du premier », comme l'écrit A. Compagnon (*op. cit.*, p. 82). La prise en compte du commentaire implique donc le passage de l'intertextualité à la métatextualité, et non pas à l'hypertextualité comme nous l'avons suggéré précédemment. Néanmoins, le commentaire participe de la dimension hypertextuelle de la citation dans la mesure où il contribue à sa transformation par rapport au texte original.

La métatextualité se définit selon G. Genette de la façon suivante : « Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation, on dit plus couramment de 'commentaire', qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite sans le nommer (...). C'est, par excellence, la relation critique » (*op. cit.*, p. 10). Il s'instaure donc une relation métatextuelle entre la citation et son commentaire.

Morphologie des commentaires.

Le commentaire peut se limiter à un mot accolé à la citation : c'est le cas des verbes introducteurs accompagnés ou non de leur sujet (p. 302 : « 'Gawsworth, a quien nunca conocí en persona', *escribía*, 'fue el primer editor que me aceptó un poema' », p. 303 : « Y acababa entre exclamaciones : '...' », ou encore p. 325 : « 'Ya yo he cumplido. Es tu turno', *dijo*, 'y espero que no tengas la desvergüenza de presentarte a la próxima cena sin ese libro bajo el brazo.' » (c'est nous qui soulignons)). Il peut paraître exagéré de considérer des

¹¹² FLORENCHIE, A., « Etude de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías. Le cas de la citation », Université Michel-de-Montaigne, Bordeaux 3, Pessac, 1999, p. 36.

verbes comme des commentaires. Cependant il existe une différence dénotative signifiante entre l'emploi d'un verbe comme « dijo » ou « dije » et un verbe comme « gritó » ou « musitó », qui peut influencer la lecture et donc l'interprétation de la citation. En outre, la différenciation énonciative permise par les désinences verbales joue également son rôle. Il s'agit de commentaires introductifs minimaux mais sémantiquement non négligeables.

Le commentaire peut également prendre la forme d'un énoncé plus ou moins bref, s'étalant souvent sur plusieurs lignes. Il interrompt en général l'acte de citation comme c'est le cas dans les citations extraites d'ouvrages concernant plus ou moins directement Redonda et s'intercale le plus souvent entre elles, comme en témoigne cet énoncé :

« 'Siguiendo con rumbo general al noroeste, la flota pasó junto a una pequeña, escarpada y redondeada pero inaccesible roca de menos de una milla de largo, que Colón llamó Santa María la Redonda. Redonda conserva hasta hoy su nombre y su importancia como marca, pero nunca ha valido la pena habitarla.' *Menos aséptica es sin embargo su cita en otro libro tardío, de 1974*: 'A continuación vino una isla redonda y minúscula, Santa María la Redonda; ésta no ha sido nunca poblada, aunque un americano chiflado declaró una vez ser rey de ella.' » (p. 394) (c'est nous qui soulignons).

Ainsi le commentaire prend place entre deux citations, et semble formellement s'effacer devant le texte cité, bien qu'il s'agisse d'un jugement de valeur critique (on note l'axiologique « menos aséptica »). Le commentaire ne fait pas toujours autant corps avec la citation ; tout dépend de sa taille. Ainsi, dans l'ensemble du dixième chapitre, le narrateur introduit neuf commentaires variant de quelques lignes (p. 154-155 : « Dentro de poco no será tan esquiva, ya que el *Dictionary of National Biography* acaba de encargar el artículo correspondiente al poeta y rey de Redonda a su reacio sucesor y albacea literario Jon Wynne-Tyson, o King Juan II, ambos títulos van siempre unidos en esta leyenda. ») à une page¹¹³. Dans ce cas, la citation semble être un prétexte au commentaire qui prend l'allure d'une digression.

¹¹³ « No hace falta recordar que este último comentario del narrador yo no puedo suscribirlo. La pieza de Durrell se titula 'Some Notes on My Friend John Gawsworth' o 'Algunas notas sobre mi amigo John Gawsworth' y se publicó en 1969 formando parte del libro de 'textos mediterráneos' de Durrell *Spirit of Place* o *Espíritu del lugar*; había sido escrita como contribución a un volumen de homenaje a Gawsworth en su quincuagésimo cumpleaños, pero ese volumen de celebración tan concreta y sujeta a una fecha aún no había visto la luz en 1969, esto es, cuando el agasajado ya había cumplido los cincuenta y siete, un año antes de su muerte. Un proyecto más frustrado, el amigo sin agasajo. A los cuarenta y cuatro, cuando se produjo el encuentro descrito de Shaftesbury Avenue, Gawsworth llevaría ya uno casado con su tercera y última mujer, Doreen Emily Ada Downie, conocida como 'Anna', la viuda que le llevaba cuatro y que ya tenía una hija crecida llamada Josephine y que fue abuela de la inglesa rubia de nombre Maria que me entregó hace poco las copias de los certificados de matrimonio y defunción de Terence Ian Fytton Armstrong, en estos asuntos no valen pseudónimos. Lo que viene a continuación en *Todas las almas* es un comentario sobre las dos fotos que incluí aquí antes y que en la novela aparecían entre estas páginas que reproduzco ahora: (...) » (p. 161-162)

Le commentaire peut être placé entre parenthèses, comme isolé dans le contexte. C'est le cas le plus fréquent lorsqu'il s'agit pour le narrateur de commenter des textes de presse assez longs (articles de *El Excelsior*, *El Universal*, du *Völkisher Beobachter* ou de la presse anglaise) (cf. chap. 14). Il ne met pas apparemment en cause l'unité de l'énoncé cité comme en témoigne ces exemples tirés du *Völkisher Beobachter* :

« 'Quienes tomaron parte en el proceso han tenido que sopesar mentalmente si este De Wet, que se mantuvo de pie ante ellos retorciéndose una barba rala y quijotesca' (es de suponer que en su detención le habrían requisado el peine), 'era un loco aventurero o un astuto, despiadado, calculador espía resuelto a ocultar sus peligrosos secretos. Ambas cosas pueden ser ciertas. De Wet proviene de una estirpe de militares ingleses.' (Esta afirmación dejaría en patraña al célebre abuelo boer.) 'Su padre fue oficial de marina, comandante en una de las islas del Canal, ahora en poder alemán (...)' . » (p. 337-338)

Les parenthèses servent à la fois à distinguer le commentaire de la citation tout en cherchant visiblement à en diminuer l'importance : ce qui est entre parenthèses n'est pas essentiel, ne constitue qu'un « aparté » en quelque sorte. Mais précisément, parce que c'est un aparté, il suggère une complicité entre le narrateur et le lecteur qui s'établit, comme toujours, aux dépens de l'autre, en l'occurrence le journaliste. D'ailleurs, les parenthèses marquent une pause discursive qui rend plus difficile la lecture globale du texte.

Il est intéressant de remarquer que la pratique du commentaire entre parenthèses ne s'applique finalement qu'aux textes d'autrui comme si le narrateur adoptait une sorte de « principe de précaution » quant à la critique éventuelle qu'il pourrait apporter à une information qui n'est pas délivrée par lui. En ce qui concerne ses propres textes, en revanche, il critique ouvertement, rectifie, modifie, sans s'abriter derrière les parenthèses. Il en va de même paradoxalement pour les textes de Graham (au cours du quatorzième chapitre en effet, il abandonne les parenthèses dès qu'il cite les ouvrages de Graham) ; on peut en déduire un certain manque de respect vis-à-vis de cet auteur. On peut souligner également la présence de mises en mention dans les commentaires eux-mêmes ; elles en accentuent la dimension critique : « Educado en dos culturas (...), este vástago de una familia interesante - está emparentado con el General de Wet de los boers- destinado a ser ahora un errabundo hacia la nada.' (Y aquí, propiciando ese adjetivo delator y frívolo, 'interesante' aparecía en cambio el abuelo o tan sólo antepasado boer, que quizá no era a la postre patraña.. » (p. 339-340); la reprise entre guillemets de l'adjectif « interesante » traduit tout le mépris qu'inspire au narrateur l'auteur de l'article.

De façon plus surprenante, le commentaire peut prendre la forme d'une citation (cf. p. 220, 377). Les citations entre parenthèses peuvent ainsi tenir lieu de commentaire, comme

nous l'avons déjà souligné, et participent ainsi au brouillage systématique des frontières du discours cité et du discours citant.

Toutefois, les commentaires autonomes restent les plus fréquents. Il faut souligner enfin qu'ils ne sont pas systématiques. Ils concernent uniquement certaines citations d'auteurs (les citations tirées de Shakespeare ou les autocitations de *TLA*), certaines lettres (émanant notamment de Sergio GR et de Rafael MS) et certains articles de presse (concernant Ewart et De Wet). On a pu remarquer cependant que le commentaire s'impose lorsque la citation est tirée d'un texte écrit concernant les enquêtes biographiques menées par le narrateur (citations de *TLA*, des journaux mexicains, du *Völkisher*) ou lorsqu'elle est récurrente (les paroles citées d'*Othello* sont commentées à deux reprises (p. 143, 220)). Ce dernier phénomène accentue l'impression d'étrangeté du narrateur vis-à-vis de son propre texte : il le traite comme un article de presse, comme le texte d'un autre.

Fonction des commentaires.

Il existe essentiellement deux types de commentaires : les premiers sont axés sur la validité de l'information. Ils la rectifient ou la complètent. Ainsi, le narrateur revient sur une affirmation antérieure pour la nier (« no fue monarca »), et lui substitue une information postérieure valide (« he sabido luego ») : « he sabido luego que el viejo Shiel o Shiell, el predicador y naviero, no fue monarca como dije entonces: se limitó a hacer coronar a su primer varón nacido » (p. 156). De même, dans cet autre passage, il précise la composition du royaume intellectuel de Redonda : « También he sabido luego que entre los pares se encontraban algunos novelistas policiacos como Dorothy L Sayers, Julian Symons y 'Ellery Queen', algunos editores como Gollancz, Knopf y Secker, y quizá algunos *artistes* como Dirk Bogarde y la exuberante y platinica Diana Dors » (*id.*). A partir du moment où ils entérinent l'obsolescence du texte cité, ils peuvent faire état d'un jugement plus ou moins négatif sur le texte; parfois ce jugement est gratuit comme dans le cas du commentaire à la citation de la biographie de Colomb établi par S. E. Morison que le narrateur juge « aseptisée » (cf. p. 394). En tout état de cause, ils sont le reflet de la réception première du texte cité puisqu'ils rendent compte de la lecture et de l'interprétation qui en a été faite.

Les autres commentaires ne questionnent pas la validité de l'information livrée ; ils s'appuient sur elle pour formuler des conjectures ou offrir des digressions à partir d'un sujet ponctuel. Ils procèdent donc de façon entièrement différente. Ainsi, toujours à la page 156, le narrateur ironise sur la nature hostile du royaume de Redonda : « Me temo que en la actualidad sólo quedan los alcatraces ». Il s'agit d'une simple spéculation (« Me temo

que »). De la même façon, on peut lire quelques pages plus loin : « Ahora sospecho que lo afeitaron en el hospital o ya cadáver, porque he visto una foto de sus últimos tiempos en la que luce una fea, larga y deshilachada barba propia de lo que era entonces, un mendigo. » (p. 165). Ces commentaires font état des opinions du narrateur et s'éloignent d'une critique « objective » pour se rapprocher de la digression au sens littéraire, avec sa fonction ornementale.

En réalité, bien des commentaires se situent à cheval sur la fonction informative et le simple jugement de valeur ; ainsi en va-t-il des commentaires de citations du dixième chapitre. Apparemment anecdotiques, ils tirent leur originalité et leur force du fait qu'ils ne tentent pas de se fondre dans le discours biographique. Leur visibilité, essentiellement due à leur longueur, souligne l'hétérogénéité du discours du narrateur. Il ressort de la dynamique citation / commentaire toute une conception de la reproduction comme création. L'écriture citationnelle connaît un processus de bonification matérialisé par les commentaires : elle procède par « ingestion » et « digestion » progressive d'informations. Chacun d'entre eux correspond à une étape de l'évolution de l'information, concernant Gawsworth en l'occurrence. Le narrateur nous montre le processus de création de *NET* à partir d'un texte antérieur cité et commenté.

Ainsi dans le premier exemple donné précédemment (« Me temo que en la actualidad sólo quedan los alcatraces »), le commentaire du narrateur fait suite à une citation de *TLA* concernant Redonda :

« En 1947, a la muerte de su maestro Shiel, Gawsworth fue nombrado no sólo su albacea literario, sino asimismo heredero del reino de Redonda, minúscula isla antillana de la que el propio Shiel (nativo de la vecina y mucho mayor Montserrat) había sido coronado rey a la edad de quince años, en 1880 y en una festiva ceremonia naval, por expreso deseo del anterior monarca, su padre, un predicador local metodista que además era naviero y que había comprado la isla años atrás: si bien no se sabe exactamente a quién, dado que los únicos habitantes eran, a la sazón, los alcatraces que la poblaban y una decena de hombres que se dedicaban a recoger los excrementos de las aves para hacer guano. » (p. 155-156)

Ce commentaire crée un contraste comique entre le dénuement de cette île (« los únicos habitantes eran, a la sazón, los alcatraces que la poblaban y una decena de hombres que se dedicaban a recoger los excrementos de las aves para hacer guano ») et son statut de royaume ; en outre, le fait que l'île ne soit plus désormais habitée que par des oiseaux signifie qu'elle est condamnée à devenir un tas d'excréments. Les commentaires permettent ainsi d'écarter une première approche « plate » de l'énoncé cité et d'en réactiver l'interprétation. Dans le cas qui nous occupe, le commentaire permet de comprendre à quel

point ce royaume est « pourri » (selon une métaphore shakespearienne bien connue). Mécanisme induit et inducteur à la fois, le complexe citation-commentaire donne une image du texte fait, en train de se faire et du texte à venir. On perçoit mieux encore que précédemment la matérialisation du mythe d'une écriture et d'une lecture simultanées. C'est tout le « travail de la citation » dont parle A. Compagnon¹¹⁴, qui est mis ici en exergue :

« Le travail de la citation, malgré son ambivalence ou à cause d'elle, est une production de texte, *working paper*. La lecture et l'écriture, parce qu'elles dépendent de la citation et la font travailler, produisent du texte, le plus matériellement qui soit : des *volumes*. La modalité d'existence de la citation est le *travail*. Ou encore si la citation est contingente et accidentelle, le travail de la citation est nécessaire, il est le texte lui-même » (c'est nous qui soulignons) (p. 37).

Dans ce sens-là, la citation n'est plus simple prétexte au commentaire, mais elle le fait naître en son sein et le nourrit : les rapports sont modifiés au profit de celle-ci, qui passe du rôle de pratique de « seconde main » à celui de pratique textuelle originelle et créatrice. Si la citation motive le commentaire, celui-ci ne cesse de la rémotiver. D'abord, il s'ajoute à la citation ; il se fonde sur un principe d'addition (citation + commentaire) et procède à l'amplification globale du texte (notion de « volumes » soulignée par A. Compagnon) : ainsi le chapitre consacré à Gawsworth est plus long dans *NET* que dans *TLA* (p. 149-169). Ensuite, il confère un sens en retour à la citation. En effet, il l'*informe* et la fait apparaître paradoxalement comme une appréhension brute de la réalité par l'écriture alors qu'elle est déjà texte. Il est donc artificiel de désolidariser la citation de son commentaire ; ils forment ensemble un complexe de production textuelle.

Le commentaire implique une prise de distance et une prise de position par rapport à T [texte source] et T' [texte cité et commenté] est un autre texte. De ce fait, le commentaire condamne à son tour l'idéal de la reproduction à rester lettre morte.

En outre, comme le dit D. Maingueneau, la citation est tout à fait propice à l'expression de la variabilité du degré d'adhésion au discours d'autrui :

« Soulignons ici *l'ambiguïté fondamentale du phénomène de citation* si l'on considère le degré d'adhésion du locuteur à ce qu'il dit (...) : le locuteur cité apparaît aussi bien comme le non-moi dont le locuteur se démarque que comme « l'autorité » qui protège l'assertion. On peut aussi bien dire « ce que j'énonce est vrai parce que ce n'est pas moi qui le dis » que le contraire. Qu'est-ce justement que « l'autorité » en matière de discours sinon *le nom d'un absent* ? Si l'autorité invoquée était présente elle s'exposerait à la discussion et s'annulerait comme telle »¹¹⁵.

¹¹⁴ COMPAGNON, A., *La seconde main où le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.

¹¹⁵ C'est encore ce que dit G. Reyes, en d'autres termes: « El que cita dice y no dice, o dice para decir y para desdecir : se coloca al margen (no se responsabiliza, en principio) y sin embargo cita con alguna intención que

Le narrateur refuse donc de tomber dans le piège de l'autorité et ne cite que très rarement des « auteurs » au sens noble du terme ; il peut alors largement s'affranchir de la contrainte du respect dû à autrui. Le commentaire, en particulier, peut se charger de matérialiser la distance prise avec le texte cité et exercer une fonction critique et/ou parodique.

Comme nous l'avons montré, la citation est solidaire de son commentaire avec qui elle forme une unité indissociable ; le commentaire se présente comme une sorte de double de la citation, et en ce sens, pourrait presque figurer au rang des répétitions endogènes, en tant que répétition structurelle. Il adopte différentes morphologies et remplit plusieurs fonctions mais joue essentiellement le rôle de rectificateur d'informations. Dans l'ensemble, les commentaires sont visibles et ils entérinent une approche critique du discours d'autrui par le narrateur tout en prenant parfois des accents parodiques. Il semble évident, en effet, qu'il y ait une certaine dérision dans la pratique du commentaire dans la mesure où celui-ci ruine systématiquement la prétention de la citation à l'objectivité.

3. 1. 3. 3. La traduction.

Il est un phénomène que nous avons simplement signalé pour le moment, mais qui constitue une pratique commune à la citation textuelle et au discours rapporté : c'est la traduction. Aussi est-il nécessaire d'établir d'une part une typologie de la traduction dans *NET* et de s'interroger sur sa fonction dans l'écriture de la répétition dans la mesure où elle contribue à la dimension hypertextuelle de la citation.

Le narrateur traduit en effet différents types d'énoncés dont la taille est variable, et que l'on peut répartir en deux groupes, selon leur origine. On peut en effet distinguer deux types de textes traduits : les textes non-littéraires et les textes littéraires. Sont traduits, en effet, les articles de presse en anglais et en allemand (57 citations sur 83 et 9 articles sur 13) : ils sont tirés de la « section anglaise » du quotidien mexicain *El Excelsior* (p. 221, 225), ou de la presse britannique (p. 348-354) – et reproduits en illustration (p. 346-347)-, ou encore du *Völkisher* (p. 336-343) – et également reproduits (p. 335)-, ou encore tirés de la

va desde la completa identificación con el texto citado y con su autor, hasta la refutación, pasando por todos los modos de la distorsión del original para adecuarlo a cierta necesidad comunicativa » (*op. cit.*, p. 38).

presse spécialisée (article de *Bookseller*). Les articles de la presse mexicaine sont partiellement reproduits dans le texte en version originale (p. 221, 225).

Le narrateur traduit également des documents divers comme l'article biographique consacré à Gawsorth dans le *Dictionary of National Biography* (p. 153, 156), ou certaines lettres de sa correspondance privée (13 lettres sur 26 mais 52 citations sur 92, émanent de I. Michael ou sont adressées à l'éditeur britannique J. Mac Le hose). Néanmoins dans les deux cas (articles et autres documents), la traduction présente des défauts sur lesquels nous reviendrons ultérieurement.

La traduction concerne ensuite des textes d'auteurs. Il s'agit de citations tirées de l'œuvre de Shakespeare (p. 88-89, 91) ou d'autres auteurs comme J. Conrad ou T. E. Lawrence ; leur traduction est empruntée à une traduction référence de l'oeuvre, comme l'auteur le suggère dans un article de *Literatura y fantasma*¹¹⁶ antérieur à *NET*. Toutefois, c'est au narrateur que l'on doit celle de l'expression « the dark backward and abysm of time » (p. 364 : « la negra espalda del tiempo »), comme en témoigne également un article de *Literatura...*¹¹⁷ : « Yo la he empleado en mi lengua como 'el revés del tiempo, su negra espalda, su vuelco' » (p. 369). D'ailleurs l'expression originale n'apparaît pas dans *NET*. Enfin les citations d'auteur peuvent être de deux sortes : elles sont complètes (p. 89 : citation traduite d'Othello), ou partielles : « la negra espalda del tiempo » (p. 364) pour ce qui est de l'oeuvre de Shakespeare.

Le narrateur traduit enfin des conversations comme dans le cas des informations recueillies auprès de A. Edkins, citoyen britannique, au sujet de De Wet (p. 304-306), ou de ses conversations avec ses collègues d'Oxford, susceptibles d'être originalement en anglais ; il prend d'ailleurs un malin plaisir à souligner le caractère défectueux de l'espagnol parlé de certains d'entre eux (p. 48 : « Su español oral era inseguro, prefería el inglés conmigo »). Comme on peut le voir, c'est l'ensemble des éléments apportés à *NET* qui est en anglais en accord avec les remarques faites précédemment sur les origines des citations privilégiées par l'auteur.

Dans *NET*, la difficulté vient de ce que nous ne disposons pas des textes sources : le travail de traduction peut aboutir à une véritable « récréation ». Le narrateur est seul maître des sources, seul maître du jeu.

¹¹⁶ MARIAS, J., *Literatura y fantasma*, Alaguara, 2002, *op. cit.*, p. 364-365.

¹¹⁷ *op. cit.*, p. 369.

On observe d'ailleurs des déviations au niveau de la traduction de certaines citations. Celles-ci peuvent être partielles et partiales : c'est le cas d'une citation de S. Graham, dont le narrateur propose une traduction volontairement erronée : « su rostro muerto *puzzled and annoyed* según el primero, 'de perplejidad y fastidio' en traducción inexacta » (p. 245). Même lorsqu'il laisse des traces du texte-source dans le texte, la traduction n'est pas toujours fiable, comme le suggère le commentaire apporté à la traduction de la note d'auteur dans l'édition anglaise de *TLA* (cf. p. 299-300). En effet, le narrateur relève une incohérence dans le texte de la note en anglais qu'il a lui-même rédigée ; or, celle-ci n'apparaît pas dans sa traduction en espagnol qui semble limpide¹¹⁸. Il semble vouloir orienter son lecteur vers de fausses pistes.

De la même façon, l'article d'une revue spécialisée intitulée *Bookseller* est représenté sur une double page d'illustration rendue illisible par la taille de la reproduction et sa disposition verticale (p. 136) ; en outre, la traduction qui en est proposée est située en amont de l'illustration (p. 135) et ne correspond qu'à quelques lignes d'un article assez long : elles sont difficilement localisables dans le texte. La reproduction d'un article du *Völkisher* présentée en illustration est, elle aussi, illisible et si elle est disposée horizontalement, elle est cependant coupée (p. 334). Quant à la traduction de l'article, elle s'étend sur plus de dix pages et semble excéder largement l'article reproduit en illustration. Dans ce contexte, l'image ne constitue paradoxalement pas une garantie.

La traduction peut être considérée comme une pratique hypertextuelle, comme en témoigne cette réflexion d'A. Berman, dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*¹¹⁹ :

¹¹⁸ Voici ce qu'écrivit le narrateur : « Así rezaba: 'Dado que tanto el autor como el narrador de esta novela pasaron dos años en el mismo puesto de la Universidad de Oxford, quizá no esté de más que el primero tome la palabra un momento antes de cedérsela hasta el final al segundo, para decir que cualquier semejanza entre cualquiera de los personajes de Todas las almas (incluyendo al narrador, excluyendo a "John Gawsworth") y cualquier persona viva o muerta (incluyendo al autor, excluyendo a Terence Ian Fytton Armstrong) es pura coincidencia, y lo mismo puede afirmarse respecto a la historia y las anécdotas y los hechos. El Autor.' Levemente distinta fue la redacción en inglés, pero creo que ni la traductora ni los editores repararon en la contradicción, que así fue a la imprenta tranquilamente. » (p. 299-301). Or, apparemment, la version originale de cette note d'auteur coïncide parfaitement avec cette traduction sans ambiguïté ; elle est reproduite en illustration et annonce : « any resemblance between any character in the novel (...) and any other person living or dead (...) is purely coincidental as is any resemblance between any event in the story and any historical event past or present ». A la limite, la version anglaise est plus précise et claire encore que la version espagnole, comme le suggèrent la dichotomie immédiatement visible entre « story » et « history », c'est-à-dire entre fiction et réalité, et la répétition de la structure « any resemblance between any...and any... » introduite par le comparatif d'égalité « as...as ».

¹¹⁹ BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris, 1999.

« La relation hypertextuelle est celle qui unit un texte *x* avec un texte *y* qui lui est antérieur. Un texte peut en imiter un autre, le pasticher, le parodier, le recréer librement, le paraphraser, le citer, le commenter, ou être un mélange de tout cela. Il y a là - Bakhtine, Genette, ou Compagnon l'ont montré - une dimension essentielle de la « littérature ». Tous ces rapports hypertextuels se caractérisent par un lien d'engendrement libre, quasi ludique, à partir d'un « original ». Or, du point de vue de la structure formelle, ces rapports sont très proches de la traduction. » (*op. cit.*, p. 20)

L'hypertextualité définit en effet une relation d'antériorité mais aussi et surtout de transformation entre deux textes. Dans ce sens, on peut effectivement considérer la traduction comme une relation hypertextuelle entre le « texte-source » et le « texte-cible » qui est faite, comme le suggère A. Berman, d'un certain nombre de pratiques : elle est à la fois imitation et transformation, paraphrase et commentaire.

L'expérience de la traduction acquise par J. Marías lui a permis de forger une véritable théorie de la traduction comme « création », au même titre que la « variation » en musique, comme en témoigne cette définition donnée dans un article intitulé « Ausencia y memoria en la traducción poética »¹²⁰ :

« Las versiones de un mismo poema – quizá fuera más adecuado decir : las creaciones suscitadas por el recuerdo de un mismo poema – podrán hacerse en número ilimitado ; unas seguirán determinados criterios y otras otros distintos, a veces opuestos ; unas serán mejores y otras peores, unas conmoverán más y otras menos, pero ninguna dejará de ser creación literaria, ni aún la más literal, ni tampoco se podrá acusar a una de ser menos fieles que otras. Todas lo serán por igual, no al texto original tal vez, que, como antes dije, no es nada en sí, sino al recuerdo que de dicho texto se haya impuesto en cada una de ellas. (...) en ellas [les variations] lo que varía es el tema : las variaciones musicales no son, de hecho 'sobre tal o cual tema', sino que son el tema variando ; el mismo tema, siempre reconocible, variando tantas veces y de tantas maneras como lo permitan los diversos entendimientos o recuerdos que dicho tema suscite en el autor de la nueva pieza. ¿Y podría decirse que, por ejemplo, las 25 variaciones sobre un tema de Haendel, de Brahms, no son creación ? Creo que huelga la respuesta. » (p. 380-382).

La traduction est donc intrinsèquement « création » : son principe est calqué sur celui de la *variation* musicale. Elle est donc à l'origine d'une pratique textuelle contradictoire en soi : la traduction est reproduction du même et jaillissement de l'autre. En ce sens, elle peut devenir subversive. Nous serons sensible à la comparaison avec le mouvement musical de la variation, que nous nous proposons d'appliquer à l'ensemble de la production de l'auteur, comme nous l'avons indiqué en introduction.

La traduction se situe en réalité à plusieurs niveaux dans l'œuvre de J. Marías. Elle est d'abord une pratique d'écriture comme on l'a vu, mais elle est également un élément biographique de la vie de l'auteur. D'une part, il l'a pratiqué professionnellement et effectué

¹²⁰ In *Literatura y fantasma*, *op. cit.*, p. 371-382.

à ce titre de nombreuses traductions (cf. la longue liste d'auteurs traduits fournie par C. Bouguen¹²¹) dont celle, très remarquée, de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (Prix National de Traduction) ; d'autre part, il a enseigné la traductologie – ou théorie de la traduction – à l'Université Complutense de Madrid ainsi que dans les universités de Oxford, Boston et Venise, comme il le rappelle d'ailleurs dans *NET* (cf. p. 31).

Elle a également des résonances narratives dans la mesure où elle entre dans la diégèse de plusieurs romans. Ainsi, le narrateur de *TLA* enseigne la traduction à l'Université d'Oxford. Les protagonistes de *Corazón...* sont interprètes à l'ONU. Quant au narrateur de *Mañana...*, il traduit en quelque sorte les idées des autres en travaillant comme « nègre » pour des écrivains célèbres ou en écrivant des discours au roi d'Espagne. L'imprégnation thématique ne se limite pas à la fonction des protagonistes et comme l'a montré C. Bouguen, la traduction peut jouer un rôle dans la diégèse. Ainsi, dans *Corazón...*, une déformation professionnelle amène le narrateur à tout traduire, donc à tout vouloir savoir, même la vérité la plus cruelle qui est celle du suicide de sa tante qu'on lui cache depuis qu'il est enfant ; par ailleurs, un personnage croit cacher son évidente nationalité espagnole derrière un usage écrit et parlé défaillant de l'anglais, et révèle ainsi, malgré lui, une partie de son identité espagnole et de sa personnalité dissimulatrice.

En réalité, la traduction informe l'ensemble de la pratique citationnelle en amont du texte : l'ensemble des citations textuelles et du discours rapporté est originellement en anglais. Comme nous l'avons vu au cours de l'étude de l'origine des citations, la majorité des intertextes correspond à des ouvrages en langue anglaise retranscrits en espagnol dans le texte. C'est donc une très large majorité d'éléments qui passent de l'anglais à l'espagnol sans aucune prévention possible contre les risques éventuels de « trahison », selon l'adage « traduttore, traditore ». Nous y reviendrons.

Comme nous avons été amenés à le constater, la traduction occupe une place importante dans *NET* ; elle est soulignée par le narrateur qui explicite l'origine étrangère des emprunts qu'il fait au fil des pages. Pourtant, elle est soulignée pour mieux être ignorée : en effet, la parcimonie avec laquelle le narrateur livre les textes originaux ou permet la confrontation textuelle, et le flottement que l'on sent au niveau de certaines traductions laissent supposer qu'il lui accorde le même poids créatif qu'à toute autre forme d'hypertextualité. Elle est alors une façon pour le narrateur de détourner les textes d'autrui et

¹²¹ BOUGUEN, *op. cit.*, p. 254 (note 479).

de se les approprier. Sans doute faut-il y voir, là encore, une intentionnalité parodique dans la pratique du discours « objectif », surtout lorsque l'on a affaire à un spécialiste de la traduction comme Javier Marías. Elle est cependant assimilée à une « variation » au sens musical ; peut-être alors peut-on imaginer que la pratique de la traduction est à l'origine d'une poétique de la variation chez Marías.

3. 2. De la citation à la réécriture.

3. 2. 1. *Entre paraphrase et pastiche.*

Si la citation est la pratique la plus courante de référence à un autre texte, il n'en reste pas moins que le narrateur a recours à d'autres artifices. Ainsi, tous les textes de Graham ne sont pas cités ; certains sont simplement paraphrasés au sens où ils semblent être résumés. Ainsi, Graham consigne dans sa biographie d'Ewart tous les faits et gestes de son ami dans les heures qui précèdent sa mort ; le narrateur se contente d'en offrir une synthèse au chapitre 14 notamment, dont nous citons un passage éloquent :

« El muerto inminente se reunió con el matrimonio amigo hacia mediodía, con una camisa nueva que se había comprado en honor de la fecha (...). Obsequió a los Graham con la lectura de algunas frases anotadas en su cuadernillo, estaba particularmente orgulloso de lo que había escrito sobre los perros de Chihuahua, eso dice Graham sin resentimiento en su tono. Tomaron un tranvía hasta San Ángel y durante el trayecto Ewart les informó de que ya había enviado un cable a Nueva Orleans para reclamar su equipaje y de que en la oficina había hecho amistad con un empleado inglés llamado Hollands, que vivía con su mujer en Chapultepec y le había prometido encontrarle allí agradable alojamiento. Iba a almorzar con los dos al día siguiente, habría sido tan fácil que llegara a ese almuerzo del Año Nuevo. Comieron en el distinguido patio de una posada que él ya conocía, y Graham observó que su amigo había perdido bastante el apetito: rechazó el pavo y los platos mas sólidos y tomo solo fresas con nata, una ración interminable o bien una tras otra, nata con fresas y fresas con nata todo el rato. Ewart les comunicó varias cosas durante la charla: había decidido que no le gustaba América, es decir, los Estados Unidos. Aun así volvería, pasaría allí dos o tres años antes de establecerse de nuevo en Londres y luego ya no regresaría nunca a las antiguas colonias. » (p. 237-238)

Le narrateur reprend les principaux événements qui ont marqué la dernière journée d'Ewart comme en témoigne l'accumulation des verbes actifs (« obsequió », « tomaron », « informó », « había enviado », « iba a almorzar », « comieron », etc.). Cependant, deux questions se posent : il semble s'agir là d'un résumé du livre de Graham, mais nous n'avons pas la possibilité de la vérifier ; en outre, nous serons sensible au fait qu'à aucun moment dans ce passage, le narrateur ne se pose en *retranscripteur* du texte d'un autre ; il semble assumer directement le propos de Graham et se place en biographe direct d'Ewart, sur le

plan énonciatif tout au moins ; du même coup, on est en droit de s'interroger encore plus légitimement sur la fidélité au texte de ce résumé. Son discours serait alors à mi-chemin entre paraphrase et réécriture.

Comme le rappelle C. Fuchs dans son ouvrage déjà mentionné (p. 55, note 69), il existe deux types de paraphrase. Elle peut consister en une « reformulation explicative » (*op. cit.*, p. 7), c'est-à-dire l'interprétation d'un « texte-source ». Elle suppose alors la distanciation du sujet par rapport à T et une orientation du processus de transformation textuelle de T à T' : les marqueurs métalinguistiques (« je reprends cette phrase », « c'est-à-dire », ou les guillemets) permettent d'assurer et de matérialiser ce passage, faisant de T' un « texte mixte » (p. 9). Elle crée ainsi une relation à sens unique entre T et T' et aboutit généralement à l'amplification de T en T' ; s'il y a condensation, on est face à un résumé à caractère informatif (sans que cela préjuge automatiquement du degré d'objectivité du résumé). La paraphrase se situe dès lors aux frontières de l'intertextualité et de la métatextualité (c'est ce qui lui fait considérer le commentaire de citation comme une forme de paraphrase, cf. p. 15).

La paraphrase peut être également une « reformulation imitative » (*op. cit.*, p. 10), c'est-à-dire qu'elle est centrée au contraire sur la production d'un « texte-cible » et la recherche de formes d'expressions à partir du texte-source (allant jusqu'au pastiche). Elle suppose au contraire l'annulation de la distance entre T et T' et l'absence de mise en scène explicite du passage de T à T' ; elle établit « une relation paradigmatisée non orientée (<< dans la situation d'énonciation de T, une multiplicité d'autres formulations, parmi lesquelles T', auraient été possibles à la place de T >>) – à ceci près que le T-source conserve le statut privilégié de texte d'origine, modèle et original tout à la fois » (p. 11). La paraphrase partage alors un espace commun avec l'hypertextualité : il est légitime de considérer en effet qu'elle définit une relation d'imitation « sérieuse », pour reprendre le terme genettien, d'un texte par un autre ; elle correspond donc, selon les catégories de *Palimpsestes*, non pas au pastiche comme le suggère C. Fuchs, mais à la « forgerie » : « pour les imitations sérieuses, nous pouvons emprunter à la vieille langue un terme à peu près synonyme de pastiche ou d'apocryphe, mais lui aussi plus neutre que ses concurrents : c'est la forgerie » (*op. cit.*, p. 36). Elle peut néanmoins déborder sur le pastiche. Nous serons amenés à revenir sur plusieurs cas de paraphrase en liaison avec la pratique de la citation dans la deuxième partie de notre travail.¹²²

¹²² On peut signaler que C. Fuchs considère tous les phénomènes de traduction comme relevant de la paraphrase (*op. cit.*, p. 26). Elle a mis en évidence en particulier les liens qui unissent paraphrase et traduction

3. 2. 2. *La réécriture de la malédiction familiale.*

Il y a dans *NET* plusieurs cas d'emprunts à des textes antérieurs de l'auteur, qui reposent sur d'autres procédés que la citation ; ainsi, au premier chapitre, une des formules du narrateur est empruntée à *Corazón...* : on peut lire parallèlement « cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarle ya lo está transformando y tergiversando » (p. 9) / « Contar deforma, contar los hechos deforma los hechos y los tergiversa » (p. 201). Il ne s'agit pas là d'une citation, ni non plus d'une récurrence ; cette forme de répétition, fondée sur la dérivation des verbes « deformat » et « tergiversar » se situe à mi-chemin entre les deux pratiques précédentes et constitue une sorte de « réécriture ». D'autres exemples sont présents dans le texte¹²³. Mais afin de mieux comprendre ce qui se cache derrière ce terme plutôt vague, nous nous proposons d'étudier le plus emblématique d'entre eux, à savoir le cas posé par la « réécriture » de la malédiction familiale. Il est question au vingtième chapitre d'une malédiction dont aurait souffert la famille maternelle du narrateur ; or cette histoire, comme il le précise lui-même, possède des antécédents littéraires dans l'oeuvre de l'auteur J. Marías : « El viaje de Isaac » et « Una maldición ». Le premier est une nouvelle du recueil *Mientras ellas duermen* publié en 1990 (*op. cit.*, p. 107-114), mais que l'auteur dit avoir écrite dès 1978. Le second est un article de presse paru pour la première fois dans *El Semanal*, supplément hebdomadaire de la presse régionale, auquel Javier Marías a collaboré du 4 décembre 1994 au 24 novembre 1996 en tant que responsable de la rubrique « Línea de sombra », puis dans le recueil *Mano de sombra* (annexe 4). Dans *NET*, le narrateur donne une nouvelle version de cette histoire. Il s'agit donc de trois « variations » sur le thème de la malédiction familiale. Il nous revient de caractériser ce phénomène du point de vue de la répétition exogène.

3. 2. 2. 1. **Assimilation et sélection.**

Il existe différentes modalités de reformulation. La première d'entre elles consiste à reprendre la plupart des éléments des versions précédentes et à les combiner pour former une troisième version : un processus d'assimilation se met en route. Celle-ci peut se manifester

en tant que pratique linguistique, et rappelle que « l'analogie entre les deux activités de paraphrase et de traduction a souvent été invoquée : on peut aussi bien qualifier la traduction de « paraphrase interlinguale » que voir dans la paraphrase un cas particulier de traduction (intra-linguale) » (p. 26-27). Ainsi la traduction consiste en une reformulation fondée sur la transformation d'un contenu C en contenu C' ; on peut ajouter qu'une des phases de la transformation de C en C' consiste en un changement de langue, tandis que les autres consistent en la découverte et l'exploitation d'une parenté sémantique entre texte-source et texte-cible. Cette parenté sémantique varie selon les théories de la traduction d'une parenté élargie à « l'esprit du texte », à une parenté restreinte à « la littéralité ».

¹²³ Pour plus de précisions, on peut se reporter à la thèse de C. Bouguen, *op. cit.*, p. 287-412.

par une amplification, comme en témoigne l'expansion des phrases dans le fragment de *NET*, plus long que les deux textes précédents : il s'étend sur six pages au lieu de deux.

Ainsi, en ce qui concerne les incipits de chacun des trois textes, on peut lire pour les deux premiers : « Una mañana, cuando paseaba a caballo, se cruzó en su camino un pordiosero mulato y le pidió una limosna, que el denegó : siguió adelante y espoleó su montura, pero el mendigo pudo aún detenerla cogiéndola de la brida y le anunció... » et « Siendo joven y soltero, regresaba a su casa una mañana a caballo cuando se le cruzó un pordiosero mulato que le pidió. El negó la limosna y siguió adelante con su caballo, no sin antes escuchar la maldición del mendigo, bastante barroca y de gran precisión... ». Le fragment procède clairement à une synthèse des deux versions précédentes : « Siendo joven y soltero, regresaba a su casa una mañana a caballo cuando se le cruzó un pordiosero mulato que le pidió una limosna. Él se la denegó, siguió adelante y espoleó su montura, pero el mendigo pudo aun detenerla cogiéndola de la brida y le anunció al jinete entonces su maldición, bastante barroca y de precisión más que notable... » (p. 370-371). On peut la découper en membres de phrases appartenant soit à la première, soit à la deuxième version, en soulignant qu'aucune n'a été mise de côté :

(Siendo joven y soltero, regresaba a su casa) (2)

(una mañana a caballo) (1, 2)

(cuando se le cruzó un pordiosero mulato que le pidió) (2)

(una limosna) (1)

(Él se la denegó, siguió adelante) (1, 2)

(y espoleó su montura, pero el mendigo pudo aun detenerla cogiéndola de la brida, y le anunció al jinete entonces su maldición) (1)

(bastante barroca y de precisión más que notable...) (2).

On soulignera que les seules pertes lexicales sont « paseaba » (1) et « no sin antes escuchar » (2). En outre, on insistera sur la construction syntaxique de l'énoncé du fragment : on remarque que la syntaxe est la même dans la version journalistique et dans le fragment, c'est-à-dire que la subordonnée temporelle est construite sur l'apparition du mulâtre et non sur la promenade à cheval (« cuando se le cruzó » # « cuando paseaba ») et que la négation fait l'objet d'une proposition indépendante (« El la denegó » # « que le denegó »). En revanche on remarquera que le lexique est emprunté à la version nouvellistique pour sa précision : « limosna », « denegó ». Il en ressort que toute répétition d'un texte est le fruit d'une sélection rigoureuse : l'efficacité syntaxique de l'une est

associée à la poéticité du lexique de l'autre, dans le but évident d'une amélioration progressive du discours narratif.

Mais cette sélection peut être plus nettement visible. Ainsi, dans un premier temps, la ressemblance entre le fragment de *NET* et la version journalistique de la malédiction est frappante.

On note dès le départ que le narrateur de *NET* évoque avec précision sa généalogie et offre une description partielle des membres de sa famille maternelle : son arrière grand-père, protagoniste de la malédiction, et deux de ses filles : María et Lola, sa grand-mère maternelle. Il décline leur identité à la manière d'un dictionnaire biographique (nom complet, lieu de naissance, profession, nationalité et lien avec le narrateur) : « Una de mis abuelas (...) [era] cubana nacida en La Habana, se llamaba Lola Manera y era la madre de mi madre Lolita », « Se llamaba mi bisabuelo Enrique Manera y creo que su segundo apellido era Cao (...) era militar y poseía tierras en La Habana », « eran más bien todavía españoles de Cuba », « la hermana menor de mi abuela, la tita María ». Il en va de même pour les autres membres de la famille (le colonel Enrique Manera Custardoy, grand-oncle du narrateur, et l'autre Enrique Manera, neveu du second et oncle du narrateur).

Cette précision vient de la version journalistique par opposition à la nouvelle. En effet, dans l'article, ces éléments biographiques ont plus d'importance comme en témoignent :

- la référentialité extratextuelle du nom et des origines des protagonistes,
- la mention du livre écrit par l'arrière grand-père, *El coracero de Froeswiller*,
- l'allusion ironique à l'occultation par l'histoire nationale du « desastre de Anual »,
- ou encore la référence au texte original de « El viaje de Isaac »,

On retrouve tous ces éléments dans la version de *NET* (respectivement p. 372, 371, 373, 370).

En revanche, les personnages de la nouvelle sont anonymes, à l'exception du protagoniste : les informations concernant les personnages et la malédiction elle-même sont réduites au minimum ; l'essentiel de la nouvelle se concentre sur la notion d'énigme à résoudre (« Pasó toda su vida dedicado a resolver un enigma », « Su mejor amigo pasó toda su vida dedicado a resolver el enigma », « Pasó toda su vida a resolver el enigma » et enfin « Siguió cavilando y dedicó lo que le quedaba de vida en resolver el enigma »). En soulignant le caractère fictif du protagoniste de la nouvelle « El viaje de Isaac », le narrateur

accentue ainsi le caractère référentiel du fragment de *NET* : « (por eso el nombre falso del cuento fue 'Isaac Custardoy') ». Cette opposition est sensible dès l'introduction où « un cuento con falsos nombres » s'oppose à « un artículo con los verdaderos nombres ».

Un deuxième élément rapproche l'article du fragment de *NET*. Il s'agit du comportement de l'instance narrative. Dans le fragment comme dans l'article, l'instance narrative est une première personne, tandis que dans la nouvelle, on a affaire à une narration « à la troisième personne » : le « yo » en est absolument exclu. Dans le fragment comme dans l'article, le narrateur est intra- et hétérodiégétique, tandis que dans la nouvelle, il est extra- et homodiégétique. Dans l'article, l'instance narrative et l'auteur se confondent pour se défendre contre une attaque du poète Antonio Sarrión. Les possessifs et les pronoms de première personne marquent le discours (l. 36 : « mi bisabuelo », l. 48 : « la historia ha llegado hasta mí »). Mais ils tendent à disparaître dans la deuxième étape du récit de la malédiction, comme pour suggérer la distance généalogique entre l'arrière grand-père de l'auteur, première victime, et celui qui « n'est que » son grand-oncle, deuxième victime. Dans *NET*, le fragment s'inscrit dans une démarche autobiographique, comme tendent à l'attester certains verbes (« creo que »), les adjectifs possessifs (« Una de mis abuelas », « la madre de mi madre », « mi bisabuelo ») et les surnoms hypocoristiques (« Lolita », « la tita María »). En outre, la citation commentée de « El Viaje » dans *NET* accentue la hiérarchie textuelle entre la nouvelle et le fragment. Elle la fait apparaître comme un *récit second* dont la portée symbolique fait l'objet du *récit premier*¹²⁴ qui l'inclut, c'est-à-dire le fragment, à l'image de ce qui se produit dans l'article. Le récit de la malédiction sert finalement d'*exemplum* dans la démonstration qu'est le fragment dans son ensemble. La narration autobiographique est abandonnée, au profit d'une réflexion plus ample.

Enfin, la sélection du temps du récit traduit, là encore, un rapprochement évident avec la version journalistique de la malédiction. Dans *NET*, comme dans l'article, le récit de la malédiction est au passé mais s'inscrit dans un métadiscours au présent, tandis que dans la nouvelle, le récit est au passé mais ne s'inscrit dans aucun présent de narration : les traces de présent ou autres temps sont liées à la formulation en discours direct de la malédiction par le mulâtre et au monologue intérieur du protagoniste. Comme nous l'avons suggéré, le comportement de l'instance narrative, ainsi que certains autres éléments, contribuent à rapprocher *NET* de la version journalistique.

¹²⁴ Nous empruntons ces distinctions à Marcel Vuillaume (cf. *Grammaire temporelle des récits*, Minuit, 1985).

Cependant, la ressemblance ne se fait pas toujours au bénéfice de l'article. Ainsi, les modalités mêmes de l'accomplissement de la malédiction dans le fragment sont empruntées, non pas à l'article, mais à la nouvelle et bouleversent alors totalement les données de la référentialité, supposée jusqu'ici, du fragment de *NET*.

Dans l'article, la malédiction ne concerne que deux générations (« Tú y tu hijo mayor moriréis antes de los cincuenta, lejos de vuestra tierra, y no tendréis sepultura »), tandis que, dans la nouvelle et le fragment de *NET*, la malédiction s'étend jusqu'à la troisième génération : « Tú, y tu hijo mayor, y el hijo de tu hijo mayor, los tres moriréis cuando estéis en un viaje lejos de vuestra patria ; no cumpliréis los cincuenta ni tendréis sepultura » // « Tú y tu hijo mayor, y el hijo mayor de tu hijo mayor, los tres moriréis cuando estéis en un viaje lejos de vuestra patria, y no cumpliréis los cincuenta años ni tendréis jamás sepultura » (c'est nous qui soulignons). On remarquera d'ailleurs la dramatisation supplémentaire de la troisième version avec le renforcement de la négation (« ni tendréis jamás »). C'est le seul point commun exclusif entre la nouvelle et le fragment de *NET*, mais il est de taille puisqu'il concerne le fondement même du récit. En effet, il faut bien voir que dans sa version journalistique, la malédiction s'accomplit sur deux générations, comme prévu ; tandis que dans la version nouvellistique, elle reste en suspens ; en adoptant le schéma fictionnel, le narrateur joue sur l'ambiguïté entre la certitude quant à la continuité fatale de la malédiction et l'incertitude quant à l'identité de la troisième victime.

On peut souligner également que le narrateur paraphrase le début de la nouvelle. La version originale propose : « 'El nieto de Isaac Custardoy había sido anunciado también, pero nunca había nacido, no había llegado a nacer ni a ser engendrado. Pero el pordiosero mulato y el mismísimo Custardoy sabían también de él desde 1873. ¿Dónde había estado desde entonces ? En algún lugar tenía que estar.' » (p. 112-113). On peut lire dans *NET* :

« En aquel cuento de 1979 que titulé 'El viaje de Isaac' un amigo de la familia Custardoy se preguntaba al respecto con estas o parecidas palabras: el hijo mayor del hijo mayor había sido profetizado como también la forma de su acabamiento; pero nunca había nacido, no había llegado a nacer ni a ser engendrado, y sin embargo el mendigo mulato y el desdichado Manera que se cruzó en su camino tenían ya concebida su existencia y sabían de él en 1873. ¿Dónde había estado aquel ser o concepto desde entonces y donde quedó tras la muerte, del que sería su padre de acuerdo con la profecía, tras la muerte guerrera y de gesto antiguo en Marruecos que descartaba su nacimiento por los siglos de los siglos y para siempre jamás? En algún lugar tenía que estar. » (p. 375).

On remarque la répétition exacte de certaines propositions. Néanmoins, le passage de *NET* est plus long et il s'agit d'un énoncé en style indirect libre. On peut souligner enfin que le narrateur cite certains passages de la nouvelle : « 'cuando ya iba a morir', se dice en el

cuento, ‘escribió en una hoja sus pensamientos...’ » (p. 375-376). Cependant, là encore le passage en revue des deux textes, le texte cité et le texte original, met en évidence un certain nombre de modifications apportées au texte original malgré l’usage des guillemets : ainsi, la citation de *NET* n’est pas exacte et procède à des amplifications à caractère explicatif – voire pédagogique -, par rapport au texte original¹²⁵. Il y a donc une certaine forme de manipulation dans le rapprochement qu’effectue le narrateur entre les deux textes qui tend à accentuer leur proximité naturelle. Du même coup, le brouillage volontaire des pistes s’en trouve augmenté.

3. 2. 2. 2. Innovation.

Une fois effectuées les différentes sélections, la troisième version comprend quelques rares éléments qui lui sont propres. Ils proviennent du contexte immédiat ou ne possèdent pas d’antécédents dans *NET*, mais sont en liaison directe avec le caractère ternaire de la malédiction empruntée à la fiction. Ainsi, il n’y a que dans le fragment de *NET* que les personnages de l’oncle et de la grand-mère maternelle du narrateur sont évoqués, au moins aussi précisément. En particulier, le neveu de la deuxième victime remplit les conditions pour être la troisième victime, à ceci près qu’il n’est pas un descendant direct :

« Hubo otro Enrique Manera al que yo he conocido, pero no descendía directamente del coronel muerto en Marruecos, sino de un hermano menor de éste. Alcanzó el grado de almirante -no falso como el ballenero Franco sino de verdad-, y solía contar sus hazañas de la Guerra Civil: había hundido un submarino ruso con sus propias manos y había sido fusilado por los rojos, grave circunstancia de la que había salido ileso gracias a su corta estatura, según relataba. » (p. 374)

Il aurait donc miraculeusement échappé aux balles d’un peloton d’exécution durant la Guerre Civile, et la malédiction aurait ainsi échoué dans son troisième accomplissement.

¹²⁵ En effet, l’énoncé : « Sólo le pertenece del todo quien no ha llegado a nacer; más aún, quien no ha sido engendrado ni concebido y así no ha entrado nunca en el tiempo ni lo ha atravesado durante un solo segundo ni tiene que salirse de él para perturbarlo. El que no se concibe es quien muere más. Ese ha viajado sin cesar por la senda más tortuosa, por la más intrincada : por la senda de la eventualidad. Ese es el único que no tendrá patria ni sepultura jamás. Ese es Isaac Custardoy. Yo, en cambio, no soy » devient :

« Sólo le pertenece del todo quien no ha llegado a nacer; más aún, quien no ha sido engendrado ni concebido y así no ha entrado nunca en el tiempo ni lo ha atravesado durante un solo segundo ni tiene que salirse de él para perturbarlo. El que no se concibe es quien muere más. Ese ha viajado sin cesar por la senda más tortuosa, por la más intrincada y la más invisible y la más callada por la senda de la eventualidad. Ese es el único que no cumplirá ningún año ni ningún día ni tendrá patria ni sepultura jamás. Ese es Enrique Manera, el que falta. Yo, en cambio, no soy ».

Il est légèrement plus long et comporte des corrections (« más aún »), et des reformulations explicatives fondées sur des phénomènes de synonymie linguistique (« por la más intrincada y la más invisible y la más callada », « el que falata », etc.)

On doit signaler enfin que l'apparition de Redonda dans le récit de la malédiction est propre au fragment. Elle est rapprochée de l'île familiale ou plutôt c'est Cuba qui lui est éventuellement subordonnée par l'intermédiaire de la Mer des Caraïbes : « ese mismo Mar Caribe en el que está Redonda cuando aparece en los mapas o se la fotografía » (p. 370). Redonda fait en effet l'objet de représentations multiples dans cette partie du chapitre : une photo, une sélection de sceaux royaux, une gravure et trois cartes qui encadrent le récit de la malédiction (respectivement p. 368, 369, 382, 383-385) et se voit dotée d'une réalité matérielle qu'elle n'avait pas encore. Cette allusion lui confère donc une dimension symbolique indéniable, en liaison avec le thème de la malédiction, sur laquelle nous reviendrons plus amplement.

3. 2. 2. 3. La réécriture.

Comme nous le voyons, la reproduction du récit de la malédiction entraîne un certain nombre de modifications par rapport aux versions précédentes. Ainsi, par des procédés qui privilégient la sélection, en fonction de l'un ou l'autre texte, ou au contraire l'innovation, la troisième version établit une relation de ressemblance complexe avec les textes antérieurs. Or, dans la lignée des phénomènes de répétition, il existe ce qu'on appelle la « réécriture »¹²⁶. Le terme de réécriture recouvre une réalité qui n'est pas rigoureusement définie par la théorie littéraire, d'où sa grande acceptabilité. En effet, entendue au sens rhétorique, la réécriture désigne toutes les pratiques de « seconde main », comme en témoigne la série de remarques que B. Dupriez joint à sa définition du terme¹²⁷ :

« Rem 1 : La surcharge (Littre : rescription) est une écriture ajoutée après coup, à côté ou en marge. Elle est utilisée comme procédé dans les affiches publicitaires (adv. De soulignement ajouté à la main par exemple). La rature est une surcharge où un mot est biffé (...).

Rem 2 : Le repentir (terme emprunté par Morier au vocabulaire pictural) est un court passage modifié, ajouté ou retranché à son texte par l'auteur avant publication. S'il s'agit d'éliminer une imperfection on parle de retouche. « L'étude des repentirs...met en évidence (le) métier (de l'écrivain), ses scrupules linguistiques, son souci de logique, de propriété (des termes), de cohérence, de précision, sa délicatesse, sa pudeur » (Morier). « Parfois l'expression se voile : des grottes obscures deviennent des grottes inconnues (coup d'estompe) ; souvent elle gagne en relief : ce sont les grottes basaltiques de Baudelaire (coup de burin) » (*Id.*).

Rem 3 : L'interpolation est une modification par autrui du texte original, en sorte que le sens est entaché par erreur ou par fraude.

Rem 4 : en paléographie, pour marquer qu'une lettre est à supprimer, on place un point dessous (parfois dessus) (...).

¹²⁶ Jean Ricardou définit pour sa part la « réécriture » comme la reproduction d'un texte fondée sur la notion de « métaprogrammation » : « le résultat réagit sur ce par quoi il fut déterminé en ce qu'il le transforme pour obtenir un but différent », d'où la devise de la « réécriture » : « sois ce qu'en écrivant tu deviens » (in *Poétique*, n° 77, 1989, p. 3-16).

¹²⁷ DUPRIEZ, B., *Gradus. Les procédés littéraires*, éd. UGE, coll. 10/18, Paris, 1984, p. 389-390.

Rem 5 : La réécriture en résumé est une métaphore (...).

Rem 6 : Des textes entiers sont réécrits pour passer d'un genre à un autre (ex. : le roman de Malraux, *L'Espoir*, adapté pour la scène), d'un public à un autre (vulgarisation, version abrégée). »

Cette définition est une accumulation de pratiques disparates, qui relèvent tout autant de la récurrence que de la reproduction. B. Dupriez range en effet sous l'appellation « réécriture », des pratiques aussi diverses que la *surcharge*, la *rature*, le *repentir*, la *retouche*, l'*interpolation*, l'*exponction* (*exponctuation*), la *métamorphose*, la *vulgarisation* et la *version abrégée*. On retiendra cependant qu'elle est synonyme d'imperfection et connotée négativement (« rature », « biffure », « erreur », voire même « fraude »). Cependant, en amont de ces remarques, l'auteur propose une définition :

« Le lecteur a droit à plusieurs états successifs du même texte, états qui se distinguent non seulement par quelques variantes*, mais aussi par des différences parfois considérables dans le contenu, la forme, voire l'intention et les dimensions. Ex. : La première *Education sentimentale* ; *Holyoke*, de François Hébert, qui présente quatre versions / révisions d'un texte inachevé. Ponge donne deux versions successives de l'Appareil du téléphone (le *Grand Recueil*, vol. 3, 1)

Analogues : Rewriting (anglais), version nouvelle, refonte.

(...) *Dans le cas où l'on possède plusieurs formulations d'un même texte, chaque variante constitue ce que la philologie appelle une leçon. Les variantes inventées par le lecteur en vue d'explorer les sens du texte, particulièrement le sens subjectal, ont un intérêt plus actuel. » (*Id.*)

La réécriture s'inscrit donc dans une dynamique de ressemblance entre au moins deux textes (« plusieurs états successifs du même texte »), dont le degré peut varier considérablement en faveur de l'un ou de l'autre (« quelques variantes (...) des différences parfois considérables »). Elle se situe donc dans un rapport qui peut aller de l'imitation à la transformation au même titre qu'une pratique hypertextuelle classique. Le narrateur opte ici pour l'ambiguïté : le fragment se situe entre la version fictive et la version non fictive. Cependant, il ne retient qu'un élément de la version fictive, celui qui inscrit la malédiction dans une continuité hypothétique. Elle échappe donc aux catégories genettiennes : on ne peut rattacher aucune intention sérieuse, ludique ou parodique à cette transformation du récit de la malédiction ; elle échappe de même à la paraphrase : elle ne propose ni une explication, ni une imitation de la première version.

Le narrateur place d'ailleurs cette dernière version de la malédiction sous l'égide d'Isac Dinesen, dont il cite ces propos : « 'sólo si uno es capaz de imaginar lo que ha ocurrido, de repetirlo en la imaginación, verá las historias, y sólo si tiene la paciencia de llevarlas largo tiempo dentro de sí, y de contárselas y recontárselas una y otra vez, será capaz de contarlas bien.' » (p. 370), et en conclut qu'elle a acquis sa meilleure place dans

NET (« tiene aquí en cambio su lugar más apropiado o así lo creo »). Pour écrire « bien », il faut donc répéter, et pour réécrire, encore répéter. Mais on le comprend, tout l'intérêt de cette « répétition », c'est qu'elle implique une variation, voire une différence. La réécriture n'est pas un acte gratuit de récréation, une « récréation » : elle dit le texte et la manière d'être du texte ; mais surtout, elle implique une prise de position esthétique et éthique du créateur. Ce n'est donc pas impunément que l'on fait surgir « l'autre du même ». C'est dans ce sens-là que Michel Lafon¹²⁸ a pu parler du texte réécrit comme d'un « texte fleuve » (*op. cit.*, p. 70).

Le récit de la malédiction familiale offre donc un cas unique de réécriture dans le texte. La spécificité de cette démarche traduit l'assomption d'une répétition/variation particulière : en adoptant le schéma narratif de la fiction, la malédiction n'a désormais pas de conclusion, et le texte n'a pas non plus de genre. Le récit se caractérise, en effet, par une ambiguïté du point de vue référentiel, qui se traduit nécessairement au niveau générique : à la fois autobiographique, à la fois fictif.

3. 3. Citation et statut générique.

3. 3. 1. L'hybridité générique.

La répétition exogène, dans son ensemble, a nécessairement des conséquences sur l'appartenance générique du texte. Si elle rend l'énonciation hybride, elle rend également le texte hybride en important des textes étrangers ; elle donne lieu à un métissage des genres. En effet, la citation convoque des textes appartenant à des genres différents dans un texte lui-même censé relever d'un genre et favorise la contamination générique. C'est la question de la créativité générique de la répétition exogène qui est ici en jeu, au-delà du caractère dialogique du roman.

En premier lieu, nous voudrions souligner le fait qu'il se crée une sorte de « mimétisme » entre le texte cité et le texte citant : ainsi, à force de citer des textes biographiques, *NET* prend l'allure d'une biographie malgré les dénégations du narrateur qui ne cesse d'affirmer le caractère « amateur » de son entreprise littéraire (p. 306, 395, 400) ; à force de citer de la presse, *NET* finit lui-même par utiliser des techniques de presse comme le résumé avec citations, la retranscription d'interviews (avec A. Edkins, par exemple), ou

¹²⁸ LAFON, M., *Borges ou la réécriture*, Seuil, Paris, 1990.

l'introduction d'images. Nous pouvons d'ailleurs rappeler qu'E. Mendoza a opéré lui-même un rapprochement entre *NET* et l'écriture journalistique : « *Negra espalda del tiempo* intenta (...) por primera vez incorporar el periodismo a la novela (...) como forma de ver y describir la realidad »¹²⁹. Apparaissent donc deux « dominantes » génériques : la biographie et le journalisme. Sans doute, cette hybridité est-elle favorisée par plusieurs facteurs, et notamment par le fait que l'auteur Marías a diversifié au possible son activité d'écrivain. Il a notamment multiplié les expériences d'écriture biographique. Il a écrit des biographies d'écrivains (*William Faulkner, un entusiasmo* et *Vladimir Nabokov, una superstición*)¹³⁰. Il a pratiqué en outre l'écriture biographique de façon plus originale à travers l'association de textes et de portraits photographiques dans deux ouvrages. *Vidas escritas*¹³¹ se compose ainsi de trois parties : la première se compose d'une série de biographies succinctes ; elle est suivie par une galerie de portraits qui ne correspondent pas nécessairement aux auteurs traités (ainsi on trouve deux portraits, l'un peint et l'autre photographique, de S. Mallarmé qui n'est pas abordé dans la partie biographique) ; la troisième consiste en un commentaire de chacun des portraits. On voit donc dans cet ouvrage que le portrait est à l'origine du texte ; il le génère. La technique du commentaire de portraits est reprise dans *Miramientos*¹³² (que J. Marías considère comme le « prolongement » de l'ouvrage précédent¹³³) où chaque biographie d'auteur est élaborée à partir du commentaire de son portrait : l'image n'illustre pas mais génère, là encore, du texte. Dans ce sens-là, *NET* s'inscrit dans la lignée de *Vidas...* et *Miramientos*. Il est depuis une dizaine d'années chroniqueur dans *El País* et dans certains quotidiens de presse régionale, ce qui lui a valu la publication de quatre recueils d'articles de presse, déjà (*Vida del fantasma, Mano de sombra, Seré amado cuando falte* et *A veces, un caballero...*¹³⁴). Il exerce depuis plusieurs années une activité d'éditeur (anthologie de contes fantastiques anglais *Cuentos únicos*, œuvre de Philip Shiel), et possède depuis peu sa propre maison d'édition (Reino de Redonda). Il continue à pratiquer la traduction d'œuvres

¹²⁹ MENDOZA, E., « La negra espalda de lo no venido », *El País*, 28-XII-1998.

¹³⁰ MARIAS, J., *Si yo amaneciera otra vez. William Faulkner, un entusiasmo*, Alfaguara, Madrid, 1997
Id., *Desde que te vi morir. Vladimir Nabokov, una superstición*, Alfaguara, Madrid, 1999.

¹³¹ Id., J., *Vidas escritas*, Alfaguara, Madrid, 1992.

¹³² MARIAS, J., *Miramientos*, Alfaguara, Madrid, 1997.

¹³³ *op. cit.*, p. 9

¹³⁴ MARIAS, J., *Vida del fantasma*, El País-Aguilar, Madrid, 1995.

Id., *Mano de sombra*, Alfaguara, Barcelona, 1997.

Id., *Seré amado cuando falte*, Alfaguara, Barcelona, 1999.

Id., *A veces, un caballero...*, Alfaguara, Barcelona, 2001.

littéraires (traduction des romans de Shiel ou de Melville) et, bien évidemment, il est toujours romancier (*Tu rostro mañana*¹³⁵).

Malgré l'apparition de deux dominantes, il faut souligner qu'on trouve également dans le texte des citations tirées d'autres ouvrages qui ont pour effet de créer une hybridation générique plus complète du texte :

- des textes de nature autobiographique : mémoires (*Una vida presente, Vida del almirante Colón*, etc.), confession (De Wet), journal intime (Ewart),
- des textes historiques (concernant Redonda ou la guerre des Boers),
- des lettres (lettres aux correspondants mexicains, aux éditeurs),
- des paratextes (couvertures des ouvrages de Gawsworth),
- des textes poétiques (citations de Shakespeare et Hernández),
- et enfin des textes narratifs fictifs (citations tirées des ouvrages de J. Marías).

Toutes ces citations sont présentes en quantité relativement importante et induisent à leur tour une sorte de mimétisme entre le texte cité et le texte citant. Là encore il y a contamination générique de l'entourage textuel. Ainsi *NET* peut être considéré comme comprenant à la fois des fragments autobiographiques, historiques, poétiques, romanesques, épistolaires, bibliographiques, etc. Le texte subit l'influence d'autres textes, soit de textes d'autres auteurs, soit d'autres textes du même auteur. L'intertextualité orchestre alors une mutation générique permanente de *NET*. Nous voudrions nous arrêter en particulier sur l'effet produit par l'insertion d'images dans le texte comme reflet de cette généricité active. L'image peut aussi bien renvoyer à une littérature à prétention « scientifique », celle des manuels d'histoire et de géographie (comme semblent le suggérer les cartes ou les articles), qu'à la biographie (par les portraits des écrivains), ou à la presse (par les photos en général), comme nous l'avons dit ; en ce sens, elle reflète les dominantes. Néanmoins, elle peut également relever de la littérature enfantine, du roman d'aventures ou du récit de voyage et cesse d'être un simple document pour devenir aussi une illustration. On peut souligner à cet égard que la gravure représentant Redonda (p. 382) paraît sortie de *Robinson Crusoë* de D. Defoe ou de *L'île au trésor* de R L Stevenson¹³⁶. En outre, les codes de la reproduction

¹³⁵ Id., *Tu rostro mañana*, Alfaguara, 2002.

¹³⁶ La vogue du roman illustré n'a jamais cessé mais elle connaît aujourd'hui un certain renouveau dans le goût du public comme en témoigne par exemple le succès des ouvrages de B. Hodgson, publiés en France aux éditions du Seuil dans une collection baptisée « Chronicle », soit chronique en anglais : on est à mi-chemin entre le roman et le récit de voyage, entre la fiction et la réalité. Le dernier ouvrage de cet auteur américain s'intitule précisément *Terrae incognitae* et a pour thème la découverte d'un archipel inconnu et inhabité, les

picturale sont variés : de la cartographie à la photographie, en passant par la photocopie d'articles et le dessin. Ils favorisent à leur tour une certaine hétérogénéité. Enfin, l'insertion des images peut provoquer l'introduction de la couleur dans le texte en noir et blanc (cas des cartes de Redonda) et en rompre l'homogénéité. Le statut de l'image varie ainsi de l'illustration au document, au sens scientifique du terme. Elle nous porte donc, une fois de plus, aux frontières du discours littéraire et non-littéraire. Elle est ainsi le reflet de l'hybridité générique de *NET* et semble traduire son caractère iconoclaste. Mais cette hybridation se caractérise aussi par un rapport parodique au genre qui semble fonder la spécificité de sa généricité.

3. 3. 2. Les facteurs de la « transgénéricité ».

En réalité, nous nous trouvons face à une sorte de texte « ménippéen », tel que le définit J. Kristeva dans *Semeiotiké* (*op. cit.*, p. 166). La *ménippée* est construite comme un « pavage de citations », son genre est « englobant » : « Elle comprend tous les genres : nouvelles, lettres, discours, mélanges de vers et de prose dont la signification structurale est de dénoter les distances de l'écrivain à l'égard de son texte et des textes » (*id.*). Il y a donc dans cette hybridité générique un parti pris esthétique de distanciation de la part de l'auteur. L'abondance des citations crée d'ailleurs un déséquilibre entre la quantité de texte cité et celle de texte non-cité ; cette situation est paradoxale : le texte devient prétexte à la citation et le texte « coprésent » normalement minoritaire devient majoritaire. La citation constitue alors un phénomène pervers dans l'économie du texte, qu'A. Compagnon compare à une « stagflation » : parallèlement à l'inflation des citations, on assiste à une recrudescence du « chômage » de l'auteur qui semble faire son texte avec celui des autres (*op. cit.*, p. 363). Ce serait donc uniquement dans l'altérité que l'auteur pourrait faire sien son texte. Le cas limite d'une telle pratique est alors ce qu'on appelle le centon¹³⁷. En effet, la ménippée permet, selon J. Kristeva, de définir le roman contemporain sur un mode subversif : « Le roman et surtout le roman polyphonique moderne incorporant la ménippée, incarne l'effort de la pensée européenne pour sortir des cadres des substances identiques causalement déterminées afin de l'orienter vers un autre mode de pensée : celui qui procède par dialogue (une logique de distance, relation, analogie, opposition non exclusive, transfinie). » (p. 169).

îles Aurora. Dans le même esprit, on peut signaler le cas de *Lanzarote* de M. Houellebecq : chronique d'un voyage littéraire sur cette île inhabitée et volcanique de l'archipel des Canaries.

¹³⁷ « Pièce littéraire ou musicale, faite de morceaux empruntés » (Dictionnaire *Le Robert*)

Ainsi l'hybridité générique, qui résulte de l'incorporation de la ménippée au roman contemporain, inscrit le texte dans une démarche logique différente de la logique causale à laquelle nous sommes habitués en tant qu'occidentaux : une logique « dialogique » au sens large. Il y a en effet dans *NET* une mise à l'épreuve particulièrement efficace de la capacité du texte à dialoguer avec d'autres textes. Cet échange textuel peut d'ailleurs être mis en relation avec l'art de la *conversation* mis en évidence au niveau du discours.

C'est pourquoi nous pouvons revendiquer l'hybridité comme étant constitutive de la généricité de *NET*. En effet, comme le souligne J.-M. Schaeffer dans un article intitulé « Du texte au genre »¹³⁸ : « La problématique générique peut donc être abordée sous deux angles différents, complémentaires sans doute, mais néanmoins distincts : le genre en tant que catégorie de classification rétrospective, et la généricité en tant que fonction textuelle. » (p. 199). En tant que catégorie dynamique, la généricité ne saurait être une catégorie a priori et univoque ; du même coup, selon Schaeffer, « les grands textes se qualifient non pas par une absence de traits génériques, mais au contraire par leur multiplicité extrême » (p. 204). D'ailleurs, à l'heure de définir le roman contemporain, J. Marías n'hésite pas à revendiquer l'hybridité totale comme une caractéristique du genre romanesque :

« La forma narrativa dominante de este siglo (casi la forma literaria) ha sido sin lugar a dudas la novela, ese género que, por no haber existido "siempre", se ha intentado que dejara de existir repetidamente, "en cualquier momento". Pero, lejos de desaparecer, lo que la novela ha ido haciendo en las últimas ocho o nueve décadas ha sido apropiarse de casi todo, invadir y anexionar territorios que en otros siglos le estaban prohibidos y de los que se diferenciaba con claridad. Si se piensa que tan "novela" es el *Quijote* como *Alicia en el país de las Maravillas*, *En busca del tiempo perdido*, *Lolita* o *Trastorno* de Bernhard, por poner unos cuantos ejemplos no demasiado contradictorios, se comprueba cómo ese género se caracteriza principalmente por su falta de características propias o, dicho de otro modo, por las debilísimas semejanzas entre las obras que se califican de novela. Lo cierto es que esa indefinición, o esa condición camaleónica, ha resultado ser el antídoto para cuantas enfermedades se le han diagnosticado » (*op. cit.*, p. 292).

Ce que signale d'abord J. Marías, ce sont les diagnostics récurrents qui sont dressés au sujet du roman : ce serait un art mourant ; ce qu'il affirme au contraire, c'est que c'est un art extrêmement vivant et vigoureux. Il le considère comme un genre « caméléonique » qui cherche à sortir des limites d'une identité dans laquelle on essaye de l'enfermer à tout prix. Cette « caméléonicité » se traduit en effet par « l'invasion » et « l'annexion » de « territoires », littéraires s'entend, qui lui étaient autrefois prohibés¹³⁹. En ce sens-là, *NET*

¹³⁸ SCHAEFFER, J.-M., « Du texte au genre », in *Théorie des genres*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1986.

¹³⁹ Cette réflexion n'est pas sans nous rappeler une autre de Marthe Robert dans *Roman des origines. Origines du roman* (Gallimard, 1982), sur le même sujet : « De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut : rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le

serait la concrétisation de la condition « caméléonique » du roman, la citation devenant ainsi l'instrument privilégié de son indéfinition caractéristique, considérée comme une perpétuelle cure de jouvence pour le genre. La répétition fait œuvre de création. C'est en ce sens également que nous pouvons interpréter l'expression polémique de « falsa novela » qui figure au dos de la jaquette amovible de *NET* : si l'on s'en tient à la définition du roman réaliste du XIX^{ème} siècle, comme emblématique du genre, alors en effet *NET* est un « faux » roman : il ne répond pas aux critères requis. Mais alors, *Don Quichotte*, ou *Alice au pays des merveilles* ou encore *A la recherche du temps perdu*, ne sont pas non plus de « vrais » romans. Auquel cas, l'appellation proposée est un peu « creuse » et cherche seulement à mettre en évidence l'hybridité caractéristique du genre, à souligner le fait que le roman est un genre sans loi.

Si l'on considère en effet que le roman se caractérise par son hybridité générique, encore faut-il décrire sa modalité d'application au texte : elle ne consiste pas en une juxtaposition des genres les uns aux autres, mais bien en une imbrication, favorisée précisément par les techniques de la reproduction. Or, ces différents traits génériques apparaissent tous de façon biaisée dans la mesure où ils témoignent d'une pratique générique ponctuelle et surtout parodique. Mais la parodie n'est pas « destructrice » ; elle est une forme de violence infligée aux canons d'une littérature que l'on cherche à rénover : la violence parodique est le moteur d'une création artistique, en l'occurrence au service du genre romanesque. Elle permet d'établir une continuité de l'oeuvre et l'on pourrait parler à cet effet de « transgénéricité ».

Elle est à l'oeuvre dans bien des romans du narrateur, et notamment le premier, dont il continue de dire qu'il est son meilleur (cf. p. 126), et le second. Marías définit en effet son premier roman, *Los dominios del lobo*¹⁴⁰ publié en 1971 (il avait alors 19 ans), comme : « Una combinación de trepidantes relatos de aventuras que transcurrían íntegramente en Estados Unidos y que suponían tanto una parodia como un homenaje al cine de Hollywood

monologue, le discours ; ni d'être à son gré tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée ; aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace ; le seul interdit auquel il se soumette en général : celui qui détermine sa vocation prosaïque, rien ne l'oblige à l'observer absolument, il peut s'il le juge à propos, contenir des poèmes ou simplement être "poétique". Quant au monde réel, avec lequel il entretient des relations plus étroites qu'aucune autre forme d'art, il lui est loisible de le peindre fidèlement, de le déformer, d'en conserver ou d'en fausser les proportions et les couleurs, de le juger ; il peut même prendre la parole en son nom et prétendre changer la vie par la seule évocation qu'il en fait à l'intérieur de son monde fictif. [...] ni la littérature ni la vie ne lui demandent compte de la façon dont il exploite leurs biens. » (p. 14).

¹⁴⁰ MARIAS, J., *Los dominios del lobo*, Anagrama, Barcelona, 1971.

de los años 40 y 50 y una indiscriminada serie de escritores norteamericanos. » (*Literatura...*, *op. cit.*, p. 48). Il s'agit donc d'une parodie et d'un hommage à la littérature et au cinéma nord-américains. C'est d'ailleurs cette particularité que la critique a reproché à Marías lors de la publication du livre, comme en témoigne cet article, qu'il cite dans *Literatura...*:

« Este nuevo novelista maneja un mundo de referencias que en última instancia le es y nos es ajeno ; se nutre de experiencias tenidas en la butaca de un cine o leyendo en un sillón ; posiblemente aún sea demasiado joven para disponer de un material verdaderamente suyo, personal, surgido de sus vivencias y su observación de la realidad ; esperemos que llegue el día en que sea capaz de hablarnos de nuestros problemas, de nuestra sociedad, de nuestra historia o nuestro presente ; en suma, de España. » (*op. cit.*, p. 47-48)

Face à une telle critique, Marías développe toute une argumentation qu'il résume par cette affirmation catégoriquement négative : « Yo no quería hablar de España » (*op. cit.*, p. 49). Il explique que ce rejet est double : il concerne l'Espagne en tant que thème mais aussi en tant qu'écriture, que type d'écriture. Pour sa génération, le « thème espagnol » est éculé et ridiculement pauvre. Les motivations en sont essentiellement littéraires ; il affirme que la tradition romanesque espagnole est, là encore, pauvre : il y a peu d'auteurs et moins encore de bons auteurs, selon lui. Il exprime là une volonté réelle de se démarquer du *réalisme social* de la génération précédente, reflet de *l'indigence intellectuelle* du régime franquiste selon lui. Il a donc été « obligé » de se tourner vers d'autres pays plus « riches » en matière romanesque et notamment vers le Royaume-Uni (p. 49) (et non la France). C'est d'ailleurs une attitude adoptée par d'autres auteurs de la génération de Marías, « los novísimos », comme on les appelle. Ainsi, Eduardo Mendoza, Vicente Molina Foix et Pere Gimferrer, entre autres, se tournent vers d'autres horizons littéraires, comme en témoigne le livre de lectures de Fernando Savater, intitulé *La infancia recuperada*¹⁴¹ (Il serait intéressant de s'interroger sur l'évolution de cette génération, sa spécificité dans ce qu'on appelle généralement le mouvement de « la nueva narrativa española », initié dans les années 1970, et sa situation par rapport à l'école léonaise, plus contemporaine). Son deuxième roman, *Travesía del horizonte*¹⁴² puise d'ailleurs ostensiblement ses références dans la culture littéraire anglo-saxonne la plus classique. En effet, *Travesía del horizonte* (Anagrama, 1972) est également une parodie du roman edouardien, et un hommage appuyé à ses chantres (Joseph Conrad, Henry James, Arthur Conan Doyle entre autres). Cette approche parodique des « sous-genres » romanesques permet de percevoir l'éclectisme de la formation littéraire

¹⁴¹ SAVATER, F., *La infancia recuperada*, Taurus Alianza editorial, Madrid, 1983.

¹⁴² MARIAS, J., *Travesía del horizonte*, Anagrama, Barcelona, 1972.

de l'auteur et l'ouverture de son horizon culturel. Une fois de plus la critique ne s'est pas faite attendre et Marías s'est fait traiter à l'époque de « anglosajonijodido » par Francisco Umbral (*op. cit.*, p. 52). Cette critique, fondée sur l'anglicisation artificielle de sa langue et récurrente à ses débuts, l'a amené à resserrer ses liens avec la culture anglo-saxonne par réaction, comme en témoigne le prologue préventif de *Miramientos* :

« Son ya tan numerosas y variadas las ocasiones en que se me ha negado la españolidad por parte de algunos críticos y colegas indígenas (...) que he llegado a sentir cierta inhibición a la hora de hablar de los escritores de mi país. (...) No sólo me siento cada día más apátrida, sino más huérfano y descariado: hasta mi principal editorial (...) me ha combatido y repudiado. » (p. 9).

Si le rejet de la culture espagnole existe, il est cependant partagé par un certain nombre d'écrivains, et il est en outre relatif car tous ces auteurs et Marías lui-même écrivent en espagnol (*op. cit.*, p. 53). Ainsi donc, la transgénéricité implique une forme parodique considérée comme insufflant un dynamisme propre à l'hybridation générique. En ce sens, Marías se rapproche des plus grands romanciers, et l'on ne peut pas ne pas constater que le premier roman moderne est lui aussi né de la parodie d'autres genres. *Don Quichotte* est en effet une parodie des romans de chevalerie mais également des romans pastoraux, morisques, byzantins, etc. *NET* a donc, d'une certaine façon, la prétention de s'inscrire dans la lignée des romans fondateurs. Cette transgénéricité n'est pas sans rappeler non plus l'oeuvre borgésienne¹⁴³.

Ainsi, la répétition endogène fonde une transgénéricité qui constitue la richesse du genre romanesque d'après l'auteur et en ce sens, si *NET* s'institue en « falsa novela », c'est précisément parce que l'auteur se fait l'écho d'une uniformité supposée du roman dont il cherche à se démarquer systématiquement. Il y a cependant dans cette revendication taxinomique un peu de coquetterie et beaucoup de stratégie commerciale, si l'on veut bien nous permettre cette critique...

¹⁴³ Les recensions caricaturales et souvent fictives auxquelles se livre Borges traduisent la caractère infini du discours littéraire. Comme le remarque R. Quilliot, dans un livre intitulé *Borges et l'étrangeté du monde* (PUS, 1991) : « L'oeuvre de Borges est en un sens la plus livresque qui soit. (...) l'oeuvre de l'écrivain argentin, expression typique d'une culture qui prétend assumer toutes les créations culturelles de l'histoire sans en excepter aucune, renvoie à la totalité de la littérature universelle. Elle pastiche ou cite tour à tour les Grecs et les Romains, les poètes arabes, les mystiques hindous, les chroniqueurs chinois, les théologiens chrétiens, et bien sûr, tous les écrivains d'Amérique et d'Europe, et elle semble reposer sur un érudition sans limites. » (p. 197).

Nous avons vu dans ce chapitre les différentes caractéristiques de la pratique de la citation dans *NET*. Elle est à la fois l'élément le plus hétérogène du texte et le mieux intégré au sein de celui-ci comme en témoigne l'extrême densité du réseau citationnel. Nous avons distingué différents types de citations : l'autocitation, la citation textuelle, fortement majoritaire, et la citation de discours, dont le statut ambigu contribue à accentuer les effets objectivants de la citation « d'auteur » ; le texte adopte une apparence scientifique. Néanmoins, à travers la reproduction du dixième chapitre de *TLA*, puis le jeu des commentaires, et de la traduction (notamment si l'on prend en compte l'opinion de l'auteur Mariás, traducteur chevronné, sur le sujet), nous avons vu que la citation ne peut pas être une « reproduction ». En ce sens elle perd sa dimension intertextuelle et acquiert une valeur hypertextuelle. Cet éclatement des cadres de la citation nous a permis d'observer d'autres phénomènes de reformulation qui lui sont liés ; elle s'avère être insuffisante à l'heure de reproduire un récit déjà constitué : c'est ainsi qu'elle est abandonnée au profit de la paraphrase textuelle ou de ce que nous avons appelé la *réécriture*. Celle-ci consiste en une variation sur un schéma actantiel qui suscite la confusion des genres. Aussi reviendrons-nous ultérieurement sur la valeur symbolique que cette réécriture confère au récit de la malédiction familiale.

On ressent dans ces différentes pratiques une forte intentionnalité ludique, voire parodique : les auteurs cités sont inconnus, les citations sont inexactes ou tronquées, les traductions semblent fantaisistes, les déclarations de principes ne sont pas respectées. Il nous reviendra d'en étudier les éventuels objectifs.

Enfin, nous avons pu constater la rentabilité de la citation et de ses avatars dans la transformation du statut générique du texte ; nous l'avons formulée en terme de transgénéricité, qui pousse le caractère dialogique du texte romanesque jusqu'à ses limites. Toutefois, elle ne consiste pas seulement en un collage de genres ; elle propose une réflexion sur les genres qui participent de ce collage et sur le lien qui s'établit entre eux. Comme nous l'avons montré, la cohésion semble reposer sur une approche parodique de la généricité, qui transforme la transgénéricité en une *métagénéricité*. Ainsi la généricité dans *NET* est une dynamique qui traverse les genres horizontalement et chacun d'entre eux verticalement. La répétition exogène participe, à son tour, de la réflexion sur l'écriture.

Conclusion de la première partie.

Dans le dernier chapitre, consacré à la répétition exogène, nous avons procédé à la description systématique des modalités de la citation dans le texte. Nous avons vu qu'elle se situe dans un processus de reproduction d'où la notion d'identité est finalement étrangère. A cet égard, la « reproduction » du dixième chapitre de *TLA* est particulièrement éloquente : elle consiste en un *autre* texte, du fait des modifications morphologiques, mais également des commentaires et de la traduction. Aux côtés de la citation, la deuxième grande pratique de reproduction que nous avons mise en évidence est la *réécriture* ; nous n'en avons donné qu'un exemple, qui nous semble cependant suffisamment développé pour mériter d'être traité à lui seul. L'ensemble de ces manifestations nous a permis de mettre en évidence la dimension parodique de cette pratique scripturale, qui prend le discours « objectif » pour cible, ainsi que la confusion qu'elle suscite au niveau générique et dans le rapport à la fictionnalité. Nous verrons qu'elle est la première étape d'une réflexion plus large sur les rapports entre répétition et représentation.

De son côté, la récurrence se décline essentiellement sur deux modes : la récurrence d'énoncés et la récurrence de structures thématiques et narratives (cas de récits répétitifs et de mises en abyme). Nous avons mis en évidence la prégnance de la récurrence d'énoncés à travers la répétition de phrases et de groupes de phrases (l'expression-titre et les vers tirés d'*Othello*, qui constituent d'ailleurs un point de jonction évident entre les pratiques de la récurrence et de l'intertextualité, en témoignent). Cette récurrence entraîne un nombre important de variations qui sont au coeur même de la dialectique de l'identité et de la différence. En particulier, la répétition de phrases nous a permis de déceler les effets de la récurrence sur la temporalité du texte : elle est synonyme d'une remise en cause de la structure linéaire du texte avec une mise en valeur consécutive du temps présent.

Nous avons également montré que la récurrence est relayée en contexte par les figures de répétition définies traditionnellement par la rhétorique. Les phénomènes les plus remarquables concernent des répétitions aux niveaux lexical et syntaxique, mais nous avons également établi la présence de nombreux cas de répétition synonymique. Ils traduisent ensemble la répétitivité du style, dont nous pouvons sentir les prémisses dès les premiers romans de l'auteur¹⁴⁴. L'usage de la coordination, qui dépasse le cadre de la répétition

¹⁴⁴ Une rapide étude des *incipits* des précédents romans de Javier Marías montre un recours systématique aux figures de répétition précédemment mentionnées. On les retrouve en effet dans les romans étudiés par C. Bouguen dans sa thèse (*op. cit.*, pp. 49-111), mais elles apparaissent également dans les romans antérieurs à

syntactique, constitue en revanche une véritable originalité et contribue, quant à lui, à l'oralité apparente de ce style. Les trois modalités de la répétition se rejoignent donc dans la caractérisation d'un discours à la fois extrêmement construit et ostensiblement attiré par l'oralité, en rupture avec un discours romanesque perçu comme traditionnel.

Comme nous l'avons annoncé au début de ce travail, nous voulons déterminer les aspects d'une poétique de la répétition dans *NET*, mais également dans l'ensemble de l'oeuvre de l'auteur. Pour cela, il convient d'étudier en premier lieu les limites de la répétition ; elles se manifestent lorsqu'elle est abordée comme un simple retour à l'identique. Aussi dans la deuxième partie de ce travail, nous analyserons les raisons pour lesquelles le narrateur nous donne à voir la répétition sous son plus mauvais jour, c'est-à-dire comme négation de la différence ; ce qui est en jeu, c'est la place de la répétition dans une représentation confondue avec l'identité.

TLA, dont *El hombre...* (1986), *El siglo* (1982) ou *Monarca...* (1978), comme le suggère une simple description de leurs *incipits* respectifs.

Dans *Monarca...*, on remarque l'apparition de certains traits stylistiques qui deviendront caractéristiques de la prose marienne. Ainsi, l'incipit de « El espejo del mártir » est marqué par une anaphore verbale : « Ha habido verdaderos dramas en el ejército (...). Ha habido falacias (...) », immédiatement suivie d'un épitrochisme : « falacias, invectivas, maledicencia », lui-même suivi d'une accumulation de compléments d'objet direct juxtaposés offrant des cas d'homéoptote (« delaciones y traiciones ») et de réduplication (« casos de homosexualidad, rebeliones, atropellos ; ...casos de homosexualidad » ou « pánico, mucho pánico »).

De même, dans les premières pages de *El Siglo* (annexe 7a), les phrases s'allongent au gré d'amplifications orchestrées par des figures de répétition se combinant les unes aux autres. En voici quelques exemples choisis parmi de nombreux autres dans les cinquante premières lignes du roman :

- « se saben río, y rizo, y brisa » (l. 4): épitrochisme + polysyndète
- « que se saben (...), que se distraen » (l. 4-5): parallélisme
- « lo que hoy no son mas tal vez fueron o quizá serán » (l. 5-6): polyptote + parallélisme
- « Yo no las he visto bajo otra forma. Tampoco las veré » (l. 6): polyptote
- « los muchos que fui y los pocos que soy, y el esqueleto » (l. 11): parallélisme + polysyndète
- « Yo las prefiero (...) Así las prefiero » (l. 8-12): anaphore
- « Si siempre fueran grises, si al menos no se mudara » (l. 14-15): parallélisme
- « Mas tienen el azul, y el blanco, el verde e inestables nubes de oro y de plata (...) » (l. 17-18): polysyndète
- « fueron amarillas y bermejas (...) : amarillas y bermejas » (l. 22, 27): réduplication.

On peut parler d'un affermissement du style dans *El hombre...* (annexe 7b) dont la première page est construite sur une série d'anaphores :

- No sé si contaros mis sueños (l. 1).
- Son sueños viejos (l. 1)
- Son historiados y a la vez precisos (l. 2)
- Son sueños que acaban cansando un poco (l. 4)
- On trouve en outre dans l'ensemble de l'incipit un polyptote de « soñar » :
sueños (l. 1, 4, 9)
- porque quien los sueña despierta siempre antes del desenlace (l. 5)
- como si la actividad de soñar (l. 8)
- lo que soñé esta mañana (l. 14)
- los tres rostros soñados esta mañana (l. 23).

Deuxième partie.

Répétition et identité :

les limites de la représentation.

Introduction.

Comme nous l'avons dit en introduction, un hiatus se crée au sein du discours qui condamne la répétition mais repose en même temps sur son usage, dont nous venons de voir les principales modalités. En effet, à plusieurs reprises dans le texte, le narrateur dénonce son inutilité. D'abord, il nie au langage la capacité de reproduire le réel : « la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo » (p. 9), idée répétée, précisément, à la fin de *NET* : « los hechos en sí no son nada, la lengua no puede reproducirlos » (p. 396). Ensuite, il nie à la répétition son droit d'existence en tant que telle : « tampoco pueden las repeticiones reproducir con su filo el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en ese tiempo » (p. 396). Autrement dit, la répétition est impossible, comme représentation du temps et plus précisément du passé, et comme représentation objective de la réalité. Finalement, dans les deux cas, c'est la répétition comme représentation par le langage qui est en cause. Or, comme le signale G. Deleuze, la représentation est le monde de l'identité. Il faut donc s'interroger sur les rapports qu'entretiennent répétition et identité.

Dans *La reprise*, Kierkegaard démontre la fausseté de la répétition lorsqu'elle s'attache à reproduire à l'identique une expérience antérieure. Il traduit métaphoriquement l'expérience de sa rupture avec Régine Olsen en recréant une situation fictive semblable à la sienne où un jeune homme aime une jeune femme et en est aimé en retour, jusqu'au jour où il se rend compte qu'il aime l'idée de cette femme - ou l'idée même de l'amour -, et, qu'en ces circonstances, il ne peut devenir son époux. Ce jeune homme rêve son amour plus qu'il ne le vit. Cependant, cet échec a une contrepartie positive : il devient poète. Son confident lui conseille alors de se rendre odieux auprès de la jeune fille - elle le quittera et ne sera pas offensée -. Il vaut mieux ne pas perpétuer le mensonge de la promesse de mariage et chercher à raviver la toute première flamme, car c'est s'enliser dans une fausse répétition faite de *nostalgie*. Ce plan échoue car le jeune homme n'est, à la fois, pas assez courageux et encore trop amoureux, contrairement à ce qu'il croyait. Néanmoins, ce plan échoue aussi parce qu'il ne prend pas en compte l'évolution psychologique des individus. En effet, il constitue une tentative de récupération du moi fondée sur un retour à l'identique. Or, après ces événements, le « je » ne peut plus être le même. C'est cette notion de récupération *nostalgique* du moi, fondée sur le ressouvenir, qui cimentera la « fausse » répétition. La question qui se pose est, alors, celle de la validité de la répétition dans le temps : toute forme de représentation d'une réalité n'est-elle pas en décalage temporel avec cette réalité, que la

représentation soit physique, verbale ou même mentale ? Quelles sont les possibilités qui s'offrent à nous de représenter le passé ? Sur quelles bases la mémoire peut-elle être édiflée ? Nous allons voir que ces questions sont au coeur des impasses de la répétition que le narrateur de *NET* dénonce.

Dans la deuxième partie de ce travail, nous allons tenter de dégager les principaux aspects d'une réflexion menée sur les limites de la répétition à partir d'un discours lui-même répétitif, en écho aux fonctions parodiques de la citation et aux effets déstructurants de la récurrence entrevus précédemment. C'est là le prolongement logique de la perception de la répétition comme reproduction, c'est-à-dire comme retour du même.

Dans le premier chapitre, nous analyserons les limites de la répétition dans son rapport au temps : dans quelle mesure la répétition a-t-elle sa place dans l'expérience temporelle de l'individu confronté par définition à la succession temporelle et au caractère aléatoire de l'existence ? Nous nous interrogerons également sur son éventuel rôle dans la constitution de la mémoire : Doit-on définir la mémoire comme une tentative de retour à l'identique, essentiellement *nostalgique* ? Quelle type de représentation peut constituer la répétition dans l'appréhension d'une réalité passée et à jamais révolue ? Le narrateur s'interrogera également sur la fonction des objets qui nous entourent et sur la notion de trace ; la question sera celle de la validité d'une représentation matérielle du passé, mais aussi celle de sa légitimité : n'encourt-elle pas le risque de constituer une réduction du sujet à l'objet ? Ce sera pour nous l'occasion d'analyser le rôle des objets et des images dans le texte et de prendre la mesure de ce qui s'avère être non pas un fétichisme, mais une sorte de *matérialisme transcendantal*.

Dans le chapitre suivant, nous tenterons de mettre en évidence les liens qu'entretient *NET* avec le genre biographique comme représentation d'une vie passée, à partir de l'analyse de la biographie de trois écrivains, John Gawsorth, Wilfrid Ewart et Hugh Oloff de Wet. Nous serons amenés à nous interroger sur le rôle de l'écriture citationnelle dans l'évolution de ce discours biographique : est-elle facteur d'objectivité ou est-elle au contraire responsable d'une fictionnalisation du discours ? Nous chercherons à déterminer les fonctions de cette écriture biographique apparemment parodique, pour le moins inhabituelle. Cela nous permettra également de nous interroger sur le bien-fondé de la représentation de soi qui découle des rapports entre le biographe et ses objets à travers la création de doubles.

Enfin, nous nous pencherons sur le rôle de la répétition dans la représentation de soi par soi, indépendamment du cadre biographique. Nous nous interrogerons pour cela sur les

rappports qu'entretient *NET* avec *TLA*, à travers les relations d'identification que développent les personnages de *NET* en continuité avec ceux de *TLA*, telles que la réception du roman analysée par son auteur les illustre. Elles seront le reflet d'une réflexion plus profonde sur les dangers de l'illusion référentielle. Les analyses concernant le personnage emblématique de Francisco Rico dans le cinquième chapitre de *NET* nous permettront de nous interroger enfin sur la question de la transcendance de la littérature qui sous-tend cette réflexion sur la projection identitaire.

Chapitre 1.

Répétition et contingence.

Répétition et oubli.

Le premier obstacle contre lequel bute la répétition, c'est le temps. Aussi faut-il s'interroger sur la place de l'identité dans notre rapport au temps, et la représentation de l'être qui en découle. En effet, la première question est de savoir s'il nous est possible de représenter l'être dans le temps : que dire de l'individu soumis à l'arbitraire absolu de la contingence de l'existence ? Comment le représenter lorsqu'il n'est plus là ?

La question est alors de savoir quel rôle peut jouer la répétition dans la constitution d'une représentation du passé, c'est-à-dire de la mémoire. On peut se demander, en effet, si elle a pour mission de restituer à l'identique l'image des êtres disparus. En ce sens, il faudra s'interroger sur la validité du souvenir : est-il un hommage ou se transforme-t-il, sous la pression de la nostalgie, en un outrage, comme semble le suggérer le narrateur ? Cela implique-t-il alors que l'oubli se substitue à la mémoire ? Néanmoins, la condamnation de la mémoire peut avoir des conséquences négatives sur l'existence : on imagine mal en effet, la possibilité de ne pas se souvenir ou, au contraire, de ne rien oublier, comme en témoigne l'accablement du personnage de Funes dont la mémoire est pareille à un « vide-ordures », dans « Funes el memorioso » de J. L. Borges¹⁴⁵. Quels sont alors les recours de l'individu ?

Nous tenterons de répondre à ces questions en retraçant les étapes de la constitution du souvenir de Julianín, à travers l'évocation lancinante de sa disparition ; il se dégagera de celle-ci un profond pessimisme existentiel du narrateur, dans l'expression duquel la récurrence littéraire trouvera toute sa légitimité. C'est ensuite le sentiment amoureux qui sera mis à l'épreuve du temps et de la nostalgie. Nous serons alors amenés à nous interroger sur la fidélité du souvenir tel qu'il apparaît formulé dans le langage mais également matérialisé par les objets.

¹⁴⁵ BORGES, J.L., *Ficciones*, Alianza editorial, Madrid, 1995, p. 131.

1. 1. Répétition et contingence de l'existence.

Le narrateur fait l'expérience de la contingence de l'existence à travers le décès de son frère Julianín mort à trois ans et demi d'une méningite fulgurante, alors qu'il n'était pas encore né. Dans les pages qui suivent, nous observerons la matérialisation du souvenir de l'enfant dans le discours à travers la récurrence d'énoncés qui semblent traduire à la fois la frustration de la perte et l'incapacité à dépasser son caractère finalement abstrait. Nous observerons également les réflexions qu'inspire cette disparition prématurée au narrateur sur le sens de son existence et nous nous interrogerons alors sur les liens paradoxaux qui se nouent entre récurrence du discours et expression du hasard.

1. 1. 1. Récurrence et stratégie de l'épuisement : la mort de Julianín.

L'évocation de la mort de Julianín fait l'objet d'une récurrence en cinq étapes. Elle connaît plus exactement quatre développements (chap. 3, 14, 15 et 20), plus un dernier (chap. 15), qui s'agrège aux précédents. A partir de l'analyse du premier énoncé, nous étudierons successivement les différentes étapes de l'évocation en nous interrogeant à la fois sur ce qui fait retour et sur les modifications apportées d'une étape à l'autre. Nous observerons alors comment la répétition peut paradoxalement aboutir à l'expression du néant par le retour lancinant du même.

L'évocation de Julianín passe par un certain nombre d'étapes, mais elle n'est pas réellement progressive, comme nous allons le voir. Ainsi, au troisième chapitre, le narrateur traite des difficultés que son père a connues durant la Guerre Civile, parce qu'il avait été secrétaire du gouvernement pendant la République : il fut notamment accusé de travailler clandestinement pour la *Pravda* et d'être le compagnon d'armes du « Doyen Rouge » (« *el Deán rojo* ») de Canterbury, un communiste téméraire qui fit sauter des navires franquistes dans le port de Bilbao (nous reviendrons ultérieurement sur le traitement de la thématique de la Guerre Civile dans *NET*). C'est grâce à l'entêtement de sa future femme qu'il évita un emprisonnement, et probablement, une condamnation à mort. Prenant conscience de la fragilité de l'existence, son fils s'interroge alors sur les raisons qui font qu'un individu meurt ou ne meurt pas :

« Hay demasiados que nacen y es como si no hubiera ocurrido y no hubieran nunca existido; son tan pocos de los que se conserva memoria y hay tantos que mueren pronto como si el mundo no tuviera paciencia para asistir a sus vidas o hubiera prisa por desprenderse de ellos, el esfuerzo baldío y los pasos diminutos sin huella o sólo para el recuerdo afilado de quien enseñó a darlos y cometió el error o realizó el esfuerzo, como un lujo costoso y superfluo que se expulsa de la tierra en seguida como si fuera vaho y ni siquiera se permite poner a prueba. » (p. 30-31)

La fragilité de l'existence suscite chez le narrateur un sentiment d'injustice et de frustration (« Hay demasiados que nacen y es como si no hubiera ocurrido y no hubieran nunca existido »), en particulier lorsqu'elle frappe les plus jeunes (« hay tantos que mueren pronto »). Ce sentiment est conforté par l'hyperbole qui, combinée au parallélisme, favorise les contrastes : la dichotomie « hay demasiados » et « hay tantos » d'un côté, et « son tan pocos » de l'autre, accentue l'idée d'une supériorité de la mort sur la vie et la mémoire. Les individus semblent broyés par une force qui les dépasse et les rend étrangers à eux-mêmes, comme le suggère cette comparaison paradoxale : « como si el mundo [c'est-à-dire nous-mêmes] no tuviera paciencia para asistir a sus vidas ». La vie est alors assimilée à un spectacle mineur.

Le narrateur choisit en effet de minorer ce que l'on considère traditionnellement comme un « moment phare » du spectacle de la vie, l'apprentissage de la marche par l'enfant. Il évoque l'effort bientôt inutile de la mère pour mettre au monde et apprendre à marcher à l'enfant qu'elle va perdre, car les pas de cet enfant sont destinés à ne pas laisser de « traces » (« pasos diminutos sin huella »), au sens figuré comme au sens propre : il n'a pas d'avenir certes, mais cette absence de traces peut être également liée à l'image concrète de l'enfant qui apprend à marcher. Tenu par les deux mains, il ne pose pas encore la plante de ses pieds sur le sol ; cet enfant-là ne saura jamais marcher et mourra avant d'avoir réussi à « se tenir debout », comme un homme. Cette approche symbolique rend la disparition plus cruelle encore et le souvenir de l'enfant blesse plutôt qu'il n'apaise (« recuerdo afilado »).

La naissance est elle-même assimilée à une sorte de produit de consommation, qui suscite des erreurs de comptage (« error »), correspond à une dépense inutile (« lujo costoso y superfluo ») et est condamnée au rebut (« se expulsa de la tierra »). La naissance est d'ailleurs phoniquement liée à la négation dès le premier membre de phrase à travers une allitération en « n » : « nacen, ... como si no ... y no ... nunca ». Ce rapprochement des deux antonymes semble inconcevable et traduit l'extrême fragilité de la vie et le sentiment d'injustice et de frustration provoqué par la mort d'un enfant à qui on n'aurait pas donné sa chance (« ni siquiera se permite poner a prueba »). La vie est finalement réduite à une simple émanation (« vaho »). On reconnaît le *topos* paradoxal du « naître pour mourir », qui perd ici

tout caractère hyperbolique : à peine né, l'enfant meurt effectivement. Cela rappelle les vers de Quevedo, pour qui « cuna » et « sepultura » sont les deux syntagmes d'un même paradigme, la condition humaine. Mais il revêt ici un accent tragique.

L'énoncé est donc construit sur une juxtaposition d'hypothèses comparatives introduites par « como si » et soumises au régime de la négation. Le narrateur ne peut traduire l'expérience de la mort d'autrui qu'indirectement, révélant ainsi les insuffisances expressives du langage. L'effet d'accumulation lexicale et de « bousculade » syntaxique provoqué par la coordination en « y » et l'absence presque totale de ponctuation semblent mimer la difficulté à trouver les mots justes, en accord avec l'oralité du discours et sa spontanéité précédemment mises en avant. En outre, il emploie des formules (verbes génériques et formes impersonnelles du type « hay tantos »). Par ailleurs, ni le substantif, ni l'adjectif « mort » ne sont utilisés, et les « morts » sont désignés par des périphrases euphémisantes : « hay demasiados que nacen... », « son tan pocos de los que... », « hay tantos que mueren... » (p. 30). L'expression de la mort est donc neutralisée par une quantification marchande dégradante (« demasiados », « tantos », « pocos », etc.). L'instance narrative met ainsi la mort à distance en ne la nommant pas directement, ni elle ni ses victimes. D'ailleurs, le nom de Julianín n'apparaît pas, lui non plus. Mais en même temps, cette mise à distance est le signe d'une impossibilité d'exprimer autrement que de façon abstraite et imprécise ce qui relève du quotidien à la fois le plus banal et le plus tragique.

Cette évocation de la mort des plus jeunes, quels qu'ils soient, est en partie reprise au quatorzième chapitre. Le narrateur s'écarte un instant de la biographie d'Ewart, mort également jeune, pour évoquer à nouveau son frère sans le nommer (nous avons signalé les reprises littérales du troisième chapitre en italique) :

« *Hay demasiados que nacen y es como si no hubieran alcanzado ni atravesado jamás el mundo ; son tan pocos de los que queda memoria o registro y hay tantos que se difuminan y despiden pronto como si la tierra careciera de tiempo para asistir a sus afanes y a sus fracasos o logros o hubiera urgencia por deshacerse de sus alientos y de sus voluntades aún incipientes, el esfuerzo baldío y los pasos diminutos sin huella o sólo para el recuerdo hiriente de quien se molestó en enseñarlos y cometió el error o el atrevimiento y realizó el esfuerzo de gestar y de imaginar un rostro y de tener esperanza, y así son como un lujo costoso y superfluo que se expulsa de la vida en seguida como si fuera humo y ni siquiera se deja poner a prueba porque ni la historia ni el tiempo los reclaman ni los solicitan.* » (p. 235-236)

Il y a dans cet énoncé un certain nombre de répétitions littérales de l'énoncé précédent ; un parallélisme structurel se crée entre eux, essentiellement dû à la récurrence des propositions principales (« hay demasiados que », « son tan pocos de los que », « hay tantos que ») et des locutions comparatives (les trois « como si » sont en effet repris) ; la structure de la phrase est donc globalement la même. Les répétitions au niveau lexical concerne les images les plus frappantes : l'inutilité des pas d'enfants (« el esfuerzo baldío y los pasos diminutos sin huella »), la naissance comme un luxe éphémère (« lujo costoso y superfluo que se expulsa »), et la notion de condamnation à mort sans jugement (« ni siquiera se deja poner a prueba ») sont répétées littéralement. Cette fidélité semble liée à la volonté de ne pas céder à la facilité du langage : c'est dans la sobriété de l'expression que le narrateur retranscrit le plus dignement la douleur éprouvée.

Il y a également des modifications, mais elles reposent sur l'amplification des noyaux précédents. Ainsi, la notion d'effort est développée dans le cadre de la gestation : « esfuerzo de gestar y de imaginar un rostro y de tener esperanza ». La polysyndète et les infinitifs organisés en homéoptote soulignent le degré de l'effort fourni en même temps que son inutilité : ces projets sont sans lendemain. La grossesse est un moment de fusion charnelle unique entre la mère et l'enfant ; envisagée en termes d'effort implicitement inutile, elle devient une sorte de suicide : la mère est atteinte jusque dans sa chair et le souvenir blesse (« el recuerdo hiriente »). Le passage de « afilado » à « hiriente » semble traduire la volonté du narrateur d'abandonner toute forme de métaphoricité. L'énoncé s'amplifie également à la faveur d'autres polysyndètes, comme en témoignent par exemple ces deux compléments circonstanciels : la proposition « para asistir a sus vidas o hubiera prisado por desprenderse de ellos » (p. 30) devient « para asistir a sus afanes y a sus fracasos o logros o hubiera urgencia por deshacerse de sus alientos y de sus voluntades aún incipientes » (p. 235) et « como si fuera vaho y ni siquiera se permite poner a prueba » devient « como si fuera humo y ni siquiera se deja poner a prueba porque ni la historia ni el tiempo los reclaman ni los solicitan » (*id.*). Dans le premier cas, « vida » est remplacé par « afanes », « fracasos » et « logros », et « ellos » est développé par « alientos » et « voluntades ». Tous ces substantifs reflètent la richesse d'une vie, qui contraste d'autant plus avec la mort qui ne permet pas de l'exploiter. L'inflation du lexique s'étend à la syntaxe (multiplication des coordinations), conférant à la phrase une emphase déplacée. Dans le deuxième cas, « vaho » est remplacé par « humo » : la vie « part en fumée », selon l'expression familière. Des innocents meurent, sans avoir même été jugés coupables d'une faute qu'ils n'auraient pas commise, et dans l'indifférence générale (« no los solicitan »). Le

narrateur s'efforce de réduire à néant ces existences anéanties par la mort, comme le suggère le recours systématique à la négation : le pouvoir de la mort semble alors dérisoire puisqu'il consiste à anéantir ce qui n'est déjà rien en soi.

Les figures de répétition, et la polysyndète notamment, assurent l'amplification des principales structures sémantiques de l'énoncé du troisième chapitre. Elles placent l'énoncé du quatorzième chapitre dans une position de quasi-paraphrase : les modifications apportées ne font qu'aiguiser les images précédentes, témoignant de l'exacerbation des sentiments du narrateur.

Au quinzième chapitre, il place enfin un nom sur le visage de cet enfant, -et c'est en cela qu'il y a progression dans l'évocation -, et oriente désormais son propos vers le constat de l'absurdité de l'existence, même brève, de son frère, idée qu'une mère ne saurait se résoudre à formuler (nous retranscrivons les reprises littérales des énoncés précédents en italique) :

« Qué sentido tiene ese paso veloz y el proyecto, alguien como yo mismo, nacido del mismo padre y de la misma madre y en la misma casa de la calle de Covarrubias en que nacimos los cinco, alguien recordable y a quien se puso nombre y de quien se anotaron las primeras palabras, aún visible su rostro en un cuadro y en fotos, quizá eso es algo afrentoso aunque no parece algo grotesco; y mi madre con su pelo negro y su tez muy blanca, pobre madre, *el esfuerzo baldío y los pasos diminutos sin huella o sólo para el recuerdo afilado de quien enseñó a darlos y cometió el error o el atrevimiento y realizó el esfuerzo de imaginar un rostro pequeño y rubio que apenas empezó a moverse se quedó cautivo en un retrato; y el niño como lujo costoso y superfluo que se expulsa de la tierra en seguida como si fuera vaho y ni siquiera permite poner a prueba porque ni la historia ni el tiempo lo reclaman ni lo solicitan* más que para dejar la pena y su estela de juguetes inservibles y arcaicos. » (p. 271)

Le passage reprend certains éléments des chapitres 3 et 14. Leur réapparition est remarquable ; ils sont comme greffés au contexte : ainsi, la proposition commandée par « el esfuerzo baldío » est juxtaposée à la proposition commandée par « mi madre » sans qu'aucune connexion logique ne s'établisse entre elles. Cette absence de fusion tend à faire ressortir la répétition et si l'on se focalise sur le contenu des éléments répétés, on constate qu'ils ont été sélectionnés en fonction de leur impact. Il est en effet question une fois de plus de l'effort inutile de la mère pour faire faire ses premiers pas à l'enfant (« el esfuerzo baldío y los pasos diminutos sin huella »). D'ailleurs, la mère apparaît en noir et blanc dans le texte (« tez muy blanca », « pelo negro »), semblant porter le deuil jusque sur son visage, grimée comme une actrice qui porterait le masque de la tragédie. De la même façon, on remarque la reprise de l'image du visage de l'enfant imaginé par la mère durant la grossesse, un visage petit et « blond », qui a eu à peine le temps de s'animer avant d'être immobilisé dans un

portrait, tel un papillon épinglé dans la collection d'un entomologiste. Le narrateur insiste à nouveau sur l'idée de gaspillage (« como lujo costoso y superfluo que se expulsa de la tierra en seguida como si fuera vaho y ni siquiera permite poner a prueba »). Seuls subsistent la peine des parents, de la mère en particulier dont l'interpellation hypocoristique souligne la vivacité (« pobre madre ») et les jouets dont le propriétaire a disparu (« estela de juguetes inservibles y arcaicos »). Le mot « estela », qui signifie à la fois trace, vestige et sillage, semble suggérer que l'enfant a disparu dans le sillage de ses jouets, comme le naufragé dans le sillage du bateau dont il est tombé. Nous reviendrons sur leur rôle ultérieurement. La reprise des images les plus violentes confine désormais à la répétition compulsive, au sens psychanalytique du terme. En effet, le narrateur semble obsédé par certaines idées morbides ; cette obsession est liée d'après Freud à l'incapacité du sujet à dépasser une situation primitive traumatique. La répétition traduit le blocage de la psyché qui ne parvient pas à évacuer son angoisse.

L'énoncé diffère des précédents du point de vue de sa structure qui repose désormais sur une proposition interrogative indirecte (« qué sentido »), dont on aurait supprimé le verbe introducteur (du type « me pregunto »), puis sur deux propositions nominales, l'une commandée par « mi madre » et l'autre par « el niño ». Il y a donc personnalisation de l'évocation (« mi madre ») mais on remarquera en même temps qu'au début de l'énoncé, le narrateur exprime plus explicitement qu'ailleurs l'incongruité de cette fraternité avortée et le sentiment d'étrangeté, sans doute longtemps inavoué parce que ressenti comme coupable, que lui inspire ce frère (« el niño »). Nous pouvons signaler en effet l'absence de possessif et la présence contrastive de l'indéfini « alguien » pour désigner le frère, tandis que « mi » s'applique exclusivement à la mère. Enfin, ce sentiment d'étrangeté prend d'autant plus de force que le narrateur mentionne systématiquement les éléments objectifs qui le lient à Julianín, comme en témoigne la reprise de « mismo » (« como yo mismo », « mismo padre », « misma madre », « misma casa »).

L'évocation de Julianín se poursuit à la page suivante : « (...) qué, si mi hermano se difuminó y despidió tan pronto, como si la débil rueda del mundo hubiera carecido de fuerzas para incorporarlo del todo a su giro y el tiempo de tiempo para *asistir a sus afanes y afectos y agravios, o hubiera tenido prisa por desprenderse* de su voluntad incipiente » (p. 273) (c'est nous qui soulignons). On reconnaît ici l'énoncé du troisième chapitre. Ainsi, outre les modifications structurelles déjà signalées, l'énoncé initial semble se désagréger, à l'instar des sentiments éprouvés.

On peut signaler que, dans les lignes qui séparent ces deux parties de l'énoncé du troisième chapitre, le narrateur évoque ses parents comme parents de Julianín, et plus particulièrement sa mère (p. 271 : « Debió de pensar al morir mi madre que por fin iba a cuidarlo de nuevo al cabo de veintiocho años de vivir y morir separados »). L'évocation de Julianín se déplace alors vers celle de la mère, au souvenir de laquelle il est désormais éternellement lié. On peut souligner que ce rapprochement est opéré dès le paratexte par une double dédicace de l'auteur à sa mère et à son frère (« *Para mi madre Lolita que bien me ha conocido, in memoriam ; y para mi hermano Julianín que no llegó a conocerme, y por tanto sin memoria* »). Le narrateur semble désormais rendre hommage à son frère au nom de sa mère disparue, plus qu'en son nom propre.

L'évocation de la mort de Julianín connaît au chapitre 15 un développement que nous n'avons pas encore mentionné, bien qu'il soit situé quelques pages avant celui que nous venons de commenter ; il est en effet légèrement différent des précédents :

« Qué sentido tiene el paso por el mundo callado de quienes no tienen tiempo ni de acostumbrarse al aire, y todavía Ewart escribió y luchó y vivió treinta años, qué habría sido de él más adelante. Dudo que hubiera llegado hasta lo más alto. Qué habría sido del hijo de mi amigo Aliocha Coll que murió recién nacido unos años antes de que él se matara y al que el y su mujer Lysiane habían llegado a dar nombre, según me dijo; qué de la primera hija de Juan Benet que murió con seis meses y cuya foto amarilleada vi en su casa tantas veces, ahora que sus padres han muerto no habrá ya quien la recuerde, a Eva. Qué habría sido de mi hermano muerto con tres años y medio, Julianín su nombre o así lo llamaron mis padres durante sus breves días, es normal que no haya dicho 'sus padres' ni 'nuestros padres' en primera instancia porque no lo conocí y su realidad no es la mía, al no tener de él más que cuentos y ningún recuerdo, y él de mí no haber sabido jamás nada. » (p. 264)

Cet énoncé repose sur une accumulation de pseudo-questions, destinées à rester sans réponse, comme en témoignent l'anaphore de l'adjectif interrogatif « qué » et l'absence de ponctuation interrogative. Cette structure monocorde confère ainsi au discours de l'instance narrative le rythme d'une oraison funèbre. D'ailleurs, pour la première fois Julianín est nommé : « mi hermano muerto con tres años y medio, Julianín su nombre ». Le narrateur cherche alors à exprimer la distance qui le sépare de ce frère inconnu. Pour cela, il évoque la mort d'autres enfants, ce qui relativise celle de son frère. Il est ainsi question de la disparition de la fille de Aliocha Coll, puis de la mort de la fille de Juan Benet, âgée de six mois et baptisée Eva. En outre, Julianín est abordé par la mort plutôt que par la vie : il est avant tout question de « mi hermano muerto », comme s'il s'agissait d'un syntagme lexicalisé. Puis son prénom est suivi d'un syntagme indexé par une troisième personne du singulier (« Julianín su nombre »). Il s'agit d'une sorte de commentaire du prénom, comme

souvent chez Mariás ; cette formulation marque une distance qui détruit l'éventuelle familiarité avec la personne nommée. La perplexité du narrateur, face à cette étrangeté du frère, se marque enfin dans la distinction faite entre « 'sus padres' » et « 'nuestros padres' » déjà commentée. La répétition permet la verbalisation d'un vécu traumatique en même temps qu'elle en souligne les limites.

L'énoncé s'ouvre sur la même phrase que l'énoncé commenté précédemment (« Qué sentido tiene el paso ») ; l'adjectif démonstratif « ese » prend dès lors une valeur anaphorique par rapport à ce premier énoncé (p. 271 : « Qué sentido tiene ese paso »). Ainsi l'énoncé du chapitre 15, précédemment analysé, constitue la synthèse de plusieurs récurrences : il fait écho aux énoncés des chapitres 3 et 14, mais également à ce premier énoncé du chapitre 15. Cette convergence de deux séries de récurrence, concernant d'une part la mort de Julianín et d'autre part la fragilité de la vie, témoigne de l'incapacité du langage à dépasser l'angoisse. En effet, les énoncés convergents se réduisent et la deuxième veine de récurrence ne connaît que deux occurrences au chapitre 15, à quelques pages d'intervalle. La récurrence, dans son absence de créativité, traduit ainsi une forme d'indifférence du narrateur qui cherche à ne pas se laisser tenter par le langage dans l'expression d'un chagrin qu'il juge illégitime.

Une dernière version abrégée des énoncés précédents apparaît au chapitre 19, dans un contexte a priori étranger à Julianín, puisqu'il s'agit d'un commentaire apporté à la chronique judiciaire relatant le procès de De Wet à Berlin : « 'El ideal de esta sociedad es el legendario Coronel Lawrence, pero ninguno de ellos alcanza su ideal. A mitad de camino todos sufren un accidente. La vida no los quiere y los vomita hasta la bilis' (y así son como *un lujo costoso y superfluo que se expulsa de la vida en seguida como si fuera humo, como si fuera vaho*) » (p. 342). Le narrateur fait allusion à la dégénérescence de la race aryenne qu'incarne De Wet pour le régime nazi ; mais c'est pour espionnage que le Tribunal de Guerre de Berlin le condamne à mort. La juxtaposition de l'énoncé répété entre parenthèses souligne son arrachement au contexte précédent et le place en outre en position de commentaire. Il acquiert une autonomie sémantique qui l'apparente à un refrain. Ainsi, par une analogie avec l'idéologie nazie qui fait de la destruction une source de jouissance, le narrateur fait de la mort un pouvoir absolu qui trouverait son plaisir dans l'anéantissement des autres. Mais, en appliquant les mêmes mots à Julianín et à De Wet, il franchit un pas supplémentaire dans le refus du pathos de circonstance. Ses propos ont une portée générale : la mort est une tragédie, qu'elle condamne Julianín ou les hommes qui se battent pour une

cause quelle qu'elle soit. En outre, pourquoi faire semblant d'avoir de la peine pour un frère inconnu ? Seuls ceux qui l'ont connu, la mère et le père, ont la légitimité de cette peine.

L'évocation de Julianín se répète plus qu'elle ne progresse dans le texte. Nous avons constaté, en effet, que le propos du narrateur ne varie quasiment pas. Cette absence de variation traduit sans doute une incapacité à dépasser le stade du traumatisme lié à la disparition de l'enfant, mais également une forme de pudeur dans l'expression de la douleur qui se refuse à toute forme de créativité sur le plan du discours. La récurrence se caractérise en effet par la conservation des images les plus négatives, celles qui assimilent la naissance et la brève vie de l'enfant à un immense gâchis et soulignent l'absence de trace laissées par celui-ci : sobriété et dureté vont de pair. En outre, cette récurrence à cinq occurrences fonctionne selon un principe d'épuisement ; en effet, au quinzième chapitre, le fragment (p. 264) qui s'agrége à la veine principale de la récurrence avorte quelques pages plus loin (p. 271), tandis que le dernier énoncé (p. 342) se réduit considérablement et abandonne définitivement le terrain familial pour se dissoudre dans une évocation plus globale des victimes de la guerre et du nazisme. L'itérativité passe alors de la compulsion à l'auto-censure et la dissolution du propos semble désormais faire écho à l'inéluctabilité de la mort : la récurrence s'épuise comme le souffle de l'enfant qui meurt, imposant le silence au narrateur.

1. 1. 2. Récurrence et négation de soi.

Lors de l'évocation de la mort de son frère, le narrateur manifeste une sorte de résignation en ne cessant de répéter au fil des pages : « y qué, si no hubiera nacido » (p. 30, 235, 273, 367), proposition dont il existe une variante qui se présente sous la forme « y qué, si no hubiera nacido nunca nadie » (31, 236). Bien que différant par leurs sujets et le régime de la négation, ces deux énoncés semblent traduire une angoisse existentielle motivée par un certain narcissisme (« ¿Y qué pasará cuando haya muerto ? »). Mais peut-être faut-il davantage y voir l'expression plus désespérée d'une certaine forme de nihilisme, un « nihilisme doux » pour reprendre l'expression de M. González de Avila¹⁴⁶. Nous nous interrogerons notamment sur la forme de cet énoncé, à cheval entre interrogation et assertion pour en dégager la fonction dans le texte.

¹⁴⁶ GONZALEZ DE AVILA, M., « La faute et la parole : J. Marías, *Corazón tan blanco* », *Bulletin hispanique*, tome 101, n°1, janvier-juin 1999.

Une première occurrence apparaît au chapitre 3 (cf. p. 30-31). Le narrateur rappelle les difficultés connues par son père pendant la guerre et sous le franquisme, comme nous l'avons dit, et notamment son emprisonnement ; cette circonstance lui suggère l'idée que sa naissance est purement accidentelle : « Pero por su involuntaria compañía y causa [celle du Doyen Rouge], yo estuve a punto de no nacer » (p. 30). La contradiction entre l'urgence de la réalisation de l'action (« a punto de ») et la négation de cette même action (« no nacer ») souligne le caractère aléatoire de la naissance. Le narrateur ajoute presque aussitôt : « Y qué, si no hubiera nacido ». Cette formule est reprise quelques lignes plus bas, sous sa forme générale ; elle témoigne d'une radicalisation du son pessimisme, sensible dans la variation du sujet et de la structure négative (« Y qué si no hubiera nacido nunca nadie ») : « Nadie », d'abord, est le pronom personnel indéfini par excellence, comme chacun sait ; « Nunca », ensuite, abolit toute forme de temporalité, et renforce l'allitération en « n » qui rapproche irrémédiablement les antonymes, sur le plan symbolique, « nacimiento » et « nada », qui partagent la même syllabe initiale. C'est donc l'humanité dans son ensemble qui est remise en cause, et le discours de l'instance narrative se fait l'écho désabusé de l'absurdité de l'existence. La prise de conscience de la finitude s'ouvre sur le néant.

La proposition réapparaît au quinzième chapitre, là encore lors de l'évocation de la mort de Julianín. Nous pouvons signaler que les occurrences commentées jusqu'ici enserrent parfaitement les énoncés cités précédemment concernant Julianín. Le traumatisme provoqué par cette disparition prématurée est ainsi à l'origine de la prise de conscience du narrateur. Nous voudrions revenir sur ce passage déjà partiellement cité, qui se pare d'une profondeur métaphysique :

« De haber vivido más ese niño es posible que yo no hubiera nacido o no hubiera sido el mismo, ambas cosas son idénticas. Y qué, si no hubiera nacido, lo mismo que y qué, si mi hermano se difuminó y despidió tan pronto, como si la débil rueda del mundo hubiera carecido de fuerzas para incorporarlo del todo a su giro y el tiempo de tiempo para asistir a sus afanes y afectos y agravios, o hubiera tenido prisa por desprenderse de su voluntad incipiente y hacerlo así transitar por su revés o su negra espalda convertido en un fantasma. Hay tiempo para tantos otros, para asistir a mi vida y no en cambio a la suya, es sólo un ejemplo. » (p. 271-273)

Plusieurs éléments des énoncés des précédents chapitres sont repris mais individualisés (« incorporar/lo del todo a su giro », « su voluntad incipiente »). La répétition des mêmes expressions semble traduire une incapacité à verbaliser : c'est tout le poids d'une souffrance muette que le narrateur cherche à exprimer. L'énoncé se teinte de culpabilité :

pourquoi la mort a-t-elle frappé Julianín plutôt que moi-même (« Hay tiempo para tantos otros, para asistir a mi vida y no en cambio a la suya ») ? Le narrateur semble alors tomber dans le piège de la conjecture (« De haber vivido más ese niño »). Cependant, elle apparaît sous la forme d'un infinitif, c'est-à-dire sous une forme faible ; de plus, elle ne repose pas sur le rejet de la mort de l'enfant ; enfin, ses conséquences sont négatives: elle implique la disparition du narrateur (« es posible que no hubiera nacido o no hubiera sido el mismo, ambas cosas son idénticas »). Dans ce dernier passage, la coordination déplace la dichotomie ontologique traditionnelle vers autrui: ce n'est plus "être et ne pas être", mais "être et être un autre". Ainsi, la contingence remet profondément en cause l'identité qu'elle fragmente et fragilise à l'extrême; le retour du même ne saurait constituer dès lors une représentation valable de l'être.

Le narrateur fait alors appel à l'image de la roue de la fortune qui se joue des catégories du hasard et du destin et dont le fonctionnement aléatoire fait de l'existence un « labyrinthe » comme le dit avec force la poésie de Juan de Mena¹⁴⁷. Cette hypothèse conduit à une première conclusion, placée en fin d'énoncé comme par pudeur : que Julianín soit mort ou ait vécu, cela ne change rien (« y qué si mi hermano se difuminó y despidió »); elle conduit alors à cette deuxième conclusion, logique : « Y qué, si no hubiera nacido », dont le sujet est « yo ». L'une et l'autre lui suggèrent la même indifférence (« es sólo un ejemplo »). Progressivement, il s'affranchit de la légitimité que pouvait conférer la peine de la disparition de Julianín à son désabusement.

Son indifférence, sincère ou feinte, laisse place à une forme de résignation, ce que nous avons appelé le « nihilisme doux » : « Quizá también transita por el revés del tiempo la vida no vivida y truncada de mi hermano mayor Julianín tan pequeño, y el yo que yo habría sido o no sido sin mi nacimiento. Y qué, si no hubiera nacido. » (p. 367). Comme on le voit dans cette dernière occurrence, le narrateur envisage sa *non-naissance*. Or, d'une part, celle-ci n'implique pas la survie de Julianín ; et, d'autre part, elle débouche sur une alternative qui n'est pas recevable sur le plan ontologique (« el yo que yo habría sido o no sido sin mi nacimiento ») : être ou être un autre, telle ne semble plus être la question. La négation de soi est absolue.

La proposition réapparaît au chapitre 14, c'est-à-dire dans un contexte désormais étranger à l'évocation de Julianín. Il s'agit d'un passage où le narrateur dénonce le fatalisme

¹⁴⁷ MENA, J. de, *Laberinto de fortuna*, Crítica, Barcelona, 1994.

grandiloquent de la biographie d'Ewart par S. Graham, sensible dans cette phrase notamment : « 'Si hubiéramos despedido el año en la Plaza de la gran pirámide, quizá todo habría ido bien. ¿Quién puede decirlo ?' » (p. 235), qu'il commente en ces termes :

« Sí, quién puede decirlo, y qué importa quién pueda, todos esos 'sis', todos esos 'ifs', todos esos condicionales con que salpicamos nuestra vida entera para explicárnosla y justificarla y ratificarla y así pensar que podía haber transcurrido o que no podía, en modo alguno (...). Era tan fácil que no se hubiera producido esa muerte, pero en realidad es tan fácil que no se produzca nada de lo que tiene lugar y acontece, nada absolutamente, empezando por nuestro nacimiento. Y qué, si no hubiera nacido, eso dije antes. » (*id.*).

Le narrateur condamne l'attitude jugée stérile de Graham qui se réfugie dans une fiction, marquée par l'usage du conditionnel passé (« quizá todo habría ido bien »), plutôt que d'affronter la réalité. La mise en mention de l'expression de Graham (« 'ifs' »), complétée d'une triplication aussi baroque qu'inutile : « todos esos 'sis', todos esos 'ifs', todos esos condicionales », en témoigne. La polysyndète, qui accompagne l'homéoptote verbale (« para explicárnosla y justificarla y ratificarla y así pensar »), souligne cet enlèvement de la pensée dans l'illusion ; l'infinitif, en particulier, traduit un processus de récréation. Le discours dépasse alors le champ biographique. Le passé révolu est alors mis sur le même plan que ce qui est encore possible par le truchement d'un parallélisme syntaxique : « Era tan fácil que no se hubiera producido esa muerte » / « es tan fácil que no se produzca nada ». Une fois encore, la répétition révèle la stérilité du rejet de la contingence. L'énoncé se clôt alors sur une nouvelle occurrence de cette négation supposée de soi : « Y qué, si no hubiera nacido ». Elle est complétée quelques lignes plus bas par sa variante plus radicale : « Y qué, si no hubiera nacido nunca nadie » (p. 236), comme si le pessimisme était contagieux, et trouvait dans la répétition son meilleur vecteur.

La récurrence à l'identique témoigne ici de la parfaite indifférence du narrateur et de son détachement par rapport à la vie. Ainsi, la défiance vis-à-vis du langage se résorbe en un refus de créativité, comme nous l'avons déjà suggéré. En outre, la récurrence semble opposer son caractère mécanique au caractère arbitraire de la mort. La répétition littérale, en particulier, s'oppose à l'idée même de hasard¹⁴⁸. Le narrateur se pose en maître de son discours ; tant qu'il écrit, il est en vie et seul maître à bord.

¹⁴⁸ Comme l'affirme J. de Guardia : « un événement réel, quand il est le fruit du hasard, ne se répète pas, au sens où, comme disent les lois de probabilité, le hasard n'a pas de mémoire : un événement aléatoire qui a déjà eu lieu n'en acquiert pas pour autant une probabilité d'occurrence plus forte qu'un autre. La probabilité de la ré-occurrence d'un événement est la même que celle de chacun des événements nouveaux possibles, elle est donc infiniment faible si l'on considère que les événements nouveaux possibles sont infiniment nombreux. » (*art. cit.*, p. 489)

Il est nécessaire désormais de s'interroger sur la forme de cet énoncé. On remarque en premier lieu l'absence du pronom personnel « yo », sujet implicite du verbe « hubiera nacido ». Cette option traduit une première forme de négation du sujet. On remarque ensuite le caractère quasiment agrammatical de l'énoncé. Malgré la présence d'un pronom accentué (« qué »), l'absence de ponctuation appropriée et l'ellipse du verbe principal empêchent de statuer sur le caractère interrogatif ou exclamatif de la phrase. La fonction de la conditionnelle est du même coup atrophiée. Une phrase complète pourrait être l'interrogative : « ¿Y qué hubiera ocurrido, si yo no hubiera nacido ? », ou l'interrogative indirecte : « Me pregunto qué hubiera ocurrido si... ». La présence de la conjonction « y » accentue le caractère vain de cette fausse interrogation en imposant à la phrase un lien apparemment logique mais inutile avec ce qui précède. Surtout, elle forme avec « qué » une locution interjective du type « et alors », d'une certaine familiarité, permettant au narrateur de marquer davantage encore son indifférence désabusée ; une fois encore, la coordination confère au discours une apparence relâchée qui correspond ici au sentiment de désinvolture exprimé. Ce désabusement affiché lui permet d'échapper en partie à l'inutilité qu'il y a à se poser des questions sur le sens de l'existence, dans une attitude de défi lancé à la mort et au langage. Le discours semble s'orienter vers un possible : « y qué importaría si no hubiera nacido ».

S'interrogeant sur le sens donné à « si » par la grammaire traditionnelle dans une condition suffisante du type 'si P, (alors) Q', B. de Cornulier¹⁴⁹ constate d'une part, qu'un déséquilibre sémantique se crée entre P et Q car P est la subordonnée et Q la principale, et, d'autre part, que « la vérité de 'Si P, Q' n'est pas définie pour le cas où P est faux » (*op. cit.*, p. 57). Or dans le cas qui nous occupe, d'une part, la principale est sémantiquement « inférieure » à la subordonnée puisqu'elle n'est pas exprimée et, d'autre part, P est manifestement faux : le narrateur est effectivement né. Pour ces deux raisons le « si » circonstanciel n'est pas assimilable au seul connecteur du calcul des propositions¹⁵⁰. L'auteur propose alors la définition suivante : « 'Si P, Q' signifie à peu près 'dans le cas où P, Q' » d'où une proximité entre « si » et « quand » ou « *quand* pourrait apparaître comme une variante de *si* restreinte aux cas effectifs dans le temps » (p. 58). L'auteur passe alors en revue l'ensemble des valeurs qu'il attribue à « si », dont la première est celle qui nous intéresse : « le si reconnu comme conditionnel ou hypothétique (...) correspond le mieux à

¹⁴⁹ DE CORNULIER, B., *Effets de sens*, Minit, 1989.

¹⁵⁰ L'auteur fait ici allusion à la définition de Ducrot : « Affirmer 'si P, Q' c'est (1) demander à l'auditeur d'imaginer P, (2) une fois le dialogue introduit dans le cadre de cette situation imaginaire y affirmer Q » (*op. cit.*, p. 58).

la définition que je propose du *si* de ‘condition suffisante’, et où P ne correspondrait pas à un fait certain » (ex. : « s’il faisait beau, je sortirais »). On aura du mal à ne pas reconnaître la valeur de notre « si » dans ce premier cas, c’est-à-dire un « si » de condition suffisante. Cependant, il ressort de l’analyse sémantique précédente la possibilité d’une énonciation conditionnelle assez originale, applicable uniquement aux affirmations du type « Si P, Q », où P est fausse et que l’auteur nomme la « signification par fiction » :

« Ainsi, par une espèce de montage discursif, on peut exprimer une relation conditionnelle sans affirmer littéralement une relation de condition. Plus généralement un acte de parole accompli dans une hypothèse P peut ne pas totalement disparaître avec elle : hors de l’hypothèse, il peut rester valable à l’égard de l’éventualité P. Convenons de dire que dans de tels cas le locuteur a fait une affirmation ou plus généralement une énonciation ‘sous l’hypothèse P’ ; on peut affirmer froidement une chose manifestement fausse pour en faire apparaître d’une manière éclatante ou ridicule la fausseté ; l’affirmation n’en est pas moins une affirmation, seulement distancée par le mode du faire semblant » (*op. cit.*, p. 185-186).

Parce qu’elle exprime la subordonnée, fausse, et limite la principale à un adjectif faussement interrogatif, l’instance narrative multiplie les possibilités de la signification par fiction : « qué » peut en effet recouvrir absolument tout ce qu’il est possible et impossible d’imaginer. Cette ouverture vers la fiction traduit l’abîme de sens qui s’offre au narrateur en même temps qu’elle finit de le rendre étranger à lui-même : en effet, l’infinité de la possibilité, telle qu’elle se présente à lui, confine au néant. Il parvient alors à une forme de détachement de soi assez convaincante, bien qu’entachée dans sa formulation d’une affectation narcissique (familiarité de « y qué »).

Comme on le voit, la mort de Julianín est une source de souffrance pour le narrateur, liée à l’incompréhension qu’elle suscite. Cet événement traumatisant l’amène très tôt à relativiser la valeur de la vie qu’il place sous le régime de la contingence, et à réestimer la force de la mort qu’il place sous le régime du certain. Devant cette toute-puissance, il parvient à un réel détachement de soi comme en témoigne la récurrence quelque peu mécanique, de cette hypothèse à tendance nihiliste : « y qué, si no hubiera nacido ». En effet, son caractère incomplet d’une part et son ouverture sur une absence de réponse d’autre part, laissent percevoir des questionnements existentiels profonds et angoissants, auxquels le narrateur ne cherche pas à répondre, dans une attitude de mépris vis-à-vis de la fragilité de l’existence, dont témoigne le minimalisme de son expression dans ces circonstances.

1. 1. 3. Répétition et déterminisme : l'illusion du destin.

L'évocation de la mort de Julianín et la réaction nihiliste qu'elle entraîne chez le narrateur sont liées à une réflexion sur la représentation de l'être et la notion de destin dont le coeur se situe au chapitre 20. Cette question se pose avec d'autant plus d'acuité chez lui qu'il n'est pas croyant et ne trouve donc aucun secours du côté de la religion. En effet, à aucun moment il n'est fait mention de Dieu et il affirme que « ser creyente ha de ser un alivio » (p. 271), témoignant ainsi de son profond athéisme. Aussi allons-nous tenter de voir quelle conception de l'être se dégage de cette appréhension de l'existence comme pure contingence.

Le narrateur cherche à montrer la vanité de la notion de destin en nous faisant part d'une réflexion sur l'existence qui abandonne désormais le terrain de l'expérience personnelle, telle qu'elle a pu être décrite précédemment:

« Es todo tan azaroso y ridículo que no se entiende cómo podemos dotar de trascendencia alguna el hecho de nuestro nacimiento o nuestra existencia o de nuestra muerte, determinados por combinaciones erráticas; cómo podemos tomar en serio nuestro aliento siquiera, que debemos al ataque de una anticuada enfermedad o vértigo sobre la cubierta de un barco que viajaba al exilio, (...) o que perdemos, ese aliento, por una bala que extravió el entusiasmo de una Nochevieja en México en aquel continente, (...) por la llegada a traición de una enfermedad fulminante que deja sin dueño a un titirimundi y lo detiene y lo arrumba hasta el fin del tiempo o del mundo que remedaba y representaba el juguete con su débil rueda que ya no gira. » (p. 378-379)

L'existence est une pure contingence. La naissance, la vie et la mort sont placées sur un même plan sémantique et non plus en continuité l'une de l'autre, comme en témoigne la polysyndète en « o » ; elles sont appréhendées comme des accidents (« determinadas por combinaciones erráticas »), relèvent du hasard (« azaroso »), et ne revêtent aucun caractère d'exception (« ridículo », « trascendencia alguna »). Une opposition se crée entre la mort et la naissance, fondée sur la répétition d'une même synecdoque : « aliento » (« el aliento que perdemos » versus « nuestro aliento »). Cependant, le narrateur cherche à mettre en évidence le fait que la naissance est tout aussi aléatoire que la mort. Ainsi, la naissance est conçue comme la conséquence d'une maladie, comme le suggère l'emploi de l'article indéfini et de l'adjectif « anticuada » (« que debemos al ataque de una anticuada enfermedad »). Il s'agit là d'une allusion au grand-père maternel du narrateur, mort sur le bateau qui le rapatriait en Espagne depuis Cuba, laissant ses enfants orphelins, mais à l'abri chez leurs tantes espagnoles. Tout comme la naissance, la mort peut être la conséquence d'une maladie, comme le suggèrent là encore l'article indéfini et l'adjectif (« la llegada a traición de una

enfermedad fulminante »), ou celle d'une balle perdue (« una bala que extravió el entusiasmo... »). Il s'agit là d'une double allusion à la mort de Julianín et à celle d'Ewart. Il ressort de cette analogie que la naissance et la mort sont *également* conséquence d'une maladie. La contingence relativise tous les événements, y compris la mort tragique d'un enfant.

Les causes sont en réalité aussi aléatoires que les conséquences : la maladie de Julianín est accidentelle même si sa mort ne l'est pas, de même que la naissance du narrateur est accidentelle alors que la maladie du grand-père ne l'est pas. L'aléatoire se propage alors des causes aux conséquences, en toute irrationalité : la mort de Enrique Manera peut avoir influé sur le destin de sa fille, puis sur celui de sa petite-fille, puis sur la naissance du narrateur, ou non. De la même façon, la balle perdue aurait pu seulement blesser Ewart sans le tuer, et la méningite aurait pu ne pas être fatale à Julianín. L'aléatoire est, par définition, irrationnel : il ne peut être quantifié, mesuré, il échappe à toute forme de probabilité. En effet, M. Conche¹⁵¹ définit l'aléatoire en ces termes : « Ainsi, 'aléatoire' se dit, semble-t-il, de ce qui arrive ou arrivera, donc : 1) d'un événement, 2) d'un événement futur ou s'accomplissant – car ce qui est accompli n'a plus rien d'aléatoire » (*op. cit.*, p. 9). L'aléatoire se distingue alors nettement du probable : « l'aléatoire marque l'hésitation entre des degrés d'incertitude (« fort », « assez », « très » aléatoire). Le probable implique une information quant aux chances de se réaliser des divers possibles. (...) La probabilité qu'ait lieu un événement futur se définit par le rapport entre le nombre d'éventualités favorables à la production de cet événement et le nombre des éventualités possibles – à les supposer également probables. » (p. 15). Il en conclut que : « Le probable introduit le non-aléatoire dans l'aléatoire. » (p. 16). La conception de l'existence comme contingence pure correspond ainsi à une vision plutôt désabusée de l'existence comme nous l'avons déjà souligné, dans laquelle la répétition n'a pas de place comme le précise le narrateur à plusieurs reprises (cf. p. 9 et 396).

Il semble que le narrateur se fasse, en cela, l'écho pessimiste d'une approche scientifique de l'existence et de l'être humain, fondée sur la connaissance du fonctionnement de notre patrimoine génétique. L'existence de l'humanité dépend d'une seule séquence ADN sur des millions de séquences possibles ; elle s'est développée selon la contingence la plus absolue, comme en témoigne cette analyse de S. J. Gould¹⁵² :

¹⁵¹ CONCHE, M., *L'Aléatoire*, PUF, Paris, 1999.

¹⁵² GOULD, S. J., *Brontosaurus o la nalga del ministro*, Crítica, Barcelona, 1993. Il s'agit d'un ouvrage de vulgarisation de génétique humaine. L'auteur rappelle notamment quels ont été les pionniers de la science

« la contingencia absoluta es un principio fractal, que gobierna con mano de hierro a todas las escalas-, en cualquiera de los cientos de miles de eslabones de la secuencia concreta que en la práctica condujo hasta los humanos modernos, cualquier minúscula variación, perfectamente plausible, se habría traducido en un resultado final distinto, pues la cascada de acontecimientos históricos habría tomado un derrotero distinto, a cuyo término no podría encontrarse *Homo sapiens* ni cualquier otro tipo dotado de conciencia de sí mismo » (p. 229)

Il est plutôt angoissant de savoir que nous sommes théoriquement issus du hasard le plus total. Il reste à savoir comment l'homme s'accommode concrètement de cette thèse scientifique ; il s'en accommode plutôt mal à en juger par le changement de discours du narrateur.

En effet, de façon surprenante, celui-ci tourne le dos à la génétique et semble adopter une attitude commune, mais régressive, fondée sur la croyance en une transcendance de l'individu, en une destinée. Il affirme ainsi que la croyance dans le destin, indépendamment des convictions religieuses, est nécessaire pour ne pas buter trop rapidement contre l'absurdité de la condition humaine :

« Y sin embargo no cabe sino ser ridículo y dar importancia al producto de esas combinaciones sin jerarquía, a cada uno de ellos y al nuestro -o será mejor decir al que somos-, a los ya cancelados y a los presentes y aun a los ficticios si no queremos que nuestro paso sea del todo idiota además de frágil e insignificante. Y así nos pasamos la vida fingiendo que somos únicos y escogidos, cuando somos conmutables y el indiferente resultado de una rifa de feria alicaída y mustia. Se hace necesario ese fingimiento, lo malo es que nuestros actos o nuestra desdicha o suerte acaban por hacernos olvidar a la mayoría que sólo se trataba de eso y en eso estábamos, sólo en el fingimiento. Hay quien llega a convencerse de que nació destinado a algo de lo que consigue o padece, como si el padecimiento o el logro le hicieran comprender su historia y aún más, el motivo o causa de su nacimiento, es la causa, es la causa. » (p. 379)

Notre existence suit des voies aléatoires (« combinaciones sin jerarquía »), symbolisées par la métaphore de la « rifa de feria alicaída y mustia ». Le caractère aléatoire, précaire et fragile de la « tombola » (« rifa ») est accentué par le cadre dans laquelle elle se

génétique et parmi eux se trouve l'anthropologue William James, frère de Henry James ; dans une lettre à son collègue Shaler, James explique à ce dernier que la probabilité est une forme de déterminisme éloignée en tous points de la contingence. On ne peut qu'être sensible à la proximité d'expression de James et du narrateur de *NET* : « Nunca sabremos qué finales habrán quedado sin realizarse, porque los muertos no hablan. El testigo superviviente habría llegado a la conclusión en cualquier caso, y fuera lo que fuera, de que el universo se planeó para hacer que él y los que se parecen a él tuvieran éxito, pues realmente fue esto lo que ocurrió. Pero tu afirmación de que la probabilidad de que esto no ocurriera por casualidad es de millones a uno no es aplicable aquí. Lo sería si el testigo hubiera preexistido en una forma independiente y hubiera concebido su plan, y luego el mundo lo hubiera realizado. Una tal coincidencia probaría que el mundo tenía una mente parecida a la suya. Pero una tal coincidencia no ha existido. El mundo no ha aparecido más que una sola vez, el testigo está aquí después del hecho y simplemente aprueba... Allí donde sólo hay un hecho en cuestión, no hay relación de 'probabilidad' en absoluto (...) ¿Y qué si llegamos a donde estamos por casualidad, o por mero hecho, sin ningún designio general ? Lo que se ganó, bien ganado está, tanto da. Y, en cuanto a lo que se pudo haber perdido, ¿quién sabe nada de ello, en cualquier caso? » (p. 292-293)

déroule : la fête foraine (« feria ») est un divertissement populaire, bon marché, en plein air, itinérant. Mais la gaieté en est absente ; cette tombola ne suscite pas d'enthousiasme (elle est qualifiée de « mustia » et « alicaída ») : son issue est invariablement fatale. On est à l'opposé de la loterie de Babylone des fictions borgésiennes¹⁵³, véritable état dans l'état qui finit même par se substituer à lui et devenir paradoxalement une institution dont le fonctionnement bannit le hasard. Pourtant, nous accordons de l'importance à ce que nous sommes (« Y sin embargo no cabe sino »). Il faut faire semblant de croire que nous sommes importants parce que c'est le seul moyen que nous avons de supporter la contingence qui nous entoure, comme en témoigne la dérivation de « fingir » qui passe de la description d'un acte presque automatique (« nos pasamos la vida fingiendo ») à sa conceptualisation distanciée (« Se hace necesario ese fingimiento »). C'est en ce sens-là que l'on peut parler de *clivage* du sujet face à la contingence, au sens lacanien du terme : en effet, je sais que je suis le fruit du hasard et que je ne suis pas maître de mon destin, mais une force irréprouvable en moi me pousse à croire le contraire.

Cependant, il arrive que le clivage s'estompe au profit d'une croyance en la prédestination (« lo malo es que nuestros actos o nuestra desdicha o suerte acaban por hacernos olvidar a la mayoría que sólo se trataba de eso y en eso estábamos, sólo en el fingimiento »). La polysyndète en « o » marque la facilité avec laquelle l'individu tombe dans le piège de la causalité : les tentations sont nombreuses et tout est prétexte à oublier que nous ne sommes que le résultat de hasards successifs. Les paroles d'Othello citées au chapitre 8 réapparaissent à la fin de l'énoncé : « es la causa, es la causa ». Le narrateur joue sur la polysémie du substantif « causa », qui signifie la cause à la fois en tant que *causalité* et comme *engagement* : la causalité devient véritablement un engagement. Elle donne un sens à l'existence qui cesse d'être un « pas (..) idiot », « fragile et insignifiant », pour se transformer en une « histoire », avec ses péripéties (« logro », « padecimiento », etc.). Notre approche de l'existence repose donc sur un simulacre et notre représentation de l'être est fautive. C'est sans doute pour conjurer cette tendance, presque inévitable, parce qu'immédiatement satisfaisante pour l'esprit, à croire en une forme de prédestination, que le narrateur affirme avec force à la fin du chapitre : « Pero nada podrá hacerme creer que este fue mi destino ni que lo será ningún otro, ni que hubo causa para mi nacimiento. » (p. 378). La reprise du substantif « causa », sans ambiguïté sur son sens, confirme la responsabilité du causalisme dans l'illusion du destin.

¹⁵³ Cf. « La lotería en Babilonia », in *Ficciones*, *op. cit.*, p. 66-76.

C'est dans ce cadre que s'inscrit la reproduction d'un passage tiré de *Mañana...* dans lequel l'instance narrative rattache la notion de destin à la recherche rétrospective d'une causalité première, destinée à rassurer les individus :

« (...) son los atajos y los retorcidos caminos de nuestro esfuerzo los que nos varían y acabamos creyendo que es el destino, acabamos viendo toda nuestra vida a la luz de lo último o de lo más reciente, como si el pasado hubiera sido sólo preparativos y lo fuéramos comprendiendo a medida que se nos aleja, y lo comprendiéramos del todo al término. Y así cree la madre que hubo de ser madre y la solterona célibe, el asesino asesino y la víctima víctima, como cree el gobernante que sus pasos lo llevaron desde el principio a disponer de otras voluntades y se rastrea la infancia del genio cuando se sabe que es genio; el rey se convence de que le tocaba ser rey si reina y de que le tocaba erigirse en mártir de su linaje si no lo logra, y el que llega a anciano acaba por recordarse como un lento proyecto de ancianidad en todo su tiempo: se ve la vida pasada como una maquinación o como un mero indicio, y entonces se la falsea y se la tergiversa. Y el que muere joven se verá para siempre como un joven muerto, hasta en sus retratos de vivo que se contaminan. » (p. 380)

Comme on peut le constater, l'énoncé est construit sur une série de parallélismes : « madre » / « madre », « solterona » / « célibe », « asesino » / « asesino », « víctima » / « víctima », etc. Dans chacun de ces doublets, le premier terme représente un état réel et le deuxième ce même état observé rétrospectivement : c'est ainsi que la vieille fille ne se perçoit pas comme telle, c'est-à-dire en situation d'échec sur le plan sentimental (« solterona » est péjoratif), mais se perçoit rétrospectivement comme célibataire, c'est-à-dire dans une situation affective de « solitude volontaire ». Le parallélisme met ainsi en évidence la coïncidence forcée entre réalité projetée et réalité vécue. La systématisme de la construction du discours associée à l'accumulation des coordinations imitent la mécanique « trop bien huilée » du destin. La croyance en un destin permet de créer une cohérence rétrospectivement à ce qui n'en a pas nécessairement. Elle consiste en une « fausse répétition » absolue, au sens où ce qu'elle pose comme principe, c'est une identité parfaite entre la représentation que l'individu a de sa vie et sa vie, telle qu'elle aurait déjà été représentée par une force supérieure, divine sans doute. La vie est déjà toute tracée, il suffit de suivre cette ligne et de la reproduire sans déborder.

Cet énoncé est la réécriture d'un passage de *Mañana...* : les deux énoncés sont identiques, à la dernière phrase près (p. 380 : « No fui yo en realidad quien lo dijo (salvo la última frase) »). Il s'agit d'une allusion à la mort de Julianín. Elle suit exactement le même schéma que le reste de l'énoncé : « el que muere joven » / « el joven muerto », où l'actif s'oppose au passif. Dans ce doublet concernant Julianín, le premier terme renvoie à un état réel et le deuxième renvoie à ce même état mais prolongé indéfiniment dans le temps. Il n'y a pas là de rétroprojection positive : Julianín est nié en tant qu'être vivant, en tant qu'il a

vécu. Dans le souvenir et dans le présent, il n'est jamais qu'un enfant mort. Cette négation ontologique est d'autant plus cruelle qu'elle associe deux paradigmes antonymes (« joven » # « muerto »). Elle a pour effet de révéler le caractère réducteur de cette interprétation rétrospective, comme si la vie devait avoir un sens.

Cette position causaliste reste largement plus confortable cependant, puisqu'elle donne non seulement un sens à la vie, mais également une justification au malheur, à l'erreur, à l'échec, etc. : elle devient une absolution. En cas de malheur, il est toujours plus facile d'en appeler au destin, qui désigne un responsable, qu'au hasard, qui n'a de comptes à rendre à personne, comme le signale Marías dans un article publié dans *El País* : « Cada vez que ocurre una catástrofe, lo primero que se hace hoy en día es buscar responsabilidades, si es que no 'culpabilidades' »¹⁵⁴. Cet article fut rédigé en réaction à un fait divers : une mère avait intenté un procès contre la compagnie des parcs d'attraction Disneyland, sous prétexte que ses enfants avaient vu deux de ses employés ôter leurs déguisements respectifs de Donald et Mickey et leur avaient de la sorte causé un préjudice moral, una « frustración emocional » (*art. cit.*). L'auteur ajoute :

« El hombre contemporáneo es tan soberbio que ha llegado a creer que si algo va o sale mal es siempre porque alguien, en todo el infinito proceso de encadenamientos precisos para la mera existencia de lo más trivial a menudo, no ha hecho las cosas como debía. La idea subyacente es lo más preocupante, a saber: que todo es previsible y está controlado, que la seguridad teórica es plena, que la vida no tiene por qué estar sujeta a accidentes ni a peligros ni a zozobras, a golpes de suerte ni de infortunio, a imprevistos ni a contratiempos » (*art. cit.*).

Marías condamne ouvertement l'évolution procédurière des mentalités dans les sociétés contemporaines. Il met en cause un orgueil démesuré ; mais ne s'agit-il pas plutôt d'une « affaire de gros sous » ? On sait à quel point la société américaine est procédurière pour des motifs qui ne relèvent plus de la justice ou de la morale mais pour des motifs financiers : l'argent s'est substitué à la justice et à la morale. Il n'en reste pas moins qu'il faut rester particulièrement vigilant face au développement de cet ultra-matérialisme. M. Lucchesi¹⁵⁵ rappelle en effet les motivations psychologiques qui se dissimulent derrière le désir de détermination :

« Comme l'a souligné Bergson après Aristote, derrière ces catégories [de mauvais sort et de déveine] se dissimule le hasard, compris cette fois, non plus au sens d'événement imprévu, mais comme cet événement accidentel qui survient comme s'il avait été produit à dessein, et qui revêt toujours, aux yeux de celui qui l'observe, l'apparence d'une finalité. Croire en la

¹⁵⁴ MARIAS, J., « Soberbia y azar », *El País*, 4-X-97.

¹⁵⁵ LUCCHESI, M., *L'ironie*, Autrement, coll. « Morales », n°25, Paris, 1998, p. 80-92.

déveine dit Bergson, c'est toujours remonter de l'importance de l'effet à celui de la cause, c'est au fond préférer se croire maudit que jouet du mécanisme de la nature. » (p. 83).

Le hasard peut, à son tour, basculer dans un déterminisme étroit qui confine à la déresponsabilisation, dont les conséquences peuvent être graves à en juger par l'évolution des mentalités en matière de droits et de devoirs : l'Etat et le groupe n'auraient que des devoirs envers des individus, qui, de leur côté, n'auraient que des droits.

Enfin, cette approche causaliste de l'existence est liée à une conception du temps fondée sur la succession. Comme le montre Kant dans la *Deuxième analogie de l'Expérience*¹⁵⁶, la succession est en effet assimilée à un « principe de causalité » qu'il formule en ces termes : « Tout ce qui arrive (commence d'être) suppose quelque chose à quoi il succède, d'après une règle » (*op. cit.*, p. 182). La causalité se substitue à la succession et donne alors un sens à la « flèche du temps », une origine (la cause originelle) et une fin (la cause finale), à laquelle se superposent les existences individuelles. Le narrateur réproouve cette interprétation simpliste de la succession temporelle en termes de causalité parfaite. Ainsi, au neuvième chapitre, après avoir évoqué sa jeunesse avec nostalgie, il constate qu'aujourd'hui, « mourir à soixante ans », c'est encore « mourir jeune » ; cette jeunesse interrompue est alors mise en regard avec une longévité qui n'est jamais que supposée : « 'Cuánto le quedaba por hacer todavía' como si el hacer fuera lo que justifica las existencias. » (p. 141) ; la mort projette automatiquement l'individu dans ce qui ne sera jamais, plutôt que de le conserver dans ce qui a été, sa présence, ses habitudes, ses manies, ses gestes, tout ce qui fait qu'un individu est unique en somme, comme nous l'avons signalé à propos de Julianín. Cette fausse perspective est liée à l'erreur d'interprétation que suscite la notion de succession temporelle :

« Se hacen viejos los tiempos demasiado fácilmente y se los descarta, y los que los preceden se vuelven entonces antediluvianos, y sin embargo se fueron solapando todos de manera engañosa, pensamos a veces que no hay fronteras ni paradas súbitas ni brutales cortes, que los finales y los principios no están nunca trazados con la raya divisoria que en cambio otras veces creemos ver retrospectivamente, y esa creencia es también engañosa porque no hay lo uno ni lo otro apenas o como enorme excepción tan sólo, no el tajo certero y limpio -siempre saltan astillas- ni la yuxtaposición o magma de los días confusos e indistinguibles siempre hay olvidos y periodos borrados y yo los conozco, que ayudan a ver los ilusorios límites-. » (p. 142)

Le narrateur déplore la fugacité du temps à travers sa personnification mais rend les hommes en partie responsables de cet état de fait. La société moderne fonctionne selon un

¹⁵⁶ KANT, I., *Critique de la raison pure*, PUF, Paris, 1950.

mode consumériste dans lequel le temps est une marchandise comme une autre : une fois utilisé, il est jeté ; dans ces circonstances, les temps anciens deviennent « antédiluviens », littéralement, « d'avant le déluge » : l'hyperbole souligne leur péremption. Cette consommation frénétique se manifeste de deux façons radicalement opposées, mais toutes deux également rejetées par le narrateur comme en témoignent la multiplication des négations (« no hay lo uno ni lo otro », « no el tajo... », « ni la yuxtaposición... »), l'absence de ponctuation et l'apparition du thème du mensonge (« se fueron solapando de manera engañosa », « y esa creencia es también engañosa »).

La première appréhension du temps consiste à considérer que le passé se distingue du présent, ce qui facilite son élimination. Cette conception correspond à une approche primitive du temps considéré comme succession d'instantants indépendants les uns des autres : elle est fondamentalement *discontinuiste*. Le narrateur a en effet recours à l'image de la limite (« fronteras », « paradas súbitas », « brutales cortes », « trazados con la raya divisoria », « tajo certero y limpio ») ; filant la métaphore de l'objet tranchant, il affirme qu'aucune limite n'est jamais parfaite (« no el tajo certero y limpio - siempre saltan astillas- »). Cette image est reprise au chapitre 10 : « casi todo el mundo cuenta más o menos con su cesación posible cuando está a punto de producirse, son raros los casos en que el tiempo no actúa civilizadamente y ejecuta limpiamente su tajo sin astillas ni previo aviso. » (p. 149). Il n'y a donc pas, selon le narrateur, de séparation absolue entre présent et passé (« esa creencia es también engañosa ») : le passé laisse des « éclats » dans le présent.

La seconde approche se définit en opposition à la précédente. Elle consiste au contraire à considérer le passé comme une masse informe désignée de façon péjorative par le substantif « magma » : son élimination est, là encore, facilitée, dans la mesure où il n'existe plus en tant que tel et se confond avec un ensemble vaste et confus de souvenirs. Le narrateur explique en effet que la mémoire est un instrument trop imparfait pour pouvoir assurer la « juxtaposition » de tous les instants passés. L'oubli constitue une solution de continuité naturelle dans la chronologie de la mémoire qui favorise, alors, l'apparition de « blancs » (« periodos borrados ») et la recreation du passé (« ilusorios límites »). Il ressort de cette double analyse que les hommes ont une représentation erronée du temps et notamment du passé : elle les conforte dans une lecture déterministe de l'existence.

Comme nous avons tenté de le montrer, le narrateur défend une position classique quant au sens de l'existence : elle est le fruit d'un compromis nécessaire entre conscience du hasard et illusion du destin. Refusant dans un premier temps la pertinence de la notion de

destin, mais n'adoptant pas pour autant une attitude de type heideggérien, ou de type stoïcien, c'est-à-dire d'acceptation de la mort, l'homme se réfugie en dernière instance dans l'illusion consentie d'une causalité rétrospective. Mais l'individu a du mal à rester lucide et retombe souvent dans le piège d'une approche entièrement déterministe de l'existence, responsable d'une réduction ontologique : « el que muere joven será para siempre un joven muerto ». L'individu devient le jouet de sa propre illusion, victime qu'il est du temps qui passe. Devant un tel constat d'échec, il convient de s'interroger sur les fondements de la représentation du passé et sur les faiblesses de la mémoire.

1. 2. Répétition et oubli.

1. 2. 1. Le souvenir comme simulacre.

Le narrateur s'interroge à plusieurs reprises dans le texte sur la nature du souvenir et sur sa validité. Il expose, notamment au début du chapitre 13, sa conception très rigoureuse du devoir de mémoire. Elle semble intimement liée à l'hypotexte othellien qui apparaît sous sa forme littérale à plusieurs reprises dans ces pages et paraît tisser un lien entre les différentes personnes évoquées. Il nous revient de nous interroger sur la nature et la fonction de ce lien : est-il la marque de la mémoire ou plutôt celle d'une absence de mémoire qui frappe le souvenir de toutes ces personnes ?

Ainsi, le narrateur s'efforce dans un premier temps de montrer que le souvenir d'un être disparu est un simulacre. Toute évocation des derniers moments d'une personne s'assortit, selon lui, d'un pathos artificiel. C'est en ce sens qu'il parle d'« offense » (cf. p. 14) à propos du souvenir :

« Cuando alguien muere inesperadamente intentamos reconstruir lo que dijo la última vez que lo vimos como si pudiéramos salvarlo con eso, hacemos memoria del día postrero, una vez que lo sabemos postrero, con un ahínco que nunca habríamos puesto de haber sido tan sólo el penúltimo, no digamos uno cualquiera de los olvidados tantos del tiempo perdido; y así hacemos trampa o nos engañamos, esto es, arrojamos sobre esa ocasión una luz que no le pertenece, no es suya sino del final, la muerte ilumina con su fulgor detenido lo que vino antes ('Apaga la luz, y luego apaga la luz'), que por sí mismo era en sombra o en gris y no tenía importancia ni el propósito ni la esperanza ni el ánimo de dejar huella de ninguna clase y ya se estaba difuminando, tras su acontecer. Esa muerte imprevista o adelantada contamina hacia atrás y esparce sus llamas retrospectivas que todo lo alteran, no sólo el día: nos damos cuenta de que el indiferente anteayer se convierte de golpe en 'los últimos años' según la fórmula de las crónicas y biografías, que a menudo dicen eso del muerto, 'durante sus últimos años...', como si hubiera podido anticiparlo nadie; y el anodino ayer se estiliza por el filo de las repeticiones, que lo veneran y cincelan y fijan ya para siempre porque de pronto

ha adquirido la ominosa condición de víspera que en su hoy no tenía. » (p. 209)

Ainsi la mort, lorsqu'elle est soudaine (« inesperadamente »), détruit à la fois la personne et la perception que nous avons de cette personne ; la mort détruit l'objet et la représentation de celui-ci. La défiance par rapport au langage est ici clairement exprimée. Le souvenir s'installe, mais il est une « reconstruction » des derniers moments de la personne disparue, destinée à assurer son salut par une sorte de réflexe chrétien (« como si pudiéramos salvarlo »). Comme le souligne M.-L. Bardèche, « le souvenir fait toujours l'objet d'une recomposition » (*op. cit.*, p. 144). Le narrateur en conclut que la mémoire est un simulacre que notre attitude cautionne. Son rejet se manifeste d'ailleurs dans la mise en mention à deux reprises de l'expression « últimos años » qu'il refuse de prendre à son compte et qu'il oppose ostensiblement aux péjoratifs « indiferente anteayer » et « anodino ayer ». Le souvenir est nécessairement empreint de mensonge (« nos engañamos o hacemos trampa ») et d'artifice (« arrojamos sobre esta ocasión una luz que no le pertenece »). La métaphore de la lumière est d'ailleurs filée jusqu'à celle de l'incendie (« Esa muerte imprevista o adelantada *contamina* hacia atrás y *esparce sus llamas retrospectivas* ») (c'est nous qui soulignons). La mort apparaît comme un feu destructeur et non purificateur : il n'y a pas catharsis mais corruption, refoulement.

C'est dans ce contexte lié à la lumière qu'apparaît la citation des paroles d'Othello, entre parenthèses (« la muerte ilumina con su fulgor lo que vino antes ('Apaga la luz, y luego apaga la luz'), que por sí mismo era en sombra o en gris »). La juxtaposition par les parenthèses la fait apparaître comme un commentaire. Comme nous l'avons déjà souligné, dans le texte original, le substantif « luz » n'a pas le même sens dans les deux cas : tandis que l'un est une métaphore de la vie de Desdémone, l'autre désigne la lumière de la torche qui éclaire la chambre de celle-ci (et vice-versa). Dans ce contexte, la source de lumière est rattachée à la mort qui illumine les derniers moments de la vie : le sens métaphorique de l'hypotexte est renversé, malgré la citation littérale. Ainsi, la vie est reconstruite par un souvenir fallacieux (« fulgor » contraste avec « en sombra o en gris »). Il s'agit d'un bel ouvrage d'orfèvrerie, dont l'instrument est la répétition, comme le suggère le narrateur (« cincelan con su filo »). La répétition est ici une variation perpétuelle tendant à la perfection dans un souci esthétique et non plus éthique. Cette variation n'est pas consciente ; elle est au contraire soumise au désir d'identité, assimilée au vœu de Vérité que l'on fait en l'honneur du mort. Au fil du temps cependant, le récit de sa vie se stylise et se fige en une

icône (« veneran y cincelan y fijan ya para siempre »), qui n'a plus rien à voir avec le défunt. Le souvenir est alors le royaume de la pose et de l'imposture.

Le narrateur s'interroge ensuite sur les causes psychologiques de ce simulacre au chapitre suivant, où il évoque l'angoisse que suscite le fait de savoir qu'on a pu ignorer la mort d'un proche :

« Da miedo pensar en esas horas ya tan lejanas y tan olvidadas, pero tan sobrantes y lentas mientras transcurren, en las que nuestros allegados nos creen vivos cuando ya hemos muerto y duermen apaciblemente con sus primitivos sueños o ven la televisión, o maldicen, o follan en vez de suspenderlo todo y correr a nuestro tardío encuentro para hacer llamadas y preparar diligencias, no dar crédito, y afligirse, y desesperarse alguno. No da miedo por el muerto ni por su supuesta soledad o abandono, sino por los vivos, que deberán reconstruir más tarde esas horas ya inservibles o anuladas tal como se sucedieron -aún más sobrantes y lentas en el recuerdo-, en las que ignoraban que había cambiado su mundo y que por ello fueron atravesadas de forma anodina e indiferente, o puede que con alegría ahora impropia, o acaso hablando mal del muerto. 'Apaga la luz, y luego apaga la luz': tal vez por eso, para que se haga del todo cierto, haya que decirlo dos veces, la vez del hecho y la vez del cuento. Y entonces, como comenté al principio, recordar y contar pueden constituirse no sólo en un homenaje, sino también en una afrenta. » (p. 219-220).

Cette angoisse (« Da miedo pensar en esas horas... ») génère un sentiment de culpabilité chez les survivants, qui n'a pas lieu d'être en réalité, mais qui est à l'origine d'une attitude qui, elle, s'avère coupable. En effet, entre le moment de la mort et celui de la nouvelle de cette mort, il s'écoule un certain laps de temps qui revêt une importance démesurée pour les survivants : l'ignorance de ce qui s'est produit durant ces heures est confondue avec l'ignorance de la mort (« esas horas ya tan lejanas y tan olvidadas, pero tan sobrantes y lentas mientras transcurren »). On peut souligner que l'instance narrative apparaît ici sous une première personne du pluriel et semble adopter le point de vue des morts (« esas horas en las que nuestros allegados nos creen vivos cuando ya hemos muerto »). Ce changement de perspective implique davantage le lecteur qui se retrouve en position de *vous* face à ce *nous* : la culpabilité n'en est que plus forte. En même temps, cette morbidity suscite un malaise qui ne peut que nourrir ce sentiment de culpabilité.

En effet, durant les heures qui ont précédé la mort, les vivants ont vécu normalement (« duermen apaciblemente », « ven la televisión », « o maldicen, o follan ») ; le narrateur décrit avec une certaine trivialité leur oisiveté, comme le suggère la coordination en « o ». Un contraste se crée alors entre ce comportement futile et la panique qui s'empare des individus à l'annonce de la mort (« en vez de »). Il signale les prémisses d'une attitude outrancière coupable (« suspenderlo todo », « no dar crédito », « afligirse »,

« *deseperarse* »), également soulignée par une polysyndète accumulative en « y ». Dans ce paragraphe, la coordination en « o » s’oppose à celle en « y » : la disjonction traduit l’oisiveté tandis que l’association traduit la culpabilité. On remarquera alors la répétition du syntagme « *dar miedo* » dont la négation « *no ... sino* » réoriente la critique vers le sort peu enviable des vivants obligés désormais de « reconstruire » ces heures où l’autre était mort alors qu’ils l’ignoraient (« *deberán reconstruir más tarde esas horas ya inservibles o anuladas tal como se sucedieron* »).

C’est dans le contexte de la description du sentiment de culpabilité que les paroles d’Othello réapparaissent (« ‘*Apaga la luz, y luego apaga la luz*’: tal vez por eso, para que se haga del todo cierto, haya que decirlo dos veces, la vez del hecho y la vez del cuento. »). Dans son commentaire, le narrateur insiste sur le phénomène de réduplication à l’intérieur même du vers et établit une distinction entre le faire (« la vez del hecho ») et le dire (« la vez del cuento »). Dans sa première occurrence, la lumière est une métaphore de la vie comme dans l’hypotexte shakespearien. Dans la seconde, la lumière est la métaphore de l’artifice du souvenir (« reconstruir más tarde »). Par ailleurs, le redoublement de l’acte d’éteindre dans la parole a pour effet d’entériner cet acte et d’y mettre un terme (« para que se haga del todo cierto »). La répétition assure la prise de conscience de l’acte et détermine la « vérité » toute relative de la vie face à la certitude de la mort. Le commentaire donne ainsi lieu à une extrapolation de l’hypotexte shakespearien : il signifie alors doublement la mort et la dimension métaphorique originelle est à nouveau subvertie puisque la lumière est doublement liée à la mort, mort physique et mort narrative. La répétition tue une seconde fois, auprès des autres, de ceux qui restent.

E. Lévinas¹⁵⁷ parle ainsi de la mort d’autrui comme cristallisant l’affection et la responsabilisation du moi :

« La mort d’autrui qui meurt m’affecte dans mon identité même de moi responsable – identité non substantielle, non pas simple cohérence des divers actes d’identification, mais faite d’indicible responsabilité. C’est cela mon affection par la mort d’autrui, ma relation avec sa mort. Elle est, dans la relation, ma déférence à quelqu’un qui ne répond plus, déjà une culpabilité – une culpabilité de survivant. » (*op. cit.*, p. 15)

Le souvenir enclenche dès lors un mécanisme de catharsis qui ne libère que partiellement le sujet puisqu’il s’avère définitivement incapable de se substituer à la

¹⁵⁷ LEVINAS, E., *La mort et le temps*, L’Herne, Paris, 1991. Ces réflexions sont à relier bien entendu à l’expérience des camps de concentration nazis faite par l’auteur ; néanmoins *La mort et le temps* est la trace écrite d’un cours que Lévinas a donné en 1975-1976 à la Sorbonne dans le cadre du programme de Licence de Philosophie dont le thème était la mort ; la dimension autobiographique n’est donc pas fondamentale pour l’interprétation du texte.

personne disparue. Le sentiment de culpabilité reste le plus fort. On peut souligner à cet effet l'évocation de la mort de la mère du narrateur dans des circonstances restées pour lui dramatiques. Il se remémore avec peine son incapacité à évaluer la gravité de l'état de santé de celle-ci, morte d'un cancer en 1977¹⁵⁸. Le sentiment de culpabilité est presque aussi douloureux que la perte elle-même ; il est assimilé à une sorte de non-assistance à personne en danger (« se me hace mal soportable haber ignorado la gravedad de mi madre »). Cependant, le narrateur justifie longuement son absence au chevet de sa mère en accablant les autres d'une responsabilité trop lourde à assumer seul ou en n'assumant qu'une erreur de jeunesse, toujours pardonnable. Il se rassure aussi en évoquant la sérénité de sa mère et va même jusqu'à renverser la situation en sa faveur en faisant de son arrivée tardive au chevet de sa mère la cause de cette sérénité. Néanmoins, cette attitude ne trompe personne, pas même le narrateur : « Era el 24 de diciembre, no tengo muchos más recuerdos de su última hora, llegué el 23, un poco tarde. » (p. 216). L'atténuation apportée par « un poco » est purement formelle et c'est l'adverbe « tarde » qui prime sur le reste de l'énoncé soulignant la proximité des dates précisées : du jour au lendemain. On perçoit donc la complexité des sentiments éprouvés à la mort de la mère, entre la douleur provoquée par la disparition et la culpabilité de ne pas avoir été là, sans oublier le fait qu'il faut également rendre compte de sa douleur aux autres. Le narrateur semble ne pas être totalement en paix avec sa conscience.

Quelques lignes plus bas, une nouvelle citation littérale de l'intertexte shakespearien apparaît ; elle est entre parenthèses comme pour servir de rappel à ce qui vient d'être dit au sujet de la prise de conscience et de la naissance de la vérité ; elle donne lieu à une lecture apparemment traditionnelle du vers où les deux occurrences du substantif « luz » désignent tantôt la lumière, tantôt la vie. En effet, il est question du décès de W. Ewart, retrouvé mort dans sa chambre d'hôtel après que la femme de chambre eut remarqué la lumière allumée en plein jour :

¹⁵⁸ « Y se me hace mal soportable a veces haber ignorado la gravedad de mi madre, Lolita su nombre, porque me la ocultaron y yo no vivía en Madrid ni solía verla a menudo entonces, y estaba demasiado abismado en los pasajeros problemas de mis veintiséis años -o quizá eran desdichas, o sólo penas- para percibir ese ocultamiento y tratar de averiguar lo que además uno cree que no puede darse y por tanto lo que más descarta. Una creencia aún juvenil, o supersticiosa, o ufana. Así que cuando me di cuenta tarde de lo que le venía a ella, regresé rápidamente de los viajes ociosos de mi turbulencia de aquellos meses, y ella sólo duró unas horas tras mi llegada, a veces he pensado que sólo vivió esas horas y ya no más tiempo porque conmigo ya estábamos a su lado y en casa los cuatro hijos -y el quinto o primero aún más cerca, a su inminente cuidado el niño- y podía dejarse ir por fin sabiéndonos a los cuatro a salvo momentáneamente y en su compañía y en casa. Sí, es posible. » (p. 212)

« 'Quien primero tuvo conocimiento del suceso fue la señora Angelina Trejo de Estrevelt, quien presta sus servicios en calidad de camarera en el Hotel Isabel. La señora de Estrevelt, como de costumbre se dirigió ayer en la mañana, ya cerca del mediodía a las habitaciones superiores con el fin de hacer el aseo de las mismas. Al llegar al cuarto número 53 miró por la cerradura y le extrañó ver que la luz artificial estaba encendida.' ('Apaga la luz, y luego apaga la luz', eso siempre.) » (p. 220)

Dans cette citation d'un journal mexicain, les deux occurrences du substantif « luz » sont en concurrence avec une troisième, antérieure et située hors des parenthèses : « luz artificial ». Celle-ci convoque une lecture littérale du vers où « luz » renverrait à la lumière allumée en plein jour dans la chambre d'Ewart. En effet, c'est parce que cette lumière était allumée que son cadavre a été découvert et sa mort entérinée (cf. p. 220 : « El cadáver de Wilfrid Ewart no fue descubierto hasta casi el mediodía del Año Nuevo »). Le commentaire du narrateur (« eso siempre ») s'apparente alors à un conseil donné rétrospectivement à Ewart, selon lequel il faudrait toujours éteindre sa lumière pour éviter de gaspiller l'électricité et éviter ainsi d'être dérangé par une femme de chambre qui découvre que vous êtes mort (cf p. 221 : « Tal vez fue el derroche de electricidad lo que alarmó a doña Angelina Trejo de Estrevelt, su deseo de apagar la luz superflua y hacer cesar del todo la noche lo que la decidió a utilizar su llave. »). Une fois encore, le narrateur semble adopter le point de vue de ceux qui ont disparu. Ils apparaissent donc à nouveau comme des victimes, et Ewart semble tout aussi victime d'une balle perdue que de cette Angelina Trejo de Estrevelt, qui fait figure d'ange de la mort.

Ainsi, l'hypotexte shakespearien s'offre à des lectures différentes à travers le substantif « luz » : tantôt rattaché à la vie, tantôt rattaché, de façon plus paradoxale, à la mort, tantôt rattaché, de façon plus trivial, à la lumière électrique, il assure à la citation littérale une variation sémantique importante. A l'instar du souvenir simulacre, il crée l'illusion d'une fidélité au texte shakespearien, alors qu'il en donne une interprétation toute autre.

A cette approche négative du souvenir, est liée la pratique d'une récurrence doublement littérale : le vers de Shakespeare est cité une première fois dans son intégralité et les occurrences suivantes ne subissent aucune variation à l'exception de la citation du chapitre 8 dans lequel il est cité avec d'autres vers. Ce sont donc les trois seules occurrences qui fonctionnent sous forme de citation. Invariablement, l'hypotexte revient comme la mort certaine de frapper. Mais il revient de plus en plus vite comme si la certitude accélérât l'enchaînement des péripéties jusqu'au dénouement. Le même hypotexte peut avoir des

significations opposées : si le substantif « luz » était une métaphore de la vie originellement, il devient la métaphore de la mort qu'inflige le souvenir considéré comme un simulacre. Il ne se constitue comme tel qu'au fur et à mesure des répétitions qui assurent sa sédimentation, mais en même temps il s'éloigne de plus en plus de son objet et devient caricatural : le souvenir de la vie n'est qu'un éclairage artificiel sur la personne décédée. Ainsi, d'un point de vue symbolique, mort, souvenir et répétition sont associés. C'est en cela que la répétition peut être assimilée à une arme d'autant plus dangereuse qu'elle est à double tranchant : en croyant affirmer l'individu dans son être, ou son « avoir été », elle le nie.

1. 2. 2. L'oubli de l'être aimé.

La faillite de la mémoire est également abordée par le biais du sentiment amoureux : on oublie ceux qu'on aime. Le thème est classique, la façon de le traiter l'est sans doute moins puisque le narrateur désigne tour à tour la femme aimée, la rupture et l'oubli, par une métaphore fondée sur l'image d'une cicatrice. En outre, il prend soin de rendre cet oubli réciproque : la femme aimée est oubliée, certes, mais l'amant l'est aussi ; il évite ainsi de tomber dans le cliché de la souffrance univoque et plus traditionnellement féminine. Nous verrons alors comment la récurrence traduit paradoxalement l'oubli.

Le narrateur suggère l'amour oublié à travers l'oubli de la cicatrice sur la cuisse de la femme aimée. Ainsi dans le premier chapitre il est question des ravages de l'oubli : « y además uno olvida siempre demasiados instantes, también horas y días y meses y años, y la cicatriz de un muslo que vio y besó a diario durante largo tiempo de su tiempo conocido y perdido » (p. 11). Le narrateur opère une inversion dans la hiérarchie des valeurs temporelles : tandis que c'est normalement l'amour qui s'inscrit dans la durée (« a diario durante largo tiempo de su tiempo »), dans ce contexte, c'est l'oubli de l'amour qui dure (« horas y días y meses y años »). La femme aimée est ensuite représentée métonymiquement par la cicatrice sur sa cuisse. Cette métaphore est ambiguë pour plusieurs raisons. D'abord, elle est indubitablement liée à la notion de trace : en ce sens, elle est paradoxalement le souvenir de l'oubli. Ensuite, elle est dégradante ; la relation amoureuse est ramenée à un stigmate, comme le souligne davantage encore la métonymie triviale par laquelle est finalement désignée la femme aimée (« un muslo ») ; le visage, l'identité, sont occultés. En outre, le sentiment amoureux semble ramené au rang de routine (« que besó a

diario »). Mais l'oubli n'en est pas moins coupable (« demasiados instantes »).

L'image de la cicatrice est reprise au chapitre 8 (p. 123: « Yo olvidé la cicatriz enorme e injusta que vi y besé a diario no durante dos sino durante tres años, en tiempos todavía más viejos y en una ciudad distinta que tampoco era la mía, la cicatriz de un muslo »). Il s'agit d'une répétition quasi littérale qui fait passer l'image du baiser de la cicatrice du plan anecdotique au plan thématique ; il devient un leitmotiv de l'oubli. On notera le passage de l'impersonnel (« uno ») à la première personne (« Yo »), et la reprise des trois verbes à la première personne, mais également tous au passé simple : l'oubli est entièrement assumé. On remarquera à nouveau l'inscription temporelle et coupable du sentiment amoureux (« no durante dos sino tres años »). Ce thème connaît un dernier développement, plus concis, au chapitre 21 : « en esa nebulosa [flotará] mi recuerdo y mi olvido alternados de una cicatriz en un muslo como un cráter quemado y suave que vi y besé durante tres años lejanos » (p. 367). On accède davantage à l'intimité du narrateur avec la description de la cicatrice comme un « cratère » « doux » et « brûlé » : elle est le réceptacle du baiser rituel qui lui confère une forme de sacralité. L'oubli n'en est que plus étonnant et coupable, même s'il alterne avec le souvenir.

Chacune des deux occurrences des chapitres 8 et 21 est cependant complétée par une évocation plus directe de la femme aimée. Si nous ne savons rien des raisons de cette cicatrice, elle ne peut qu'évoquer chez nous l'image d'une coupure, d'une déchirure faite à son tour par un objet tranchant. Elle est synonyme d'une souffrance passée et constitue une blessure physique intime qui peut être à l'origine d'un complexe, comme semble le suggérer le narrateur au chapitre 8 : « Escucha, ven, mira, en mí hay esto y quizá prefieras no llegar a verlo. Aún estás a tiempo de no verlo, y si no lo ves no lo habrás visto nunca'. » (p. 124). L'utilisation du discours rapporté actualise les propos fictifs de la femme aimée et accentue la fascination exercée par la cicatrice sur l'amant. L'enchaînement des trois impératifs, « Escucha, ven, mira », et la répétition du verbe « ver », suggèrent l'existence d'un secret que la femme propose à son amant de partager. Mais cela implique une union irréversible entre les deux êtres. La vue de la cicatrice est ressentie par la femme comme un spectacle atroce pour l'homme ; elle mutile sa cuisse et détruit la grâce de sa silhouette¹⁵⁹ ; et elle est

¹⁵⁹ Dans un autre registre, « esperpentique » avant l'heure, on pense à la lettre que Tristana envoie à son amant Horacio avant de se faire amputer d'une jambe dans *Tristana* de Galdós : la peur de la démembration est étroitement liée à la peur de perdre l'amour et la volonté de Tristana de déplacer sa relation avec Horacio, exclusivement charnelle, d'un plan physique vers un plan quasi mystique où elle se prend à rêver de communion spirituelle et intellectuelle avec l'autre. L'idée de perdre sa féminité, qui ne semble pouvoir être que physique, la torture au point de se convaincre que c'est parce qu'elle lui avait arraché une patte que son grillon chantait mieux.

forcément liée à un traumatisme. Au contraire, ne pas la voir, c'est ne pas se lier, c'est rester libre en quelque sorte (« si no lo ves no lo habrás visto nunca »). La force des sentiments mis en jeu dans le partage de la cicatrice comme partage de l'intimité contraste alors d'autant plus avec l'oubli auxquels ils vont être exposés.

On remarquera la répétition littérale de cette douce injonction au chapitre 21 (p. 377 : « ('Escucha, ven, mira, en mí hay esto y quizá prefieras no llegar a verlo. Aún estás a tiempo de no verlo, y si no lo ves no lo habrás visto nunca') »). Cependant, cette deuxième occurrence est désormais entre parenthèses, comme pour rappeler au narrateur sa faute : il a écouté, vu et regardé cette cicatrice, et malgré tout, il l'a oublié. Les paroles de la femme aimée semblent alors s'inscrire dans le texte, telle la cicatrice d'une blessure sentimentale longtemps ouverte, infligée par l'amant. L'oubli de l'amour est alors indissociable d'une culpabilité.

Mais, comme nous l'avons dit, l'oubli est réciproque et fait du narrateur, à son tour, une victime. Ainsi, à la suite des énoncés précédents, il se fait à nouveau l'écho fictif des pensées de cette femme et ne peut s'empêcher d'imaginer qu'elle songe à lui de temps en temps, même vaguement : « 'Ah sí', pensaré tal vez ella de tarde en tarde, 'vivió aquí conmigo una vez un joven, era madrileño, me pregunto qué habrá sido de él, hace ya tanto tiempo' » (p. 125). Néanmoins ce souvenir est très vague et ne repose que sur des bribes d'existence. La nonchalance de l'interjection (« Ah sí ») marque l'affleurement d'un souvenir encore diffus ; le passé simple, le complément circonstanciel de temps, la dénomination de l'être aimé (« un joven ») et le minimalisme du souvenir (« era madrileño »), tendent à ponctualiser le passé et à le rendre caduque. L'interrogation reste indirecte et avorte devant la conclusion de la phrase, comme un renoncement à l'effort que constitue le souvenir (« hace ya tanto tiempo »). Le temps passé est brandi comme une excuse face à l'oubli. Le recours au discours rapporté fait alors retentir l'hypocrisie d'une telle excuse, rendant l'oubli d'autant plus coupable. Rétrospectivement, la mise en garde devant le partage de la cicatrice perd de sa valeur. La complicité à laquelle elle invitait n'était pas authentique : cette femme a oublié celui à qui elle avait montré sa blessure secrète ; elle a dû la montrer à d'autres hommes depuis ; le lien n'est plus unique, le sentiment est galvaudé. En ce sens, elle aussi porte la trace de sa culpabilité. Cette réflexion est reprise littéralement entre parenthèses : « ('Ah sí, vivió aquí conmigo una vez un joven, era madrileño, me pregunto qué habrá sido de él, hace ya tanto tiempo') » (p. 367). Cette deuxième occurrence rappelle au narrateur, non plus la femme aimée, mais l'oubli dont il

est, à son tour, victime. Les parenthèses ont donc un rôle à jouer dans la conscience de la répétition ; associées à celle-ci, elles font fonction de rappel. L'oubli est donc réciproque et le souvenir aléatoire n'est que la manifestation de cet oubli mutuel.

Cependant, le fonctionnement de la mémoire repose sur l'oubli. Comme le signale M.-L. Bardèche, citant Freud¹⁶⁰ : « Une des propriétés principales du tissu nerveux est la mémoire, c'est-à-dire, d'une manière tout à fait générale, l'aptitude à être altéré d'une manière durable par des événements qui ne se produisent qu'une fois'. La mémoire implique une permanence de l'altération subie en même temps que son effacement, puisque le tissu nerveux doit rester offert à de nouvelles impressions » (*op. cit.*, p. 143). En réalité, Freud compare concrètement le fonctionnement de la mémoire à celui du « bloc magique » où l'on peut écrire et effacer ce qu'on a écrit à l'infini. Le souvenir est fait pour être oublié.

Par ailleurs, l'oubli est la condition de la répétition ; on répète quelque chose qu'on a déjà dit parce qu'on a oublié qu'on l'avait dit ; certes ; mais ce n'est pas seulement dans ce sens que répétition et oubli sont liés :

« Conséquence de l'oubli, la répétition ne lui est pas simplement soumise. En manifestant l'oubli, elle en fait aussi la condition du souvenir. Ce qui revient dans la répétition, c'est, à chaque fois, le souvenir de cet oubli. Le fait oublié n'y est jamais dévoilé, il n'apparaît que sous les travestissements qui le masquent et ne se saisit que dans cette perte et cette méconnaissance affichées. Si la mémoire consiste en la réitération d'une trace inscrite et oubliée, la répétition de cette trace est aussi transcription de l'effacement qui l'a suivie : en me ressouvenant de l'événement, je me souviens de son oubli. » (*id.*)

Ainsi, la répétition marque l'échec de la mémoire : elle substitue la mémoire de l'oubli au souvenir de la chose. La répétition déplace donc la mémoire de son objet vers ce qui le nie en permanence ; elle nous oblige à nous souvenir que nous oublions et elle nous rend coupable de cet oubli. Elle agit comme une arme à double tranchant qui rappelle, mais qui rappelle aussi que nous ne nous rappelons pas ou plus. Vu sous cet angle, le devoir de mémoire est extrêmement exigeant.

Comme nous le voyons, le narrateur considère que le souvenir fonctionne selon un principe de répétition négatif : plus qu'un hommage, il est un outrage au sens où il n'est que l'affirmation de l'oubli ; il ne cesse d'affirmer le pouvoir destructeur du temps. Les exemples que nous avons analysés tendent à mettre en valeur la fonction paradoxale de la récurrence : en effet, la répétition combat l'oubli en même temps qu'elle le souligne ; elle le

¹⁶⁰ FREUD, S., *Esquisse d'une psychologie scientifique*, in *La naissance de la psychanalyse*, trad. Fr. d'A. Berman, Paris, PUF, pp. 309-96.

stigmatise à la manière de la cicatrice portée par cette femme, comme tendent à le prouver la littéralité des récurrences et l'usage des parenthèses pour certaines d'entre elles. Mais il faut souligner également le rôle du faible degré de cette récurrence ; elle avorte à la seconde occurrence, et cela à deux reprises, à l'image de la relation qui unit cet homme et cette femme. En ce sens la répétition ne cesse de trahir l'objet de l'oubli mais ne cesse pas non plus de nous trahir en tant que sujets de l'oubli ; elle nous rappelle sans cesse la faillite de notre mémoire dans ses aspects les plus coupables : même le sentiment amoureux le plus intense ne saurait résister à l'oubli.

1. 3. La mémoire matérielle.

Comme le rappelle P. Ricoeur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, les Grecs possédaient deux mots pour appréhender la mémoire ; d'un côté la *mneme* correspond au souvenir « comme apparaissant, passivement à la limite, au point de caractériser comme affection – pathos – sa venue à l'esprit ; de l'autre l'*anamnesis* correspond au souvenir comme objet d'une quête ordinairement dénommée rappel, recollection » (*op. cit.*, p. 4). La *mneme* se manifeste par une trace ; elle peut être *corticale*, c'est-à-dire inscrite dans les tissus nerveux du cerveau, et relève alors de la mémoire innée de l'individu ; ou elle peut correspondre à l'*impression* laissée par un événement qui nous a affecté. Si la trace corticale nous est impénétrable, l'impression-affection du souvenir se présente depuis l'Antiquité sous la forme d'une image qui a le pouvoir de rendre présente l'absence et qui pose le problème de sa fidélité à la réalité passée. C'est cette marque de l'auparavant (*proteron*) qui permet chez Aristote de distinguer souvenir et image en général (*eikon*), mémoire et imagination. Cette distinction n'est cependant pas la garantie de la « véridicité » du souvenir. Celui-ci entre en concurrence en particulier avec un dernier type de traces : celles concrètes du passé, dont relèvent le document et l'archive ; elles sont censées représenter le passé et assurent à la fois l'existence d'une mémoire collective et l'existence de l'Histoire.

Précisément, le narrateur va tenter de substituer une mémoire matérielle à la mémoire défaillante des mots ; la trace la plus évidente laissée par autrui est l'image-objet, telle qu'elle apparaît dans le portrait, peint ou photographique ; mais les objets les plus anodins peuvent eux aussi laisser une trace, un témoignage ; aussi tenterons-nous d'analyser la fonction de certains d'entre eux comme le jouet de Julianín, le peigne à moustaches de Juan

Benet ou encore les livres acquis au cours des ans. Nous essaierons de comprendre si ce « fétichisme » constitue ou non une réponse satisfaisante à l'inéluctabilité de l'oubli.

1. 3. 1. Les portraits de famille.

Une image est au départ une tentative de reproduction du réel, elle est une représentation de la réalité. Le moment est donc venu de nous intéresser aux illustrations présentes dans *NET* et d'analyser leurs liens avec la répétition. Comme le rappelle R. Barthes, « selon une étymologie ancienne, le mot *image* devrait être rattaché à la racine de *imitari* »¹⁶¹. C'est cette aptitude à l'imitation qui rapproche l'image et le langage, les arts plastiques et les arts du langage ; dès l'origine des arts de la représentation, la poésie et la peinture ont vu leurs destins liés comme en témoigne la formule horacienne : « *ut pictura poiesis* ». En ce sens, la photographie laisse la trace la plus immédiate ou la plus évidente qui soit de l'être disparu ; cela lui confère-t-il pour autant une sorte de vérité ?

La communion recherchée entre les vivants et les morts est assurée dans le texte par la mise en parallèle des trois portraits de Julianín (p. 267), du narrateur enfant (p. 274) et de sa mère (p. 272). La photo et le portrait, en particulier, jouent un rôle considérable dans le souvenir des êtres disparus. Ainsi, le narrateur commente le portrait de son frère ; cette image inspirait du respect et un peu de crainte à ceux qui ne l'avaient pas connu, c'est-à-dire ses quatre frères (Miguel, Fernando, Alvaro et Javier Marías) (p. 266). Il rappelle qu'il était placé dans la salle à manger de la maison familiale et était le témoin privilégié de tous les repas. Il le commente en ces termes : « A mi hermano se lo ve un niño pensativo en el cuadro, con los ojos serenos y muy abiertos mirando como si entendiera del mundo más de lo que le tocaba. No se leen bien los números de la esquina inferior derecha, es posible que el óleo fuera pintado a partir de una foto, cuando Julianín ya no vivía. » (p. 267). En effet, le portrait de Julianín montre un enfant très sérieux ; ses teintes artificielles trahissent le passage de la photo à la photo peinte, comme lorsqu'on maquille le mort avant qu'il soit placé dans son cercueil et exposé au regard des autres. Cette confrontation à l'image d'autrui, devenue surnaturelle, rappelle les réflexions de E. Levinas quant à l'appréhension de la mort sur le visage de l'autre : « Quelqu'un qui meurt : visage qui devient masque. L'expression disparaît. L'expérience de la mort qui n'est pas la mienne est 'expérience' de

¹⁶¹ BARTHES, R., *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 25.

la mort de quelqu'un, quelqu'un qui d'emblée est au-delà des processus biologiques » (*op. cit.*, p. 14). Ce processus de dé-personnification conduit à une « désensibilisation », d'autant plus efficace chez le narrateur qu'elle concerne quelqu'un qu'il n'a jamais vu.

Quelques pages plus loin, l'enfant est assimilé à son portrait : « se quedó cautivo en un retrato » (p. 271). Comme l'explique R. Barthes dans *La chambre claire*¹⁶² à propos de la fonction de l'image photographique : « La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été. » (p. 129), et ajoute plus loin : « Toute photographie est un certificat de présence. » (p. 134). La photo assure donc, aussi, d'une certaine manière, une forme de présence à ce qui n'est plus et s'associe en ce sens étroitement à l'idée d'une continuité factice du passé dans le présent. Dans une recherche d'équilibre nécessaire, Ricœur rappelle les rapports antagoniques que la mémoire et l'oubli entretiennent, et la place particulière de l'image dans le souvenir :

« l'oubli est le défi par excellence opposé à l'ambition de fiabilité de la mémoire. Or la fiabilité du souvenir est suspendue à l'énigme constitutive de la problématique entière de la mémoire, à savoir la dialectique de présence et d'absence au coeur de la représentation du passé, à quoi s'ajoute le sentiment de distance propre au souvenir à la différence de l'absence simple de l'image, qu'elle serve à dépeindre ou à feindre » (p. 538)

La mémoire est une question de représentation qui se situe dans une dialectique de l'absence et de la présence du passé : elle doit rendre présent ce qui est absent ; or cette illusion de la présence se complique au fur et à mesure que le temps passe. L'image constitue une solution à cette absence. Elle contribue en ce sens à la fiabilité de la mémoire. Cette empreinte photographique laissée par Julianín est sans doute le meilleur moyen de conserver intacte la mémoire de l'enfant, tout en le signalant comme éternellement jeune et mort.

Ce portrait de Julianín est suivi d'un portrait de la mère, également colorisé, comme si elle était embaumée. Il n'est pas commenté, ni même mentionné. Néanmoins, ses teintes passées rappellent le portrait d'une autre femme que le narrateur avait offert à sa mère la veille de sa mort, représentant Hélène Fourment dessinée par Rubens (cf. p. 215). Ce dessin nous renvoie donc au chapitre 13 où il décrit sa mère sur son lit de mort, la veille de son décès : « Ella estaba en la cama y yo me senté en el borde, había dejado de teñirse el pelo - pero para mí siempre es negro- y ahora se le veía de un gris muy limpio, sobre su rostro parecido al mío que no llegó a tener casi arrugas, su piel era llena y tersa » (p. 213-214). Or

¹⁶² *Id.*, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma-Gallimard, Paris, 1980.

cette description coïncide avec l'image de la femme, encore jeune, et aux cheveux noirs, précisément, qui apparaît dans le portrait de Lola Mariás au chapitre 15. La photo paraît en retard sur le commentaire, comme si le narrateur avait avant tout cherché à recréer une trinité familiale dont la photo de la mère serait le centre et, à ce titre, se passerait de toute forme de commentaire.

Cette trinité s'achève en effet avec l'insertion d'une photo du narrateur enfant en noir et blanc (p. 274), qu'il commente en ces termes :

« Miro una foto mía de edad semejante a la más alta que alcanzó el hermano al que nunca he visto o soy aún más pequeño, no tendré más de dos años y no nos parecemos mucho, más se le parecía Álvaro, quizá el corte de cara y haya un aire de familia, pero a mí no se me ve pensativo ni con los ojos serenos ni muy abiertos, ni doy la impresión de entender nada del mundo, aún menos de lo que me tocaba, siempre me entero tarde. Estoy acuclillado y riendo, con los ojos achinados, casi guiñados del gran contento. Quizá Julianín me habría considerado un cabeza loca, de haberme conocido, esto es, de haber yo nacido con él en el mundo, o con el en su trayecto. Quizá habría dicho de mí a su madre: 'Déjalo. Es loquillo, pero es bueno'. » (p. 273)

Malgré sa petite taille, le narrateur ressort grandi de la comparaison avec Julianín : certes, il insiste sur l'intelligence qui émane du regard de son frère défunt, mais elle n'est pas naturelle à en juger par les paroles qu'il prononça à la naissance de son frère Miguel (le narrateur rappelle en effet qu'il dit en voyant le nouveau-né dans son berceau : « 'No sabe hablar, no tiene memoria y no tiene dientes' » ; il est peu probable, en effet, qu'un enfant de trois ans soit capable d'évaluer la mémoire d'un autre enfant ni même de savoir ce qu'est la mémoire). Par contraste avec Julianín, il s'inscrit dans une normalité enfantine, caractérisée par son sourire et sa posture, qui suscite immédiatement la sympathie de son lecteur, et qui est soulignée par un discours nettement hypocoristique : « Estoy acuclillado y riendo, con los ojos achinados, casi guiñados del gran contento ». Placée d'ailleurs en clôture du chapitre et face à la page inaugurale du chapitre suivant, cette photo semble regarder vers l'avenir du texte. Il y a cependant un évident narcissisme dans le commentaire plutôt psychologique de cette photo, déjà sensible dans *Miramientos* et *Vidas escritas*, où le narrateur se prête au jeu du commentaire de photos de soi. On peut souligner d'ailleurs la présence implicite du portrait de l'adulte dans le texte, commenté aux premier et dernier chapitres de *NET* : « los ojos orientalizados y como pinceladas los labios –'boca de pico, boca de pico'-; o el mentón casi partido o, las manos anchas y en la izquierda un cigarrillo » (p. 14, 403). Cette description fait indéniablement apparaître la ressemblance entre l'adulte et l'enfant de la photo : « achinados » et « orientalizados » sont en superposition de sens.

Le lien entre la mère et le fils est enfin revendiqué au-delà de la mort : « En el coche que me llevó hacia su entierro al día siguiente vi mi cara enmarcada en el espejo retrovisor, y soñoliento y aturdido iba pensando: ‘Soy lo más parecido que queda a ella, soy lo más parecido que queda a ella’ » (p. 215-216). On remarquera la réduplication sur laquelle se construit cet énoncé, transformé en une pensée obsessionnelle ; l'énoncé se reflète en lui-même, comme le visage de sa mère se reflète dans le visage du narrateur, comme son visage se reflète dans le rétroviseur de la voiture. Il s'établit donc un rapport complexe avec l'image des autres et de soi autour du portrait : il est une trace du passé et il garantit la présence des membres disparus de la famille. La photo marque alors la continuité des générations et permet paradoxalement la projection dans l'histoire d'une famille à travers la fixation d'un instant qui fut présent. Elle assure véritablement cette impression/affection qui fonde le souvenir ; elle en est la matérialisation paradoxale. Comme l'explique R. Barthes :

« Le lignage livre une identité plus forte, plus intéressante que l'identité civile – plus rassurante aussi, car la pensée de l'origine nous apaise, alors que celle de l'avenir nous agite, nous angoisse ; mais cette découverte nous déçoit parce qu'en même temps qu'elle affirme une permanence (qui est la vérité de l'espèce, non la mienne), elle fait éclater la différence mystérieuse des êtres issus d'une même famille. » (p. 162).

Les photos des membres de la famille sont finalement destinées à renvoyer au narrateur une image de lui-même et la preuve de son appartenance à un groupe, une tribu, même si cela implique une perte de « différence ». Ce désir d'être replacé dans un lignage se traduit également par l'appropriation du discours de Julianín à double titre : d'une part, il le cite en discours direct et d'autre part, l'indexe à sa personne, comme si son frère s'était adressé à lui. Cela donne à deux reprises : « Quizá habría dicho de mí a su madre : ‘Déjalo. Es loquillo, pero es bueno’ » (p. 268), et « ‘Déjalo que los rompa. Es brutillo, pero es bueno. Yo lo quiero.’ » (id.). L'illégitimité de cette mise en scène discursive tient au fait que ces fragments de discours rapporté ont été effectivement prononcés par Julianín, mais ils s'adressaient à un autre frère du narrateur, Miguel qui est le seul à avoir vécu auprès du défunt. On peut souligner le fait que les autres frères sont absolument exclus de cette expérience de deuil et de souvenir. Cela témoigne d'une nécessité d'évacuer un passé qu'il faut en même temps créer de toutes pièces à partir des souvenirs des autres et d'images comme le portrait. Il en ressort un contraste d'autant plus fort entre les deux portraits, celui de Julianín et celui du narrateur enfant. Le traitement de l'image souligne la différence entre les vivants et les morts et met en exergue la « survivance » de l'un, face à la mort des autres. Le portrait colorisé donne à la mère et au fils en particulier un teint de cire (même si nous

avons souligné que l'image de la mère est celle d'une femme jeune). La photo noir et blanc est paradoxalement plus vivante, étant donné l'impression de naturel qui s'en dégage ; de plus, elle est prise en extérieur et l'enfant porte un vêtement dont la blancheur semble éclater sous l'effet du soleil. Le narrateur privilégie sa propre image, comme pour s'assurer de son existence : il est en effet le seul être encore en vie dans cette galerie de portraits. En effet, presque un tiers des illustrations concerne des personnes qui ont pour point commun d'être décédées.

Cette interpénétration du sens et du signe fait apparaître le texte comme un « iconotexte ». Dans un article intitulé « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? »¹⁶³, Michael Nerlich définit celui-ci comme :

« une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un « livre ». (...) l'essentiel est que l'intentionnalité de la production vise un artefact conçu comme unité non illustrative, mais dialogique entre texte(s) et image(s), texte(s) et image(s) qui tout en formant en tant qu'iconotexte une unité indissoluble gardent chacun leur propre identité et autonomie » (p. 268).

L'iconotextualité permet donc de définir une relation complexe entre texte et image, qui situe cette dernière au-delà de la simple illustration. Elle a également été approfondie par L. Louvel¹⁶⁴ à partir des catégories genettiennes de l'intertextualité. Son postulat consiste à considérer qu'il s'établit entre le texte et l'image les mêmes relations qu'entre deux textes. Aussi l'image peut-elle entrer en rapport d'hypopicturalité avec le texte : en plus d'être citée dans le texte sous sa forme iconique, l'image est commentée. On peut signaler par ailleurs que les commentaires du narrateur sur son visage d'adulte sont à relier au portrait de J. Marías placé en quatrième de couverture dans le cadre d'une relation parapicturale.

¹⁶³ *Iconotextes, op. cit.*, p. 266-278.

¹⁶⁴ LOUVEL, L., *L'oeil du texte*, Ophrys, Paris, 1991. Dans un ouvrage consacré à la coexistence des images et des textes dans la littérature anglaise, elle établit un parallèle entre l'intertextualité et les rapports entre texte et image. Elle forge alors les notions de « transpicturalité », « interpicturalité », « hypopicturalité », « parapicturalité », « métapicturalité » et « archipicturalité », inspirées de celles que G. Genette a mis au point dans *Palimpsestes (op. cit.)*, p. 142-143), et elle en donne les définitions suivantes : « Nous proposons donc de parler de *transpicturalité* pour la mise en relation des deux systèmes sémiologiques, 'l'ensemble des catégories générales, leur transcendance', types d'interférences, modes et genres, d'*interpicturalité* (lorsque l'image est présente dans le texte, par effet de citation explicite, de plagiat, d'allusions, voire sous sa forme iconique), (...) de *parapicturalité* lorsque l'image figure dans l'entourage du texte, le paratexte (...), de *métapicturalité* (lorsqu'il y a commentaire d'un système sur l'autre : l'image commente le texte ou vice versa (...)). Enfin, nous devons rajouter à l'hypertextualité, soit lorsqu'un texte A transforme ou imite un texte B, la notion particulière d'*hypopicturalité* puisque dans l'iconotexte il s'agira toujours d'un texte A (l'hypertexte) greffé sur une image A (l'hypo-icône) évoquée manifestement ou pas, qui lui est consubstantielle, sans avoir avec lui une relation de commentaire. (...) Quant à l'*archipicturalité*, elle se démarque de l'architextualité (...). Forme de taxinomie, on le sait, dans l'iconotexte, les relations entre les genres de la peinture sont convoquées le plus souvent de manière explicite » (p. 142-143).

L'importance de l'image est considérable dans *NET*, au-delà de la sphère individuelle et privée : la biographie de Gawsworth, d'Ewart et de De Wet, mais également l'histoire de *TLA*, qui recoupe celle des hommes précédemment mentionnés, nous mettent presque systématiquement en contact avec des images, dont les plus emblématiques, du point de vue de la mémoire, sont sans doute les cartes et les portraits. A ce titre, nous pouvons nous interroger sur le statut de ces images : sont-elles des illustrations ou doit-on les considérer comme des documents au sens historique du terme¹⁶⁵ ? Les photos, en particulier, sont des témoignages et possèdent une dimension historique intrinsèque, comme le souligne R. Barthes :

« la Photographie (...) me permet d'accéder à un infra-savoir ; elle me fournit une collection d'objets partiels et peut flatter en moi un certain fétichisme : car il y a un « moi » qui aime le savoir, qui éprouve à son égard comme un goût amoureux. De la même façon, j'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des « biographèmes » ; la Photographie a le même rapport à l'Histoire que le biographème à la biographie. » (p. 54).

La photo est ainsi assimilée à un *biographème*. Le suffixe en -ème de ce néologisme forgé par Barthes (morphème, sémème, etc.) semble destiné à souligner la proximité entre le texte et l'image. Dans le cadre de *NET*, cette analogie entre photographie et biographie renforce la pertinence de la notion de transpicturalité, précédemment évoquée. Cela étant dit, nous reviendrons sur l'interprétation de certaines des images du texte, notamment dans la troisième partie.

Les photos représentant les êtres disparus concrétisent la mémoire dans le texte sous forme d'illustration mais également dans l'esprit du narrateur, en tant que certificats de présence. Elles interagissent avec le texte et, en ce sens, peuvent trouver leur place parmi les modalités de la répétition exogène ; la présence des images dans *NET* contribue, elle aussi, à l'élaboration d'une poétique de la répétition. Néanmoins, elles sont des émanations du passé et ne trouvent pas réellement leur place dans le présent. Ainsi, les portraits de la mère et du frère disparus prennent légitimement place dans le passé du narrateur, comme en témoignent son portrait d'enfant et la formation consécutive d'une trinité familiale qui n'a plus

¹⁶⁵ Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, P. Ricœur définit la trace à partir du témoignage : « Si l'on peut parler d'observation en histoire, c'est parce que la trace est à la connaissance historique ce que l'observation directe ou instrumentale est aux sciences de la nature. Le témoignage y figure à titre de première sous-catégorie ; il porte d'emblée la marque qui distingue son emploi en histoire de son emploi dans les échanges ordinaires où l'oralité prédomine. C'est une trace écrite, celle que l'historien rencontre dans les documents d'archives. (...) Mais il existe des traces qui ne sont pas des 'témoignages écrits' et qui relèvent également de l'observation historique, à savoir les 'vestiges du passé' [selon l'expression de Marc Bloch] » (*op. cit.*, p. 214-215). En ce sens, les images sont bien des vestiges du passé.

d'existence. Ces photos témoignent de ce qui a été. En ce sens, elles opposent une forme de résistance à l'oubli.

1. 3. 2. *Le sort des objets.*

A l'instar des photos, les objets les plus variés semblent traduire une forme de résistance du passé en témoignant de leur appartenance à quelqu'un. Aussi, à plusieurs reprises dans le texte, le narrateur semble-t-il rendre hommage aux objets qui survivent à leur propriétaire, comme c'est le cas, par exemple, à la fin du premier chapitre :

« las palabras que nos sustituyen y a veces alguien recuerda o transmite, no siempre confesando su procedencia; las alisadas cartas y las fotografías combadas y las notas dejadas en un papel amarillo a quien va a dormir sola tras los abrazos despiertos, porque nos vamos de noche como miserables en tránsito; los objetos y los muebles que estuvieron a nuestro servicio y a los que dimos entrada -una silla roja, una pluma, una escena de la India, un soldado de plomo, un peine-, los libros que escribimos pero también los que sólo compramos y una vez leímos o permanecieron cerrados hasta el final en su estante y proseguirán conformes en otro sitio su vida de espera a la espera de otros ojos más ávidos o sosegados; los vestidos que se quedarán colgados entre naftalina porque acaso alguien con sentimiento se empeñe en guardarlos -aunque ya no sé si hay naftalina, las telas clareando y languideciendo y sin aire, olvidándose más cada día de las formas que les dieron sentido, y del olor de esos volúmenes-; las canciones que se seguirán cantando cuando nosotros no las cantemos ni tarareemos ni las escuchemos, las calles que nos albergan como si fueran inacabables pasillos y estancias que no se fijan en sus inquilinos efímeros y conmutables; los pasos que no pueden reproducirse ni dejan huella sobre el asfalto y sobre la tierra se borran, o no, esos pasos no quedan sino que se van con nosotros o aun antes, con su inocuidad o su veneno; y las medicinas, nuestra apresurada letra, las fotos queridas que tenemos expuestas y ya no nos miran, la almohada y nuestra chaqueta colgada sobre un respaldo; un salacot que vino de Túnez en los años treinta a bordo del barco Ciudad de Cádiz y es de mi padre y aún conserva el barboquejo, y ese edecán hindú de madera pintada que acabo de traerme a casa con incertidumbre, también durará más que yo esa figura, posiblemente. » (p. 12-14)

Le narrateur s'attarde sur différents objets, plus ou moins tangibles et censés lui survivre. Cette énumération s'ouvre en effet sur « las palabras que nos sustituyen y a veces alguien recuerda o transmite » (p. 12), mais elle se poursuit par l'évocation d'une série d'éléments, qui se compose d'objets divers (« las alisadas cartas y las fotografías combadas y las notas dejadas », « los objetos y muebles (...) – una silla roja, una pluma, una escena de la India, un soldado de plomo, un peine –, los libros », « las medicinas », « las fotos queridas », « la almohada », « ese edecán hindú »), et de vêtements (« los vestidos », « nuestra chaqueta », « un salacot »). Elle correspond à la description de l'environnement quotidien d'un individu, comme le suggèrent l'usage de l'article défini. Ces objets familiers coexistent dans un intérieur comme au sein de la phrase (absence de point, points-virgules et

virgules, coordination en « y »). En ce qui concerne le chapeau colonial (« salacot que vino de Túnez en los años treinta a bordo del barco *Ciudad de Cádiz* »), on peut signaler qu'il apparaît dans plusieurs des romans de Javier Marías¹⁶⁶. A l'image des objets qui transitent de propriétaires en propriétaires, il passe de livre en livre et devient le symbole de l'oeuvre et du travail de l'écrivain, dont il est la mémoire.

Au quinzième chapitre, le narrateur évoque ces mêmes objets, parmi d'autres plus personnels ; faisant partie d'une collection, une fonction mémorielle leur est assignée. Il souligne néanmoins leur fragilité : « los recordatorios son frágiles y se van quebrando, el hilo de la continuidad es fino y no se tensa nunca sin hacer esfuerzo, y ha de estar tenso para que resista y avance. » (p. 264). La faillite de la mémoire n'est pas totale mais sa réussite ne saurait être garantie : les objets finissent eux aussi par disparaître, même s'ils semblent soumis à un autre régime temporel. Ainsi ils tissent un fil parallèle à celui de la vie tissé par les Parques, qu'Atropos mettrait cependant plus de temps à rompre.

Comme nous l'avons dit, les objets sont sollicités en tant que traces d'une personne disparue. Le narrateur se rappelle à plusieurs reprises des jouets de son frère défunt qui furent remisés et épargnés comme des reliques. Ils ont laissé une empreinte matérielle mais également une forte impression dans sa mémoire d'adulte :

« Aquellos pocos juguetes, aunque anticuados y algo aburridos, gozaban de prestigio entre nosotros, y habían sido guardados por lo que dije antes, supongo, porque está establecido que nuestros vestigios y emanaciones y efectos no desaparezcan a la vez que nosotros, pero quedaron para siempre arrumbados como reliquias casi intocables, sin duda no porque a aquel niño bueno le hubiera molestado que sus hermanos desconocidos más jóvenes jugaran con sus juguetes perdidos, sino para que no los rompiéramos y duraran, duraran, duraran, cuando alguien falta nos damos cuenta de la transmisión perpetua y callada entre las personas y las cosas, y así éstas cobran vida vicaria y se hacen testigos y metáforas y emblemas y se erigen en el hilo de la continuidad a menudo; y parece entonces que encierren las vidas imaginarias y las no cumplidas y las malogradas, o acaso es que son los objetos lo único que concilia y nivela presente y pasado, y hasta el futuro si duran y no son destruidos. Precisamente porque siguen viviendo sin añorarnos no cambian, y en eso nos son leales. » (p. 269-270)

La survie des objets permet de constituer un continuum entre présent et passé (l'image du « fil de la continuité » est reprise) et assure la transmission du savoir (« transmisión perpetua y callada entre las personas y las cosas »). La coordination en « y » matérialise avec ostentation cette continuité et cette transmission en assurant le lien entre les éléments syntagmatiques et propositionnels de l'énoncé, comme en témoignent notamment

¹⁶⁶ Dans *Corazón...* (p. 174) et *Mañana...* (p. 72)

les polysyndètes en « y » (« vestigios y emanaciones y efectos », « testigos y metáforas y emblemas », « las vidas imaginarias y las no cumplidas y las malogradas », « presente y pasado, y hasta el futuro »). On remarquera également la *triplication* du verbe « durar » dont la forme, à l'accent près, rappelle celle d'un futur (« durará ») et accentue l'idée de projection temporelle déjà contenue dans le verbe lui-même. D'ailleurs le narrateur suggère l'idée d'un nivellement des trois temps (« son los objetos lo único que concilia y nivela presente y pasado, y hasta el futuro), c'est-à-dire finalement d'une continuité temporelle absolue confinant à l'éternité.

Le fait que cette persistance du passé et cette matérialisation du souvenir passent par les jouets n'est sans doute pas innocente. Le jouet est par définition un objet qui ne possède pas d'autre intentionnalité que le jeu. Il est fait pour être abandonné pour un autre jouet, ou cassé par l'enfant et jeté. Il est éphémère et futile. D'ailleurs les jouets de Julianín sont perçus comme périmés et ennuyeux (« anticuados », « aburridos »). Le jouet ne semble donc pas compatible a priori avec l'idée de durée et de transmission. Utilisé à contre-emploi, il a pour effet d'accentuer la transcendance des objets qui nous survivent, et c'est en cela que l'on peut parler de « matérialisme transcendantal »¹⁶⁷. Les objets seraient alors la preuve d'une alternative possible à la faillite de la mémoire des mots.

Parmi les jouets de Julianín, il en est un qui retient plus particulièrement l'attention du narrateur : il s'agit d'un « titirimundi » évoqué à plusieurs reprises dans le texte (p. 269, 279, 379). Il est d'abord décrit avec précision :

« Eran pocos [los juguetes de Julianín], el único que veo con claridad es un titirimundi muy bonito giratorio, podía elegirse la representación entre varias bandas o rollos de papel pintados y mirar el movimiento monótono de las figuras a través de las rendijas, mientras la caja negra redonda giraba sobre su alto fuste impulsada por la mano, la prehistoria del cine. Recuerdo, como no, a un jinete y su caballo, primero al trote, luego al galope, otra vez al trote hasta que se paraba o volvía a dársele a la caja con leve aspecto de sombrerera abierta. » (p. 269-270)

Le « titirimundi », est une sorte de lanterne magique ; il est en effet défini ainsi : « titirimundi. (Alteración, por influencia de « títere », de « tutilimundi », del *it.* « tutti li mundi ».) « Totilimundi. Tutilimundi ». Cajón que se exhibía como espectáculo, por ejemplo

¹⁶⁷ Le *matérialisme transcendantal* est, à l'origine, un concept philosophique marxiste. Il correspond chez Marx à une forme élaborée de matérialisme en accord avec le développement de la société industrielle et la valorisation du travail. Nous reprenons l'expression à notre compte, mais nous la vidons de son contenu idéologique ; elle est à prendre « au pied de la lettre » en quelque sorte, c'est-à-dire que nous définissons le matérialisme transcendantal comme la capacité des objets à acquérir avec le temps une certaine forme de transcendance.

en las ferias, dentro del cual y a través de una mirilla se podían contemplar vistas o figuras moviéndose. (V. « COSMORAMA ».) » (María Moliner, p. 1325). La familiarité du narrateur avec l'objet se marque dans la précision du souvenir : on remarque à cet effet la répétition anaphorique du verbe « recordar », la deuxième occurrence étant accentuée par l'expression « como no » ; le fonctionnement de l'objet ensuite est parfaitement mémorisé comme le suggèrent l'organisation rigoureuse de la syntaxe et l'usage de verbes à l'imparfait de l'indicatif et à la forme impersonnelle (« podía elegirse ... y mirar..., mientras la caja negra redonda giraba »). L'énoncé se clôt sur la description du mouvement alternatif du cheval (« primero al trote, luego al galope, otra vez al trote »). Le mouvement s'interrompt successivement, mais peut reprendre avec la même régularité si la main de l'homme intervient (« hasta que se paraba o volvía a dársele »). La description du mouvement du cavalier est reprise quelques lignes plus loin :

« Que algo haya cesado no parece fuerza ni razón bastante para que se borre del todo, sus efectos aún menos y todavía menos su inercia, como la del titirimundi de Julianín mi hermano, cuya negra caja podía impulsarse y hacerse girar sobre el fuste una vez y antes de que se parara, y aun después de parada ponerse de nuevo en marcha para volver a contemplar desde las rendijas a caballo y jinete al galope y al trote y al galope y al trote. » (p. 270)

Dans ce passage, le narrateur développe l'idée d'une continuité du passé dans le présent. Elle est sensible dans l'inertie des choses, comme le suggère le chiasme du début de la phrase : « sus efectos menos aún y todavía menos su inercia ». Fermée et circulaire, cette structure forme un cycle ininterrompu ; en effet, le jouet fonctionne à partir d'une impulsion sans cesse renouvelable (« aun después de parada ponerse de nuevo en marcha... »), de sorte que le mouvement peut ne s'interrompre jamais, comme le suggère la réduplication exacte de la description du cavalier (« ...para volver a contemplar desde las rendijas a caballo y jinete al galope y al trote y al galope y al trote »). D'ailleurs, par rapport à la description précédente, la réduplication et la coordination ont remplacé les adverbes temporels de la succession (« primero », « luego », « otra vez ») : ainsi la succession laisse place à la continuité. Néanmoins, celle-ci est remise en cause à la fin du texte, lorsque le narrateur rappelle que le jouet n'a plus de propriétaire et a cessé de fonctionner à tout jamais : « (...) una enfermedad fulminante que deja sin dueño a un titirimundi y lo detiene y lo arrumba hasta el fin del tiempo o del mundo que remedaba y representaba el juguete con su débil rueda que ya no gira » (p. 379). Ainsi l'objet se voit doté d'une double valeur symbolique intrinsèquement contradictoire : il est là mais ne sert plus à rien ; il est rond comme la roue du destin dont a été éjecté l'enfant, et son mouvement circulaire est immuablement binaire :

soit au trot, soit au galop. A la fin du premier chapitre, le narrateur écrit : « Todo lo perdemos porque todo se queda menos nosotros » (p. 15). Cette mémoire matérielle est fragile et ne saurait constituer une réponse satisfaisante au manque provoqué par la disparition.

Le narrateur évoque un second objet dans lequel il s'est investi affectivement. Il s'agit de l'improbable peigne à moustache qu'il avait offert à Juan Benet. Il y fait allusion à plusieurs reprises dans le texte et rappelle ainsi comment il lui vint l'idée d'offrir à Benet cet objet acheté en Angleterre dans une boutique spécialisée, original et ridicule, à l'image de la moustache que l'écrivain s'était inopinément laissé pousser (p. 325 : « le había yo comprado un minúsculo y ridículo peine visto en una tienda especializada de Londres, diseñado específicamente para el acicalamiento e higiene de tales aditamentos, según se decía en tiempos mas indirectos »). Le narrateur rappelle en outre que les deux hommes s'imposaient régulièrement des défis intellectuels ; il avait relevé le dernier, ce qui le plaçait dans une position avantageuse et lui permettait ce cadeau impertinent. Cependant, Benet parvint à « couper l'herbe sous le pied » du jeune Marías en devinant la nature de son cadeau. Le narrateur évoque alors avec humour et nostalgie la façon dont Benet se servait de ce peigne en sa présence par pure provocation :

« Se lo vi utilizar a menudo en los siguientes años, de vez en cuando lo sacaba en una reunión en presencia mía y se re peinaba el bigote con delicadeza un ratito haciéndose el distraído, sin duda para restregarme aquel brillante triunfo deductivo suyo. (Según el humor yo me hacía el loco o lo complacía dándome por aludido y diciéndole: 'Está bien, don Juan, ya me acuerdo, fue una diana, déjalo ya, no te queda enredado un solo pelo'.) Muy propio de él este disfrute recurrente y retrospectivo. » (p. 326-327)

On voit que le plaisir de la provocation chez Benet est plus fort que la peur du ridicule ; l'homme ne résiste pas à la tentation de rappeler au narrateur la bêtise de son cadeau d'une part et sa perspicacité supérieure d'autre part (« sin duda para restregarme aquel brillante triunfo deductivo suyo »). Comme on peut le constater, ce peigne a une histoire et il n'est donc pas anodin que le narrateur mentionne son existence et y fasse à nouveau référence à deux reprises (pages 328-329 où il est associé non plus à Benet mais à De Wet, et page 345, où il est fait à nouveau allusion à l'anecdote du peigne en tant que telle). Le peigne est également mentionné au premier chapitre (p. 13) ; cette première occurrence ne prend son sens que rétrospectivement, à l'instar de l'objet lui-même qui n'acquiert sa dimension symbolique qu'avec la disparition de Benet. Un objet anecdotique peut donc accéder au rang de symbole de la continuité entre les vivants et les morts. La valeur de l'objet est d'autant plus grande qu'il est anecdotique : là où les autres ne

perçoivent qu'un objet ridicule, le narrateur perçoit un lien avec Benet d'autant plus précieux qu'il est invisible aux yeux des autres¹⁶⁸.

Enfin, parmi les objets privilégiés par la mémoire, nous devons signaler la présence du livre, comme en témoignent les énumérations d'objets précédemment citées : « los libros que escribimos pero también los que sólo compramos y una vez leímos o permanecieron cerrados hasta el final en su estante y proseguirán conformes en otro sitio su vida de espera a la espera de otros ojos más avidos o sosegados » (p. 13). Ainsi, le livre apparaît à la fois comme un objet quelconque (acheté, lu et placé dans une bibliothèque), mais également comme un objet spécifique au sens où il peut être écrit par celui à qui il appartient (« que escribimos »), ce qui est le cas de peu de personnes, si ce n'est, bien sûr, les écrivains. On peut d'ailleurs remarquer que les objets mentionnés par l'instance narrative forment clairement un réseau isotopique autour de l'écriture : il est question de « cartas », de « notas », une « pluma », et de « letra apresurada ». Une opposition se crée alors entre le livre comme objet qui dure, et son auteur comme sujet qui meurt : « Y las narraciones que inventamos, de las que se apropiarán los otros, o hablarán de nuestra pasada existencia perdida y jamás conocida convirtiéndonos así en ficticios » (p. 14). On peut remarquer que « existencia » est qualifiée par trois adjectifs habituellement rapportés au temps dans le texte (« pasada », « perdida », et « conocida »). Nous reviendrons sur cette question dans le troisième chapitre.

Par ailleurs, la pratique de la référence¹⁶⁹ accentue la présence du livre dans le texte (cf. annexe 3c). Elle représente emblématiquement une œuvre et peut être exploitée sur le plan intertextuel, mais elle ne nous intéresse ici que dans la mesure où elle traduit l'obsession du narrateur pour les livres. Les auteurs les plus mentionnés sont ceux qui sont biographiés. En effet, le récit de l'aventure de *TLA* permet d'introduire les figures de trois auteurs inconnus dont l'œuvre et la vie constituent désormais le noyau du récit : Gawsworth, Ewart et de Wet, mais également Philip Shiel, dans une moindre mesure. Pour chacun de ces trois auteurs, le narrateur présente une série de références bibliographiques, composée de

¹⁶⁸ Ce lien privilégié est visible à travers une seconde anecdote : le narrateur précise qu'à sa mort, Benet fut enterré avec une paire de boutons de manchettes cédée par Vicente Molina Foix, les parents du défunt ayant été incapables de mettre la main sur les siens propres (cf. p. 217).

¹⁶⁹ Le dictionnaire *Le Robert* donne de la référence la définition suivante : « Action de se référer ou de renvoyer le lecteur à un texte, une autorité. *Faire référence à un ouvrage. Ouvrages de référence*, faits pour être consultés (dictionnaire, bibliographie, etc.) (1845). La note, l'indication précise qui en résulte. => renvoi. *Références au bas des pages*, en note. » On peut légitimement accepter un élargissement de la définition vers d'autres formes de supports artistiques et d'autres types d'autorité. Ainsi, il est juste d'écrire que l'on *fait référence* à un film ou à son réalisateur, ainsi qu'à un support iconographique (photos, cartes, etc.).

leurs œuvres mais aussi des ouvrages, rares, qui leur ont été consacrés : J. Gawsorth avec 11 titres (*Farewell to Youth, Path and Pavement, When Armageddon came, Strange Assembly, Full Score, New Tales of Horror by Eminent Authors, Thrills, Thrills, Crimes and Mysteries, Crimes, Creeps and Thrills, Masterpiece of Thrills, etc.*), W. Ewart, 6, mais également A. Melville, 8 (chap. 17), puis les ouvrages de S. Graham (3 références), etc. Certains passages regorgent de titres : c'est le cas au chapitre 8, lorsque le narrateur fait état de ses acquisitions à Oxford ; ou au chapitre 17, lorsqu'il dresse la bibliographie de H. Melville. Les titres font en majorité référence à des textes littéraires écrits en langue anglaise et datant pour la plupart de la première moitié du XX^{ème} siècle, mais toujours antérieurs à la fin de la seconde guerre mondiale (*Tristram Shandy* de Laurence Sterne (1760-1767), *Moby Dick* de H. Melville (1851), *Lady Chatterley's lover* de D. Herbert Lawrence (1928), *The Flower of Battle* de Hugh Cecil (1941)). D'un point de vue morphologique, enfin, les références sont uniformément en italique dans le texte et, lorsqu'elles sont étrangères, elles possèdent la plupart du temps une traduction, ce qui double la quantité de titres (p. 186 : « ... su primera y única novela publicada en vida, *Way of Revelation*, o *El camino de la revelación...* », p. 399 : « *Cold Steel* (o *Acero frío*, una de sus mejores novelas) ». Ainsi, la multiplication des références accentue la présence du livre-objet dans le texte.

Il y a dans le texte tout un ensemble d'objets dont la récurrence n'est pas fortuite comme on a pu le voir. Or ces objets sont les plus anodins apparemment. Ce contraste a pour effet d'accentuer leur transcendance : au-delà de la mort, ils restent et survivent à leur propriétaire. Ils en incarnent la mémoire plus fidèlement que n'importe quelle autre chose dans la mesure où ils ne peuvent être une « recomposition » et sont des témoins neutres de l'absent. C'est pourquoi nous avons pu émettre l'hypothèse d'un matérialisme transcendantal. Mais le fil que constituent les objets est essentiellement fragile et ne peut donc survivre éternellement aux individus.

Dans ce chapitre, nous avons pu analyser les liens de la répétition avec les forces antagoniques que constituent pour elle la contingence et l'oubli. Ainsi, dans un premier temps, nous avons vu comment la répétition littérale permettait au narrateur de traduire le traumatisme lié à la disparition de Julianín, mais également sa méfiance vis-à-vis du langage comme représentation de l'être et de la mort. Nous avons également vu comment la répétition littérale pouvait constituer une forme de résistance verbale devant le constat amer de la contingence de l'existence. Là encore, la régularité litanique de la récurrence traduit l'insuffisance du langage à exprimer à la fois l'expérience de la mort d'autrui et l'angoisse existentielle. Dans sa sobriété, elle est la preuve d'une défiance par rapport au langage mais aussi de la volonté du narrateur de se montrer maître d'un discours qui peut le trahir et trahir la mémoire de son frère disparu. Néanmoins, elle peut devenir un piège dans l'adéquation qu'elle suscite artificiellement entre la représentation de la vie et un déterminisme étroit. L'homme est alors victime d'une illusion qu'il a lui-même créée.

Nous avons vu ensuite comment le narrateur fait reposer la mémoire sur une sorte de supercherie derrière laquelle se cache l'oubli. La répétition, parce qu'elle est répétition à l'identique et tentative de retour en arrière, ne fait que traduire la persistance paradoxale de l'oubli, comme en témoigne l'image de la cicatrice aimée, chérie et pourtant oubliée. Le souvenir est le stigmate d'une blessure qui ne cesse de se rouvrir sur un objet travesti. Il est assimilé à une arme tranchante, qui donne la mort et constitue la solution de continuité par excellence. Le souvenir n'assure qu'une fausse continuité : c'est une recomposition fallacieuse, à l'image de la récurrence littérale mais déformante de l'hypotexte shakespearien qui se met en place dans le discours.

En-deçà du langage, les objets parviennent à maintenir, malgré tout, un fil de continuité, comme les photos sont des « certificats de présence » à opposer aux certificats de décès, ou le « titirimundi » de Julianín qui rappelle la présence de l'enfant. Ce fil est ténu et menace de se rompre à tout instant : la plupart des objets s'usent, les photos s'altèrent et les livres s'égarent. Il y a dans cette quête de transcendance quelque chose de désespéré et pathétique, lié à la survie hypothétique des objets.

Chapitre 2.

Les limites de la biographie.

La voie de la parodie.

Nous avons signalé précédemment que certaines origines textuelles, parmi lesquelles les sources biographiques et journalistiques, étaient privilégiées dans le domaine de la citation. En effet, la vie de trois écrivains anglais du début du siècle (J. Gawsworth, W. Ewart, et H. De Wet) est retracée dans ses principales étapes. S'agit-il pour autant de biographies d'écrivains ?

Dans son ouvrage consacré au genre biographique, D. Madelénat propose cette définition : « Récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité) »¹⁷⁰. D'une part, les quelques chapitres qui leur sont consacrés dans *NET* ne constituent pas une biographie à part entière. D'autre part, ils ne sont pas des personnages « historiques », c'est-à-dire dignes d'être retenus par la mémoire collective, mais plutôt des écrivains de « seconde zone ». Leur biographie n'encourt-elle pas le risque d'être parodique ? Quels seraient d'ailleurs les enjeux d'une biographie parodique ? On peut se demander en effet si le narrateur cherche à dégrader les personnages biographiés ou s'il tend à remettre en question la validité de la représentation biographique de l'individu.

Ce sont à ces différentes questions que nous allons essayer de répondre, à travers l'étude du « moment » biographique de chacun des trois auteurs, en cherchant à mettre en évidence d'une part les procédés parodiques de l'écriture biographique et, d'autre part, leurs conséquences au niveau de la place du biographié dans le paysage littéraire dessiné par le narrateur/auteur. Nous nous interrogerons enfin sur l'investissement autobiographique possible dans ces auteurs anglais du début du siècle ; nous verrons en effet comment la répétition met en place un système d'analogies surprenantes entre le narrateur-biographe et ses sujets.

¹⁷⁰ MADELENAT, D., *La biographie*, PUF, Paris, 1984, p. 20.

2. 1. Wilfrid Ewart : le principe de la farce biographique.

La biographie d'Ewart fait suite à celle de Gawsworth, même si elle est annoncée avant la sienne (cf. p. 151) et s'étend sur trois chapitres environ (chap. 11, 12 et 14). Elle se présente donc en trois temps : sa naissance et sa jeunesse sont assez rapidement évoquées, abordées essentiellement sous l'angle de son expérience de la première guerre mondiale (chap. 11) ; ensuite le narrateur s'attarde sur les faits marquants de sa vie d'écrivain et les circonstances de son voyage au Mexique (chap. 12), puis sur celles de sa mort (chap. 14). L'étude de sa personnalité et de sa mort, telles qu'elles sont perçues par Graham et la presse, nous permettra de comprendre comment la biographie comporte une dimension parodique qui repose sur le décalage existant entre la copie et son modèle et son exploitation possible par la fiction.

2. 1. 1. Une biographie parodique.

Dans le douzième chapitre, le narrateur s'intéresse à la vie d'Ewart et si l'on sent une certaine empathie du biographe pour son personnage lorsqu'il est malade (cf. p. 192-193), on sent surtout un profond mépris dans la critique qu'il fait de son oeuvre littéraire :

« Lo cierto es que su casi único maestro era Thomas Hardy, más por su dimensión descriptivo-campestre que por sus indudables virtudes poéticas y narrativas, y en cambio Ewart no había leído jamás a Milton ni a Shakespeare, lo cual, sobre todo en un escritor inglés, no augura nada bueno. » (p. 194).

L'expression « casi único » appliqué à « maestro » se révèle honteusement restrictive et souligne le manque de discernement esthétique d'Ewart : Thomas Hardy est en effet beaucoup moins connu que les deux autres auteurs mentionnés, Milton et Shakespeare, piliers de la littérature anglo-saxonne. On remarquera le détachement, feint, avec lequel le narrateur souligne la fatuité du personnage (« en cambio ») ; son inculture est explicitement critiquée à travers la négation emphatique (« no... jamás ») et la tournure euphémisante (« no augura nada bueno »). En outre, non content d'ignorer les véritables maîtres de la littérature anglo-saxonne, Ewart est incapable d'admirer Hardy pour ses qualités réelles : il privilégie chez lui un domaine de compétence mineur comme le suggère sa dénomination péjorative (« descriptivo-campestre »). Ewart n'a pas le sens de la hiérarchie des valeurs sur le plan esthétique.

Le jugement que porte le narrateur sur son premier roman est, à cet égard, éloquent¹⁷¹ : les scènes les plus réussies sont descriptives, c'est-à-dire celles qui sont nécessairement les moins personnelles, et, qui plus est, celles qui sont les moins nombreuses. Il n'y a donc pas de doute sur l'opinion qu'il a d'Ewart : il le présente comme un écrivain surfait, renversant les principes de la biographie littéraire où le personnage biographié doit susciter au moins le respect du biographe, si ce n'est l'admiration. Dans la présentation qu'il en fait, Ewart apparaît sous les traits caricaturaux, et donc comiques, d'un « précieux ridicule », ce qui, finalement, le rend plutôt sympathique.

En effet, cette attitude n'est pas entièrement négative. Comme l'explique Kierkegaard dans *La reprise*, la comédie est, précisément, l'instrument de la « vraie » répétition. En effet, le confident du héros fait l'expérience d'une « fausse » répétition en effectuant un second voyage à Berlin pour retrouver la force des sentiments éprouvés lors d'un premier voyage. Alors qu'il assiste pour la deuxième fois à une représentation théâtrale, la comédie qu'on joue sur scène lui fait prendre conscience de la stupidité qu'il y a à vouloir répéter à l'identique quand la répétition doit être motivée au contraire par le désir de différence. Dans l'interprétation changeante des rôles stéréotypés du vaudeville par les acteurs se trouve la « vraie » répétition. M.-L. Bardèche propose alors l'analyse suivante de ce passage :

« Le fonctionnement (...) du comique en général, repose sur l'utilisation du stéréotype, mais celui-ci ne se réduit pas à un procédé mécanique plaqué sur la richesse mouvante du vivant, comme le postule la théorie bergsonienne. Appelant sa reproduction, le stéréotype s'inscrit dans le circuit de la transmission et perpétue le modèle dont il est l'empreinte (...) Reflet et « cliché » d'un modèle, le stéréotype en assure la pérennité par-delà son absence et sa perte. Cependant s'il inaugure la reproduction et la série, le stéréotype ne se limite pas pour autant à la répétition fidèle de l'identique. Toujours imparfait et décalé, il manque la saisie de son objet, à la façon d'une copie parodique. » (p. 169)

C'est par l'introduction de l'ironie que le narrateur fait accéder Ewart au rang de stéréotype d'écrivain raté. C'est alors une façon pour lui d'assurer sa pérennisation en le faisant entrer dans le circuit de la transmission, même si c'est par la « petite porte » en quelque sorte. Cette attitude ambiguë trouve également un terrain d'expression dans la

¹⁷¹ En effet, le narrateur écrit : « Esa novela de quinientas y pico páginas, que cosechó encendidos elogios y notables ventas -sobre todo considerando que era una primera obra de ficción-, se aguanta mal hoy en día, con una historia ya entonces tópica y efectista y melodramática (y es de suponer que bastante autobiográfica), sobre las andanzas de un joven y su círculo de amistades entre la guerra y la paz, sin que se sepa muy bien cuál de las dos -el amor siempre en la paz, los corruptores también- le acarrea más sinsabores. Los personajes son planos, poco creíbles y aún menos perspicaces, como sucede a menudo con los que vienen demasiado directamente de la realidad sin pernoctar en la imaginación, y las mejores escenas ni siquiera son las bélicas, lastradas por la irrelevancia de los sujetos involucrados en ellas, sino las descriptivo-campestres como era de prever, aquellas en las que el elemento humano se encuentra ausente. » (p. 195)

critique de la biographie de Graham.

Dans le quatorzième chapitre, le narrateur s'intéresse également à la personnalité de l'écrivain britannique, mais, cette fois, telle qu'elle est dépeinte par S. Graham quelques heures avant sa mort. Il en ressort un portrait dégradant où Ewart apparaît comme le prototype même du fat. Cependant, ce portrait est double, puisque la dégradation atteint Graham comme par contamination. Le narrateur retranscrit notamment ses idées politiques ; elles révèlent son absence totale de rigueur intellectuelle, et semblent confirmer le fait que le choix du narrateur-biographe se soit porté sur un « objet » qui n'est pas digne d'intérêt :

« Había descubierto que su pensamiento político era conservador, tras haber tenido tentaciones liberales e incluso radicales. Dudaba si seguir escribiendo una novela, en aquellos momentos lo atraía más ocuparse de política exterior, pensaba entrevistarse con el Presidente Obregón y con el general Enríquez y publicar artículos modernos sobre la situación mexicana, luego un libro sobre las relaciones entre los Estados Unidos y el Canadá (...) y su único argumento a favor de un México independiente fue que era distinto y que valía la pena conservarlo en su diferencia (no parece que tuviera el día brillante, sin duda no podía imaginar que fuera el de su adiós al mundo, y no sé si Graham se portó como un amigo relatándolo al detalle). » (p. 238).

Le détachement ironique du narrateur se marque de plusieurs façons. On remarque en premier lieu l'impropriété du verbe « había descubierto » et l'inadéquation du temps utilisé dans ce contexte d'analyse idéologique du personnage : la politique devient une occupation au même titre que l'aviculture, la spécialité d'Ewart¹⁷² (cf. p. 194 : « A los dieciocho años, de hecho, ya se lo consideraba una de las mayores autoridades del país en gallinas »). La formation politique d'un individu est le résultat d'une maturation progressive et une tendance politique ne peut pas précisément faire l'objet d'une « découverte » comme ce pourrait être le cas d'une nouvelle espèce d'oiseaux. L'usage du plus-que-parfait nous semble symbolique de l'enthousiasme naïf du personnage.

De même la répétition de « con » à la ligne suivante (« con el Presidente Obregón y con el General Enríquez ») suggère la mégalomanie de ce citoyen britannique qui se considère déjà comme l'égal des chefs du pouvoir exécutif et militaire mexicains qu'il est prêt à solliciter. On soulignera également sa prétention et sa futilité sensibles dans ses projets, aussi fantasques les uns que les autres : « pensaba entrevistarse... », « y publicar artículos modernos », « luego un libro... ». L'usage du pluriel ainsi que l'adjectif « modernos » témoignent de l'ingénuité d'Ewart, qui confond originalité et ignorance, et traite

¹⁷² On peut voir dans cette spécificité du savoir de Ewart une allusion aux *Considérations intempestives* de Nietzsche qui stigmatise le savoir lorsqu'il n'est pas utile pour la vie réelle en comparant les érudits à des « poules épuisées », par opposition à la chouette, oiseau du savoir chez les anciens (*op. cit.* p. 137).

de sujets politiques graves dont il ignore tout, comme d'éphémères questions d'actualité. Enfin, concernant sa position au sujet de l'indépendance du Mexique, toute l'ironie du narrateur se concentre dans l'adjectif « único » ; un contraste se crée en effet entre l'argumentation politique sérieuse et décisive qu'il sous-entend (on s'attend à un argument « massue » donc suffisant à lui seul) et l'argument effectivement invoqué, qui est parfaitement stérile : le Mexique est intrinsèquement différent et mérite de le rester. Ewart semble se placer d'un point de vue européen qui ne serait sensible qu'à la dimension exotique du pays.

On sera alors sensible au commentaire du narrateur qui souligne la bêtise de la biographie de Graham: celui-ci ne semble pas se rendre compte de la mauvaise publicité qu'il fait à son ami en révélant ainsi son orgueil, sa prétention, et son arrogance déplacés. D'ailleurs, l'ensemble du paragraphe ressemble davantage à un pastiche du texte de Graham, avec ce que cela sous-tend d'intentions ludiques, pour reprendre les mots de G. Genette, qu'à une paraphrase. Au-delà des phénomènes énonciatifs qu'elle met en jeu et dont nous avons fait état, l'ironie peut reposer sur un processus d'imitation textuelle. Dans un ouvrage consacré à l'ironie, D. Maingueneau¹⁷³ caractérise la *mimèse* comme une forme majeure d'ironie, rappelant la définition qu'en donne Beauzée : « Espèce d'ironie par laquelle on répète directement ce qu'un autre a pu dire, en affectant même d'en imiter le maintien, les gestes et le ton ; de manière qu'avec un air qui semble d'abord favorable à ce qu'on répète, on en vient enfin à le tourner en ridicule » (cité par l'auteur) (*op. cit.*, p. 23). D. Maingueneau la commente en ces termes :

« La mimèse est donc une sorte de pastiche (on copie un ensemble de procédés stylistiques propres à un écrivain) ou de parodie (on copie une oeuvre précise), de « charge » plus ou moins ostensible ou emphatique (l'hyperbole en sera le signal privilégié) d'un discours qu'on veut disqualifier. (...) Cette mimèse du discours de l'autre peut aller jusqu'à l'insolence suprême qui consiste à reprendre littéralement, comme en écho, ce discours » (*Id.*).

Le narrateur synthétise en l'imitant le discours de Graham, en s'appuyant notamment sur des effets d'hyperbole que nous avons soulignés. Son commentaire entre parenthèses ne fait alors que confirmer et légitimer l'impression désastreuse laissée par l'énoncé précédent. L'adjectif « brillante » renvoie en effet clairement à un jugement de valeur intellectuel, et « tener el día brillante » devient ainsi synonyme d'être brillant intellectuellement ; par ricochet « no tener el día brillante » devient équivalent d'une expression familière comme « ne pas être une lumière ». L'ironie du narrateur se marque alors doublement : dans la retranscription des propos de Graham (c'est le niveau de la biographie de Graham) et dans

¹⁷³ MAINGUENEAU, D., *L'ironie*, Hachette, Paris, 1996.

les commentaires qu'il en fait (« (... no sé si Graham se portó como un amigo relatándolo al detalle) ». La séparation entre le commentaire, entre parenthèses, et le propos biographique originel accentue cette critique et la caricature du personnage : l'effet de l'ironie est ainsi multiplié par deux. Le narrateur de *NET* prend donc à contre-pied un discours biographique dont il souligne l'ambiguïté.

Il se montre tout aussi ambigu lorsqu'il s'agit de citer les propos de son personnage, recueillis par Graham :

« '¿Cómo hacen los hombres de este país para llevar los zapatos embetunados?', le preguntó a Graham sinceramente intrigado. 'Sobre todo en las casas de campo, al menos en las ciudades hay limpiabotas'. 'Se los limpian ellos', respondió Graham, y se sabe que Ewart sólo pudo farfullar: '¡Qué asombroso!' » (p. 200)

Il n'y a pas ici de commentaire et l'on peut se demander lequel des deux de Graham ou d'Ewart est le plus stupide. Les travers de Ewart sont tout à fait identifiables; sa naïveté est stigmatisée par sa réaction inadéquate que résume l'emploi du verbe « farfullar ». Ce détail est particulièrement comique quand on sait que son personnage est tout à fait sensible à la flatterie et se retrouve dans un lieu où personne ne lui « cire les pompes » au propre comme au figuré, d'où son étonnement, mélange d'incompréhension et d'indignation. Cette expression, très familière, possède un équivalent espagnol avec le verbe « embolar », ou l'expression « dar bola », qui signifient à la fois « cirer » et « mentir », « tromper ». M. Moliner précise d'ailleurs que le « limpiabotas » est traditionnellement appelé « bolero », substantif qui signifie également « menteur », au Mexique, pays dans lequel les événements qui nous occupent ont lieu. Face à Ewart, se dresse alors Graham, dont le bon sens est, ici, confondant: « se los limpian ellos ». Là encore, on peut se demander si Graham ne cherche pas sérieusement à nuire à son ami en relatant des anecdotes de ce type.

Dans le quatorzième chapitre à nouveau, le narrateur ponctue sa relation des dernières heures de l'écrivain britannique de quelques citations qui mettent en évidence sa futilité (p. 241 : « 'Una cosa de la que me enorgullezco', dijo insensatamente, 'es que podría calcularte, al día, la edad de un huevo' ») et le fatalisme grandiloquent de S. Graham (p. 240-241 : « 'y sin duda habríamos despedido juntos el año Viejo y saludado el Nuevo', dice Graham, 'pero un destino severo dispuso lo contrario' »). Ainsi Ewart apparaît sous les traits d'un homme excessivement superficiel, égocentrique et prétentieux. En témoigne encore cette anecdote : « rechazó el pavo y los platos más sólidos y tomó sólo fresas con nata (...), nata con fresas y fresas con nata todo el rato » (p. 241). Le chiasme, par sa structure symétrique et close, semble résumer à lui seul sa personnalité : quelque chose de léger qui

peut flatter le palais mais ne remplit pas l'estomac. Ces éléments le placent dans le moule du stéréotype de l'écrivain raté, et construisent autour de lui une dimension comique. Par contraste, la biographie extrêmement sérieuse de Graham paraît toujours plus stupide dans la relation aussi précise qu'inutile, et finalement dégradante, qu'elle fait des dernières heures de la vie de son ami.

Comme nous le voyons, le narrateur ne perd pas une occasion de ridiculiser le personnage d'Ewart. Il y a donc une subversion de la hiérarchie des valeurs biographiques: le sujet biographié n'est pas admiré. Cependant, le portrait qu'en dresse son biographe officiel, Graham, est plus pathétique que celui de son biographe officieux, le narrateur. En effet, tandis que l'un le fait apparaître comme un écrivain genial frappé par le mauvais sort, ce en quoi l'avenir lui donne tort, le narrateur le fait apparaître sous les traits du *beautiful loser* et lui donne une dimension comique qui le sort de sa banalité. De cette façon, Graham est plus discrédité qu'Ewart. Les citations sont utilisées à contre-emploi, les commentaires sont parodiques et la paraphrase finit par s'inscrire, elle aussi, dans une démarche mimétique à vocation parodique. Le discours biographique est rendu suspect et la cible de la critique se déplace sensiblement de Ewart à Graham. Cela a pour effet de marquer une distance avec le genre biographique, mais aussi, par contrecoup, une empathie par défaut pour le personnage, moins ridicule finalement que Graham.

2. 1. 2. La répétitivité sordide d'une mort stupide.

Il est ensuite question des circonstances de la mort d'Ewart. Le quatorzième chapitre se compose d'un entrelacs, que nous nous proposons de démêler en espérant ne pas lasser le lecteur, des différentes versions de cet événement tragique. Il se divise assez nettement en deux parties ; dans la première (p. 219-232), le narrateur se fait l'écho des articles de presse mexicains consacrés à la mort d'Ewart ; dans la seconde (p. 232-252), il s'appuie sur des témoignages postérieurs : ceux de Graham, dans sa biographie (*The Life and Last Words of Wilfrid Ewart*), puis dans son autobiographie (*Part of Wonderful Scene*), mais également ceux de ses correspondants mexicains (Rafael MS et Sergio GR). La reconstitution minutieuse des différentes versions de la mort d'Ewart à partir des articles de presse mexicains permet de mettre en évidence le détournement parodique du matériau biographique.

Une première version de la mort de Wilfrid Ewart est fournie par un article du journal *El Excelsior* en date du 3 janvier 1923, reproduit sur quatre pages environ (p. 220-224) ; mais il en est encore question aux pages 229 et 231, car ce journal offre lui-même plusieurs versions de l'événement comme nous allons le voir. L'article est cité apparemment dans son intégralité, mais de façon désordonnée : le narrateur nous présente d'abord le passage concernant la découverte du corps par la femme de chambre de l'hôtel (p. 220-221), puis par la police (p. 222), viennent ensuite le début de l'article avec la citation des titres, des sous-titres et de l'en-tête (p. 222-223), puis la conclusion avec les hypothèses sur la cause de la mort de W. Ewart (p. 224). La première version se présente donc comme une série de citations de l'article de *El Excelsior*, ordonnées et commentées en fonction de leur intérêt : le narrateur se focalise en premier lieu sur le cadavre de Ewart. Il y a donc réorganisation de l'information.

Mais il y a également amplification de celle-ci à travers des commentaires dont la tonalité est toujours ironique ; le narrateur stigmatise systématiquement les jugements de valeur des journalistes et les déductions prématurées auxquelles ils procèdent. Il a alors souvent recours à la mise en mention comme dans cet exemple :

« 'Por las declaraciones de los empleados del Hotel, se deduce que el señor Etwart, a la media noche del día último del año, al escuchar los silbatos y los cohetes que anunciaban el advenimiento del año nuevo, salió al balcón por mera curiosidad, siendo entonces cuando un tiro disparado al aire por uno de tantos individuos inconscientes fue a causarle la lesión que debe haberle privado de la vida casi instantáneamente.' (Dado que ningún empleado del hotel se percató de la tragedia hasta el mediodía siguiente, no se ve muy claro por qué 'se deduce' nada de sus declaraciones que hubieron de ser sólo hipótesis; y no deja de resultar sorprendente la explicación excesiva o superflua de que Ewart o Etwart se asomó al balcón 'por mera curiosidad', como si pudiera haberlo hecho por algún otro motivo.) » (p. 224)

Le commentaire entre parenthèses de la citation et la mise en mention, à deux reprises, mettent en évidence la prise de distance critique du narrateur. Il dénonce non seulement la part de subjectivité inhérente à toute forme de relation (« por mera curiosidad ») mais également son orientation intrinsèquement déterministe (« se deduce que... », « debe haberle... »). Selon D. Maingueneau, l'ironie a tendance à rigidifier le discours d'autrui pour en faire ressortir la mécanisation, notamment en le citant (syntagmes figés, tics stylistiques, procédés les plus imitables), ou en reproduisant sentencieusement et méticuleusement « des raisonnements de causalité ou d'implication dévoyés » (*op. cit.*, p. 63). C'est ce qui se produit ici, notamment dans le domaine de l'implication où le commentaire souligne les effets pervers du discours journalistique. L'ironie est alors de deux types : elle peut être

paradigmatique et « s'attaquera à toutes les hiérarchies et jouera sur les 'mondes renversés' » (*op. cit.*, p. 69). Elle peut, au contraire, être *syntagmatique* et « s'attaquera à la logique des déroulements et des enchaînements, aux dysfonctionnements des implications argumentatives, (...) aux ratages » (*id.*). Ce second type est une constante dans la confrontation des différentes versions de la mort de Ewart, comme en témoigne la citation précédente (mise en évidence du caractère abusivement déductif du raisonnement journalistique). Dans cette première version, le narrateur met en évidence un certain nombre de dysfonctionnements de l'écriture journalistique qui sont à l'origine de la multiplication des informations contradictoires concernant le décès accidentel de cet écrivain britannique du début du siècle.

Ainsi, une seconde version de la mort de l'écrivain britannique est proposée par la section anglaise du même quotidien ; elle est insérée dans la première et très fragmentaire puisque les citations qui en sont tirées ne font état que de deux choses : la découverte du corps par la femme de chambre de l'hôtel, et la mort accidentelle d'un autre citoyen anglais, nommé Carlos Duems, - information qui n'apparaît pas dans la section en espagnol- (p. 224-225). Concernant la découverte du cadavre, on soulignera que le passage en anglais correspond à la traduction du passage en espagnol, ou presque, comme le souligne le narrateur lui-même : « (No traduzco porque la versión es casi idéntica a la anterior en castellano) » (p. 221). Concernant la mort de Duems, l'article est cité en anglais, la suite en est paraphrasée (avec une citation traduite cette fois-ci en espagnol) :

« 'A strange coincidence in the death of Mr Ewart is the accident which befell Carlos Duems, representative of the Duems News Agency, who is a resident of the same hotel of the tragic death of the Englishman.' O, dado que el inglés de esta nota es bastante macarrónico e inverosímil, se contaba que hacia las once de la noche del 31 de diciembre, el redactor jefe de cablegramas del diario, Salvador Pozos, había encontrado al señor Duems gravemente herido en la esquina de las calles Nuevo México y Revillagigedo, donde había sido atropellado por 'uno de los muchos Fords enloquecidos y abarrotados de juerguistas del Año Nuevo', que para mayor juerga lo había arrastrado cinco metros por la calzada. » (p. 224)

Il est plutôt curieux de constater que l'énoncé en anglais n'est pas traduit et que le narrateur s'en débarrasse à l'aide d'un argument spécieux; il exprime de façon très péjorative l'incompétence linguistique des journalistes mexicains (« inglés macarrónico »), mais n'en apporte pas la preuve. (Il est d'ailleurs peu probable que la section anglaise du journal ait été rédigée par un mexicain et non par un anglophone ; il fallait en effet que les britanniques et les américains fussent suffisamment nombreux dans le pays pour que les

quotidiens nationaux eussent une section en anglais). Cette fois-ci, c'est le narrateur qui fait preuve d'incompétence. Nous y reviendrons.

La mort de ce second citoyen britannique est à son tour reliée à celle d'un troisième homme, G. W. Steabben, mentionné par Graham et dont le narrateur cite, d'après Sergio GR, la rubrique nécrologique :

« Sergio G R buscó los detalles en la hemeroteca, y con mi gratitud me permito reproducirlos: 'El día 3 de enero, el general Leovigildo Ávila y el teniente coronel Constantino Lazcano salieron a dirimir una pendencia a las puertas del Salón Phalerno de las calles de 16 de Septiembre; rodeados de sus amigos, se insultaron y desfundaron sus armas. El saldo de la gresca fue el siguiente: el gendarme Zavala, herido en la mano; el general Ávila, herido en el brazo; el coronel Lazcano, herido en la clavícula y el carrillo izquierdo; el diputado Trillo, herido en la mano; el torero Pepete, que pasaba por ahí, herido en el brazo derecho; el agente Sotero Reza, herido en la pierna. George W Steabben, que se dirigía a sus oficinas situadas frente al antro, recibió un certero balazo en la frente a las 17'21 horas.' » (p. 226).

Il est donc question d'un duel sanglant aux portes du « Salón Phalerno », du nom du célèbre vignoble de la Rome antique, qui donne une dimension caricaturale à cette scène de western (« spaghetti », serait-on tenté d'ajouter). S'appuyant sur les renseignements fournis par la police, Sergio G R établit scrupuleusement la longue liste des victimes et de leurs blessures: ce sont tous des représentants officiels de l'autorité, sauf le torero (« general », « coronel », « diputado », etc.), et leurs blessures sont sans gravité (« herido en la mano », « herido en el brazo »). La chute n'en est que plus brutale : la seule victime, morte sur le coup (« certero »), est G. W. Steabben, citoyen britannique, entièrement étranger au règlement de compte. La précision de l'heure de la mort contraste alors avec l'atmosphère chaotique dans laquelle elle a eu lieu et accentue l'incongruité de cette compilation d'informations. On soulignera, à cet effet, le caractère comique de la précision inutile concernant le torero Pepete (« que pasaba por ahí»), qui fait également ressortir la violence de l'affrontement. L'idée d'une « étrange coïncidence » dans la mort d'Ewart, envisagée précédemment par la version anglaise, est ainsi rapidement discréditée : l'ironie du narrateur vise alors l'absence de logique qui préside à la présentation des faits. La seconde version, comme la première est discréditée.

Mais le quotidien offre une version supplémentaire, encore plus partielle : celle que l'on peut reconstruire à travers les propos de Graham et de sa femme, recueillis dans l'article du 4 janvier 1923 et cités de façon éparse (p. 227, 229, 231). Ils commentent la mort de Ewart qu'ils placent explicitement et de façon redondante sous le signe de la fatalité, témoignant d'un lyrisme déplacé dont les journalistes se font l'écho :

« Como se encargaron de subrayar los propios periódicos mexicanos del 4 de enero, una vez que supieron la historia del muerto a través de Graham, quien prestó declaración e identificó el cadáver, ya era ‘una cruel broma del fatal destino’ que el hombre que había sobrevivido a ‘más de cien batallas’ y había sido ‘respetado por las balas enemigas’ y había ‘desafiado la muerte en innumerables ocasiones’ fuera a caer abatido y desarmado en México por el disparo al azar de un insensato cuando se asomaba por mera curiosidad al balcón de su cuarto en una noche de jolgorio (‘La fatalidad lo trajo a México’, rezaba uno de los titulares con cierta satisfacción punitiva). » (p. 227)

Il peut paraître abusif de considérer les propos de Graham et de sa femme comme une version à part entière, mais leur témoignage, tel qu’il s’intègre dans l’article « à sensation » du 4 janvier, n’en constitue pas moins un récit original et indépendant du récit « objectif » du 3 janvier : c’est une *autre version*. Celle-ci a le mérite de mettre en perspective deux types de mort : celle, glorieuse, sur le champ de bataille (on notera l’hyperbole du discours : « había sobrevivido a ‘más de cien batallas’ », « había ‘desafiado la muerte en innumerables ocasiones’ »), et celle, non glorieuse puisque fruit du hasard, à Mexico (« cruel broma »). On remarquera le caractère stéréotypé du discours. Cette confrontation ne fait qu’amplifier l’aspect grotesque de la mort d’Ewart : Graham, par sa grandiloquence indécente, souille la mémoire de son ami sans s’en apercevoir. Les propos de Graham et de sa femme sont cités en effet à trois reprises et commentés (p. 227, 229-230 et 231-232), et l’on voit comment ils coïncident parfaitement dans leur interprétation de la mort d’Ewart (p. 231-232 : « ‘Fue un mero accidente que viajara a México (...) Tenía una muy agradable personalidad, como opinaban todos los que lo conocieron, y no tenía enemigos, precisó la señora Graham’ »). Ils accentuent involontairement le côté trivial de l’événement, en cherchant des causes qui pourraient l’expliquer (« no tenía enemigos »).

Une dernière version des circonstances de la mort de W. Ewart est proposée par un article tiré d’un autre journal mexicain, *El Universal*, en contradiction ouverte avec celle de *El Excelsior*¹⁷⁴. Nous reviendrons ultérieurement sur cette dernière version qui remet en cause la réalité même de la mort d’Ewart.

¹⁷⁴ Comme le souligne le narrateur : « El párrafo inquietamente contradictorio era este : ‘Como la policía no se encontrara ninguna pistola, se tuvo como segura la hipótesis del señor Mellado, de que el señor Gore había recibido la herida que le causó la muerte cuando se encontraba en el balcón de su cuarto, sentado en un sillón, porque en dicho mueble se encontró una gran mancha de sangre, que demuestra que ahí estaba cuando recibió la mortal herida.’ » (p. 229) Comme le montre le narrateur, à la façon d’un contre enquêteur, les versions précédentes ne mentionnent ni le fauteuil, ni la tache de sang ; en outre la présence de ce fauteuil sur lequel Ewart aurait été assis dément l’hypothèse d’une présence accidentelle au balcon et dément également l’hypothèse d’une mort instantanée. Enfin, l’absence d’arme n’est pas une condition suffisante pour justifier que la balle qui a tué Ewart provient de l’extérieur. L’ironie du narrateur est ici explicitement syntagmatique, selon la distinction opérée par Maingueneau et prend pour cible explicite le journalisme d’investigation.

Ces déclarations à la presse sont ensuite abandonnées au profit d'une cinquième version romancée de l'événement donnée par Graham dans sa biographie d'Ewart, *The Life and Last Words of Wilfrid Ewart*, de 1924. Cette version est plus longue que les précédentes et sa retranscription occupe plus de la moitié du chapitre (p. 232-252). Le narrateur ne possède cependant sur celle-ci que des informations de « seconde main » puisque c'est à travers la lecture que Rafael MS et Sergio GR en ont fait qu'il a accès à l'ouvrage de Graham (cf. p. 234-236, 243-246). On peut d'ailleurs considérer que leurs deux lectures constituent des variantes de cette cinquième version, ce qui élèverait le nombre de versions différentes à sept. En outre, le narrateur s'appuie également sur la nouvelle version que donne Graham de l'événement dans son autobiographie de 1965, *Part of the Wonderful Scene*, ce qui élève le nombre de versions à huit. Nous considérerons cependant que l'ensemble des versions de Graham n'en constitue qu'une seule, dans la mesure où il nous est impossible de faire la part des choses entre la lecture des correspondants mexicains et le texte original de Graham et qu'en outre, la dernière version en date est extrêmement partielle, et intimement liée à la précédente.

Il s'agit donc pour le narrateur de paraphraser des textes qu'il n'a pas lus ; cette paraphrase indirecte est ponctuée par des citations, de plus en plus brèves et rares, que l'on suppose tirées de la correspondance des Mexicains : « 'por todo lo que ha sucedido' » (p. 248). Le narrateur relate de cette façon les événements qui ont ponctué la dernière journée de W. Ewart (p. 237-241) :

« Pero aún más rara que las declaraciones in situ del matrimonio fue la escenificación de la muerte que Graham ofreció al final de su ya citado libro *The Life and Last Words of Wilfrid Ewart*, tras recordar y contar escrupulosamente cuanto habían hecho y dicho los dos varones del trío aquel 31 de diciembre que para uno de ellos se convirtió en el último día de todos los años. » (p. 232)

On remarquera que le discours se déplace ostensiblement vers le commentaire non plus des faits, mais de la façon dont Graham les a rapportés. On remarquera le substantif « escenificación » puis l'adverbe « escrupulosamente », qui suggèrent un travail de récréation discursive de l'événement, non exempt de théâtralisation. Cela fait écho à la scène de crime dont le narrateur évoque l'impossible reproduction dans l'incipit de *NET* (p. 9-10). L'ironie de l'instance narrative est ensuite soulignée par la périphrase quelque peu équivoque « los dos varones del trío » (les deux hommes et l'épouse de Graham en réalité) et l'emphase de la formule finale « el último día de todos los años ».

Ainsi, le narrateur prétend respecter scrupuleusement le texte de Graham (comme

celui-ci autrefois prétendit respecter la « vérité des faits »), mais semble sélectionner et organiser les citations de la biographie en fonction de leur degré de tautologie : « ‘Entonces él marchó a su hotel y nosotros marchamos al nuestro’ » (p. 232), suivie de cet énoncé grandiloquent : « ‘y el pandemónium fue en aumento hasta la medianoche, en que estalló y se desató un infierno » (*id.*). Tout le travail de témoignage de Graham est ainsi entaché d’un fatalisme que le narrateur s’empresse de souligner. En amont même de la relation des faits, sa dérision se manifeste dans ses commentaires : « Nada fue premonitorio ni muy digno de mención en el último día de Wilfrid Ewart, aunque Graham se cuidó de mencionarlo todo » (p. 237). L’inintérêt de cette journée se traduit par la double négation (« nada », « ni ») et l’euphémisme (« ni muy digno de mención ») ; elle contraste avec la démesure de la réaction de Graham, soulignée par la dérivation de « mención » en « mencionar » ; l’ironie du narrateur se marque alors dans le choix du complément et de la tournure enclitique (« mencionarlo todo »). L’effet produit est comique et fait ressortir le caractère dérisoire de la mort d’Ewart, mais également une volonté parodique dont la cible n’est plus Ewart mais Graham. Le narrateur s’affranchit progressivement de la tutelle du texte « grahamien » et se place fallacieusement en observateur direct, sobre et précis, des derniers moments de son personnage, comme nous l’avons déjà signalé : « Obsequió a los Graham », « Tomaron un tranvía hasta san Angel », « Comieron en el distinguido patio de una posada », « Luego hablaron algo de literatura » (p. 237). L’enchaînement mécanique des actions verbales marque la platitude du récit et sert de contrepoids au lyrisme palpable dans les citations précédentes, soulignant une fois encore le caractère dérisoire de la mort du citoyen britannique Ewart. Comme nous l’avons signalé précédemment, ce passage se situe aux frontières de la paraphrase et du pastiche ; le soupçon de transformation qui s’introduit dans le texte est le signe immédiat d’une fictionnalisation du discours à des fins comiques.

La surdimension de l’événement est à l’image des réactions provoquées Outre-Manche par la disparition d’Ewart, comme le rappelle J. Marías dans la notice biographique de l’auteur, contenue dans le recueil *Cuentos únicos*. Ainsi, A. C. Doyle aurait dit de lui : « Habría llegado hasta lo más alto », tandis que T. E. Lawrence aurait affirmé : « No necesita presentación ante el público lector » (p. 175). L’absence de sources incite à penser qu’il s’agit de citations apocryphes¹⁷⁵. Cependant, le contraste qui se crée entre les circonstances purement accidentelles et malheureusement cocasses de la mort d’Ewart, et l’idée qu’en

¹⁷⁵ On peut s’étonner, en effet, que T. E. Lawrence, héros moderne, homme de conviction, modeste et courageux, dont le personnage est aux antipodes de celui de Ewart, ait pu avoir une telle réaction à la mort de ce Britannique dandy et snob.

avaient ses contemporains, jette une lumière crue sur la notion de destin : ce qui est ainsi mis en valeur, c'est l'extrême contingence de la vie humaine.

Il existe donc au total neuf versions différentes de la mort d'Ewart :

- Quatre d'entre elles émanent de la presse mexicaine de l'époque dont trois de *El Excelsior* (articles en espagnol des 3 et 4 janvier 1923, article en anglais du 3 janvier) et une quatrième de *El Universal*.
- Une seule provient pour le moment de Graham : elle est établie dans une perspective biographique, traduite, citée, commentée et paraphrasée par le narrateur à partir de *The Life and Last Words of Wilfrid Ewart*. Il en existe une seconde directement contemporaine des faits (les déclarations de Graham à la presse que l'on ne possède pas). Elle s'intègre aux articles de presse mexicains.
- Deux proviennent des commentaires des correspondants mexicains ; celle de Rafael MS est inédite mais le narrateur en cite quelques éléments (p. 246) et celle de Sergio GR, dont il se sert abondamment : il s'agit d'un article intitulé « El misterio de Wilfrid Ewart » et publié dans la revue *Nexos*.
- On peut finalement ajouter la version de « Recuerda que eres mortal »¹⁷⁶ (article consacré à l'écrivain W. Ewart et qui aborde brièvement les circonstances de sa mort) et la version de la note biographique rédigée par J. Marías en introduction à « The Flats »¹⁷⁷, nouvelle de l'écrivain anglais; toutes deux sont partiellement paraphrasées, au sens commun du terme, au chapitre 11 (p. 180-189 et p. 174-176 respectivement).

Cette multiplicité et cette variété sont d'autant plus paradoxales que le *fait* de mourir est par définition unique. C'est là un cas particulièrement incongru de récit *répétitif*, selon la terminologie de Genette. Il est évident que cette "répétitivité" constitue la preuve qu'il est impossible de raconter ce qui s'est produit sans le déformer et sans finalement l'inventer ; toute la différence se situerait alors dans les intentions qui motivent cette répétition ; si elle vise une reproduction à l'identique, elle tombe dans le mensonge. La biographie d'Ewart ne serait alors qu'une « farce biographique » (c'est-à-dire une *charge* selon les termes genettiens¹⁷⁸). D'ailleurs, du point de vue de la philosophie de l'histoire, la répétition est une farce. On connaît cette boutade de Marx en réponse à Hegel : « Hegel fait quelque part cette remarque, que tous les grands événements et personnages de l'histoire du monde se

¹⁷⁶ In *Literatura...*, *op. cit.*, p. 35-40.

¹⁷⁷ In *Cuentos únicos*, *op. cit.*, p. 161-171.

¹⁷⁸ *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 37.

produisent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme une grande tragédie, la seconde fois comme une farce sordide. »¹⁷⁹. La mémoire d'Ewart est donc, une fois de plus, souillée.

L'absence de rigueur qui caractérise le récit de la mort d'Ewart se retrouve dans la retranscription de son nom dans la presse. Ainsi, dans la presse mexicaine, il est successivement question de : « el señor Ewart » (p. 221), « Wilfred Herbert Gore Ewart » (p. 223), « el señor Gore Ewart » (id.). Dans la presse britannique, il est question de : « Herbert Gore » (p. 229), « Mr Gore » (p. 247), « Mr Ewart » (p. 225). Pour S. Graham et le narrateur, il est question de : « Wilfrid » (p. 232), « Wilfrid Ewart » ou « Ewart » (p. 237) ; enfin pour l'essayiste R. G. Walker, il est question de : « Wilfred Ewart » (p. 249). Ces différentes identités renvoient à une seule et même personne dont l'intégralité du nom est Wilfrid Herbert Ewart Gore (p. 174). Le narrateur se retranche derrière le fait que les erreurs sur les noms sont commises par d'autres pour les exhiber. Il désamorce donc a priori toute intention de sa part et toute vigilance chez le lecteur. Or certaines modifications orthographiques traduisent, elles aussi, la dégradation subie par le personnage d'Ewart.

Ainsi, si « Ewart » devient à plusieurs reprises « Etwart » sous la plume des journalistes mexicains dont la compétence linguistique est constamment raillée par le narrateur, on peut supposer que c'est par ressemblance avec le prénom « Edward », typiquement anglais. De même, le fait que le personnage soit appelé « Gore » plutôt qu'Ewart a une résonance comique : en anglais, c'est normalement le deuxième patronyme qui est mis en avant, en l'occurrence Ewart, comme l'explique d'ailleurs le narrateur de *Mañana...* (op. cit., p. 60). Or, comme l'atteste son passage dans la langue française, « gore » signifie « sang coagulé », expression que l'on trouve dans le texte en anglais (p. 221 : « clotted blood ») et en espagnol (« sangre coagulada ») : le cadavre de Ewart est en effet retrouvé dans une flaque de sang coagulé. Son destin est pour ainsi dire contenu dans son nom dont la lecture erronée devient motivée¹⁸⁰.

¹⁷⁹ MARX, K., *Le Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*, Editions sociales, Paris, 1984, p. 69

¹⁸⁰ Pour De Wet, comme pour Ewart, l'identité à l'état-civil pose problème. Son nom donne lui aussi lieu à des erreurs orthographiques dues à sa complexité et son étrangeté : il est tantôt « De Wet », « Oloff de Wet », « Hugh Oloff De Wet », « Percy William Olaf de Wet » (p. 336) ou « Mr de Bet » (p. 317), dans la bouche de Franco. Ainsi, le nom « Oloff de Wet » ressemble à une anagramme à peine dissimulée du substantif « woloff », renvoyant aux origines africaines du personnage que raille Franco lors de son entrevue avec le mercenaire en lui faisant remarquer la contradiction qu'il y a selon lui entre le fait d'être d'origine sud-africaine et de n'être pas noir. La variante « Olaf de Wet » semble dictée par la résonance viking du patronyme Olaf, soulignant de son côté les lointaines origines nordiques et les mœurs supposées barbares de cet ancien « mercenaire ». Le narrateur souligne d'ailleurs que Juan Benet l'appréhende comme « el nombre de un perfume » (p. 325), s'appuyant en cela sur les noms étrangers donnés aux parfums de femmes, et en l'occurrence

J. S. Mill considérait que le nom n'avait pas de connotation. Elle est cependant inhérente à l'usage qui en est fait en littérature. Le nom offre en effet une matérialité graphique et phonique et possède de fait une potentialité créatrice : il est l'objet d'une motivation sémantique (cf. *le Cratyle*, *La Bible*). Ainsi, à propos du nom proustien, R. Barthes écrit : « Le Nom propre est lui aussi un signe, et non bien entendu un simple indice qui désignerait ». Il parle à son sujet d'« épaisseur sémantique (on voudrait presque pouvoir dire : (...) son feuilleté) » et de « spectre sémique ». Et il ajoute : « Le Nom est en effet catalysable »¹⁸¹. Cette poétique du nom propre constitue l'objet de l'onomastique, dont F. Rigolot, en particulier, a dégagé quelques caractéristiques à partir de l'étude d'un corpus littéraire de la Renaissance qu'il expose dans son ouvrage intitulé *Poétique et onomastique*:

« le nom propre, toponyme et anthroponyme, peut se charger de signification au même titre que les autres mots du texte ; le référent s'estompe alors pour privilégier le rapport du signifiant au signifié. Participant à la littérarité du texte, le nom propre semble être à la recherche d'une remotivation phonique ou graphique qui n'a rien à voir avec son origine appellative »¹⁸².

Il est souvent difficile de se prononcer sur le degré de proximité entre l'interprétation qui est faite de l'étymologie du nom et son « origine appellative ». Ignorant le plus souvent celle-ci, nous ne nous intéresserons qu'à celle-là. On retrouve dans *NET* certains phénomènes de remotivation semblables à ceux analysés par F. Rigolot dans la poésie médiévale. Dans un article intitulé « Le nom : le personnage », M. Molho affirme la pertinence d'une lecture littérale du nom, non plus dans la poésie médiévale mais à l'époque contemporaine. Il importe peu, selon lui, que la personne soit réelle ou fictive, comme il l'illustre par les exemples de « Robespierre » (avocat au coeur de pierre), ou de « Christophe Colomb » (« *christum ferens* » : « portant le Christ », comme le signalait au XVIème siècle Jean de la Croix dans *Los nombres de Cristo* »), et en conclut que : « La nomination du personnage n'est rien d'autre, au vrai, qu'un acte d'onomatopée » (*art. cit.*, p. 88). Cette approche cratylique du nom accentue la parodie de la lecture fataliste de la mort d'Ewart faite par Graham et la presse.

En outre, W. Ewart est également confondu avec deux autres personnes : une

on peut penser à l'eau de toilette de Gloria Vanderbilt très à la mode dans les années 1980 et qui s'appelait précisément *Vanderbilt* ou encore aux parfums de la maison Van Cleef and Arpels. Le nom est ainsi ridiculisé comme s'il s'agissait d'un pseudonyme. La variante « De Bet » enfin est le résultat d'une retranscription phonétique du nom qui symbolise l'incapacité des hispanophones à prononcer certains sons comme le {v}. Comme dans le cas précédent, l'identité du personnage est aussi trouble que sa vie. Néanmoins, on remarquera qu'elle est plus rapidement intégrée par le narrateur qui la raccourcit spontanément en De Wet, notamment à partir de l'entrevue fictive avec Franco. C'est l'entrée en fiction du personnage qui stabilise son identité.

¹⁸¹ BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972, p. 121-134.

¹⁸² RIGOLOTT, F., *Poétique et onomastique*, Droz, Genève, 1972, p. 42.

première fois dans la presse mexicaine où la légende de la photo de son cadavre comporte un autre nom que le sien (p. 247), une seconde fois par un groom mexicain qui fait la publicité de son hôtel en confondant son histoire avec celle de G. W. Steabben (p. 249). Le narrateur met donc en lumière les limites de la rationalité de l'identité d'un individu qui, sorti d'un cercle spatial ou temporel, devient un inconnu pour autrui et tend inévitablement à le rester. Il en ressort l'idée de la fragilité du nom et l'impossibilité de savoir ce qu'est, ce que recouvre un individu avant même qu'il ne meure et tombe dans l'oubli. L'identité est donc toute relative et cette part que l'on pourrait croire inaliénable de l'individu est mise à mal par l'écriture, contribuant là encore à déshonorer sa mémoire.

Au total, il existe donc neuf versions différentes de la mort de W. Ewart que le narrateur offre pêle-mêle au lecteur de *NET*. Chaque source d'information permet de reconstituer une version de la mort de W. Ewart de telle sorte qu'on obtient différentes versions d'un même événement qui se mêlent les unes aux autres sans se recouper parfaitement. Plusieurs techniques de reproduction sont ici employées : paraphrase, pastiche, parodie, citation commentée, résumé avec citations, etc. Ces neuf versions en forment une dernière : celle de *NET* qui les réunit toutes. Il existe donc dix versions différentes de la mort de W. Ewart. Cette multiplicité, s'agissant d'un événement qui par définition ne se produit qu'une fois, prend une dimension burlesque. En outre, une part de subjectivité entre toujours en ligne de compte, et plus encore chez Graham qui semble croire que son ami n'est pas mort d'un accident malheureux, mais sous le coup d'une redondante « fatalité tragique », que semble lui inspirer le cadre, dans une approche caricaturale du Mexique sous les angles du mythe et de la mort. C'est l'occasion pour le narrateur de mettre en évidence le caractère dégradant inhérent aux discours journalistique et biographique.

2. 1. 3. L'intrusion du fantastique.

Comme nous l'avons dit précédemment, la mort d'Ewart fait également l'objet d'un article dans *El Universal*, qui en offre une version en contradiction ouverte avec les précédentes. En effet, le narrateur révèle l'absence de balcons à l'Hôtel Isabel, ce qui tend à remettre en cause l'ensemble du scénario de l'événement :

« El Hotel Isabel aún existe, y en el mismo sitio es decir, en la esquina de República del Salvador con Isabel la Católica. Al parecer la distribución y el decorado de las habitaciones no han variado en el transcurso de estos años. Tendré que ir a visitarlo cuando por fin viaje

algún día a México, aunque mi curiosidad no llegará tan lejos como para alojarme allí, menos aun en la habitación 53 del cuarto piso. Tanto Sergio González Rodríguez como Rafael Muñoz Saldaña, que se tomaron tantas molestias y se divertieron tanto y a los que tantas pistas y orientaciones debo, me comunicaron algo de lo más inquietante que acaso ya no sorprende: en el fatídico Hotel Isabel sólo hay balcones en el primer y segundo pisos, no los hay en el cuarto. Quizá existieron alguna vez y fueron condenados más tarde; o quizá nunca los hubo. » (p. 251-252)

Tous les scénarios de la mort d'Ewart prennent en compte l'existence d'un balcon à partir duquel le Britannique aurait assisté aux dangereuses festivités de fin d'année et aurait reçu la balle perdue qui l'a tué. Si les chambres du quatrième étage de l'Hôtel Isabel ne possèdent pas de balcon, comme semblent l'indiquer les correspondants mexicains, alors la probabilité qu'Ewart ait été victime d'une balle perdue depuis une fenêtre est extrêmement faible. Aussi, un tel constat, apparemment anecdotique, fait-il basculer la mort de l'écrivain britannique du côté du fantastique : Ewart semble entrer dans la légende. Mais le narrateur souligne la contradiction avec ironie, comme en témoigne la mise en scène de l'annonce de cette nouvelle, différée au maximum. En effet, il insiste d'abord sur le fait que l'hôtel n'a pas changé, comme en témoigne la localisation précise et inutile, pour toute personne n'habitant pas Mexico – et encore -, qu'il nous en donne. Il utilise ensuite une périphrase énigmatique fondée sur l'usage d'une tournure emphatique et d'un adjectif qui recoupe le champ sémantique du paranormal (« algo de lo más inquietante »), et se fait l'écho du fatalisme de Graham (« fatídico Hotel Isabel »). La voie de la spéculation est alors ouverte et le narrateur conclut sur cette double supposition : « Quizá existieron alguna vez y fueron condenados más tarde ; o quizá nunca los hubo ». Si la première hypothèse apporte une solution tout à fait acceptable à la contradiction, la deuxième est en revanche absurde : elle met en évidence le caractère nécessairement erroné des versions de la mort de Ewart et laisse éclater la perplexité feinte du narrateur. La cible de sa parodie est double : il s'attaque à la biographie et au journalisme d'investigation. Le récit de la mort d'Ewart devient une caricature d'enquête de roman policier¹⁸³. Mais, comme précédemment, les intentions du narrateur sont doubles, car en refusant de trancher sur la mort d'Ewart, il confère au personnage une sorte d'immortalité, et la façon dont il entoure cette dernière contradiction de mystère fait accéder le personnage au rang d'être extraordinaire. La négation de sa mort, du moins telle qu'elle est rapportée, fait sortir Ewart du cadre de la farce sordide, précédemment mise en évidence.

¹⁸³ De ce point de vue-là, il est intéressant de considérer le choix des réactions suscitées par la mort d'Ewart au Royaume-Uni ; A. C. Doyle est le créateur d'un genre policier dans lequel précisément toute manifestation apparemment surnaturelle est résolue en termes rationnels. La pirouette du narrateur semble donc être un clin d'oeil à l'écrivain écossais, dont il est question à plusieurs occasions dans *NET*.

Cette entrée de l'irrationnel relativise immédiatement l'aspect burlesque et sordide du récit de la mort d'Ewart. En conférant à sa mort accidentelle une dimension surnaturelle, le narrateur lui rend hommage plus authentiquement et plus durablement, surtout, que Graham. Ewart passe alors du statut d'écrivain raté caricatural, faisant l'objet d'une dégradation inconsciente de la part des journalistes et de son premier biographe, à celui de personnage de fiction. Ce changement de point de vue met ainsi en évidence le caractère dérisoire de la mort d'un individu et son salut possible par l'écriture (p. 229: « el cuento que el mundo olvidó muy pronto y no debería importar ya a nadie »). Cet événement génère du discours : il n'y a plus d'événement « historique » mais des événements « discursifs ». La réalité du discours se substitue à la réalité de la mort, de sorte qu'Ewart n'est plus fait que d'encre et de papier. L'intervention d'un élément irrationnel fait ainsi échapper le récit de sa mort à la répétition stérile et à la représentation parodique dont elle est responsable et le fait accéder à la dimension littéraire de la fiction.

2. 2. De Wet ou l'anti-biographie.

Après avoir lu *TLA* et appris le lien qui unissait De Wet et Gawsworth qu'il avait connus séparément, Anthony Edkins entre en contact avec l'auteur du roman : le narrateur recueille alors un certain nombre d'informations concernant De Wet, et se lance alors dans sa biographie ; celle-ci s'étend sur trois chapitres de *NET* (chap. 18, 19 et 20). Aussi serons-nous amenés à nous intéresser au traitement subi, à la fois, par le personnage et par les sources, au regard de ce qui a déjà été montré au sujet de Ewart.

2. 2. 1. De Wet, l'aventurier.

Nous commencerons cette analyse de la biographie de De Wet par le chapitre 19. Si son personnage est lié à Gawsworth, il l'est aussi à J. Benet qui fournit au narrateur la plus grande quantité d'informations à son sujet, comme en témoigne la reproduction d'une lettre faisant état de sa bibliographie (p. 322-323). Celui-ci lance alors ses amis bouquinistes sur les traces de *Carboard Crucifix* et *The Valley of The Shadow*, ouvrages dans lesquels De Wet relate, respectivement, ses souvenirs de la Guerre Civile puis de la Seconde Guerre Mondiale.

Le narrateur reproduit la jaquette de ce dernier ouvrage (p. 330-331), dont il cite quelques passages (p. 333), puis fait allusion à la « noticia del *Völkischer Beobachter* de Berlín, fechada el 8 de febrero de 1941, y que aparece reproducida parcialmente en alemán en las paginas VI y VII, después del índice, de la portadilla, de una muy siniestra ilustración en amarillo y negro (...), y de una frase entrecomillada que ocupa toda una página y con la que se abre el volumen (...) » (p. 335). Cet article, dont une reproduction partielle figure en illustration à la page 334, se compose essentiellement de deux parties ; la première relate les circonstances du procès pour espionnage de De Wet (p. 336-337) : elle est limitée « pour des raisons évidentes de sécurité militaire » (p. 336-337). La seconde partie de l'article est consacrée à la biographie de De Wet (p. 337-342). Le journaliste s'intéresse à son apparence physique (p. 337), à ses origines (p. 338), ainsi qu'à sa vie sentimentale (p. 340) puis à son caractère (p. 342). Sur ces différents points, les informations semblent concorder avec celles de Edkins : « 'Quienes tomaron parte en el proceso han tenido que sopesar mentalmente si este De Wet, que se mantuvo de pie ante ellos retorciéndose una barba rala y quijotesca' (...), 'era un loco aventurero o un astuto, despiadado, calculador espía resuelto a ocultar sus peligrosos secretos' » (p. 337). Il en ressort un personnage tellement excentrique qu'il semble inventé (on peut souligner à cet effet que la reproduction montre que l'article est tronqué précisément au niveau du passage correspondant à cette description physique et morale; on peut se demander d'ailleurs s'il existe un adjectif allemand correspondant à la traduction par « quijotesca »).

Le journaliste relate alors les principales étapes de sa carrière de pilote de la Royal Air Force, puis d'espion. C'est là que commence une longue liste d'activités plus ou moins licites :

« Primero sirvió durante nueve meses como piloto y agente de Inteligencia en el ejército del Negus. Obligado a salir de Abisinia por causa de un duelo, ofreció sus servicios al General Franco. Al no ser aceptados, se unió a los Rojos, y sirvió durante tres meses como piloto de caza. En esta época inició su trabajo para el Deuxième Bureau, el equivalente francés del Servicio de Inteligencia británico. (...) En cualquier caso De Wet abandona su papel de piloto rojo español para actuar como traficante de armas para un tal Zajarov. (...) Al estallar el conflicto entre Alemania y Checoslovaquia, él entonces en su vigésimoquinto año, dejó la paleta a un lado y corrió a Praga, donde ofreció al gobierno de Benes sus servicios como piloto. (...) Es bien sabido que durante su estancia en Praga De Wet llegó a estar estrechamente relacionado con cierto funcionario checo que, al establecerse el Protectorado en Bohemia, huyó a Alsacia y allí se convirtió en un enlace del Deuxième Bureau. De Wet se desplazó a visitar a este hombre varias veces desde Praga, pasándole de contrabando oro e información, y fueron estas y otras actividades para el Deuxième Bureau las que finalmente lo hicieron aterrizar en las manos de las autoridades alemanas. » (p. 338-341).

De Wet apparaît sous les traits d'un aventurier opportuniste travaillant un jour au

service des franquistes, le lendemain au service des républicains, comme nous l'avons déjà suggéré. Son hyperactivité politico-militaire est sensible dans l'accumulation des verbes au prétérit, renforcés par des compléments circonstanciels de temps qui marquent la brièveté de ses engagements (« Primero sirvió nueve meses », « ofreció sus servicios », « se unió a los Rojos », « sirvió durante tres meses », etc.), dans celle des toponymes ou autres référents de nationalité (« Abisinia », « Alemania », « Checoslovaquia », « Praga », « Bohemia », « Alsacia », etc.), ainsi que dans les patronymes (« Negus », « Franco », « Beněs »). Un détail marque les esprits : à la manière d'un aristocrate d'autrefois, De Wet est obligé de quitter l'Abyssinie pour cause de « duel ». En outre, le journaliste signale ses expériences d'écrivain (p. 339) et de peintre (p. 340), ainsi que sa vie sentimentale agitée et son noctambulisme invétéré. De Wet devient le type même de l'aventurier « dégénéré ». En outre, on se souvient que dans sa présentation physique du personnage, le narrateur insistait sur le fait qu'il était borgne : on imagine mal un pilote de la Royal Air Force borgne et s'appêtant à lancer une offensive aérienne dans les Balkans, territoire escarpé, difficile à survoler et requérant une compétence maximale.

Le portrait qui en est fait par la presse n'est pas plus flatteur. Cependant, dans la mesure où il émane d'un organe de presse nazi, le narrateur change de cible et attaque le journaliste responsable de l'article sur De Wet alors condamné pour espionnage par un tribunal de guerre berlinois du III^{ème} Reich. La condamnation est d'abord idéologique; ses analyses révèlent la paranoïa du régime nazi, notamment au début et à la fin de l'article :

« Las circunstancias en que el condenado ejerció sus actividades contra la seguridad del Reich son características de ciertos ambientes internacionales en los que la línea divisoria entre la política y la aventura se difumina y el Servicio de Inteligencia se hace indistinguible de la estafa. No puede sin embargo ser casual que el Servicio de Inteligencia enemigo prefiera reclutar a sus agentes entre elementos tales. Al examinar este proceso, lo más destacable es esto: en esta batalla subterránea contra el Reich parece recurrirse tan sólo a aquellos cuya falta de principios e inestabilidad moral parecerían hacerlos idóneos para su trabajo.' (Son llamativos los comentarios edificantes a cargo de un órgano nazi, pero más aún en la crónica de un juicio por espionaje, como si la condena moral por parte de los traicionados pudiera ser matizada u optativa en tales casos.) » (p. 337)

Le caractère de propagande de l'article est sensible dans le dénigrement systématique de ce qui n'est pas la rigueur du Reich (« ciertos ambientes internacionales en los que la línea divisoria entre la política y la aventura se difumina », « falta de principios », « inestabilidad moral »). De son côté, le narrateur stigmatise le caractère faussement édifiant des commentaires du journaliste. Il condamne ensuite son manque de pertinence dans le

traitement du sujet, comme en témoigne ce commentaire par antiphrase : « (...) Con todo, la frase más admirable del párrafo es aquella que avanza con ecuanimidad y cautela: ‘Puede ser así, y puede ser de otra manera’. » (p. 340).

A partir de là, le discours journalistique ne cesse d’être disqualifié, comme en témoigne cet autre commentaire :

« No cabe duda de que al cronista no le resultaba indiferente del todo el ornamento literario; y si bien su formación narrativa y prosística debía de ser barata y las más de las veces le dictaba expresiones gastadas o la sequedad de la mentira, también es innegable el acierto enigmático que en ocasiones alcanza, con sus originales eufemismos y su inestable sintaxis: ‘No se sabe si era una aventurera erótica o bien de carácter político ella misma.’ Eso no se iguala fácilmente. » (p. 340-341)

Cette dernière citation suivie d’un euphémisme ironique marque définitivement sa critique (« su formación narrativa y prosística debía de ser barata »). Ainsi, même dans le cadre étroit d’une chronique judiciaire elle-même faite dans le cadre extrêmement étroit d’un organe de presse officiel du régime nazi, il est impossible d’échapper au « chant des sirènes » de la fictionnalisation; elle devient inhérente apparemment à tout récit. En prétendant témoigner de la personnalité « dégénérée » de De Wet, le journaliste allemand fournit au narrateur les bases d’une autobiographie romancée (*The Valley of the Shadow*).

Néanmoins, à la décharge du journaliste, le narrateur attribue son incompetence à la fascination qu’exerce sur lui la personnalité excentrique de De Wet ; elle transparaît à plusieurs reprises, comme le souligne ce commentaire :

« A estas alturas parece obvio no sólo que era el periodista quien se hallaba bajo los efectos de un ataque de embriaguez aventurera y no sabía explicar el embrollo, sino que se sentía hechizado por la figura loca o astuta del reo, acerca del cual se hace demasiadas preguntas poco prácticas o directamente absurdas, llevándose la palma a la más necia aquella que reza: ‘¿Esta diciendo la verdad?’ » (p. 339)

Le narrateur affirme alors qu’il s’opère une sorte de mimétisme entre le journaliste et son personnage : il devient aussi délirant que De Wet (« era el periodista quien se hallaba bajo los efectos de un ataque de embriaguez aventurera »). Cette fascination (« hechizado ») laisse libre cours à son lyrisme et l’éloigne davantage encore des principes d’objectivité que lui impose la déontologie de sa profession.

Il ressort finalement de ce portrait une double caricature de De Wet mais également du journaliste ; une fois encore, le discours de la presse est discrédité car le narrateur relève dans l’article tous les écueils rédhibitoires du genre, à savoir le manque d’objectivité, l’empathie avec le sujet et la spéculation imaginative. Il n’en reste pas moins que la personnalité de De Wet fascine le journaliste, et qu’elle ressort grandie de cette

confrontation avec l'écriture journalistique. De Wet est un mercenaire opportuniste, mais également un aventurier téméraire et une personnalité excentrique qui ne peut laisser personne indifférent.

Après sa période « loyaliste », De Wet tente d'ailleurs d'entamer une carrière chez les franquistes. Le chapitre 18 retrace cette période de sa vie à partir des souvenirs de Edkins. Le narrateur en offre une synthèse (p. 308 : « de cuanto me dijera sobre De Wet ya sólo me acuerdo de esto »), dont il ressort un personnage excentrique tant au niveau vestimentaire que moral :

« La razón por la que había vuelto y se encontraba en España, donde había matado y había estado a punto de ser pasado por las armas, era disparatada si se trataba de la verdadera y no más bien de una fantasía o patraña (...): se proponía convencer a Franco de crear y organizar en los Cárpatos guerrillas de partisanos que hostigaran a los soviéticos (la verdad, un poco a distancia). Sus motivos confesados, sin embargo, no eran exactamente políticos ni mucho menos ideológicos, sino que confiaba en que, una vez derribados los regímenes comunistas, cuanto a partir de 1917 se había confiscado en Rusia y los países satélites fuera restituido a sus legítimos propietarios, entre los cuales se encontraba su mujer de entonces, rusa o quizá fue la única-, cuya familia había al parecer perdido con la Revolución de Octubre el mejor y más caro hotel de Moscú, de nombre Metropol si no me falla la memoria en exceso. Cuando él fuera director y dueño consorte del Metropol, decía, podría llevar por fin sin obstáculos la azarosa y espumeante vida a que estaba destinado y de la que por lo demás no se privaba. » (p. 309)

Il est en effet curieux de constater que De Wet est en Espagne au début des années cinquante, alors qu'il est encore sous le coup d'une condamnation à mort pour sa participation aux Brigades Internationales, et surtout qu'il cherche à y convaincre Franco de mener une guérilla anti-soviétique dans les Balkans. Le personnage est incohérent dans ses choix politiques, mais il est surtout téméraire, même si son projet est motivé par des intérêts matériels. En effet, par l'intermédiaire de sa femme (désignée péjorativement comme « su mujer de entonces »), De Wet cherche à récupérer des biens immobiliers qui lui permettraient de mener une existence paisible (« sin obstáculos »), mais luxueuse (« espumeante » renvoie par métonymie au champagne). La guérilla dans les Balkans n'est sans doute pas le moyen le plus sûr d'arriver à ses fins. De Wet est véritablement une tête-brûlée (il est appelé « balarrasa » par le narrateur à plusieurs reprises).

Le personnage de De Wet apparaît sous les traits stéréotypés du mercenaire, caricatural aussi bien dans le témoignage d'Edkins que dans l'article allemand. C'est l'occasion pour l'instance narrative de mettre en évidence la mégalomanie d'un personnage

qui semble visiblement croire qu'il est investi d'une mission, comme en témoigne son instabilité idéologique – il est au-dessus des luttes partisans, en somme -, et sa devise (p. 365 : « *And still death passed me by* » (et la mort m'a encore épargné)). Il semble se prendre pour un super-héros de bande dessinée, tout en étant une sorte d'Hemigway de pacotille et un Arsen Lupin de bas étage. Cependant, ce matériau biographique va échapper à la pure parodie et grâce à la comédie, va atteindre les sphères plus recommandables de la fiction.

2. 2. 2. De Wet chez les franquistes ou le « fabuleux destin » de Hugh.

C'est d'abord l'aspect physique et vestimentaire de De Wet dans la description d'Edkins qui intrigue le narrateur : « lucía un pendiente en una oreja y no sé si coleta rubiácea a la manera pirata, sobre un ojo un parche negro o bien monóculo ahumado, adornado el rostro por bigote sólo o tal vez bigote con barba » (p. 308). Cette apparence pour le moins excentrique de De Wet, en pirate des temps modernes, laisse alors le champ libre à l'imagination du narrateur, qui propose un échange fictif entre lui et Franco.

Il dresse alors un portrait burlesque du dictateur : « el dictador de mofletes abúlicos y mandíbula retraída lo mirara de arriba a abajo y anotase con aprensión pequeñoburguesa y normativo asco en la esquina de una tarjeta en blanco: 'Afeminado'. ». Une opposition physique se crée immédiatement entre la virilité que dégage le visage de l'un et la mollesse de l'autre; c'est bien évidemment Franco qui semble effeminé. La caricature se déplace ostensiblement de De Wet vers Franco, neutralisant en quelque sorte la dégradation dont le pilote fantasque était jusqu'à présent la victime (p. 310).

L'entrevue, scénarisée, s'ouvre sur un plan d'ensemble : « Veo la escena si llegó a producirse, o la veo aunque no llegara » (p. 310), puis un zoom sur chacun des deux protagonistes « Veo a Franco disfrazado de almirante » (id.), et « Veo a Hugh Oloff de Wet con su español imperfecto y su jovialidad contagiosa » (id.). L'opposition entre les deux hommes se retrouve au niveau psychologique: le naturel de l'un contraste avec la fausseté de l'autre. Le narrateur poursuit sa description par une série de conjectures de moins en moins hypothétiques, comme en témoignent le passage du conditionnel passé au conditionnel présent (« Y probablemente, cuando De Wet terminara de explicar su visionaria estrategia (...), el dictador se quedaría mirándolo con la vista opaca »), et l'emploi de modalisateurs comme « quizá », « tal vez », suivis de l'indicatif. Enfin, l'ouverture d'un dialogue entre les deux hommes contribue à créer un effet de réel (p. 311: « 'Y dígame, ¿cómo hace para

sostener en el ojo sin que se le caiga ese cristal que lleva tan redondo?» ». Après cette première question qui place immédiatement le dialogue sur le plan de l'anecdote, le narrateur abandonne les modalisateurs et le conditionnel pour se concentrer sur les temps de l'indicatif : d'abord l'imparfait (« Era la clase de cosa que llamaba la atención del dictador ») (id.), puis le présent : « De Wet sabe muy bien que debe responder la pregunta, aunque el tiempo de la audiencia esté a punto de terminarse y las cuatro frases sobre su monóculo ahumado puedan desviarlos del asunto irremediabilmente y consumir el delgado resto, los dos o tres minutos aún concedidos. » (p. 312). La rupture temporelle est ainsi déclenchée par l'instauration de ce dialogue fictif. Le passage au présent signifie alors le basculement dans l'illusion référentielle.

C'est ainsi qu'à la faveur d'une première observation sur l'excentricité de l'accoutrement de De Wet (sa boucle d'oreille), le dictateur détourne la conversation du projet de guérilla anticomuniste dans les Balkans vers des sujets dont la futilité déconcerte toujours davantage son interlocuteur :

« 'Y dígame', por fin le dice tras un nuevo silencio y con el máximo de inexpresividad en sus ojos chicos y como mal lavados, 'ese pendiente, ¿le hace daño? Porque lo lleva usted pinchado en el lóbulo, ¿no es así? No es de clip, es de alfiler, ¿verdad? Lllaman de clip a los que no perforan, según he oído en la radio. Yo escucho bastante la radio, para enterarme.' (...)

'Sí, señorita, lo llevo atravesado, es un antiguo distintivo militar de familia', trata de justificarse De Wet; 'la mía es de origen sudafricano, y allí en Sudáfrica no está mal visto. Es tradición familiar, ya le digo, lo conservo por lealtad. Mi abuelo se lo puso para ganar batallas.'

'Pero ustedes no son negros', dice el dictador mirándole a De Wet fijamente la coleta rubia. 'No de piel, no son negros.'

'No, no somos negros, Excelencia, está a la vista.'

'Yo he conocido negros', comenta pensativo Franco.

'No lo dudo, mi general. Su señorita habrá viajado mucho', contesta De Wet cada vez más desorientado respecto a la dirección en que se está moviendo. Sabe que de un momento a otro se abrirá la puerta y el ujier lo conducirá a la calle, sus partisanos al limbo y el Metropol secuestrado.

'Viajar lo que se dice viajar, no tanto', reconoce el impostor del almirantazgo. Y añade lacónico: 'Tengo experiencia. Los negros se ven de lejos.' » (p. 313-314)

Cette conversation est absurde : les commentaires de Franco sur la différence entre les boucles d'oreille traditionnelles et les clips et ses réflexions tautologiques et racistes sur les Noirs témoignent d'une incompétence totale pour l'exercice du pouvoir. On relèvera la dimension satirique des surnoms qu'attribue le narrateur au dictateur, tour à tour appelé « almirante falso », « marino de feria », « farsante marinesco », etc. Sont ainsi stigmatisés sa mégalomanie et le culte de sa personnalité mensongère. Au lieu d'une discussion politique de la plus haute importance, telle qu'on peut en lire dans les biographies et dont la restitution

constitue un témoignage *historique* de grande valeur, nous assistons à un échange de banalités qui ne changera en rien le cours de l'histoire.

Le narrateur insiste également sur la caricature physique du dictateur. Ce sont d'abord ses pieds qui sont mis en cause, et cela à deux reprises : « Franco disfrazado de almirante, sentado con los pies bien plantados en el suelo del talón a la punta como si no fueran articulados y carecieran de movimiento -los largos zapatos blancos, los calcetines blancos dejando ver demasiado sus tobillos escuálidos- » (p. 310), « Sigue con los pies verdaderos tan blancos totalmente horizontales y aposentados sobre la alfombra, como si en vez de zapatos calzara planchas. » (p. 315). Le personnage est infantilisé (« los largos zapatos blancos, los calcetines blancos ») et ressemble à un être inanimé, une marionnette aux pieds plats. D'ailleurs au début de l'échange, Franco est assimilé à un « pavé », puis à une « brique ». Le narrateur insiste ainsi sur son inertie, son caractère végétatif. La dégradation physique se poursuit avec une allusion à l'inexpressivité de son regard : « con el máximo de inexpresividad en sus ojos chicos y como mal lavados » (p. 313). Il est finalement comparé à une tortue, qui stigmatise sa lenteur : « 'Acérquese más para acá. Para acá', le ordena el Jefe del Estado estirando el cuello que será de tortuga » (p. 315). La dégradation a atteint son paroxysme.

La caricature de De Wet se mesure alors à l'aune de celle de Franco. Contrairement au portrait dressé dans les pages précédentes, l'excentricité de l'ancien légionnaire aux moeurs douteuses devient relative : à côté de Franco, De Wet a l'air de quelqu'un de sensé. La caricature du dictateur n'en est que plus transgressive. De la même façon que dans le cas d'Ewart, on assiste à un déplacement de la cible de la caricature de De Wet à Franco. La biographie imaginaire de De Wet devient donc le prétexte à la critique du franquisme. Au-delà des ses conséquences sur le plan idéologique, elle dynamite la prétention à l'unicité qui motive systématiquement la représentation de l'individu par le langage.

Comme nous l'avons montré la biographie de De Wet est prétexte à la critique du nazisme et du franquisme. Ainsi, le discours biographique est doublement détourné de son objectif dans la parodie d'un autre type de discours officiel, mais également dans la critique qu'il fait des régimes utilisant ces discours. Il en ressort un jeu avec l'absurde dont l'entrevue imaginaire entre Franco et De Wet est la pierre de touche. Mais là encore la reproduction parodique est un moyen et non une fin : elle assure le salut du personnage qui perd en référentialité extratextuelle et gagne en référentialité fictive. De Wet apparaît lui aussi sous les traits stéréotypés du pirate des temps modernes; il semble « immortel »,

comme le suggère sa devise: « And still death passed me by ». D'ailleurs, il est le seul des personnages biographiés dont on ignore les circonstances de la disparition.

2. 3. John Gawsworth : de la biographie à la légende.

John Gawsworth est un écrivain britannique né au début du XX^{ème} siècle en Angleterre et mort en 1970 à Londres, auquel Javier Marías s'intéresse dès 1985, comme en témoigne un article publié dans *El País*, recueilli dans *Pasiones pasadas*, et intitulé « El hombre que pudo ser rey »¹⁸⁴. Sa biographie se réduit dans *NET* à la citation et au commentaire du dixième chapitre de *TLA*. Aussi tenterons-nous de mettre en évidence les spécificités de celle-ci, afin de montrer dans quel but le narrateur se joue de cette reproduction, dont on a vu dans la première partie qu'elle n'avait rien de littérale. Si nous avons déjà souligné l'inexactitude profonde de la reproduction et le rôle rectificatif des commentaires, nous voudrions désormais montrer comment la citation est prétexte au développement d'un discours biographique d'une autre nature.

2. 3. 1. La filiation textuelle du personnage.

Lors de l'étude des modalités de la reproduction textuelle, nous avons vu que le narrateur procède à la citation d'un chapitre de *TLA* et que celle-ci entraîne un certain nombre de variations entre le texte-source et le texte-cible malgré ses intentions déclarées de « reproduction » exacte et fidèle. En outre, les modifications apportées par les commentaires de ces citations rendent logiquement compte d'un état de connaissance supérieure du personnage par rapport à l'époque de rédaction de *TLA*. Elles tendent à actualiser la biographie de Gawsworth, comme nous l'avons vu précédemment.

Cependant, pour constituer celle-ci, le narrateur se livre également à la reprise de l'article intitulé « El hombre que pudo ser rey », à travers la citation de *TLA* (citations des pages 153 à 157 de *NET*), mais également par la référence qui y est faite dans *NET* (p. 168 : « Pero la primera vez que hablé de él por escrito fue en un texto que no era ficción, un artículo que publicó en el diario *El País* el 23 de mayo de 1985 (...). La pieza se titulaba

¹⁸⁴ MARIAS, J., *Pasiones pasadas*, Alfaguara, Madrid, 1998, *op. cit.*, p. 197-201.

‘El hombre que pudo ser rey’ »). De son côté, le narrateur de *TLA* procédait à la reprise de cet article mais de manière entièrement clandestine. Il livrait seulement un indice dans l’écho fait au titre (p. 157 : « Que el hombre laureado que pudo ser rey... »). Il s’agit là d’une allusion au sens propre du terme. En outre, cette reprise est partielle dans la mesure où elle entraîne la suppression du début et de la fin de l’article : il est alors décontextualisé, et, par conséquent plus facile à replacer dans un autre contexte.

En mentionnant l’article dans son commentaire, le narrateur de *NET* annule la clandestinité de cette reprise et invite à la comparaison des deux textes. Celle-ci permet de mettre en évidence un certain nombre de différences entre la reprise clandestine de l’article dans *TLA* -citée dans *NET*-, et l’article lui-même. Certaines de ces différences sont liées à la différence de statut générique entre les deux textes, comme en témoignent le comportement de l’instance narrative et l’usage des temps, mais d’autres différences sont plus directement liées au contenu de l’information. Dans l’article, Gawsworth reste un inconnu. Dans le roman en revanche, l’instance narrative émaille la biographie de J. Gawsworth d’éléments insolites et transforme cet inconnu en personnage mystérieux : le narrateur posséderait une édition de *Backwaters* à la première page de laquelle l’écrivain aurait apporté une correction manuscrite (p. 153) ; Gawsworth aurait eu des amitiés illustres dès son plus jeune âge (*id.*), aurait fondé une véritable communauté de membres du royaume de Redonda (p. 156), ou encore aurait publié son œuvre dans des villes dont le narrateur n’a de cesse de souligner l’exotisme (p. 154 : « varios de sus textos habían sido publicados (...) en lugares tan extravagantes e improbables para un autor londinense como Túnez, El Cairo, Sétif (Argelia), Calcuta y Vasto (Italia) »). Enfin, au sujet d’un recueil de poésie demeuré introuvable, on remarquera cette conclusion sibylline : « Simplemente no existe » (p. 154). Les autres modifications concernent le déroulement de la recherche biographique, à laquelle le narrateur de *TLA* cherche à conférer du suspense. Ainsi, le chroniqueur met la main sur l’exemplaire de *Backwaters* assez rapidement (p. 195), alors que le narrateur de *NET* prétend n’arriver à ses fins qu’au bout de plusieurs mois (p. 153). De même, si le journaliste, lucide, vient à douter de l’intérêt de sa démarche (p. 197), le narrateur de *TLA* multiplie au contraire les questions concernant son personnage en prenant soin de les laisser sans réponse pour aiguiser la curiosité du lecteur :

« ¿Por qué Túnez, El Cairo, Argelia, Calcuta, Italia? ¿Sólo por la guerra? ¿Sólo por alguna oscura y nunca registrada actividad diplomática? ¿Y por qué no había vuelto a publicar después de 1954 -dieciséis años antes de su patética muerte- quien lo había logrado en lugares y en fechas en los que debía de ser heroico o suicida conseguir una imprenta? ¿Qué había sido de las -al menos- dos mujeres con las que estuvo casado? ¿Por qué, a los

cincuenta y ocho años, aquel desenlace de viejo inútil, aquella muerte de mendigo oxoniense? » (p. 157)

Enfin, si le personnage de Gawsworth est « obscur », au sens le plus péjoratif du terme, comme le souligne le journaliste lui-même (« el escritor más oscuro »), le narrateur de *TLA* file la métaphore du mystère ; il est en effet question d'une « oscura y nunca registrada actividad diplomática » (p. 157) et l'on peut lire également : « Su obra en prosa - breves ensayos literarios y cuentos de horror principalmente - se encuentra desperdigada en *extrañas y oscuras* antologías de los años treinta o vio la *luz* - es un decir - en ediciones privadas o limitadas » (p. 154). On remarquera que l'adjectif « oscuras » est souligné par « extrañas », accentuant l'impression d'étrangeté provoquée par le personnage. La reprise de l'article « El hombre que pudo ser rey » dans *TLA*, éclairée par *NET*, fait ainsi passer Gawsworth du stade d'écrivain inconnu au stade d'écrivain excentrique et mystérieux, donc attirant. Sous couvert d'honnêteté intellectuelle, le fait de faire allusion à l'article à un moment donné invite le lecteur à la confrontation entre l'article et sa reprise. L'enjeu d'une telle confrontation n'est rien moins que la référentialité¹⁸⁵ du personnage de J. Gawsworth. Elle a cependant pour effet d'accentuer le caractère invraisemblable du personnage.

On peut signaler d'ailleurs que cet article est également repris dans le dernier chapitre de *NET*, indépendamment cette fois de *TLA*. Le narrateur évoque à nouveau les problèmes politiques que posa le royaume de Philip Shiel, avant d'être celui de Gawsworth, à la couronne britannique :

« cuando la Reina Victoria se anexionó Redonda en 1872 a través del gobierno de Gladstone para adelantarse a los Estados Unidos que pretendían hacer lo propio con vistas a aprovechar el fosfato de alúmina de su pobre suelo rocoso, la Oficina Colonial británica, ante las reclamaciones del padre de Shiel primero y del propio Shiel mas adelante, no puso nunca objeción al título de rey de éste y le aseguró que podía utilizarlo ('King of Redonda') siempre y cuando no intentara rebelarse contra el poder colonial y careciera su reinado de sustancia » (p. 390)

Ces problèmes sont en effet évoqués au chapitre 10 : « 'Gawsworth no pudo nunca tomar posesión de su reino, pues el gobierno británico -con cuya Oficina Colonial pleitearon incansablemente tanto los dos Shiel como él-, atraído por el fosfato de alúmina que producía

¹⁸⁵ HAMON, P., « Sémiologie du personnage » in *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977. Dans cet article, P. Hamon définit trois catégories de personnages : les « personnages référentiels », les « personnages déictiques ou embrayeurs », et les « personnages anaphoriques ». Les premiers dénotent une réalité du monde extérieur ou un concept : « Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette lecture (ils doivent être *appris* et *reconnus*) » (*op. cit.*, p. 122). C'est sans doute cette plénitude et cette fixité a priori qui posent problème dans le cas de l'autobiographie.

la isla, había decidido anexionarse su territorio en prevención de que los Estados Unidos hicieran lo propio' » (p. 156). On remarque alors une variation de l'information du chapitre 10 au chapitre 21: dans la première version des faits, ni Shiel ni Gawsworth n'ont le droit d'utiliser leur titre royal et sont en conflit avec la couronne britannique ; dans la deuxième version, la couronne britannique ne s'oppose pas au fait que Shiel puis Gawsworth utilisent leur titre royal « siempre y cuando no intentara[n] rebelarse contra el poder colonial y careciera su reinado de sustancia » (p. 390). On pourrait alors penser que la première version des faits est erronée parce qu'antérieure, donc moins renseignée. Cependant elle ne fait l'objet d'aucun commentaire rectificatif de la part du narrateur qui a connaissance d'une deuxième version des faits démentant la première. Ceci nous permet de mettre en évidence le caractère parfois arbitraire des commentaires du narrateur, ce qui accentue l'ambiguïté du personnage de Gawsworth.

La reprise de l'article se fait donc en divers endroits du texte. Il en ressort que le narrateur de *NET* se réapproprie cet article fondateur sur Gawsworth de façon finalement plus marquée qu'il ne le fait avec le texte de *TLA*. En l'occurrence, il se crée un phénomène de répétition qui se greffe à celui de la reprise elle-même. Il y a donc répétition dans la répétition en quelque sorte. Le fait que les deux textes (l'article et sa version dans *TLA*) soient repris simultanément, puis séparément, contribue à brouiller leur rapport à la référentialité. Cette confusion se fait au bénéfice d'une ambiguïté de *NET* qui recueille les deux textes en son sein et devient le matériau textuel adéquat à l'expression d'une fictionnalisation du personnage de Gawsworth.

La filiation textuelle du personnage passe par un second texte, cette fois-ci un texte de fiction : la nouvelle intitulée « Un epigrama de lealtad », publiée dans *Mientras...*, et postérieure à *TLA*. Le texte est, là encore, mentionné dans *NET* : « De tres líneas contenidas en estas páginas surgió un breve cuento titulado 'Un epigrama de lealtad' en el mismo año de 1989, pocos meses después de la aparición de la novela, con Gawsworth al final de sus días como personaje principal. » (p. 168). Le soin apparent que met le narrateur à donner les références de ses sources invite incidemment le lecteur à la confrontation entre la nouvelle et *TLA* et participe, là encore, d'une stratégie de fictionnalisation de son personnage.

Cette nouvelle est en effet précédée d'un avis au lecteur dans lequel il est précisé : « Aunque este episodio de la vida del escritor John Gawsworth es un texto nuevo e independiente, cabe advertir que sólo los lectores de mi novela *Todas las almas* (1989) dispondrán de todos los datos para su comprensión cabal. J.M. ». On remarque en premier

lieu que l'auteur établit une continuité inhabituelle entre la nouvelle et le roman, puisque le lecteur est explicitement invité à compléter la présentation du personnage par la lecture du roman (restriction apportée par « sólo »). Le texte de la nouvelle n'est donc pas aussi « nouveau et indépendant » que le prétend le narrateur. On remarque ensuite que cet avis présente la nouvelle comme un « épisode de la vie » de J. Gawsworth et lui confère une dimension biographique là encore inhabituelle, que semble souligner le caractère didactique du discours (« cabe advertir », « su comprensión cabal »). L'auteur semble vouloir brouiller les pistes une fois de plus et dérouter quiconque voudrait connaître « la vérité » sur John Gawsworth¹⁸⁶ : il fait cette fois-ci l'objet d'un texte qui se définit comme fictif mais se prétend biographique. Peut-on alors légitimement considérer la biographie de Gawsworth dans *TLA* comme « sérieuse » ? Le personnage de Gawsworth semble échapper à tout cadre textuel et témoigne d'une polyvalence identitaire en tant qu'être « d'encre et de papier ».

Si l'on se reporte en effet à *TLA*, on apprend que Gawsworth est un écrivain raté qui a « mal tourné » : clochard et alcoolique, il meurt à l'hôpital dans la plus grande indifférence. Le narrateur de *TLA* offre par ailleurs au chapitre 9 (c'est le chapitre qui précède celui consacré à la biographie de Gawsworth et reproduit dans *NET*) la description sommaire d'un clochard d'Oxford, un individu massif à la barbe roussâtre (p. 139-146). Ces différents éléments réapparaissent dans la nouvelle où Gawsworth est un écrivain « raté », devenu clochard et alcoolique, roux et massif. Il y a donc dans un premier temps regroupement de l'information autour du personnage; seul son cadre géographique est modifié (il vit à Londres et non plus à Oxford). La mise en scène de son échec diffère en revanche du roman à la nouvelle. Dans *TLA*, cet échec est suggéré par la proximité entre la description stéréotypée du clochard oxonien (chap. 9) et la biographie de Gawsworth que donne à lire le narrateur (chap. 10) ; il est également lié au destin tragique de sa maîtresse qu'il pousse indirectement au suicide (chap. 16). Dans la nouvelle, l'échec du personnage n'est pas seulement suggéré. Gawsworth est présenté, avant tout, comme un écrivain anciennement couronné de gloire ; la vue d'un de ses manuscrits dans la vitrine d'un libraire spécialisé dans les livres anciens lui rappelle alors son ancienne condition de roi de Redonda. Cherchant à interpeller ces acolytes puis le libraire, ses allégations sont prises pour un délire éthylique : ses compagnons le raillent, le libraire le rudoie. La mise en scène de cet échec met en évidence le dédoublement de personnalité chez Gawsworth, à la fois clochard

¹⁸⁶ Il est amusant de constater que Gawsworth est surnommé par le narrateur « el *Escritor de Verdad* » (p. 161), faisant référence au titre d'un de ses ouvrages ou au surnom qu'il s'était lui-même attribué comme le suggère la graphie en italique.

et roi ; elle cristallise alors la dimension allégorique du personnage dans la figure du « roi mendiant ». Ce deuxième texte se fait l'écho d'une dégradation physique, morale et sociale du personnage, en même temps qu'elle le réhabilite en une figure christique, promise à la rédemption.

Comme nous l'avons montré, la pratique de la citation commentée provoque la génération d'un second discours biographique, qui prend naissance dans les allusions à *TLA* rendues explicites par les références de *NET*, et qui se traduit par la paraphrase d'un article fondateur concernant Gawsworth. Ces différents phénomènes participent d'une dissimulation caractérisée, présente dès la reproduction du dixième chapitre. Nous pouvons y voir une intention parodique vis-à-vis de l'objectivité du discours critique. Néanmoins, il nous semble que cette pratique n'est pas une fin en soi mais un moyen dans la mythification du personnage de Gawsworth du roman à *NET*, dans la mesure où il se crée autour de celui-ci une accumulation d'informations contradictoires et invérifiables. La convocation de la nouvelle, en particulier, permet de renforcer la dimension symbolique du personnage de Gawsworth à travers cette figure du « roi-mendiant », lui conférant une transcendance que lui refuserait par définition toute entreprise biographique digne de ce nom. Ainsi, par une simple référence induite du commentaire de la citation de *TLA*, nous assistons progressivement à la densification du réseau textuel qui se crée autour du personnage, lui assurant une existence toute littéraire dans la continuité de l'oeuvre.

2. 3. 2. *Un labyrinthe intertextuel.*

La citation commentée du dixième chapitre de *TLA* induit une sorte de métadiscours intertextuel autour du personnage de Gawsworth, qui a pour effet de densifier sa chair textuelle, comme nous allons le voir.

Dès le début du dixième chapitre, en effet, le narrateur multiplie les pratiques d'écriture intertextuelle : références et citations renvoyant à des œuvres de Javier Marías (référence à et citation de *Mañana...*), et à d'autres auteurs (*Don Juan vuelve de la guerra* de O. Von Horváth, *Historia general de los piratas* de D. Defoe), à des films (référence à *The Killers*, film de R. Siodmak inspiré d'une nouvelle de E. Hemingway et auquel ont rendu un hommage cinématographique Don Siegel et Q. Tarantino, référence à *The Crimson Pirate* également de Siodmak). Ce discours *intersémiotique* entre d'emblée en contradiction avec la

sobriété de l'objectif déclaré du narrateur qui reste la « simple » reproduction, on le répète.

Il apparaît surtout comme inutile a priori. Ces différentes références ont pour point de départ une réflexion sur les circonstances absurdes qui peuvent entourer la mort d'un individu ; le narrateur se remémore le caractère tragicomique de la mort de Odön von Horváth, écrasé par un arbre alors qu'il attendait son ami Robert Siodmak dont les films sont curieusement mentionnés dans le texte. Il y a donc un enchaînement pour le moins aléatoire des informations dont on ne perçoit toujours pas le lien avec Gawsworth. Le narrateur rappelle alors les circonstances extraordinaires de la mort d'Ewart : « Más misteriosa y con todavía menos testimonio y aviso que la de Odön von Horváth fue la muerte del escritor inglés Wilfrid Ewart quince años y un día antes, la noche de Año Viejo de 1922 » (p. 151). Néanmoins l'allusion s'arrête là, et Ewart cède enfin la place à Gawsworth pour la simple raison que : « antes de hablar de Ewart quizá va siendo hora y es conveniente que hable de quien me llevó hasta él con su cita anterior y con otras, y lo mejor es que reproduzca aquí lo que sabía de John Gawsworth cuando escribí *Todas las almas* » (*id.*). Ainsi, l'avalanche de références du début du chapitre ne concerne pas Gawsworth mais Ewart. Elle ne se justifie que parce qu'elle permet de recréer une atmosphère liée à la première guerre mondiale qui marque la vie de chacun des deux écrivains; elle prépare en réalité le terrain de l'intersémiotité.

Ensuite, tout au long du chapitre, le narrateur fait appel à d'autres textes qui sont autant de variations sur le personnage de J. Gawsworth : citation de l'article consacré à Gawsworth dans le *Dictionary of National Biography* (p. 156), et de l'article « Some notes on my friend John Gawsworth » de Laurence Durell (p. 162), référence à l'article « A Profile of John Gawsworth » de S. Eng (p. 158). Puis à la fin du chapitre, il est question de « El hombre que pudo ser rey » (recueilli dans *Pasiones...*) et de « Un epigrama de lealtad » (publié dans *Mientras...*) (p. 167-168). Le narrateur explique d'ailleurs la filiation de la nouvelle à partir de l'article de presse : « De tres líneas contenidas en estas páginas surgió un breve cuento titulado 'Un epigrama de lealtad'... ». Sans revenir sur ces deux textes, nous pouvons signaler cependant que le narrateur dévoile l'origine du titre de l'article :

« La pieza se titulaba 'El hombre que pudo ser rey' en nítida alusión al famoso relato de Rudyard Kipling 'The Man Who Would Be King' (...) también conocido en mi lengua como 'El hombre que pudo reinar' desde que así se tradujera la película de John Huston basada en esa fantástica historia que fue la preferida de Faulkner y Proust, con los actores británicos Sean Connery y Michael Caine » (p.168).

Une fois de plus le narrateur démonte les mécanismes de l'écriture au sein même de

son œuvre, tout en brouillant les pistes de cette construction par la densité extrême des références et la ramification des pratiques de reproduction : citation, reprise, traduction, référence. L'intertextualité, s'ouvrant à tout type de discours, indépendamment des genres, est volontairement exhibée : l'œuvre construite vise ainsi à la transtextualité (ce qui rend plus abstraite encore la notion d'architextualité définie par G. Genette¹⁸⁷). Mais surtout elle est éternelle et infinie : Kipling renvoie à Proust et Faulkner et rebondit encore sur Sean Connery et Michael Caine. Le texte de la « reproduction » est donc placé d'un bout à l'autre sous le signe d'une intertextualité entendue au sens large : ce n'est pas le mouvement par lequel un texte reproduit un texte antérieur qui semble intéresser J. Marías, mais la prise en compte du texte comme *combinatoire*. Cette réflexivité met en évidence l'élaboration permanente du discours et du personnage à partir d'autres discours.

On retrouve ici certains aspects de la définition sémiotique du personnage donnée par Hamon (cf note 187). Indépendamment des enjeux théoriques qu'elle renferme, nous pouvons rappeler en effet que le personnage y est défini comme un « faisceau de relations ». J. Gawsworth devient ainsi un personnage *transémiotique* renvoyant aussi bien à la littérature qu'au cinéma. Il apparaît dans plusieurs textes dont les statuts génériques diffèrent : roman (*TLA*), article de presse (« El hombre que pudo ser rey » dans *Pasiones...*), nouvelle (« Un epigrama de lealtad » dans *Mientras...*), essai critique (« Recuerda que eres mortal », dans *Literatura...*), anthologie d'histoires d'horreur (dans *Cuentos...* où l'une des nouvelles présentée par J. Marías est signée « J. Gawsworth ») et bien entendu *NET*. Il s'adapte à tout type de supports textuels et non textuels (photographies dans *TLA* et *NET*). Il est enfin le personnage le plus récurrent. Son statut est donc fortement ambigu. Les références contribuent ainsi à fonder autour du personnage de J. Gawsworth une famille de textes qui constitue la base sur laquelle est construit *NET* : on assiste à la disparition progressive des référents extratextuels au bénéfice des référents « d'encre et de papier ». Il en ressort que Gawsworth n'a plus d'existence que littéraire et marienne ; il abandonne son caractère référentiel et n'appartient plus désormais qu'à l'univers des personnages de J. Marías.

Enfin, nous tenons à souligner que, bien que John Gawsworth soit un écrivain qui a existé, comme l'attestent les dictionnaires bibliographiques et les catalogues de bibliothèques importantes, comme celle du Congrès aux Etats-Unis, il a été pourtant immédiatement pris par les lecteurs de *TLA* pour un personnage fictif, malgré l'inclusion de photos de lui dans *TLA* comme dans *NET*, comme en témoigne ce commentaire au début de

¹⁸⁷ GENETTE, G., *Palimpsestes, et Théorie des genres*, éd du Seuil, coll. Points, Paris, 1986.

NET :

« Y también era real lo que a muchos lectores pareció más novelesco y ficticio, pura invención a la manera de Kipling, pura fábula mía, la historia entonces contada a tientas del desventurado y calamitoso y jovial escritor John Gawsworth, el increíble rey de Redonda que jamás vio su reino pero lo vendió varias veces y se hizo llamar Juan I, y cuyo verdadero nombre también era otro, Terence Ian Fytton Armstrong de quien incluí y describí en la novela dos fotografías que ahora vuelvo a poner aquí como recordatorio para quienes la leyeron y conocimiento inmediato de quienes no y habrán de familiarizarse con su rostro y sus varios nombres si van a seguir en contacto con estas páginas, y pasándolas. » (p. 22-25)

Le narrateur se livre ici à une analyse des réactions suscitées par la lecture de son roman, comme en témoigne l'emploi d'un lexique propre à la théorie et à la critique littéraires (« novelesco », « ficticio », « fábula »). Il est éloquent à ce sujet que son ancien directeur de département, I. Michael, lui-même spécialiste du discours littéraire, commette la même erreur, comme il le signale. Dans une longue lettre restituée sous forme de paraphrase et de résumé avec citations, il écrit en effet : « hablaba del 'entrelazado de los temas contrapuestos', entre ellos 'el falso Gawsworth : el verdadero Machen' dando a aquél por ficticio (...) » (p. 78). Il semble alors évident que le narrateur feint de s'étonner de la lecture fictionnalisante de *TLA*. Il est d'ailleurs intéressant de constater que son expression prête, à sa façon, à confusion. Loin d'objectiver le personnage, l'accumulation des coordinations en « y » permet la juxtaposition apparemment aléatoire, mais ininterrompue, de ses différents aspects, et notamment de ses différentes identités, accentuant ainsi son caractère invraisemblable. Or, le narrateur cherche à mettre en évidence la référentialité du personnage de Gawsworth même si la réalité semble dépasser la fiction (« increíble rey de Redonda »). Son attitude paraît contradictoire, à l'image du personnage.

La reproduction du chapitre de *TLA* est l'occasion pour le narrateur de *NET* de dévoiler l'ensemble de la filiation textuelle de son personnage, au-delà des deux textes mentionnés précédemment (nouvelle et article de presse) : il s'y construit au fur et à mesure des échanges textuels qu'organisent le narrateur, et au-delà de lui, l'auteur Javier Marías. L'élaboration du personnage de J. Gawsworth est ainsi tributaire d'une série de textes qui constituent une sorte de famille textuelle autour de lui. Il devient donc un facteur structurant dans l'oeuvre du narrateur/auteur et, à ce titre, acquiert une ambiguïté qui le fait échapper à la caducité. Son personnage subit d'ailleurs deux transformations contradictoires. Le narrateur lui applique un traitement de *référentialisation*, qui s'inscrit dans une démarche d'authentification de *TLA*. Mais, paradoxalement, le remède est plus néfaste que le mal : le

personnage subit un véritable processus de *mythification*, qui le convertit en une figure allégorique de roi-mendiant. Il incarne alors parfaitement la figure, valorisée culturellement, du *beautiful looser*. Le narrateur/auteur lui donne donc une deuxième possibilité d'échapper à la péremption de la lecture de *TLA* : il lui survit et la littérature dont il est l'origine lui confère son statut de personnage légendaire.

2. 4. La comédie du double.

L'écriture biographique est à l'origine d'un paradoxe qui consiste dans le fait qu'elle suscite une projection autobiographique de la part du narrateur-biographe. Comme l'expose N. Dodille dans un article intitulé « Biographie et autobiographie mêlées » sur l'œuvre de Barbey d'Aurevilly¹⁸⁸, le processus d'identification entre biographe et biographié connaît plusieurs étapes qu'il définit comme des « assimilations » : par le trait physique ou moral, par le dire et par le nom enfin (étape à laquelle nous nous intéresserons plus loin). Nous verrons donc comment l'écriture biographique est l'occasion pour le narrateur de *NET* de mettre en place différents scénarios de dédoublement qui font des personnages biographiés ses doubles les plus transparents, mais qui mettent en évidence la spécificité même de cette transparence.

2. 4. 1. Assimilation par le trait.

L'assimilation par le trait est plus ou moins précise. Ainsi, le narrateur se dit clairement en proie à un processus d'identification avec J. Gawsworth. Il avoue sa complicité avec l'écrivain britannique dès le deuxième chapitre en affirmant à deux reprises : « ya que ahora, y por así decir, lo tengo en casa (...), vive en mí un poco » (p. 25), « Ahora que sé tanto más y que vive en mí un poco, y que habita su fantasma en mi casa (...) » (p. 151). Il est également question à deux autres reprises de « la habitación de John Gawsworth » (p. 304, 381).

L'assimilation du narrateur au personnage devient de plus en plus concrète et tangible. Elle est d'ailleurs partiellement assumée depuis *TLA* comme il l'avoue à la fin de la reproduction du dixième chapitre du roman :

¹⁸⁸ DODILLE, N., « Biographie et autobiographie mêlées », *Poétique*, n°63, 1985, p. 325-340.

« Aún he de reproducir el primer párrafo del siguiente capítulo [de *TLA*], que quizá pudiera haber yo suscrito más que ningún otro párrafo y que da una clara y cabal idea de en qué consistía aquel desvarío pasajero y leve que fue un préstamo del autor que respira y habla, Javier Marías -o era entonces Xavier Marías-, al narrador sin nombre que contiene el aliento y tan sólo escribe, pero que por eso tiene la voz más persuasiva. Este párrafo dice: ‘No me hice ni me hago todas estas preguntas por piedad hacia Gawsworth, al fin y al cabo sólo un nombre falso al que no he conocido y cuyos textos -que son lo único que de él aún puedo ver, además de sus fotos de vivo y muerto- no me dicen mucho, sino por curiosidad teñida de superstición, convencido como llegué a estar, algunas interminables tardes de primavera o Trinity, de que yo acabaría corriendo su suerte idéntica’. » (p. 169)

Le narrateur de *TLA* a l’intuition qu’un destin commun l’unit à Gawsworth (« convencido como llegué a estar (...) de que yo acabaría corriendo su suerte idéntica »), tout en reconnaissant par ailleurs la distance qui l’en sépare (distinction physique et littéraire). Cette intuition est reprise à son compte par le narrateur de *NET*, à deux reprises (cf. p. 169, 257). Or, comme nous l’avons vu, Gawsworth est un écrivain raté, mort à Londres dans un état de misère économique et physique avancée. L’assimilation à Gawsworth est donc fortement artificielle et liée au prestige de la figure du beautiful looser ou de l’écrivain maudit ; la fortune littéraire, et financière, de Javier Marías semble, en effet, loin d’être menacée à ce tour (dans un article récent du *Monde*, il est même surnommé par Michel Braudeau « Grand d’Espagne »¹⁸⁹).

L’assimilation peut ensuite se faire par le partage d’un même trait, physique ou moral, selon N. Dodille (*art. cit.*, p. 325). Elle est particulièrement frappante en ce qui concerne au moins un trait physique, la défaillance de l’œil droit ; mais là encore il s’agit d’une identification ambiguë. En effet, le narrateur remarque que W. Ewart était aveugle de naissance de l’œil droit, que De Wet était borgne du même œil et que lui-même souffrait, lorsqu’il était enfant, « de una cierta debilidad de vista » (p. 261) à ce même œil droit. En dernière instance, le narrateur rappelle que son père souffre également d’un défaut visuel qu’il corrige par le port de lunettes sans lesquelles, selon son épouse, il a « l’air d’un Allemand » :

« Sin duda el ojo sin visión de Ewart fue herencia, y tal vez lo fue él de de Wet asimismo, pese a sus fascinantes historias fantásticas, según las definió Anthony Edkins: ambos soldados tuertos, en la lucha de trincheras el uno y en los combates aéreos el otro, lo menos recomendable para evitar que la muerte atravesara el espacio con su ojo único y el tiempo con sus herrumbrosas lanzas. También mi padre hace años que no ve con uno de sus ojos que cuando están sin gafas se aparecen aun más azules, y por eso le decía mi madre cada vez que se las quitaba: ‘Así se te pone cara de alemán’. Pero él no luce parche ni monóculo alguno, ni tampoco se ha puesto en la vida unos lentes tintados ni sombreados ni ahumados, yo si los llevo oscuros de vez en cuando. Padezco cierta debilidad en la vista a la que no doy

¹⁸⁹ « Javier Marías, Grand d’Espagne », in *Le Monde*, 15-V-2003, p. 16.

importancia porque quizá ya no la tenga en estos tiempos, aunque en el pasado era causa lenta pero segura de ceguera y dolor finales, no sé si de muerte. Por no salir de los hombres de letras, esa debilidad amargó la existencia de James Joyce, quien hubo de operarse once veces sin apenas mejoras y a quien por ese motivo se ve en muchas fotos con un parche abultado y negro sobre el ojo izquierdo, si bien hay quien dice que se lo colocaba menos por necesidad que por hacerse el original y el amanerado » (p. 260-261).

Le trait physique n'est pas exactement partagé par le narrateur et ces hommes. Ce détail est d'autant plus révélateur d'une tendance abusive à l'identification que ce qui est « handicap » chez les uns (Ewart, De Wet) n'est que « faiblesse » chez l'autre, sans conséquences aujourd'hui. On remarquera cependant l'hypothèse catastrophiste ironique du narrateur : « no sé si de muerte ». C'est donc par le biais d'une analogie peu rigoureuse qu'il établit des liens entre lui et ses personnages. Par ailleurs, il ne s'agit pas de cécité, ce qui aurait permis au narrateur de s'identifier aux plus grands écrivains, et l'on pense notamment à Homère, Joyce et Borges. Il s'agit « simplement » du fait d'être borgne, ce qui constitue a priori un moyen terme dégradant.

Cependant, cet amoindrissement corporel peut être synonyme d'une supériorité intellectuelle. Nombreux sont les écrivains prestigieux souffrant d'une infirmité, et notamment dans la littérature espagnole, et l'on pense bien entendu à Cervantes ou Valle-Inclan. A ce titre, les auteurs convoqués par le narrateur semblent former un « club d'écrivains estropiés » auquel il a plaisir à s'associer. Il y a dans cette identification un profond sens de l'autodérision. Les étapes de cette filiation symbolique sont également significatives : W. Ewart, H. De Wet, le père du narrateur, le narrateur et finalement Joyce. Cette filiation symbolique semble suivre un mouvement apparemment ascendant du point de vue de la notoriété des auteurs convoqués : de Wilfrid Ewart à James Joyce. Si telle est l'intention du narrateur, elle révèle un profond narcissisme car il précède précisément J. Joyce et devance son propre père. Là encore, on ne saurait passer à côté de l'ironie de l'instance narrative qui stigmatise tous les défauts les plus récurrents des écrivains. En outre, avant même d'entrer dans des critères qualitatifs de classement, il semble évident qu'Ewart fait figure d'intrus dans cette énumération ; il est totalement inconnu et ne saurait être placé aux côtés de Joyce.

Comme le rappelle M.-L. Bardèche, l'attribution d'une même qualité à deux individus, en l'occurrence un défaut visuel, produit un effet de dédoublement qui peut avoir deux types de conséquences :

« Cette schize peut affecter le personnage de deux façons, selon qu'elle aboutit à une duplication externe ou interne. Dans le premier cas [duplication], les phénomènes de ressemblance trouvent leur explication dans la gemellité des personnages ; la répétition des

mêmes attributs crée alors des doubles. Dans le second [duplicité], elle rend une même figure apte à glisser d'une identité à une autre, en assumant des rôles opposés » (*op. cit.*, p. 102).

Si le phénomène de *duplicité* ne se pose pas de façon évidente dans ce passage, en revanche la *duplicación* existe et fait de De Wet et Ewart des doubles transparents du narrateur. Il résulte ainsi de l'entreprise biographique une projection autobiographique par une assimilation à la personne biographiée, de telle sorte que l'écriture biographique donne finalement autant, voire plus, d'informations sur le biographe que sur les personnalités qu'il étudie. C'est ce danger que pointe D. Madelénat dans son ouvrage consacré à la biographie :

« La focalisation externe - celle d'un observateur dépourvu d'accès privilégié à une psyché - (...) devient problématique si l'écrivain, cessant de s'absorber dans une fonction narrative, se montre aux prises avec les documents ou les témoignages (ces jalons qui s'étagent entre le temps de l'histoire et celui du récit), conscience historienne à la recherche du passé, avec ses doutes et ses informations successives sur l'objet : il code, dans le texte même, le statut de chaque indice ; il s'y inscrit comme témoin, ou comme enquêteur. (...) L'extériorité explicite du narrateur mène ainsi à la distanciation critique, à un déplacement d'intérêt, et presque à une mutation du genre : témoin et médiateur, l'auteur devient plus « vivant » qu'un objet qu'il manipule trop pour en faire un sujet ; sa propre autobiographie l'emporte sur la biographie. » (p. 150-151)

Dans *NET*, et notamment dans le cas de cette assimilation, l'information concernant le biographe l'emporte sur celle concernant le biographié. On passe alors d'une focalisation externe à une introspection ; celle-ci se manifeste également dans toutes les précisions apportées par le narrateur sur le déroulement de ses enquêtes. C'est là un autre aspect de la parodie du genre biographique. Ainsi, l'autobiographie et la biographie finissent par se confondre. Néanmoins, le narrateur met en déroute cette projection autobiographique en choisissant de s'attribuer les traits les plus négatifs de ses doubles; c'est, là encore, la preuve d'un profond sens de l'autodérision.

En même temps qu'il fournit les éléments d'une assimilation physique à Ewart et De Wet, le narrateur ruine les fondements objectifs de cette assimilation par le manque de rigueur sur lequel elle repose: il la place sous le signe de l'autodérision¹⁹⁰. Ce n'est pas la

¹⁹⁰ La question identitaire du fils prend d'autant plus d'acuité que J. Marías a toujours reconnu en la personne de J. Benet son père spirituel, ce dont la critique s'est longtemps gaussé : Marías n'aurait cherché qu'à copier Benet. Dans *NET*, cette problématique semble dépassée au sens où la paternité littéraire s'ouvre à d'autres pères spirituels comme John Gawsorth. Or, la reconnaissance d'un tel père spirituel a des accents comiques ; de la même façon, il y a une certaine dérision à prendre en considération l'héritage d'un arrière grand-père écrivain lui aussi mort, médiocre, méconnu et maudit (p. 371). On peut souligner cependant la résonance familiale de cette problématique. En effet, Julián Marías lui-même, père de l'auteur, n'a pas obtenu la reconnaissance de son « père spirituel », le philosophe Ortega y Gasset ; l'absence de filiation instaure

première fois qu'il fait preuve d'une attitude paradoxale vis-à-vis des écrivains biographiés. On perçoit là les motivations profondes du dédoublement : le vocabulaire employé est à cet égard très éloquent. Il parle de ses doubles comme des « fantasmas ». Si les fantômes sont récurrents dans l'oeuvre de l'auteur (« La dimisión de Santiestebán », « No más amores », « Sangre de lanza », « La canción de Lord Rendall », etc.), ce terme est à prendre au sens de fantasmes autant qu'au sens de fantômes¹⁹¹. En effet, le narrateur force l'assimilation avec des auteurs qui n'ont globalement rien à voir avec lui. Ils sont des écrivains ratés qui n'ont jamais connu la gloire que de façon éphémère: il se colle une image valorisée de *beautiful loser*.

2. 4. 2. Assimilation par le dire.

Il faut souligner l'importance de l'assimilation par le dire. Elle se traduirait idéalement par le dédoublement énonciatif que supposent toutes les citations des propos de Gawsworth, Ewart ou De Wet. En réalité elles ne sont pas nombreuses. Il n'y a pas réellement d'appropriation du langage des écrivains. Nous avons souligné cependant la familiarité du narrateur avec la langue anglaise, omniprésente dans le texte, qu'elle fasse l'objet de traductions ou se manifeste explicitement à travers l'hétérolinguisme de *NET*.

Nous avons déjà souligné l'omniprésence de la langue anglaise, celle des écrivains biographiés, dans le texte. Cette visibilité peut être accentuée par certains phénomènes déviants de traduction. Le narrateur ne traduit pas certains mots isolés, car ils sont suffisamment connus (ce sont des clichés linguistiques comme « *rimpianto* » et « *regret* », p. 70), et certains titres parce qu'il ne dispose pas de traduction autorisée (certains ouvrages n'ont pas été traduits en espagnol comme ceux de John Gawsworth, par exemple, dont les titres sont cités en anglais au onzième chapitre notamment). Certains toponymes ou patronymes ne possèdent pas, non plus, de traduction : c'est la marque de leur spécificité ou de leur manque de notoriété internationale.

Mais la non-traduction est problématique lorsqu'elle affecte des énoncés entiers et relève d'une volonté d'appropriation sur le plan linguistique. Ainsi, le narrateur refuse de

inévitablement un rapport de batardise. Il y a donc sans doute de la part de Javier Mariás une volonté de régler les comptes de son père et les siens propres.

¹⁹¹ On doit signaler toutefois qu'il existe une tendance actuelle de l'espagnol à employer la terme « *fantasía* », calqué sur l'anglais « *fantasy* », pour désigner le fantasme.

traduire un passage d'un article de la section anglaise de *El Excelsior* sous prétexte qu'il est quasiment identique à sa version en espagnol. Il propose la version espagnole de celui-ci :

« 'La señora de Estrevelt, como de costumbre se dirigió ayer en la mañana, ya cerca del mediodía a las habitaciones superiores con el fin de hacer el aseo de las mismas. Al llegar al cuarto número 53 miró por la cerradura y le extrañó ver que la luz artificial estaba encendida.' (...) 'Llamó a la puerta varias veces y no obtuvo contestación alguna. Temerosa de que algo hubiera ocurrido al pasajero, penetró a la habitación, encontrando las ropas de la cama en perfecto orden. Poco después y dirigiendo la vista al balcón con vista a la calle, que se encontraba abierto, vio el cadáver del señor Ewart¹⁹², en medio de un charco de sangre ya coagulada.' » (p. 220)

Puis la version anglaise correspondante :

« ...y la noticia correspondiente a la sección inglesa del mismo periódico no despeja la incógnita, pese a llamar Ewart a Ewart y ya no Ewart y especificar que '... a chambermaid coming to clean his room *found the door locked*' (el subrayado es mío) 'and peering through the keyhole saw that the light was still burning. After calling several times she became alarmed and entering the room noticed that the bed had not been slept in. Proceeding toward the balcony of the window she discovered the body lying in a puddle of clotted blood...' (No traduzco porque la versión es casi idéntica a la anterior en castellano.) » (p. 221)

Le paragraphe se termine sur une boutade et tout l'intérêt de cette mise en scène du refus de traduction repose sur la notion très bourgeoise de « quasi identité » textuelle¹⁹³. En particulier, la section en anglais délivre une information supplémentaire par rapport à la section en espagnol, ce que le narrateur s'empresse de souligner par le recours à l'italique (« *found the door locked* (el subrayado es mío) ») : dans la version espagnole, la femme de chambre regarde par le trou de la serrure avant de frapper à la porte et d'entrer, ce qui semble plutôt curieux ; dans la version anglaise, de façon tout à fait logique, elle trouve la porte fermée, frappe puis entre avec son passe. L'absence de traduction ne se justifie donc pas : la traduction semble devenir une pratique aléatoire. Du même coup, la version espagnole est rendue suspecte. De la même façon, le narrateur se propose de paraphraser un article tiré de la section anglaise de *El Excelsior*, sous prétexte qu'il est rédigé dans un anglais déficient, par un journaliste Mexicain, comme nous l'avons signalé (p. 225 : « O, dado que el inglés de esta nota es bastante macarrónico e inverosímil, se contaba que... »). L'usage de deux adjectifs très péjoratifs et la formule impersonnelle pour désigner l'auteur et son article finissent de le discréditer. Le refus de traduire ouvre évidemment la brèche à la recreation de l'information, mais aussi, elle témoigne d'un mépris pour la langue espagnole,

¹⁹² Le nom du personnage de Ewart subit plusieurs altérations au cours de NET sur lesquelles nous reviendrons en deuxième partie.

¹⁹³ J. L. Borges écrit dans « Pierre Ménard, autor del Quijote », dans lequel le narrateur bourgeois remarque que : « el texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico ».

ou pour une certaine langue espagnole (un discours journalistique d'information est ici incriminé), déjà sensible dans le refus de traduction mentionné précédemment.

En contrepartie, le narrateur montre une grande familiarité avec la langue anglaise, qui peut l'amener à parler la sienne propre avec un certain artifice. Un pas est franchi dans ce sens avec la mise en mention récurrente du substantif espagnol « *correrías* » (p. 31, 84, 86, 87, 125, 305, 320, 367). En effet, il le caractérise comme typique du lexique d'un locuteur espagnol non natif, et en cela se montre tout à fait en phase avec sa propre langue :

« Ian suponía, dijo, que a Toby lo habría irritado la mención de sus pasadas actividades en el espionaje y demás correrías antiguas -eso dijo Ian en español, 'correrías', es la clase de palabra que aprenden en seguida y gustan de usar los extranjeros cultos; yo, que les debo tanto, se la he aplicado a uno de ellos, el bandido Deán de Canterbury que estuvo a punto de dejarme en el limbo-, algo de lo que le fastidiaba que se hablara públicamente, y más en letra impresa. » (p. 84)

Dans cette première occurrence, le narrateur se distancie d'un usage qui constitue un archaïsme comme en témoigne la présence des guillemets. Néanmoins, il fait sien ce mot en l'appliquant à son expérience personnelle.

Ainsi, dans les occurrences suivantes, le narrateur le reprend à son compte, c'est-à-dire sans guillemets : « y puede que ese aventurero coincidiera en España con el otro de sus correrías más viejo, el Deán Rojo, el bandido Deán de Canterbury por cuyo acompañamiento inventado e involuntaria causa estuvo la muerte a punto de no pasarle de largo a mi padre y de dejarme a mí sin existencia » (p. 367). Le substantif est d'ailleurs systématiquement associé à des personnages excentriques comme le Doyen rouge, déjà évoqué, De Wet ou Toby Rylands lorsqu'il était espion : la désuétude de la langue reflète des personnalités romanesques, d'une autre époque. Malgré la cohérence de l'emploi, il semble qu'il y ait momentanément une inversion consciente des rapports à la langue maternelle : le narrateur endosse paradoxalement le rôle du locuteur espagnol non natif et s'approprie un espagnol qui n'est pas le sien et qui n'est pas celui d'un locuteur espagnol. Il y a là une volonté de s'inventer une langue hybride : un espagnol qui serait le fruit de l'usage qu'en font les non-hispanophones/anglophones (« yo, que les debo tanto »). Le narrateur agit comme s'il n'était pas hispanophone de naissance.

Cette attitude est également sensible dans le soin qu'il prend à définir et commenter certaines expressions de Graham, comme s'il était anglophone de naissance. L'expression lexicalisée « *bala fría* », traduction de « *spent bullet* », apparaît dans un passage situé au cœur des chapitres consacrés à la biographie de Ewart :

« 'Wilfrid fue (...) a la ventana, y en ese mismo instante una bala fría le entró justo por el ojo y él cayó hacia atrás dentro de la habitación, hombre muerto.' Un golpe más de mala suerte, o de azar o fatalidad o destino si se quiere: se llama 'bala fría' o a veces 'bala muerta' a la que ya ha empezado a perder velocidad y dirección en su trayectoria. No seré yo quien explique como es posible saber que llegó a 'enfriarse' en su recorrido un proyectil que ni siquiera tuvo orificio de salida y quedó alojado en un cráneo, pues nada sé de balística ni de pirobalística ni de la oblicuidad ni menos aun de la ciencia necroscópica. Pero eso es lo que escribió Graham (*a spent bullet*) y lo que algún otro autor como Hugh Cecil recogió y repitió, setenta y un años más tarde. » (p. 232-233)

Le narrateur s'arrête donc sur l'expression « bala fría », dont il donne une définition digne du dictionnaire, comme en témoignent l'emploi de la tournure impersonnelle et la mise en mention consécutive à la traduction (« se llama 'bala fría' »). Il commente ensuite l'adjectivation prise au pied de la lettre comme en témoigne la dérivation de « enfriarse », également mis en mention, à partir de « fría » (« No seré yo quien explique como es posible saber que llegó a 'enfriarse' »).

En réalité, l'instance narrative critique l'emploi de cette expression jugée inadéquate dans ce contexte, sans pour autant proposer une solution de rechange. En angliciste chevronné, il remarque que Graham parle de « *spent bullet* », c'est-à-dire de « balle froide »¹⁹⁴, au lieu de parler de « *stray bullet* », c'est-à-dire de « balle perdue », qui se traduit en espagnol par « bala perdida », comme en témoignent d'ailleurs les articles de presse mexicains relatant la mort d'Ewart (cf. p. 223). Cette allusion à l'erreur de Graham illustre la grande connaissance que le narrateur a de la langue anglaise en même temps qu'elle souligne sa pédanterie. Il propose, enfin, quelques pages plus loin une traduction littérale de *spent bullet*, en dépit de son impropriété dans ce contexte (cf. p. 243): il utilise à nouveau le lexique espagnol à la manière d'un non-hispanophone.

La familiarité à la langue anglaise et le privilège qui lui est accordé sont sensibles dans une tendance à l'hétérolinguisme dans les précédents romans de l'auteur. On peut rappeler que dans *TLA*, le narrateur endosse le rôle du locuteur anglophone non natif et la démarcation entre langue maternelle et langue apprise est nette. Il évolue dans un milieu universitaire extrêmement codifié qui possède une terminologie propre avec laquelle il se familiarise en même temps que le lecteur. Il s'agit essentiellement de substantifs : *dons* (p. 17), *college* (p. 55), *high table* (p. 55), *warden* (p. 57), *bursar* (p. 100). Ils sont en italique dans le texte et leur première occurrence est l'occasion d'une définition sommaire. Ainsi les « dons » sont les professeurs d'université, voire exclusivement des Universités de Oxford et

¹⁹⁴ C'est l'expression proposée par J.-M. Saint-Lu dans sa traduction de *NET, Dans le dos noir du temps* (Rivages, 2000) (p. 187).

Cambridge : « como se llama al conjunto de los *dons* o profesores de la universidad (...) » (p. 17), ou encore « la tradición (...) y la leyenda (...) de la gran calidad, eficacia y virtuosismo de los *dons* o profesores de Oxford y Cambridge » (p. 43). Suite à ces premières occurrences, ces différents termes sont employés dans le texte de façon récurrente comme des emprunts, au sens linguistique. Il y a hybridation du langage du narrateur : il y a anglicisation du lexique espagnol, et hispanisation de la syntaxe anglaise (*college*, neutre en anglais, devient « los *colleges* »).

D'autres pratiques révèlent une attirance pour la langue anglaise considérée comme plus riche que la langue espagnole. Certains mots donnent lieu, en particulier, à des commentaires linguistiques, comme le doublet constitué des verbes « to eavesdrop » et « to overhear ». Dans l'incapacité de les traduire en espagnol, le narrateur en propose une explication qui se compose d'une définition précise, d'une analyse étymologique et d'une interprétation du sens du verbe empruntée à Nabokov, à partir de sa traduction de *Un héroe de nuestro tiempo* de Lermontov¹⁹⁵. Les deux verbes sont ensuite employés de façon analogue à des verbes espagnols et l'on peut lire : « Creo que la primera frase nítida que llegó a mis oídos desde los labios de Cromer-Blake que parecían exangües fue *overheard*, y no otra cosa. Luego, sin embargo, reconozco que incurrí en *eavesdropping* » (p. 246). En effet les deux verbes sont adaptés formellement à la syntaxe espagnole, apparaissant l'un comme participe passé (« was overheard » est équivalent d'un point de vue grammatical à « fue oída ») et l'autre comme gérondif substantivé (« eavesdropping » est équivalent à « escucha indiscreta »). Cette assimilation se reproduit pour les deux verbes dans les occurrences suivantes et témoigne d'une certaine affectation (p. 248, 251, 252). Il y a donc enrichissement de la langue maternelle par l'importation d'éléments du lexique anglais qui sont adaptés à la syntaxe espagnole¹⁹⁶.

¹⁹⁵ « En inglés existe un verbo que en español sólo se puede traducir explicándolo, y *to eavesdrop* (este es el verbo) significa (esta es la explicación) escuchar indiscretamente, secretamente, furtivamente, con una escucha deliberada y no casual ni indeseada (para esto en cambio, se usa *to overhear*), y la palabra se compone a su vez de dos, la palabra *eaves*, que significa *alero*, y la palabra *drop*, que puede significar varias cosas pero tiene que ver sobre todo con *gotas* y *goteo* (el que escucha se pone a cierta distancia, mínima, de la casa: se pone allí donde el alero gotea después de la lluvia, y desde allí escucha lo que se dice dentro). Sobre el recurso de *Eavesdropping* en la novela del XIX, y más concretamente en *Un héroe de nuestro tiempo*, reflexionó una vez Vladimir Vladimirovitch de las colonias, y aunque Nabokov no estuvo en Oxford, sino en Cambridge como estudiante (...), a saber: que *eavesdropping* no sólo era y es una práctica vigente en ambas ciudades, sino el mejor medio siempre (aunque primitivo) de obtener la información precisa para no ser un marginado de los que no poseen ni transmiten ninguna. En Oxford (y en Cambridge, supongo) *eavesdropping*, como dijo Nabokov que sucedía en la novela de Lermontov mencionada, se convierte en la 'apenas perceptible rutina del destino' » (p. 245).

¹⁹⁶ Ces procédés sont repris dans *Mañana...*, avec l'exemple du verbe « to haunt » / « encantar » (p. 91, 105, 137, 188, 205, 277, 330), des substantifs « banshee » / Ø (p. 171, 172, 288, 289, 410), « nightmare » / « pesadilla » (p. 289), et « burglar » / « ladrón de edificios » (p. 213, 291).

Cette deuxième étape de l'assimilation du biographe aux personnages qu'il biographie renforce l'autodérision qui anime cette projection autobiographique. L'assimilation de la langue des autres est indéniable, mais elle est parodique, dans la mesure où le narrateur exhibe avec une certaine pédanterie son bilinguisme.

2. 4. 3. Un réseau de doubles.

Dans le cas d'une filiation symbolique unissant le biographe à plusieurs autres personnages, Norbert Dodille remarque que les personnages fonctionnent en « réseau », allant jusqu'à gommer le lien de duplication au bénéfice d'un lien plus générique qui les fédère en famille. Nous allons voir que c'est également le cas dans *NET*.

Le personnage de John Gawsorth se trouve au centre des phénomènes de duplication que subit le narrateur. Le discours biographique ne fait que mimer la chronologie des rencontres, de Gawsorth à Ewart. Ainsi, de la même façon que précédemment pour Ewart, c'est la connaissance première de Gawsorth qui a mené le narrateur à De Wet : d'abord parce qu'il est l'auteur de son masque mortuaire (cf. photo p. 24) ; ensuite par la « coïncidence » d'une rencontre avec l'un de ses compagnons de route, comme le révèle l'anecdote qui met en scène Anthony Edkins (cf. p. 301-310). En outre, la systématisme de la présence de Gawsorth au seuil des événements biographiques témoigne d'une volonté de faire de lui la figure centrale de ce réseau. Le narrateur ajoute d'ailleurs au début du chapitre 11 : « Parece como si J. Gawsorth, al ocuparse a menudo de escritores malogrados a los que intentó salvar del olvido con bastante poco éxito o muy efímero, se hubiera estado asimilando a ellos en vida, o previendo, o quizá definiendo. » (p. 171). Il en ressort une fois de plus le rôle central de la figure de J. Gawsorth. Or, comme nous l'avons dit, il incarne l'écrivain raté par excellence.

L'écriture biographique permet, enfin, d'autres types de dédoublement tout aussi suspects. En effet, les biographies de W. Ewart et de J. Gawsorth existent déjà, au moins en partie. Elles sont l'oeuvre de S. Graham, de Sergio GR et de Rafael MS pour l'un et de L. Durell pour l'autre, sans compter l'information réunie de façon empirique par A. Edkins concernant De Wet. Le narrateur biographe est en quelque sorte le double de Graham et des autres puisqu'il s'intéresse aux mêmes choses qu'eux, en même temps qu'il s'intéresse à eux. Il y a donc là un jeu de miroirs destiné à multiplier les doubles au point de faire

disparaître la clarté de l'image initiale. A travers la biographie, le narrateur nous laisse une image démultipliée de lui sans tomber dans le narcissisme : en effet, c'est avec un sens développé de l'autodérision qu'il accepte de s'identifier avec des personnages sans envergure, qu'il ne cesse de stigmatiser dans son récit.

Le thème du Double est récurrent dans l'œuvre de l'auteur. Certains personnages exercent, en particulier, la fonction de double. Ainsi, le protagoniste de « Figuras inacabadas » dans *Cuando fui mortal*¹⁹⁷ est un faussaire ; il réapparaît dans *Corazón...* et son père est également faussaire de sorte qu'il est doublement copieur : copieur de son père et copieur de tableaux. Le narrateur de *Corazón...* et sa femme sont traducteurs-interprètes, et le narrateur de *Mañana...* et l'un de ses amis, sont des « nègres ». Enfin, dans la nouvelle intitulée « Mala índole », parue dans les éditions estivales du journal *Le Monde* de 1998, le protagoniste assure le doublage en espagnol d'Elvis Presley sur le tournage d'un film à Acapulco. Les protagonistes des nouvelles « Prismáticos rotos » et « Menos escrúpulos » sont quant à eux des gardes du corps tandis que des personnages de second apparaissent dans *Los dominios...* et *El hombre...* Ces différents personnages jouent le rôle de doubles, leur fonction est d'être l'ombre d'autres personnages.

Le thème du double est également récurrent dans la littérature occidentale et renvoie à l'apogée qu'a connu le Romantisme en Europe au XIX^e siècle, notamment en Allemagne (où l'on parle du *Doppelgänger*) et au Royaume-Uni. Néanmoins, cette question de l'existence d'un double, d'une copie semblable en tout point à son modèle « vrai et vivant », s'est posée dans l'histoire de l'humanité « chaque fois que la conscience se voit surprise à manquer au contrôle sévère qu'elle doit exercer en permanence sur la faculté d'attention »¹⁹⁸. La création de doubles est donc liée à une angoisse existentielle devant la conscience de la mort. Dans son ouvrage, intitulé *Don Juan et le Double*, Otto Rank¹⁹⁹ tente de définir les motivations psychologiques à l'origine du Double. Il considère en particulier le narcissisme comme l'une des principales raisons à la création de doubles de soi par un individu :

« Le Narcisse se trouve dans une situation équivoque vis-à-vis de son propre Moi. Il s'aime, mais contre cet amour exclusif il sent une révolte. Cette révolte se manifeste sous deux formes : d'abord par la crainte et le dégoût de son propre reflet comme nous le voyons chez le héros fictif du roman que lit Dorian Gray (...), ensuite, par la perte de l'ombre ou de l'image. Mais dans ce cas, comme le montrent les récits de nombreuses persécutions, le reflet ou l'image ne se perdent pas du tout, mais au contraire ces images deviennent plus

¹⁹⁷ MARIAS, J., *Cuando fui mortal*, Alfaguara, Madrid, 1996.

¹⁹⁸ *Encyclopaedia Universalis*, article « Double ».

¹⁹⁹ RANK, O., *Don Juan et le Double*, Payot, 1973.

fortes, plus personnelles, plus puissantes (...). Le même mécanisme de défense se voit quand la persécution par le Double se termine par la folie, qui presque régulièrement conduit au suicide. » (p. 85-86)

L'origine du narcissisme est à chercher du côté de l'enfance et du fameux « stade du miroir », défini par Lacan. De la jouissance que l'enfant ressent à se regarder dans le miroir, le sujet tire une sorte de « Je-idéal », qui « marque à jamais l'être humain d'une référence amoureuse indélébile ». Se mettent alors en place de mécanismes de projection et d'identification qui permettent de reconstituer une image perdue, « fêter des retrouvailles impossibles » et qui permettent de structurer l'individu²⁰⁰. Si Rank fait du narcissisme l'une des causes de dédoublement, la psychanalyse moderne le considère au contraire comme le point central de la question du Double.

Comme nous pouvons le voir, l'écriture biographique est dans *NET* un carrefour d'interrogations sur la représentation de l'être dans la mesure où elle donne lieu à toutes sortes de dédoublements, de transferts et contre-transferts, entre les sujets biographiés, les biographes et le narrateur lui-même. Cette série d'assimilations repose sur une ressemblance physique et une même pratique linguistique, en accord avec les prescriptions de Norbert Dodille. L'écriture biographique favorise donc la création de doubles à dimension autobiographique. Cependant, cette duplication se fonde sur des aspects ridicules et prend pour objet des écrivains ratés, dont le narrateur n'a de cesse de critiquer l'oeuvre. L'angoisse existentielle à l'origine de la création du double et le narcissisme qui l'entoure sont ici tournés en dérision et traduisent le refus de tomber dans le piège d'une pseudo-projection autobiographique à des fins identitaires.

²⁰⁰ *Encyclopaedia Universalis*, id.

Il s'avère donc que l'écriture biographique tourne rapidement à la parodie, faisant d'un procédé intertextuel l'instrument d'une manifestation hypertextuelle, selon les critères genettiens. En outre, nous pouvons souligner que l'écriture citationnelle est à l'origine d'une écriture intertextuelle d'un nouveau genre, puisqu'on assiste à des reproductions de textes, fondées sur le mélange de différentes pratiques intertextuelles : citation, référence, allusion et paraphrase se mêlent pour faire réapparaître dans *NET* des textes antérieurs de l'auteur. Cela témoigne de la fécondité de la répétition exogène.

Cependant, la biographie parodique à laquelle on assiste n'est pas une fin en soi ; ce qui est remarquable en effet, dans chacun des trois cas, c'est la manifestation d'une continuité des personnages au sein de l'oeuvre, qui les fait échapper à la dégradation et leur permet d'accéder à la fiction. L'ambiguïté du discours biographique confère aux personnages biographiés une dimension stéréotypique, souvent comique, qui les fait échapper à la simple farce pour les « condamner à la perpétuité littéraire ». Ainsi, la mort de Ewart est comme gommée par la multiplicité des versions contradictoires de sa disparition, somme toute banale : la continuité est assurée par l'intervention du fantastique. Ensuite, De Wet passe progressivement du statut de mercenaire opportuniste à celui d'aventurier des temps modernes, à cheval entre le pirate et le corsaire. Enfin, Gawsworth se perd dans un dédale de références bibliographiques qui contribue à en faire une figure de roi-mendiant ; sa continuité d'écrivain maudit est éminemment littéraire. La biographie est alors l'occasion d'une revalorisation de la figure du *beautiful looser*.

Dans un esprit d'autodérision, le narrateur se construit une paternité littéraire hétéroclite et plutôt calamiteuse. En effet, il s'identifie tour à tour à Gawsworth, le clochard, à Ewart, le « précieux ridicule », à De Wet, la tête-brûlée, et pousse le vice jusqu'à s'identifier avec les biographes de ses doubles dont le désastreux Stephen Graham, plein d'une compassion écoeurante à l'égard de son ami Ewart. Cette descendance littéraire claudicante constitue un pied de nez au désir d'immortalité.

On remarquera en outre que la parodie dans laquelle s'inscrit le discours du narrateur permet de souligner le caractère aléatoire de l'existence de ces trois hommes : Ewart meurt d'un « accident de premier de l'an » au Mexique alors qu'il est promis à une carrière littéraire brillante et a réussi à échapper au massacre de la guerre de 14 ; Gawsworth est roi de Redonda, mais meurt en clochard à Londres ; quant à De Wet, il est héroïque par son courage qui le pousse à braver tous les dangers de la guerre, mais se perd dans les méandres de l'histoire du XXème siècle. Le destin semble bel et bien se moquer de ces hommes voués à l'ironie du sort.

On peut par ailleurs s'interroger sur la proximité qui existe entre cette écriture biographique paradoxale et les biographies imaginaires de J. L. Borges ; en effet, les biographies d'Ewart et Gawsorth, ressemblent à des biographies « possibles », au même titre que celle consacrée par l'auteur argentin à Evaristo Carriego²⁰¹. C'est le cas pour Ewart dont la biographie repose entièrement sur des textes dont on ne peut prouver l'existence, comme l'ouvrage de Graham, prétentieusement intitulé *The Last Words of Wilfrid Ewart*, et qu'il aurait publié la même année que *In Quest of el Dorado*, dont on a pu vérifier l'existence en revanche : cet ouvrage a tout l'air d'être apocryphe comme nous l'avons suggéré, à l'image des ouvrages attribués à Pierre Menard dans *Ficciones* notamment. Le déluge de références bibliographiques concernant ces auteurs, et notamment Gawsorth, constitue d'ailleurs un parfait écho à la nouvelle, dans laquelle le narrateur borgésien retrace de façon systématique, la bibliographie du personnage : elle est en effet énumérée selon des lettres allant de « a » jusqu'à « s » ; l'utilisation d'une classification par lettres semble inadéquate pour répertorier les éléments d'une bibliographie. En outre, le narrateur borgésien prend en compte la moindre production de l'auteur (« una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación »), et mêle le jargon technique (« monografía ») aux jugements de valeur arbitraires (« un obstinado análisis ») (*op. cit.*, p. 42-46), dérogeant là encore aux règles du genre biographique. Mais finalement Pierre Menard ne connaît-il pas une postérité littéraire tout aussi inattendue que durable ?

²⁰¹ En ouverture de *Evaristo Carriego* (Buenos Aires, 1939), on trouve en effet ce sous-titre paradoxal : « Una vida posible ».

Chapitre 3.

Les écueils de l'illusion référentielle à travers la relecture de *Todas las almas*.

Comme semble le suggérer l'analyse des origines de la citation, le narrateur porte un vif intérêt à sa propre production littéraire et notamment à *TLA*. Aussi s'agit-il pour nous d'éclaircir les liens qui unissent *NET* à *TLA*, notamment à partir de l'analyse de l'autocitation et des commentaires que le narrateur fait à propos de son propre texte, mais également sur les liens entre fiction et réalité, dans le cadre d'une réflexion sur l'illusion référentielle. Il faut s'interroger en particulier sur les motivations de cette entreprise apparemment auto-critique : N'est-elle pas une façon de continuer l'oeuvre tout en la reproduisant ? Ne s'engage-t-elle pas nécessairement sur la voie d'une réflexion sur la constitution d'une oeuvre littéraire, et, au-delà, sur la littérature ?

Aussi dans un premier temps, nous nous interrogerons sur les liens existant entre les deux textes à partir des personnages de *NET*. Nous verrons comment certains d'entre eux ne résistent pas à la tentation de s'identifier à des personnages de fiction. Nous chercherons à comprendre les motivations de cette projection identitaire ainsi que ses dangers. Pour cela, nous observerons l'attitude du narrateur vis-à-vis de ses personnages, mais également vis-à-vis de la fiction de *TLA*. Nous verrons alors qu'il est, lui aussi, en proie à des doutes quant à sa capacité à distinguer la fiction de la réalité.

Cette approche critique de l'oeuvre nous permettra de nous interroger sur la construction des personnages de fiction et sur le rôle de l'instance auctoriale dans la gestion de l'oeuvre au niveau de la réception de celle-ci. Nous nous questionnerons alors sur la transcendance de la représentation littéraire de l'individu, telle qu'elle semble incarnée par le personnage de Francisco Rico, protagoniste du cinquième chapitre de *NET*, et, au-delà, sur la transcendance de la littérature à travers la continuité de l'oeuvre.

3. 1. Des personnages en quête d'immortalité.

3. 1. 1. « Toby Rylands » et les vertiges de l'identification.

TLA a été perçu par les lecteurs comme un « roman à clef », donnant lieu à toute une série d'identifications abusives dont le narrateur nous fait part avec humour. Ainsi en va-t-il du personnage de Toby Rylands, qui offre un cas de projection tout à fait exemplaire. Celle-ci se fait en deux temps : d'abord il est identifié à un professeur d'Oxford par les lecteurs de *TLA* ; ensuite c'est ce professeur qui s'identifie à lui. Aussi serons-nous amenés à dégager les principales étapes de ce voyage dans le domaine de l'illusion référentielle.

Dans un premier temps, l'instance narrative se fait l'écho de la réaction des lecteurs : « cumplí con la costumbre de ir a ver a un viejo profesor jubilado a quien solía rendir presencia una vez al mes durante mis años de estancia y a quien algunos han querido ver retratado en el personaje de *TLA* llamado Toby Rylands » (p. 38). Il y a donc identification par les lecteurs entre la personne d'un vieux professeur et le personnage de Toby Rylands. Le narrateur rejette cette lecture mimétique : « la identificación entre ambos Rylands [le personnage de fiction et « le vieux professeur »] resultó hasta cierto punto comprensible porque para describir al personaje tomé y adorné y recompuse algunos rasgos físicos de la persona, y eso indujo a confusión sin duda a los superficiales » (p. 40-41). Même partielle, l'identification résulte d'une lecture « négligée » (synecdoque péjorative : « los superficiales »), puisqu'elle nie la différence profonde entre personne et personnage. Elle est en outre démentie par la psychologie du personnage : « algunas de las reflexiones del Toby Rylands ficticio obedecían más bien al espíritu de uno de los ancianos más listos y afectuosos que he conocido, el poeta Vicente Aleixandre » (p. 88). Le caractère du personnage est inspiré d'une autre personne. Enfin, le narrateur affirme, lors d'un entretien téléphonique avec Ian Michael qu'il cite partiellement, le caractère fictif des paroles de son personnage (p. 84-85 : « 'no hay en la novela una palabra dicha por Toby Rylands que le haya oído jamás decir a Toby, y yo no sé ni sabía nada de tales actividades (...) sólo imaginé y fabulé, eso es todo' »). Toute ressemblance ne serait que pur hasard. Cependant, étant donné la spécificité des coïncidences (précision des cadres géographiques dans lesquels se seraient déroulées les activités d'espionnage de « Toby »), le narrateur est peu crédible.

On peut souligner que la question de l'identité de Toby Rylands est traitée dans un article intitulé « Quién escribe » auquel le narrateur fait référence (p. 27 : « Como expliqué

en un artículo de 1989 que titulé ‘Quien escribe’, (...) », - et qui s'égrène en réalité dans les chapitres 2, 3 et 4 de *NET* -, invitant implicitement son lecteur à le confronter avec *NET*. Dans l'article, l'auteur condamne toute identification entre le personnage fictif de *TLA* appelé Toby Rylands et le professeur d'Oxford avec lequel on l'a identifié. Il procède alors à une comparaison trait à trait entre la personne qui a inspiré le personnage de Toby Rylands et celui-ci²⁰². Comme dans *NET*, il révèle une ressemblance physique mais indique que le caractère du personnage « a quelque chose » de Vicente Aleixandre. En outre, en ce qui concerne son discours, l'auteur affirme qu'il est entièrement inventé (« [sus palabras] son tan de mi propia invención como las pronunciadas por cualquier personaje de mi anterior novela, *El hombre sentimental* »). Jusqu'ici *NET* et l'article sont concomitants.

Cependant, l'attitude critique du narrateur de *NET* se révèle rapidement ambiguë. En effet, il refuse de donner l'identité du vrai Toby, et la dissimule sous une identité fictive, comme nous l'avons dit : « un viejo profesor jubilado (...) al que por tanto aquí llamaré también Toby Rylands, empleando su supuesto nombre ficticio para referirme a quien no lo fue ni lo es pero quizá acabe siéndolo » (p. 38). Le personnage de *NET* a pour nom celui du personnage de *TLA* auquel il a été identifié : le nom fonctionne comme une sorte de *prophétie autoréalisatrice*²⁰³ en somme. Le narrateur se justifie en prétendant ne pas vouloir porter préjudice à la personne réelle. Or cet argument n'est pas recevable pour deux raisons. D'une part l'identification dont le « vrai » Toby pourrait être « victime » est plutôt flatteuse : le « faux » Toby est le personnage le plus prestigieux de *TLA* (p. 38 : « Por este profesor sentí siempre gran admiración y respeto y además era divertido, un hombre inteligente y perspicaz, malicioso y docto y tan sugerente que se hacía casi enigmático »). D'autre part, le rejet de cette identification s'avère préjudiciable puisque pour distinguer le « vrai » Toby du faux, le narrateur est amené à révéler certains détails scabreux de la vie du premier (soirées arrosées sous les Tropiques et activité sexuelle intense, comme tout agent secret qui se

²⁰² On peut lire en effet: « Por poner un ejemplo, el personaje llamado « Toby Rylands », o « la autoridad literaria Toby Rylands », se corresponde en su descripción física casi exactamente con un viejo profesor, también retirado, que conocí y traté durante mi estancia. El parecido, sin embargo, prácticamente termina ahí. El carácter de ese personaje tiene algo del de otro viejo al que tuve la fortuna de conocer y tratar en sus últimos años, Vicente Aleixandre, y en lo que se refiere a las cosas que dice « Toby Rylands » (su intervención más destacada y larga en la novela es un monólogo dentro de una conversación con el narrador, páginas 151-164), puedo asegurar que ni el viejo profesor retirado de Oxford ni Vicente Aleixandre las dijeron jamás : son tan de mi propia invención como las pronunciadas por cualquier personaje de mi anterior novela, *El hombre sentimental* (1986). » (*op. cit.*, p. 99).

²⁰³ La prophétie autoréalisatrice est un concept économique : en bourse, il arrive souvent que la crainte d'un comportement génère le comportement lui-même, de sorte que ce qu'on craignait qu'il se produise, se produit.

respecte)²⁰⁴. Ce n'est donc certainement pas pour le protéger du préjudice que peut lui causer *TLA* qu'il cache son identité, mais bien du préjudice majeur que pourrait lui causer *NET*.

En outre, le narrateur de *NET* complète la démonstration précédente par un arsenal de comparaisons qui se veulent édifiantes entre le professeur et le personnage. Il cite pour cela des passages de *TLA* qu'il commente ensuite :

« En la novela se dice : 'Era un hombre muy grande, de tamaño en verdad enorme, con el pelo totalmente conservado, ondulado y blanco -una bavaroise- sobre su cabeza estatutaria, siempre bien vestido con más presunción que elegancia (...) 'Lo que mas impresionaba de él eran los ojos rasgados de colores distintos, color aceite el derecho y ceniza pálida el izquierdo (...) 'En cuanto a su risa, era lo más diabólico de Toby Rylands: la boca no se movía apenas, pero si lo bastante –sólo horizontalmente- para que bajo su labio superior morado y carnoso, aparecieran unos dientes pequeños y levemente puntiagudos, pero muy igualados, tal vez la buena imitación, debida a un dentista de pago, de los que la edad le habría perdido. Pero lo más demoniaco de aquella risa breve y seca no era verla, sino oírla, pues no se asemejaba a las onomatopeyas escritas más habituales, todas ellas fiadas a la aspiración de la consonante (sea ja, ja, ja o je, je, je o ji, ji, ji, o en otras lenguas ha, ha o incluso ah, ah), sino que en su caso ésta era indudablemente plosiva, una clarísima t alveolar, como lo es la inglesa. Ta, ta, ta, así era la risa escalofriante del profesor Toby Rylands. Ta, ta, ta. Ta, ta, ta.' Así era la inconfundible risa del verdadero Rylands y así era él más o menos, aunque no tenía los labios carnosos ni los ojos de dos colores » (p. 41-42).

On passe de la paraphrase à la parodie du discours critique. La citation permet en effet d'introduire une comparaison entre le rire du « faux » Toby (personnage de *TLA*) et celui du « vrai » Toby (personne réelle, mais en l'occurrence personnage de *NET*). Or cette technique s'avère improductive. En effet, le comparant est extrêmement précis. On remarque la technicité du narrateur de *TLA*, qui s'emploie à définir phonétiquement le rire du « faux » Toby (« ésta era indudablemente plosiva, una clarísima t alveolar, como lo es la inglesa »). En revanche, le comparé est extrêmement sobre : il repose sur une simple affirmation (« Así era la inconfundible risa del verdadero Rylands »). La citation comparative ne sert donc en rien la démonstration.

Enfin, sous couvert d'objectivité, il brosse un portrait peu reluisant du personnage du « vrai » Toby. Il apparaît en effet sous les traits d'un homme d'expérience, doté d'une

²⁰⁴ L'argument semble apparemment plus recevable s'agissant d'une ancienne collègue d'Oxford que des lecteurs (des professeurs et des étudiants d'Oxford en particulier) auraient reconnu sous les traits du personnage de la maîtresse du narrateur de *TLA*, Clare Bayes. Or cette enseignante est mariée et mère d'un enfant. A partir de là, un consensus, fondé sur le respect de la vie privée et sur la volonté de ne pas lui porter préjudice, s'établit : « Cuánto perjuicio para esa desdichada a la que no deseo ningún mal, pensé, uno debería tener más cuidado con lo que escribe, no sólo por esto sino porque a veces viene y se cumple. » (p. 81). Le narrateur ne la nomme plus que comme dans *TLA*, c'est-à-dire « Clare Bayes ». Mais en taisant son nom, le narrateur ne sème-t-il pas le doute dans l'esprit du lecteur de *NET*? Le remède au préjudice n'est-il pas, finalement, plus préjudiciable que le risque du préjudice lui-même ? On voit donc que quel que soit le personnage, cet argument n'est pas recevable.

certaine sagesse et d'une certaine lucidité quant à sa postérité (p. 54), mais il sait se montrer féroce et ambitieux, et prêt à toutes les bassesses pour conserver son prestige, comme en témoigne cette anecdote :

« Además tenía fama de poco escrupuloso -de despiadado- para castigar a sus enemigos o simplemente ofensores, y para él eran castigos, no venganzas, los hombres esclarecidos no incurren en ellas. Se rumoreaba que en una ocasión, al enterarse de que una Universidad norteamericana iba a ofrecerle unos succulentos cursos a un ingrato o poco servil discípulo suyo, para impedirlo no se le ocurrió nada más definitivo que acusarlo sotto voce de coprófago (...) » (p. 43-44)

La diffamation dont il est l'auteur est d'autant plus machiavélique qu'elle est extrêmement dégradante pour la victime (accusée de « coprophagie ») et fait l'objet d'un tabou sur lequel on n'osera pas demander d'éclaircissement. En tant qu'accusateur, il jouit d'une totale impunité. Mais, le narrateur de *NET* jouit de cette même impunité : en ne livrant pas l'identité du « vrai » Toby, il ne peut pas être accusé de diffamation. Celui-ci est donc piégé : s'il se plaint, tout le monde saura qui il est ; s'il accepte l'accusation, il est ridiculisé auprès de ceux qui, peu nombreux, le reconnaîtront. Les dires du narrateur sont donc infalsifiables et il est seul maître du jeu.

La condamnation de la lecture mimétique est sans appel, et l'auteur de *TLA* se montre sévère avec ses lecteurs. Néanmoins, il brouille les pistes : sous couvert d'objectivité, il joue à confondre les deux personnages et à discréditer le « vrai » Toby. Là encore, la citation semble inutile et le résultat de la démonstration est la caricature du personnage de *NET*. L'adoption du discours critique induit une forme parodique puisqu'elle aboutit à l'échec de la démonstration. Elle témoigne alors d'un profond sens de l'autodérision.

Comme nous l'avons dit, c'est ensuite le professeur d'Oxford qui s'identifie au personnage de Toby Rylands. En effet, le « vrai » Toby réagit violemment à la lecture de *TLA* : l'identification est immédiate et selon lui, l'ouvrage comporte des révélations compromettantes sur son passé d'espion au service de Sa Majesté la reine d'Angleterre, portant ainsi atteinte à sa vie privée. Excédé, il aurait jeté le roman par sa fenêtre, mais l'aurait récupéré quelques jours plus tard, et aurait entamé une démarche d'appropriation sereine du personnage de *TLA*. Celle-ci est assez rapidement effective, comme en témoigne la lettre de Ian Michael au narrateur citée précédemment : « Así que ahora se lo ha apropiado, no me extrañaría que pronto lo imitase un poco. Incluso me ha repetido, como cosa original suya, una frase de tus diálogos » (p. 86). Ainsi Toby s'approprie le personnage

de *TLA* gestuellement et verbalement, à la manière du biographe se reconnaissant dans son sujet, à la différence près que le sujet est fictif.

Le narrateur ne résiste pas à la tentation de demander ensuite à Michael de quelle phrase il s'agit, et ce n'est sans doute pas la plus brillante du roman, comme le suggère sa recontextualisation : « 'Hablábamos de mi eczema cobáltico y de algunos achaques suyos cuando de pronto murmuró pensativo: "¿A quién pertenece la voluntad de un enfermo? ¿Al enfermo o a la enfermedad?" Bueno, algo así, no sé si citó *verbatim*. » (p. 87). D'une part le narrateur a pris soin de préciser dans « Quien escribe » que les paroles du personnage émanent directement de son imagination ; d'autre part, cette réflexion prend place dans une conversation où il est question de prurits (« eczema cobáltico ») et autres maladies infectieuses de la peau, et n'a visiblement pas marqué l'esprit de Ian Michael qui l'a oublié en partie. Dans ce passage à caractère comique, Javier Marías met en évidence la phase active de l'identification et dénuce une fois de plus les étapes de cette identification du lecteur au personnage de fiction, dont il désamorce systématiquement les éventuels enjeux de prestige.

Enfin, ce personnage est son propre contradicteur dans la mesure où il méprise ceux qui courent après la postérité, mais ne résiste pas lui-même à cette tentation. En effet, le narrateur évoque une conversation antérieure à la publication de *TLA*, où il l'informe de son projet d'écrire un roman sur Oxford et son université, et lui fait part de sa crainte d'enfermer involontairement le livre dans une lecture à *clef*, une lecture mimétique. Rylands lui expose les raisons pour lesquelles il pense que cette crainte n'est pas fondée :

« Tal vez nuestra sola manera de pasar a la posteridad, que irónicamente es lo único que nos ocupa, sea a través de una novela de ahora a la que no nos toca hacer el menor caso. Puedes imaginártelo, qué injusto, qué grotesco, qué sarcástico, recordados por lo que desdeñamos. Así es, así es. Es improbable que una novela actual perdure, se publican demasiadas y los críticos de periódico casi nunca distinguen nada, pero al menos es posible. Lo que es seguro que no va a pervivir son nuestras investigaciones e interpretaciones que sólo interesarían a un yo futuro arqueológico, cómo decirlo, a un nosotros repetido que no va a darse; ni nuestra erudición cada vez más impersonal y superflua, con esas computadoras que lo roban y engullen y almacenan todo, y se lo sueltan luego al primer iletrado que sabe darle a una tecla. Hmm. No me gusta. (...) No me gusta. Hmm. Ni siquiera hoy en día leen muchos nuestros textos plagados de esforzadas notas y exégesis, y la mayoría de esos lectores son colegas resentidos que se acercan a ellos con malos ojos, para objetar o rebatirlos o plagiarlos si hay suerte. Para desprestigiarnos en vida, muertos no vale la pena. Así que más bien procura no dejarnos a ninguno fuera de la novela: podrías privarnos de la inmortalidad a alguno, y eso sí sería imperdonable, ¿no te parece? Sólo debes temer, yo creo, la furia de los que vayas a dejar sin posteridad literaria. » (p. 53)

Dans ce passage, Rylands se montre assez dur avec les universitaires, dans lesquels il s'inclut, mais également avec la littérature contemporaine. Il se gausse du désir d'immortalité des premiers : « pasar a la posteridad, que irónicamente es lo único que nos ocupa », « Así que más bien procura no dejarnos a ninguno fuera de tu novela : podrías privarnos de la inmortalidad a alguno, y eso sí sería imperdonable », « Sólo debes temer, yo creo, la furia de los que vayas a dejar sin posteridad literaria ». Rylands considère en effet qu'un roman peut, peut-être, lui donner la postérité (« Tal vez nuestra sola manera de pasar a la posteridad, (...) sea a través de una novela de ahora »), mais celle-ci est fragile (« Es probable que una novela actual perdure, se publican demasiadas y los críticos de periódico casi nunca distinguen nada, pero al menos es posible »), parce que la recherche universitaire en général n'a plus aucun prestige (« Lo que es seguro que no va a pervivir son nuestras investigaciones e interpretaciones (...) ni nuestra erudición cada vez más impersonal y superflua, con esas computadoras que lo roban y engullen y almacenan todo, y se lo sueltan luego al primer iletrado que sabe darle a una tecla »). Le narrateur le fait donc mentir à son propre sujet puisqu'il ne résiste pas à la tentation de la projection en s'identifiant au personnage de *TLA*. Son recul semble désormais bien ridicule puisqu'il accepte l'identification. Il cherche donc, lui comme les autres, la postérité, non plus en tant que chercheur, mais en tant que personnage d'un roman.

Enfin, l'intérêt qu'il y a à réutiliser le personnage de Rylands ne réside pas seulement dans le dénudement des processus d'identification aux personnages de fiction, mais peut-être aussi dans la mise en évidence d'une continuité de l'œuvre. En effet, le personnage de Rylands joue un rôle essentiel dans *TLA*, dans la mesure où il est le producteur d'un discours sur la mort. Le roman est parcouru d'allusions à la mort à travers la maladie de Cromer-Blake, le suicide de Gillian Bayes, etc. Mais seul le personnage de Rylands parle de la mort ; même le médecin et ami de Cromer-Blake, Danayand, n'aborde pas ce sujet. A ce titre, il est perçu comme une menace par les autres et notamment par Cromer-Blake qui l'évite ; mais il sait se montrer compréhensif : « Yo le recuerdo la muerte, porque soy seguramente, de sus amigos, el que la tiene más cerca. Yo soy la enfermedad que él padece, yo soy la vejez, yo soy el decaimiento (...) » (*op. cit.*, p. 194). Ainsi, l'on comprend mieux l'attachement de l'auteur de *NET* pour ce personnage qu'il remet en scène comme pour le faire mentir : en le réécrivant, il le fait échapper à son sort et finalement inverse le cours de l'histoire puisque Cromer-Blake est mort depuis *TLA* tandis que Rylands vit encore à travers *NET*. On peut souligner qu'il apparaît encore dans le dernier roman de Marías (*Tu rostro mañana*), et même qu'il s'y démultiplie, puisqu'on apprend qu'il a un frère jumeau, nommé Peter

Wheeler, qui tient d'ailleurs le rôle principal dans le récit. Finalement, il est plus vivant en tant que personnage de fiction, du fait de la répétition/variation, qu'en tant que personne.

Les apparitions de Toby dans *NET* rendent donc compte d'un double transfert entre fiction et réalité, fondé sur des jeux autour de l'autocitation et du discours rapporté. On obtient finalement trois versions différentes d'un même individu : pré-fictionnelle, fictionnelle et post-fictionnelle. D'une certaine façon, le narrateur dénude le processus de création d'un personnage de fiction. Mais il dénude également les processus d'identification liés à la lecture. Tout en la condamnant, il met en évidence son caractère inévitable. Il y contribue même. En cachant le nom de Rylands, il contribue à cimenter l'identification faite par les lecteurs et place son personnage dans des situations d'autant plus cocasses que l'identification n'émane plus des lecteurs en général mais de la personne elle-même. Il ressort de ces différentes remarques une autonomisation comique du personnage de Toby de *TLA*. Elle met ainsi en lumière la continuité de l'oeuvre.

3. 1. 2. « *El afán de protagonismo* » ou le désir d'être un autre.

Il existe une dynamique d'identification propre à la lecture, où le lecteur s'identifie au personnage le temps de la lecture ; mais dans *NET*, non seulement le narrateur se fait l'écho de la réception d'un texte antérieur, mais il analyse aussi les principaux aspects d'une réaction postérieure à la lecture et qui consiste en une identification prolongée au point de substituer la fiction du personnage à la réalité du lecteur. Le problème est de savoir s'il s'agit là d'une réaction pathologique ou si, en réalité, ce que tend à montrer le narrateur de *NET*, c'est l'effet de réel inhérent au discours fictionnel à des degrés plus ou moins importants ; *TLA* serait ainsi le laboratoire d'analyses de la constitution d'une réalité à partir de la fiction. Il rejette, en tous les cas, la responsabilité de cette réaction sur le dos des lecteurs : « yo no soy responsable de que algunas personas reales empezaran a comportarse en la vida como si fueran personajes de *TLA* tras su publicación » (p. 75). C'est cette autoprojection revendiquée au-delà des limites de l'oeuvre que le narrateur désigne sous le nom de « afán de protagonismo ». Ce désir profond de « protagonisme » est l'occasion de fournir une véritable réflexion sur la fiction.

D'autres personnages de *NET* sont ainsi atteints de schizophrénie : ce sont les Stones qui se prêtent au jeu de l'identification avec les Alabaster, puis différents collègues d'Oxford. Dans le cas des Stones, le narrateur indique que l'identification n'est pourtant pas flatteuse, contrairement au cas de Toby Rylands. En effet, alors qu'il médite sur le contenu de la dédicace de l'exemplaire de *TLA* qu'il compte offrir au couple de libraires, il parcourt son roman et ne tombe que sur des descriptions humiliantes des Alabaster, qu'il se plaît à rappeler tout en feignant de s'en repentir :

« me preocupé un poco, ya que de la señora Alabaster, entre otras cosas, se decía en la novela: '... era sonriente y autoritaria, con una de esas sonrisas inglesas que uno ha visto derrochar en el cine a los afamados estranguladores de esa nacionalidad en el momento de elegir nueva víctima'. Y del señor Alabaster se decía, asimismo entre otras cosas: '... era igualmente sonriente, pero su sonrisa se correspondía más bien con la de la anónima víctima del estrangulador justo antes de saber que va a serlo' » (p. 115).

On remarquera le parallélisme de la construction dans la description des deux personnages (« era sonriente » // « era igualmente sonriente ») : dans la sphère publique, ils sont absolument interchangeables ; dans la sphère privée, ils sont au contraire complémentaires : la femme est comparée à un étrangleur (le bourreau), et le mari à sa victime. Il y a donc une inversion des valeurs traditionnelles dans le couple : la femme est le principe actif (et castrateur en l'occurrence), l'homme est le principe passif. On comprend que Ralph Stone n'ait pas apprécié ce portrait croyant qu'il lui était destiné.

Le narrateur insiste par la suite sur la spécificité du sourire de Mme Alabaster / Stone et notamment sur ses dents qu'il qualifie de « encapsulados » (comme recouvertes d'une capsule) dans le roman (p. 116), ainsi que sur la mondanité et la joie de vivre de M. Alabaster / Stone, synonymes chez lui d'une « pasividad subalterna » (p. 138). La comparaison par citation est une fois encore au service d'une dégradation des personnages. Elle touche certes les personnages de *TLA* mais rejaillit sur ceux de *NET* : leur identification est ressentie comme d'autant plus ridicule ; la passivité caricaturale de Mr. Alabaster semble alors n'« être rien » à côté de celle de Ralph Stone.

En leur rendant visite, le narrateur constate en effet que l'identification des Stone aux Alabaster est parfaitement assumée comme en témoigne une interview accordée par Ralph Stone au magazine spécialisé *Bookseller* (p. 135-137 : « 'Incluso aparecemos en una novela española de Xavier Marias' (...), 'figuramos como el señor y la señora Alabaster' »). Cette appropriation se traduit également par le fait qu'ils vendent quelques exemplaires de *TLA* dans leur boutique spécialisée en livres anciens. Le narrateur s'en alarme : « 'Santo cielo', pensé, 'los Stone asumen que los Alabaster son ellos y por eso les hace gracia vender en su

tienda una novela que según ellos habla de ellos y de esa tienda en la que ellos venden ahora esa novela que de ellos habla. » (p. 121). La réduplication de « habla de ellos », « novela » et « tienda » produit une mise en abyme qui traduit celle de la fiction de *TLA* dans *NET*. On assiste ainsi au prolongement de la fiction de *TLA* dans la « réalité » de *NET*, c'est-à-dire encore dans la fiction. Cette technique narrative n'est pas sans rappeler la deuxième partie du *Quichotte* où don Quichotte et Sancho apprennent qu'un livre racontant leurs propres aventures a été écrit par un certain Cide Hamete Benengeli. Non seulement, ils assument entièrement leur rôle de personnage, mais prennent encore la défense de leur auteur lorsqu'ils apprennent l'existence d'une deuxième partie apocryphe²⁰⁵. On assiste alors à une mise en abyme de la fiction dont les effets sont à la fois comiques et critiques puisqu'elle permet à Cervantes de discréditer Avellaneda sans avoir l'air de prendre part au dénigrement et permet également aux personnages de dépasser le cadre du texte cervantin et de s'acheminer naturellement vers un statut de figures métalittéraires. Mais le narrateur ajoute aussitôt : « 'Sin embargo los Alabaster nunca podrían haber vendido mi libro que los crea y contiene' » (p. 121). Il soulève ainsi la contradiction intrinsèque d'une mise en abyme de la fiction. Néanmoins, il faut retenir l'idée que la fiction « agrandit » la réalité et permet aux Stones de vendre un livre supplémentaire, ce qui constitue pour eux une opportunité commerciale réelle. L'ironie du narrateur se fait sentir dans le caractère dégradant parce que pécuniaire de cet « agrandissement » de la réalité par la fiction.

L'appropriation et l'absurdité de la situation atteignent leur apogée quand les Stone apprennent au narrateur qu'ils souhaitent interpréter leur « propre » rôle dans l'adaptation cinématographique du roman. C'est particulièrement pathétique dans le cas de Ralph Stone pour deux raisons : d'abord parce qu'il avoue être membre d'une association de figurants et avoir une passion refoulée pour le métier d'acteur qu'il n'a pu exercer ; ensuite parce que le film tiré du roman a tout l'air d'être ce qu'on appelle familièrement un navet. Cette anecdote est, en effet, l'occasion d'égratigner le producteur Querejeta et son adaptation de *TLA* au

²⁰⁵ On peut lire en effet:

« - Créanme vuestas mercedes dijo Sancho que el Sancho y el don Quijote desa historia deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros: mi amo, valiente, discreto y enamorado; y yo, simple gracioso, y no comedor ni borracho.

- Yo así lo creo dijo don Juan; y si fuera posible, se había de mandar que ninguno fuera osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete, su primer autor, bien así como mandó Alejandro que ninguno fuese osado a retratarle sino Apeles.

- Retrátame el que quisiere dijo don Quijote, pero no me maltrate; que muchas veces suele caerse la paciencia cuando la cargan de injurias.

- Ninguna dijo don Juan se le puede hacer al señor don Quijote de quien él no se pueda vengar, si no la repara en el escudo de su paciencia, que, a mi parecer, es fuerte y grande. » (II, 59, p. 489)

cinéma²⁰⁶. Il n'en reste pas moins que Ralph Stone va enfin pouvoir réaliser son rêve. La projection dans le personnage de fiction permet donc à l'individu de réaliser ses fantasmes. Finalement, ce que le narrateur craignait le plus, se réalise.

Comme précédemment dans le cas de Rylands, le traitement du nom est édifiant. En plus des points communs existant entre les Stones de *NET* et les Alabaster de *TLA*, l'identification trouve une légitimité supplémentaire dans l'analyse des deux noms à laquelle se livre l'instance narrative. Ainsi « Alabaster » serait la remotivation étymologique de « Stone » : telle la pierre transformée en albâtre par le pouvoir de l'écriture. Le narrateur rejette cependant la responsabilité de cette lecture littérale sur le dos des lecteurs :

« También se consideró -bueno, fue el propio Ian quien alertó a los otros, divertido una temporada con sus pesquisas y reconstrucciones- que el matrimonio de librereros anticuarios que aparecen en *Todas las almas* como Mr y Mrs Alabaster tenían que corresponderse con los dueños de la librería Titles, de Turl Street, que se apellidaban Stone y a los que yo habría ennoblecido por tanto el nombre, haciéndolos pasar de la vulgar Piedra de la realidad al monumental Alabastro de la ficción ('...ni señalaré esa piel más blanca suya que la nieve, y suave...'). » (p. 97-98).

Le rejet de cette lecture par le narrateur se marque par l'emploi d'une troisième personne indéfinie (« se consideró »), et l'ironie avec laquelle il souligne la modification ennoblissante du nom, notamment grâce à l'emploi des majuscules et la réminiscence de vers tirés d'*Othello* (« haciéndolos pasar de la vulgar Piedra de la realidad al monumental Alabastro de la ficción »). On remarquera que l'énoncé se clôt d'ailleurs sur la citation du début de ce vers : « ni señalaré esa piel más blanca suya que la nieve, y suave como monumental alabastro » (cf. p. 89). Le narrateur fait manifestement preuve de mauvaise foi car cette lecture, faite en réalité par l'un de ses collègues, Ian Michael, est tout à fait valable. En effet, Stone est un nom très commun, contrairement à Alabaster ; en outre, l'oeuvre de Shakespeare, et notamment *Othello*, également choisi comme motif dans *El hombre...*, imprègne *TLA* comme l'ensemble de l'oeuvre de Marías ; enfin l'albâtre symbolise la noble pureté de Desdémone ainsi que son innocence, en accord avec le portrait que le narrateur de

²⁰⁶ Le narrateur en brosse un portrait en effet aussi catastrophique semble-t-il que cette adaptation cinématographique du roman (cf. p. 126-128). On notera à cet effet la remarque placée dans la bouche de Ralph Stone sur le nom des cinéastes, souligné par une traduction inutile, parce qu'évidente, du narrateur : « Aunque ya escribimos al productor español, algo así como Elijah... oh bueno, no soy capaz de pronunciarlo, algo con Q y con la palabra reject dentro, ¿no es así, querida? -verificó con su mujer, que asintió-, lo cual no es muy prometedor, cierto, para esperar que no nos rechacen -el sustantivo *reject* significa 'persona o cosa rechazada', 'desecho'; Elijah. es la forma inglesa del nombre bíblico-. Quiero decir ofreciéndonos a interpretar esos papeles tan adecuados para nosotros. Pero no nos han contestado nada, y eso que utilizamos una hoja con membrete de la OSCA, si mal no recuerdo. ¿Es normal no contestar a las cartas en España? » (p. 130)

TLA dresse de ce couple de libraires, toujours prévenants, modestes et finalement assez candides. Mais la réminiscence des paroles d'Othello prend d'autant plus de sens dans le contexte de *NET* qu'il est victime d'une petite « trahison » de la part de Ralph Stone (cf. p. 137-138), qu'il juge presque méritée après le sort qu'il lui a réservé dans *TLA*. Finalement, bien que fausse d'après le narrateur, cette remotivation du nom des Stone en Alabaster s'avère juste au-delà de *TLA*.

Le cas des Stone est particulièrement développé mais d'autres personnages sont tout aussi pathétiques et comiques, comme cette admiratrice de l'auteur qui se reconnaît dans l'un des trois protagonistes monstrueux de la nouvelle « La venganza y el mayordomo » (cf. p. 99) ²⁰⁷, ou comme « Alec Dewar » qui préfère se reconnaître sous les traits d'un personnage de fiction alcoolique et violent plutôt que de rester dans l'anonymat :

« Adusto deliberado y tímido involuntario, el buen Alec Dewar por fin disponía de un tema de conversación original y exclusivo suyo, en el que él aportaba la noticia y daba las respuestas a las obligadas preguntas de cortesía e ilustraba al interlocutor y marcaba la pauta, en vez de aguardar a que los comensales vecinos se interesaran por él y le dirigieran la palabra, cosa que no siempre hacían, temerosos de su aparentemente severo y hasta rugidor carácter. (...) No precisó de qué se responsabilizaba y es una lástima, pues me habría gustado, al igual que con Rylands, saber en qué había yo acertado sin quererlo ni buscarlo. Pero es posible -o de desear al menos, y eso ya me justificaría mi libro- que a partir de entonces el real trasunto del Matarife o Martillo ficticio haya despertado mayor interés entre sus colegas y vecinos de mesa, o lo que sería preferible, mayor aprecio » (p. 94-95).

D'après le narrateur, le but de cette identification à un autre fictif est d'attirer l'attention sur soi à des fins quasiment existentielles : Alec Dewar est isolé par une austérité qui cache en réalité sa très grande timidité ; répandre la rumeur selon laquelle il a inspiré un personnage de fiction suscite la curiosité de ses collègues ; mais l'identification est périlleuse comme le suggèrent les surnoms du personnage, qui rappellent ceux de Jack l'éventreur et que le narrateur signale perfidement (« Matarife o Martillo »). La fiction lui assure malgré tout un supplément d'âme. A travers cette fiction de la projection de personnes réelles dans les personnages de *TLA*, les personnages de *NET* constituent finalement le prolongement de ceux de *TLA*, puisqu'en dernière instance, il n'y a que des personnages et non des personnes dans *NET*.

Les personnages de *TLA* donnent ainsi lieu à une série d'identifications à caractère comique qui rendent compte de l'illusion référentielle. Les personnages de *NET* subissent un

²⁰⁷ Cette anecdote témoigne de la généralité d'une réaction d'identification qui s'étend bien au-delà de *TLA* (p. 98-100).

double processus de transformation (la lecture par les autres, la lecture par soi). Mais l'attitude du narrateur est ambiguë : il condamne la lecture mimétique et en même temps la conforte par le développement d'une argumentation systématiquement paradoxale. Il en ressort des personnages eux-mêmes ambigus qui mêlent référentialité et fictionnalité sans qu'il soit possible de les départager. Néanmoins les résultats de la projection sont globalement négatifs : elle agit comme un placebo sur leurs souffrances existentielles ; elle est trompeuse. L'illusion référentielle est tournée en dérision.

3. 1. 3. Todas las almas ou la vampirisation de la fiction.

C'est encore un cas bien particulier d'illusion référentielle qui s'instaure entre *NET* et *TLA*. Le narrateur avoue en effet être victime de la fiction de *TLA* et considère qu'elle envahit sa réalité, comme s'il cédait, lui aussi, à la confusion. Cette réaction est d'autant plus surprenante que, dès le départ, il semble se poser en critique de son oeuvre et donc posséder un regard distancié vis-à-vis de celle-ci.

Parmi les textes privilégiés par le narrateur, nous avons vu que *TLA* occupe la première place au rang des oeuvres citées, et nous avons notamment souligné l'importance de la reproduction du dixième chapitre de *TLA* dans *NET* à travers une série de longues citations commentées. De ce fait, une hiérarchie s'établit entre *NET* et *TLA* qui se marque à la fois dans les citations et les commentaires critiques du narrateur. *NET* se présente d'ailleurs dès le départ comme un texte en lien direct et unique avec *TLA*. En effet, dès le premier chapitre, il affirme : « voy a relatar lo ocurrido (...) a raíz de la escritura y divulgación de una novela, una obra de ficción (...) No soy el primero ni seré el último escritor cuya vida se enriquece o condena o solamente varía por causa de lo que imaginó o fabuló y escribió y publicó » (p. 11), affirmation qu'il complète quelques pages plus loin par l'identification du roman : « *Todas las almas* fue publicada por una editorial de cuyo nombre es mejor no acordarse en marzo o abril de 1989 » (p. 16). De façon évidente, le narrateur place *TLA* à l'origine de *NET*, et place donc *NET* dans une position métafictionnelle par rapport à *TLA*.

On peut ainsi signaler que *NET* commente de nombreux éléments concernant *TLA* : il est ainsi question de l'accueil qui a été fait au roman en Espagne par les étudiantes madrilènes de l'auteur (chap. 3), au Royaume-Uni par le public universitaire oxonien (cf.

chap. 4, 6, 7, et 8), et par les éditeurs (chap. 18). En ce sens, *NET* fait figure de « biographie » de *TLA*. Dans cette lignée, on peut rapidement évoquer l'histoire éditoriale de *TLA*, telle qu'elle est rapportée par *NET*. Le narrateur s'en prend tout particulièrement aux éditeurs de la maison Anagrama, à travers une double allusion limpide à l'incipit de *Don Quichotte* : « *Todas las almas fue publicada por una editorial de cuyo nombre es mejor no acordarse* » (p. 16), et plus loin « ... ese editor cuyo nombre prefiero que no figure en estas páginas » (p. 285). Le parallélisme porte sur le fait de ne pas vouloir se souvenir d'un lieu / d'un éditeur. Dans le texte de Cervantes, il s'agit d'un « trou » perdu ; par analogie, les éditeurs se retrouvent privés de leur notoriété et relégués dans l'anonymat. Il est donc nécessaire de « démonter le mécanisme de l'allusion pour lui permettre ensuite d'inscrire obliquement la signification »²⁰⁸ et d'entamer ici un processus de dégradation.

Le narrateur de *NET* évoque alors ses déboires avec sa première maison d'édition et son premier éditeur, Jorge Herralde dont il raille l'incompétence, et rappelle comment il a été « répudié » par ce dernier, selon le terme employé par Marías dans la préface de *Miramientos* (*op. cit.*, p. 9) (cf. chap. 17). Cela est d'autant plus transgressif que son travail d'éditeur est reconnu internationalement. Les éditeurs en prennent pour leur grade, mais c'est également le cas des autres auteurs, qui, lorsqu'ils ne sont pas explicitement amis du narrateur, ne sont pas épargnés. En témoignent les allusions à Andrés Trapiello ou Javier Tomeo, considérés comme des écrivains « ineptes » (p. 58), et à Juan Manuel de Prada, vainqueur du prix Planeta en 1997 avec *La tempestad*, roman pour lequel il fut accusé de plagiat par Marías (cf. p. 394)²⁰⁹. Ces éléments ne concernent pas directement *TLA* mais recréent une actualité autour du roman et des conséquences qu'il a eues dans la vie de Marías : début de la célébrité et remises de prix consécutives. Ainsi, comme nous l'avons montré, *NET* constitue la biographie de *TLA* en quelque sorte. La répétition permet alors la redécouverte du texte à travers l'analyse de sa réception. Cette distance métalittéraire entre les deux textes semble être la garante d'une prévention contre les dangers de l'illusion référentielle.

Néanmoins, progressivement, le narrateur présente *NET* comme une « suite »²¹⁰ à *TLA* dont il serait une fois encore le protagoniste. Le rapport critique vis-à-vis de *TLA* se

²⁰⁸ PIEGAY-GROS, N., *op. cit.*, p. 55.

²⁰⁹ C'est dans un article du *Semanal*, intitulé « Máquinas mágicas » que Javier Marías a lancé la polémique en affirmant que l'auteur de *La tempestad* lui avait emprunté certaines phrases d'un article antérieur intitulé « Venecia, un interior », et inclus dans *Pasiones pasadas* (*op. cit.*, p. 19-49)

²¹⁰ *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 37, et pp. 177-236.

dissout petit à petit et le discours du narrateur se fait de plus en plus ambigu, notamment en ce qui concerne le narrateur de *TLA* et son identification avec l'auteur de *TLA*.

La stratégie autofictionnelle mise en place dans *TLA* n'a pas exactement fonctionné ou a, au contraire, trop bien fonctionné : le narrateur, anonyme, a été entièrement identifié à l'auteur. Le narrateur de *NET* tente de comprendre les raisons de cet « échec ». Les points communs entre le narrateur et l'auteur de *TLA* sont plus nombreux que leurs différences ; le narrateur le reconnaît lui-même (p. 17 : « Y es cierto que ese narrador ocupa el mismo puesto que ocupé yo en mi propia vida o historia de la que guardo recuerdo »). Nous renvoyons ici à la thèse de C. Bouguen qui s'est efforcée de relever tous les points communs existant entre l'auteur Javier Marías et ses personnages de narrateur. Cela ne justifie pas pour autant l'identification.

Le narrateur apporte une restriction de taille puisqu'il limite la collusion entre sa vie et celle du personnage à la capacité de sa mémoire (« de la que guardo recuerdo ») ; la notion de point commun est fragilisée. Les autres ressemblances avec son personnage sont également relativisées : « era sólo lo que suelo llamar un préstamo del autor al personaje. Poco de lo que en el libro se cuenta coincide con lo que yo viví o supe en Oxford, o sólo lo más accesorio y que no afecta a los hechos. » (p. 17). En somme, le narrateur joue sur une sorte de clause d'intégralité sur laquelle serait fondée l'identité de deux êtres : à partir du moment où elle n'est pas respectée, c'est-à-dire s'il n'y a que des ressemblances ou des coïncidences entre eux, il n'y a pas identité. C'est le principe de l'autofiction.

Néanmoins, si cette position est admissible, il opte alors pour une stratégie de défense qui relève du sophisme : « Lo que yo no podría ni puedo es demostrar que los hechos de la novela no me sucedieron a mí en mi vida » (id.). L'absence d'argumentation relève d'une démonstration par l'absurde qui cherche à traduire le décalage existant entre vivre et raconter ce qu'on a vécu. Celui-ci témoigne de la complexité de la mise en perspective du sujet par l'écriture et de l'impossibilité de répondre à la question de l'identité entre auteur et narrateur. Le narrateur adopte alors une position de plus en plus ambiguë²¹¹. Sa démonstration se poursuit au chapitre suivant par un résumé des principaux éléments de « Quien escribe », article dans lequel il s'explique sur les fondements de l'autofiction dans *TLA* (p. 27-28). Les signes de la différence entre le narrateur et l'auteur sont : en premier

²¹¹ On peut souligner que la note d'auteur à l'édition anglaise, qui conforte la lecture non-référentielle de *TLA*, n'est reproduite qu'au chapitre 18. En outre, elle fait l'objet d'un commentaire spéculaire sur les éventuelles contradictions qu'elle contiendrait dans sa version en espagnol par rapport à sa version définitive en anglais, comme nous l'avons dit (p. 299-300). Il semble donc que le narrateur rejette les éléments qui permettraient de clarifier son propos.

lieu, l'absence du nom du narrateur, appelé par défaut « nuestro querido español » ou « el caballero español », et en second lieu, le fait qu'il est marié et père d'un enfant. Ces arguments peuvent sembler un peu légers. Il est en effet intéressant de signaler que la partie la plus argumentée de l'article, qui consiste en une explication des intentions de l'auteur au-delà de ces attributions fantasques, n'est pas reprise dans *NET*. Il est également intéressant de signaler que dans ce même article, l'auteur explique les difficultés qu'il a eues à ne pas s'identifier à son personnage de narrateur (p. 101 : « No negaré que al comienzo de la escritura de *Todas las almas* esta separación no me resultaba tan clara »).

Le narrateur refuse donc d'entrer dans les détails de la démonstration et maintient du même coup *NET* dans une ambiguïté argumentative, comme s'il ne parvenait toujours pas à assumer complètement cette séparation. En effet, son attitude est complexe. Il précise à propos de *TLA* : « invitó a sospechar que cuanto se contaba en ella [la novela] tuviera su correspondencia en mi propia vida, aunque no sé si ésta es a su vez parte o no de la realidad, quizá no lo sería si lo contara y algo estoy ya contando » (p. 16). Son propos est apparemment confus : il établit une distinction nette entre fiction et réalité (« sospechar » condamne la lecture mimétique), puis la remet immédiatement en question (« aunque no sé si »). Ainsi, les frontières entre fiction et réalité tendent à s'estomper faisant du narrateur lui-même une victime de l'illusion référentielle.

Il avoue ensuite une continuité entre les deux oeuvres, malgré la dimension métanarrative de *NET* par rapport à *TLA* dont il vient d'être question :

« La sensación de que los libros me buscan no ha dejado de acompañarme, y todo lo que ha pasado a la vida desde mis ficticias páginas de *Todas las almas* ha acabado por tener también materialización en esa forma, en forma de libro, o de documento, o de foto, o carta, o de título. Es tanto lo que ha saltado desde la novela a mi vida que ya no sé cuántos folios necesitaré para contarlo, no bastara con este volumen ni quizá tampoco con el segundo previsto, porque han transcurrido ocho años desde que publiqué esa novela y todo continúa invadiendo mis días o deslizándose en ellos al igual que en mis noches » (p. 253)

Cette continuité se matérialise par un mouvement de translation rendu palpable par l'accumulation des verbes (« todo lo que ha pasado », « lo que ha saltado », « todo continúa invadiendo mis días o deslizándose en ellos »). Cette invasion prend des proportions fantastiques avec l'allusion à la nuit ; c'est en ce sens que l'on a parlé de « vampirisation » du roman.

Cette crainte est réitérée quelques pages plus loin, de façon plus radicale encore :

« Fue entonces, a partir de la publicación en Inglaterra, cuando las averiguaciones que no

busqué y también los hechos y las coincidencias incrementaron su ritmo que ya no ha cesado ni quizá cese nunca, y cuando tuve la sensación a veces de que hay que llevar cuidado con lo que uno inventa y escribe en los libros, porque en ocasiones se cumple. Y si ese ritmo no cesa nunca como preveo, es muy posible que una parte de mi vida pero es sólo una parte se vea para siempre condicionada y regida por una ficción, o por lo que me ha ido trayendo y me ha de traer aún esta novela. » (p. 301)

Dans ce passage, le narrateur parle de « cumplimiento », donc de réalisation. La radicalisation du propos se manifeste d'ailleurs à travers la récurrence à quelques pages d'intervalle du substantif « coincidencia » (p. 301, 302, 303, 307). On attache toujours quelque chose d'heureux à la coïncidence, ce qui la pare immédiatement d'un déterminisme étranger au hasard. Il en ressort une confusion croissante dans l'esprit du narrateur entre fiction du roman et réalité quotidienne, telle qu'elle est présentée dans *NET*.

Celle-ci se marque également dans le délitement progressif de certaines affirmations-clé. *NET* s'ouvre sur l'idée que le narrateur sait, en effet, distinguer fiction et réalité (p. 9 : « Creo no haber confundido todavía la ficción con la realidad »). Néanmoins, cet aveu connaît au fil des pages des variations qui tendent à le remettre en cause. La première phrase de *NET* est en effet reprise au sixième chapitre, avec quelques précisions : « En la primera frase de este libro dije tener la creencia de no haber confundido todavía nunca – sí, todavía nunca, es deliberada la incorrección – la ficción con la realidad, lo cual no significa que a veces no me cueste, retrospectivamente, lograr evitar tal confusión. » (p. 75). Les modifications apportées à l'énoncé traduisent la difficulté croissante du narrateur à distinguer la fiction de la réalité (« lo cual no significa que a veces me cueste (...) lograr evitar tal confusión »). Mais, curieusement, cette difficulté ne se manifeste pas au moment de l'écriture, mais au moment de la relecture (« retrospectivamente »). Ce changement de perspective traduit l'invasion progressive de la réalité par la fiction. Dans cette optique, on peut souligner que le narrateur parle de « incorrección deliberada » à propos de l'enchaînement des deux adverbes « todavía » et « nunca » : il insiste ainsi sur la fragilité de cette première affirmation. De la même façon, la glose de « creo » par « tener la creencia » marque un certain recul dans l'affirmation d'une capacité à distinguer le réel de la fiction. Une fois le travail d'écriture achevé, les catégories de la fiction et de la réalité n'opèrent plus, et comme le dit le narrateur à la fin de *NET*, « quién sabe además a estas alturas lo que se ha hecho real y lo que se ha hecho ficticio » (p. 396-397). Cela consiste à affirmer le pouvoir d'invasion de la fiction sur la réalité et la difficulté qu'il y a à y résister.

Enfin, un dernier élément, apparemment anodin, semble plaider en faveur d'une difficulté à éviter les dangers de la fiction. Au-delà des similitudes que nous avons cru percevoir dans l'écriture biographique de Marías et Borges, nous voulons signaler une allusion à la nouvelle borgésienne intitulée « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » qui, bien que peu visible et donc a priori peu rentable, ne nous semble pas fortuite. On sait que le narrateur de *TLA*, fasciné par la personnalité de John Gawsworth, cherche à obtenir à tout prix des informations sur ses oeuvres et sa personne ; il fait pour cela appel à la bonne volonté des Alabaster, le couple de libraires spécialisés chez qui il se fournit en livres durant son séjour à Oxford. Ceux-ci lui apprennent alors l'existence d'un spécialiste de Gawsworth vivant aux Etats-Unis. Nous reproduisons le passage concerné, qui se situe à l'origine dans *TLA* mais que le narrateur de *NET* inclut dans sa reproduction du dixième chapitre : « El matrimonio Alabaster, con su inconmensurable pero precavida sapiencia, no había podido ayudarme apenas a hallar textos suyos ni sabía más de él, pero sí sabía de la existencia de un individuo en Nashville (Tennessee) que, a miles de kilómetros de distancia, poseía sobre Gawsworth casi toda la información del mundo. » (p. 158). Ce qui nous frappe dans ce passage, ce sont les origines géographiques de ce spécialiste de Gawsworth. Il est en effet précisé qu'il vit à Nashville dans le Tennessee. Or, précisément, le narrateur borgésien signale que le journaliste américain qui réussit à mettre la main sur les quarante volumes de l'encyclopédie de Tlön est « un investigador del diario *The American* (de Nashville, Tennessee). » (*op. cit.*, p. 38). Le lien que nous établissons entre *NET* et *Ficciones* repose donc sur la répétition de ce double toponyme.

Cette allusion trouve toute sa légitimité dans la signification profonde du conte borgésien. « Tlön... » raconte les conséquences d'un idéalisme poussé à l'extrême; des hommes inventent entièrement une planète mais leur invention les dépasse et finit par se substituer à la réalité:

« El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) "idioma primitivo" de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre -ni siquiera que es falso-. Han sido reformadas la numismática, la farmacología y la arqueología. Entiendo que la biología y las matemáticas aguardan también su avatar... Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no yerran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la *Segunda Enciclopedia de Tlön*. Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. » (p. 39-40)

Le conte se referme donc sur cette perspective inquiétante selon laquelle le monde « deviendra Tlön » et traduit la conversion des hommes au totalitarisme de l'invention tlönienne dont la responsabilité incombe aux quelques membres d'une secte vouée en principe à la dissolution. Les hommes adoptent en effet les coutumes de Tlön et réinventent leur histoire, même la geste et l'épopée nationales, à partir de modèles fictifs. Il s'agit donc d'une affirmation de la supériorité ontologique de la fiction, exactement comme on la trouve exprimée dans les rapports entre *NET* et *TLA*.

Comme le montre R. Quilliot dans un article intitulé « La destruction du réel. La dissolution du sujet »²¹², cette affirmation est liée à une volonté de nier le réel :

« La signification de ce conte étrange est (au moins) double. Écrit au plus fort de la tourmente des années quarante, il a pour but de dénoncer les fantasmes démiurgiques qui sont parfois à l'origine des projets de reconstruction utopistes ou totalitaires de la société. Mais d'une certaine façon, il est aussi aux yeux de Borges, une représentation symbolique de sa propre entreprise littéraire, qui pour être, elle, absolument innocente, n'en est pas moins d'une extrême radicalité ».

L'entreprise littéraire borgésienne consiste à nier la réalité, c'est-à-dire à nier ce qui nous nie, puisque la vie nous conduit nécessairement à la mort. Pour atteindre cet objectif, il ne s'agit pas d'introduire l'irréel dans le réel comme le fait la littérature fantastique, mais au contraire, de faire en sorte que la réalité devienne en elle-même impensable, inconcevable, invraisemblable. Seule la fiction devient alors pensable et donc peut prétendre à un statut ontologique. Elle est alors destinée à se substituer à la réalité, comme *TLA* envahit la réalité du narrateur de *NET*. Le narrateur/auteur semble pris à son propre piège, lui qui prétend savoir distinguer la fiction de la réalité.

3. 2. De l'illusion référentielle à la transcendance de l'art.

3. 2. 1. L'immortalité narrative.

L'identification à un personnage de fiction peut adopter des formes perverses, comme en témoigne indirectement l'exemple du personnage de Francisco Rico, qui rejette l'idée de servir de modèle à un personnage de fiction : à partir d'une anecdote burlesque, le narrateur propose une réflexion sur l'écriture qui permettra de mettre en évidence à la fois les dangers de la projection identitaire et les vertus de la « vraie » répétition au sens

²¹² Disponible sur Internet.

kierkegaardien.

Le protagoniste du cinquième chapitre de *NET* coïncide en effet en tout point avec l'éminent philologue Francisco Rico : ce personnage référentiel a a priori une forte réalité extratextuelle. Le narrateur relate une conversation dans laquelle il cherche à le convaincre de servir de modèle à un personnage de fiction en lui faisant valoir la rentabilité immédiate que cela constitue en termes de postérité : « Es posible -le dije- que seas más recordado por haber aparecido como personaje en una novela tan perdurable que sea rastreada hasta el infinito, que por cuanto está en mi mano lograr con tu aplicación y tu talento exegético y tus saberes acumulados. » (p. 58-59). Il se fait en cela l'écho des propos de Rylands cités précédemment. Concrètement, il veut faire apparaître Rico sous les traits du professeur Del Diestro dans *TLA* et cherche à obtenir son autorisation, et l'obtient finalement.

Quelques années plus tard, la situation se reproduit avec le personnage du professeur Villalobos dans *Corazón...*, à quelques différences près : d'une part c'est Rico qui s'enquiert auprès du narrateur/auteur de son éventuelle apparition dans le roman (p. 66 : « ¿Salgo yo ? ») et non l'inverse ; d'autre part, s'il accepte dans un premier temps le personnage que ce dernier lui « concocte » (p. 68 : « Eso me ha gustado, bien. (...) Adelante, te concedo la venia de momento »), il le rejette finalement pour des raisons apparemment ridicules, comme en témoigne l'extrait d'une conversation téléphonique entre les deux hommes, rapportée par le narrateur :

« - Óyeme una cosa, joven Marías -me dijo sin preámbulos (...). He pensado que no quiero salir en esa novelita tuya como profesor del Diestro ni zarandajas ni nada. Si salgo he de ser yo mismo. (...) Yo mismo, Francisco Rico, con mi propio nombre. Que salga Francisco Rico, no un ente de ficción que se le parezca ni lo parodie (...) No me seas necio, joven Marías -respondió con simulada irritación-, sabes perfectamente lo que quiero decir. Al Museo del Prado lo llamarás por su nombre en tu novela, no dirás que alguien fue al Museo del Campo o al Museo del Salto, imagino. 'Por qué del Salto', me pregunté.

- No. ¿Por qué del Salto? -le pregunté.

- Qué más da, del Salto o del Brinco, qué más da. Pues lo mismo que el Prado es el Prado y no es el Salto ni el Brinco, yo he de ser el profesor Francisco Rico con mis atributos, catedrático de la Universidad de Bellaterra y académico de la Lengua -ya había entrado-, y no Del Diestro ni Del Fieltro ni ninguna otra invención o ilusión, ¿lo entiendes ya? Quiero aparecer como yo mismo, o si no nada, quítame, me retiro. » (p. 68-70).

Au moment même où Rico exige d'apparaître en tant que personnage, il veut le faire en tant que personnage référentiel et non comme modèle d'un personnage de fiction (« Yo mismo, Francisco Rico, con mi propio nombre. Que salga Francisco Rico, no un ente de ficción que se le parezca ni lo parodie. »). (Cette situation absurde laisse penser qu'il s'agit

d'une conversation entièrement fictive). Ses réactions sont alors ridicules: il veut être reconnu pour ce qu'il est, c'est-à-dire un érudit et un savant, suggérant ainsi qu'un intellectuel de son envergure peut éprouver un manque de reconnaissance. Il prétend, en outre, vouloir se protéger contre d'éventuels attaques : s'il est lui-même, il ne pourra pas servir de modèle à un personnage qui par ailleurs peut être affublé de tares multiples (ainsi, parce qu'il avait servi de modèle au protagoniste odieux d'un roman écrit quelques années auparavant par une femme qui cherchait à se venger de lui, un coup fut porté à sa réputation de séducteur, angle inattendu sous lequel on découvre le personnage de Rico).

Ainsi, il prétend garantir la référentialité de son personnage en lui attribuant son nom considéré comme « rigide » au sens de Kripke²¹³ ; étant lui-même un « monument » de la philologie espagnole, il prend pour exemple les noms des monuments historiques de Madrid. Toute l'ironie du narrateur se marque dans le jeu qui s'instaure au niveau de ces noms : cherchant à montrer l'inanité de la ressemblance des personnages avec des personnes, il transforme ainsi le Musée du Prado en Musée du « Salto » et du « Brinco », jouant sur la contiguïté métonymique qui existe entre l'univers champêtre du nom et sa faune supposée ; en outre, la connotation de légèreté qui en ressort contraste avec la massivité de l'édifice et accentue le caractère burlesque de la démonstration. D'ailleurs, le narrateur semble filer la métaphore à la fois bucolique et monumentale avec le dernier verbe de l'échange (« me retiro ») qui semble faire écho à un autre lieu incontournable de la capitale espagnole : le parc du Buen Retiro. Quant au nom du personnage, « Del Diestro », - qui donne lieu à des jeux de mots avec le couple d'adjectifs « diestro » / « siniestro » dans *TLA* -, il est transformé en « Del Fieltro » : on passe alors du domaine bucolique à celui des toiles et tissus ; le nom est à nouveau instrumentalisé, renvoyant à une matière peu noble dont on faisait les chapeaux et les capes autrefois. Tandis que Rico cherche à valoriser le nom de la personne, le nom du personnage est ridiculisé.

Rico fait alors une sorte de chantage au narrateur : « Quiero aparecer como yo mismo, o si no nada, quítame, me retiro ». En menaçant de se retirer, il met en péril l'avenir du roman ; le narrateur refuse alors ce chantage qu'il considère comme odieux pour diverses

²¹³ KRIPKE, S., *La Logique des noms propres*, Minuit, Paris, 1972. Kripke écrit en effet : « nous appellerons quelque chose un « désignateur rigide » si dans tous les mondes possibles il désigne le même objet, et un « désignateur non rigide » ou « accidentel » si ce n'est pas le cas. (...) Quand nous concevons une propriété comme essentielle à un objet, nous voulons dire qu'elle est vraie de cet objet en toute circonstance où celui-ci existe. Un désignateur rigide d'un objet existant nécessairement peut être appelé « rigide au sens fort ». (...) les noms sont des désignateurs rigides. » (*op. cit.*, p. 36).

raisons : « (...) tendría que cambiarlo. Quizá Rico no haría ni diría cosas que él hace o dice, no todas, y el personaje y su función ya están dibujados. No voy a alterar la historia para adecuar a ti ese individuo, supongo que te haces cargo. Y además, cómo va a aparecer una sola persona real en medio de todos los demás entes de ficción, como tú los llamas. Eso no quedaría bien. » (p. 68). La fermeté du narrateur infantilise le personnage de Rico et accentue la tonalité burlesque du chapitre.

Ainsi, Rico refuse de servir de modèle à un personnage de fiction ; il exige d'apparaître sous son nom, comme s'il pensait devoir être retenu davantage en tant que « philologue », qu'en tant que personnage de fiction. A ce titre, il réclame à l'auteur que l'immortalité lui soit désormais accordée. On sait ce qu'il en est du personnage du professeur Villalobos de *Corazón...* : le narrateur/auteur l'a maintenu tel quel. En revanche, dans *NET*, il a exaucé les vœux de Rico ; son personnage apparaît sous le nom de Francisco Rico, vivant à Barcelone et spécialiste de la littérature espagnole classique. Il apparaît donc en tant que « lui-même », mais sous des traits grotesques. Une fois de plus, cet épisode burlesque souligne les dangers de la fiction. Le désir d'immortalité est tourné en dérision : c'est une personnalité ridicule qui est immortalisée.

Au-delà du caractère comique de ce passage, le narrateur se livre à une réflexion plus sérieuse sur les dangers de l'illusion référentielle et de l'immortalité. Comme il l'affirme à la fin du chapitre, la fiction fige dans l'écriture le portrait d'un être. L'immortalité est avant tout vécue comme une mise à mort ; ce n'est pas la transcendance que la fiction confère à l'être en l'immortalisant à travers un personnage, mais bien la mortalité, comme l'explique le narrateur, et c'est sans doute pour cela que le personnage de Rico finit par vouloir ne plus apparaître du tout dans *Corazón...*, ni en tant que modèle du professeur Villalobos, ni en tant que Francisco Rico :

« Quizá [Francisco Rico] experimentaba ahora el temor a ser del todo ficticio, a revisitar y habitar para siempre un terreno en el que es todo inmutable hasta el fin de los tiempos o más bien de la imprenta. Uno puede compensar o variar o rectificar en la vida, hasta que el cuento no está acabado con la muerte que llega y cierra, y sobre todo con el relato de ambas, vida y muerte. Lo que se le atribuye en una ficción a uno tiene en cambio poco o ningún arreglo, no hay vuelta de hoja ni enmienda. Escrito está y se repite idéntico sin compasión ni esperanza -la historia es esta y estas son sus palabras-, contando o diciendo lo mismo cada vez que se lee u hojea o consulta, del mismo modo que la acción elegida y congelada de un cuadro jamás avanza ni retrocede, y en él nunca veremos el rostro de quien fue pintado de espaldas ni la nuca de quien se retrató de frente ni el lado oculto de quien ofreció el perfil. Escrito está, la amenaza inmemorial espantosa. (...) Contar es lo que más mata y lo que más sepulta, lo que fija y dibuja y hiela nuestro rostro o el perfil o la nuca, y ser contado puede equivaler a verse inmortalizado para quien crea en eso y a ser muerto en todo caso, y o

mismo me estoy enterrando con este escrito y en estas páginas, aunque nadie las lea, no sé qué es lo que estoy haciendo ni por qué lo hago. (Pues a este efecto es indiferente que alguien más las conozca, basta con que me cuente un poco, -basta con mi lectura.) Tal vez el profesor Rico lo intuyó entonces, lo que podía yo hacerle al sepultarlo en mi libro. » (p. 71-73)

Ce que craint Rico, c'est de devenir entièrement fictif, et c'est cet adverbe qui contient le danger de la fiction : fictif, l'être n'existe plus que dans la fiction, dans l'écriture ; une fois écrite sa vie est fixée à jamais (« un terreno en el que es todo inmutable hasta el fin de los tiempos o más bien de la imprenta »). Le narrateur oppose alors radicalement la vie et l'écriture ; alors que l'une est susceptible des variations les plus aléatoires, l'autre fige pour l'éternité ce qui a été, ou n'a pas été. Ainsi, l'écriture est du côté de la mort, tandis que la vie est du côté de la variation. Il y a là, en sous-main, un réquisitoire contre la fausse répétition qui se fourvoie dans le retour à l'identique (« Escrito está y se repite idéntico sin compasión ni esperanza -la historia es esta y estas son sus palabras-, contando o diciendo lo mismo cada vez que se lee u hojea o consulta »), et un plaidoyer pour la vraie répétition qui s'assume en tant que productrice de différence (« Uno puede compensar o variar o rectificar en la vida, hasta que el cuento no está acabado con la muerte que llega y cierra »).

Le narrateur compare alors le processus d'immortalisation/mise à mort de l'écriture à celui de la peinture (« del mismo modo que la acción elegida y congelada de un cuadro jamás avanza ni retrocede »). Il y a là une nette allusion à *Corazón...* précisément, où un gardien du Prado, justement, développe des tendances pyromanes à la vue d'un tableau de Rembrandt représentant Artémise, reine de Halicarnasse, sur le point de boire une coupe contenant du poison (ou les cendres de son frère et mari Mausole, selon les interprétations). Mateu, pris d'un accès de folie, décide de mettre fin à l'immortalisation de cet instant en menaçant de brûler la toile à l'aide d'un briquet ; une conversation s'engage avec le directeur du musée, qui tente de le raisonner :

« 'Qué hay, Mateu?, le dijo mi padre com calma. '¿Viendo mejor el cuadro?' (...) 'No', respondió en tono muy natural y desapasionado. 'Estoy pensando en quemarlo.' (...) 'Estoy harto de esa gorda' contestó Mateu. (...) 'No me gusta esa gorda con perlas', insistió (y es verdad que Artemisa está gorda y lleva perlas al cuello y sobre la frente en el Rembrandt). 'Parece más guapa la criadita que le sirve la copa, pero no hay manera de verle bien la cara.'

Mi padre no pudo evitar dar una respuesta burlona, es decir, sorprendida y lógica:

'Ya', dijo, 'fue pintado así, claro, la gorda de frente y la sirvienta de espaldas.'

El pirómano Mateu apagaba de vez en cuando el mechero durante unos segundos, pero no le apartaba del lienzo, y al cabo de esos segundos volvía a encenderlo y a calentar el Rembrandt. (...)

‘Eso es lo malo’, dijo, ‘que fue pintado así para siempre y ahora nos quedamos sin saber lo que pasa, ve usted, señor Ranz, no hay forma de verle la cara a la chica ni de saber qué pinta la vieja al fondo, lo único que se ve es la gorda con sus dos collares que no acaba nunca de coger la copa. A ver si se la bebe de una puta vez y puedo ver a la chica si se da la vuelta.’ » (p. 121)

Dans ce passage à caractère burlesque, Mateu prend la peinture d’une scène mythique, qui n’a donc pas existé, pour la réalité et cherche à voir de face la servante représentée de dos comme si elle avait un visage (« ‘Parece más guapa la criadita que le sirve la copa, pero no hay manera de verle bien la cara.’ »). La conversation absurde qui s’engage entre l’employé et le directeur se résoud par un renversement de situation comique : provoqué par la surenchère de Ranz qui propose à son tour de détruire le tableau en jetant dessus l’extincteur qu’il est parvenu à décrocher sans éveiller les soupçons du gardien, Mateu finit par recouvrer le sens de la responsabilité et enjoint le directeur de se calmer. L’employé ne dénonce pas son patron, de même que le patron ne renvoie pas son employé, mais le transfère dans une autre salle « moins risquée » : « Fue inmediatamente trasladado a otra sala, de primitivos, cuyas figuras son menos rotundas y es más difícil que irriten (y algunos son palinsquemáticos, es decir, cuentan en la misma superficie o espacio sus historias completas). » (p. 123). Avec les figures primitives, le risque d’illusion référentielle semble en effet moins élevé qu’avec la peinture flamande classique.

La peinture, comme l’écriture, fige l’individu dans une posture unique et définitive, avant même sa mort naturelle. C’est pourquoi le narrateur perçoit cette pérennité comme une mort artificielle (« es lo que más mata y más sepulta », « ser muerto en todo caso »), avec ses conséquences sur le corps du personnage (rigidité et froideur des macchabées : « fija », « acción congelada », « hiela »). Il envisage alors son propre cas et affirme se « tuer » chaque jour davantage avec ce qu’il écrit sur lui : sa vie, telle qu’elle est retranscrite, fige une partie de sa personne dans le moule du personnage de ses textes.

La répétition est alors précisément ce qui permet d’échapper à cette mort ; parce qu’elle signifie la variation, elle signifie la vie et s’oppose à l’identité. L’enjeu de la répétition est alors de contrecarrer l’immortalisation : en variant, la lettre du texte vit et peut vivre éternellement. Avant de conclure, nous pouvons rattacher cette réflexion sur le sens de l’écriture à une remarque faite à propos de la lecture au deuxième chapitre ; en effet, le narrateur déclare que la lecture est elle aussi une forme de répétition qui tue car elle n’altère pas le texte en profondeur : « es tan difícil saber qué va a resultar accesorio o fundamental una vez que estén terminados nuestro libro o nuestra historia o vida y sean tiempo conocido o pasado que ya no puede reproducirse. O acaso sí puede el libro, cada vez que es leído: pero

no, cada lectura lo altera, y en cambio no lo reescribe ninguna » (p. 22). En ce sens, la lecture est partie prenante de la répétition à l'identique. Elle en est une forme extratextuelle, liée à la réception et non plus à la rédaction du texte : elle prolonge les effets mortifères de l'écriture.

A travers le personnage de F. Rico, le narrateur montre les dangers de l'illusion référentielle et du désir d'immortalité. L'écriture, parce qu'elle est irrévocable, tue. Le rôle de la répétition dans l'écriture est alors de remettre en cause cette irrévocabilité, d'assurer la vitalité du langage et à travers elle, celle du personnage. Elle permet ainsi de conjurer l'immortalité des personnages de fiction, en les faisant varier, eux ou leur lecture, en les perpétuant dans l'écriture, comme en témoigne le cas de Toby Rylands. Ambigus et continus, ils sont vivants dans le texte. Ainsi, la variation est la condition de la transcendance de l'être dans l'écriture. Sous couvert d'autocritique de son oeuvre, le narrateur/auteur de *NET* assure à ses personnages une deuxième vie et en même temps une continuité à son oeuvre. La répétition est le vecteur de cette continuité, qui est au coeur de la transcendance de la littérature.

3. 2. 2. La transcendance de la littérature.

La littérature n'est pas fondamentalement mortifère. Elle a une transcendance. Parmi les objets qui incarnent la mémoire, le livre occupe une position privilégiée, comme nous l'avons dit. Sans doute, faut-il voir derrière cette réflexion sur l'objet-livre une approche de la littérature dans son rapport au temps, en accord avec ce que nous venons de voir au sujet de l'immortalité narrative. Nous devons nous demander si la répétition a un rôle à jouer dans l'histoire littéraire, si elle est la marque de l'épuisement de la création littéraire ou au contraire le signe de son éternel renouvellement.

La survie de l'objet livre en rapport avec la mortalité du sujet auteur est particulièrement sensible dans les raisons qui poussent le narrateur à collectionner des ouvrages anciens et rares :

« Si no fuera por los libros es casi como si no hubieran existido nunca ninguno de estos nombres ; si no fuera por los libreros que una y otra vez rescatan y ponen en circulación y revenden las silenciosas y pacientes voces que sin embargo se niegan a callar para siempre y del todo, voces infatigables porque no padecen el esfuerzo de emitir sonidos y oírse, voces

escritas, voces mudas y resistentes como la que ahora va llenando estas páginas un día tras otro a lo largo de las muchas horas en que nadie sabe de mí ni me ve ni me espía, y así parece que no he nacido. » (p. 111).

Comme le souligne le parallélisme syntaxique (« si no fuera por »), les livres et les libraires sont assimilés à des sauveteurs (« rescatan ») et des diffuseurs (« ponen en circulación »). L'association vitale auteur/livre est ainsi transformée en une association oxymorique : « voces escritas », « voces mudas y resistentes ». Ainsi, nous passons, mais les objets et les voix demeurent silencieusement ; ils continuent à exister, au moins un certain temps.

Cette conception du livre semble sous-tendre une vision de la littérature comme forme de transcendance. Il s'instaure, en effet, entre les oeuvres des différents auteurs, une continuité qui construit l'histoire littéraire au-delà de la temporalité des individus comme en témoigne cette réflexion au début du cinquième chapitre, avant l'intervention de Rico précédemment commentée :

« todos los novelistas actuales -aun el más inepto, el de Manzaneda de Torío o el de Quicena entre los españoles; no, sin duda alguna el de Las Palmas- somos en cierto sentido superiores a Cervantes aunque sólo sea porque conocemos a Cervantes y tenemos sus enseñanzas y contamos con él, y además sabemos qué ha venido después, lo cual nos da gran ventaja en teoría; y sin embargo ninguno somos superiores a él, ni nuestra existencia ni nuestras páginas borran o anulan las suyas, que se siguen estudiando y leyendo sin que caduquen; es este un campo en el que el tiempo añadido no presta ayuda o no sirve para mejorar ni arrumbar lo que vino antes, quizá el único terreno en el que el tiempo pasado no es tiempo perdido sino en realidad ganado: no por nosotros los individuos que lo perdemos siempre, pero sí por nuestras intenciones y por la obra que hicimos, si es que dura en el tiempo » (p. 58).

Le raisonnement du narrateur se fonde sur l'idée classique d'une supériorité et d'une infériorité simultanées des anciens sur les modernes. Dans un premier temps, il affirme la supériorité a priori des contemporains sur Cervantes (« somos en cierto sentido superiores a Cervantes ») ; il prend pour exemple des écrivains qu'il considère comme « ineptes » et qui suscitent son mépris comme en témoigne son refus de les nommer autrement que par des périphrases géographiques (« el de Manzaneda de Torío » (Andrés Trapiello), « el de Quicena » (Javier Tomeo), « el de Las Palmas »²¹⁴), à la manière de Cervantes, justement, lorsqu'il refuse de nommer Avellaneda dans son prologue à la seconde partie du *Quichotte* (« aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona »)²¹⁵. La provocation n'en est que plus grande. Cette supériorité a priori repose sur l'idée d'une

²¹⁴ Il pourrait s'agir d'une allusion à l'écrivain canarien Benito Pérez Galdos qui fait l'objet d'une anecdote comique (cf. p. 100-104).

²¹⁵ *Op. cit.*, p. 33.

histoire en progrès telle qu'elle est conçue par Hegel. En effet, pour le philosophe allemand, la nature est le lieu de la répétition uniforme du même, à laquelle s'oppose « la perfectibilité spirituelle », le « changement abstrait » qui s'opère dans l'histoire ; il « ne se produit du nouveau que dans les changements qui ont lieu dans le domaine spirituel »²¹⁶. Comme l'explique, M.-L. Bardèche :

« Dans l'Esprit, chaque changement sera un progrès dont les moments ne sont pas distincts. Chaque forme spirituelle est, non pas la « transformation », mais la « transfiguration » de la précédente. Cette « transition » ou « connexion » entre une forme inférieure et celle qui la suit est comprise par « l'esprit pensant », au contraire des modifications de la Nature. Ce mouvement de transfiguration (*Verklärung*) d'un moment ou d'une forme par et dans une autre qui lui succède et en accomplit la « relève » (*Aufhebung*) (...) pourrait rendre compte d'une forme de création littéraire. Entre les configurations spirituelles que sont les oeuvres, comme entre les séquences qui les constituent, la répétition institue une relation qui les transfigure en autant d'étapes d'un déroulement historique. Chaque texte, par la surimpression en lui de tous les autres, se présente alors comme une configuration en progrès. » (*op. cit.*, p. 175).

Ainsi, à l'image de l'histoire des hommes, l'histoire de la littérature fonctionne selon un principe de recouvrement successif dont le résultat est un progrès spirituel ; cette histoire-là exclut l'idée même de répétition à l'identique.

Mais, dans un deuxième temps, le narrateur affirme que certaines œuvres transcendent la configuration en progrès de l'histoire littéraire et sont éternelles, comme celle de Cervantes (« y sin embargo ninguno somos superiores a él [Cervantes], ni nuestra existencia ni nuestras páginas borran o anulan las suyas, que se siguen estudiando y leyendo sin que caduquen »). Il en ressort l'image d'une littérature qui fonctionne selon le principe du palimpseste, c'est-à-dire selon un principe de répétition/variation (nous anticipons sur la troisième partie de notre travail) : il y a simultanément recouvrement et découverte, et la *relève* que constitue une oeuvre n'implique pas la *décadence* des autres.

Cette transcendance de la littérature est le prolongement du paradoxe de l'adage héraclitéen du « *panta rhei* » ou « tout coule ». En effet, dans la philosophie héraclitéenne, tout change, sauf la formule qui dit que tout change, comme l'explique dans son commentaire au fragment d'Héraclite M. Conche²¹⁷ :

« *Panta rhei*. Tout change. Il y a toutefois ce qui ne change pas, et qui donc est hors du tout : le logos comme discours vrai. Hors de l'universel non-être, le discours a un être (...); mais l'être d'un discours n'est pas l'être d'une chose : c'est l'être vrai. (...) le discours dit la vérité toujours vraie, éternelle. Il dit au sujet de ce qui change ce qui ne change pas, et d'abord que *tout change* : cela ne change pas. (...) L'objet du discours n'est pas la mouvance comme

²¹⁶ HEGEL, G. W. F., *La Raison dans l'Histoire*, trad. de K. Popaioannou, Paris, UGE, 1979, p. 177

²¹⁷ CONCHE, M., *Fragments d'Héraclite*, PUF, Epiméthée, Paris, 1998.

telle, innommable, mais les lois, les règles qui définissent un ordre universel, l'ordre du monde, cet ordre qui est le monde, ordre éternel et grâce auquel la mouvance, la fugitivité, l'insubstantialité sont éternelles. Car que *tout s'écoule*, cela sera toujours vrai. » (*op. cit.*, p. 469)

La transcendance de l'oeuvre est liée à sa condition de discours vrai, non pas en tant que discours qui dirait la vérité d'une chose mais au sens où il est l'être de la vérité, d'une vérité universelle et éternelle. Nous comprenons alors que cette transcendance ne peut trouver d'écho que dans des chefs-d'oeuvre de la littérature, comme l'oeuvre de Cervantes par exemple.

L'histoire littéraire ne se conforme donc pas exactement au schéma de la configuration en progrès : il existe une forme de continuité temporelle qui assure la permanence du passé dans le présent, de sorte que le passé peut constituer un progrès, éternellement, et non une perte (« el único terreno en el que el tiempo pasado no es tiempo perdido sino en realidad ganado: no por nosotros los individuos que lo perdemos siempre, pero sí por (...) la obra que hicimos »). La survie des oeuvres du passé permet aussi l'avènement permanent de la littérature, qui transcende perpétuellement la mortalité de l'auteur et de la dimension individuelle de son oeuvre. Malheureusement cette conception de la littérature n'est valable que pour des chefs-d'oeuvre et il est peu probable que tous en soient.

Cette vision idéaliste d'une littérature palimpseste et d'une oeuvre transcendante est commune à de nombreux écrivains ; elle est illustrée de façon comique par J. L. Borges, que nous avons déjà eu l'occasion de citer plusieurs fois, dans « Pierre Menard, autor del Quijote ». Rappelons-en l'argument : un écrivain français, nommé Pierre Menard, parvient à réécrire mot pour mot deux chapitres et un fragment de l'oeuvre de Cervantes après de considérables efforts. Le narrateur présente le résultat de cette « réécriture » sous une formulation devenue célèbre : « El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico » (*op. cit.*, p. 52). On a là une vision ironique de la littérature comme configuration en progrès où la répétition, vécu comme un retour stérile de l'identique, est vidée de sa signification : la supériorité du texte de Ménard, palpable dans sa volonté de ne pas changer un mot du texte cervantin, se transforme rapidement en une régression et non un progrès ; la langue est archaïsante et le style affecté ; en somme, l'oeuvre est inadaptée à son époque, donc ratée. En revanche la relecture du texte cervantin au XXème siècle, n'entame en rien sa qualité, au contraire, elle s'en trouve perpétuellement renouvelée. Tandis que l'*Enéide* relue comme si elle était antérieure à l'*Odyssee* reste un chef-d'oeuvre, les oeuvres de Mme Henri Bachelier, acolyte

de Menard, ne peuvent être relues que comme étant les œuvres de Mme Henri Bachelier. Une lecture anachronique pourrait être fatale au *Jardin du Centaure* : le temps est un correcteur d'épreuves sévère et ce texte, comme de nombreux autres, ne passe pas l'épreuve du temps. Aussi, la référence à Cervantes dans *NET* nous semble-t-elle être une claire allusion à la nouvelle de Borges. Elle permet au narrateur d'offrir une conception de la littérature toute aussi tranchée que celle de l'auteur argentin, mais fondée sur la notion de continuité. Il existe donc un temps dont le passage œuvre positivement et dans lequel la répétition a du sens : c'est le temps de la littérature.

Dans ce chapitre, nous avons pu analyser les conséquences de l'illusion référentielle sur la représentation de l'individu. Nous avons observé les liens qui existent entre *NET* et *TLA*, à partir de la réaction de certains lecteurs. Nous avons vu comment Toby Rylands et les Alabaster, en particulier, étaient tombés dans le piège de l'identification à des personnages de fiction, dont ils ne sont, finalement, que de lointains modèles. Mais, au-delà des personnages, c'est tout un ensemble de phénomènes qui suscitent la continuité de *TLA* dans la vie de son auteur et favorisent la confusion entre fiction et réalité. Nous avons vu alors que *NET* n'est pas une suite à *TLA* ; c'est une réflexion sur *TLA* mais également sur *NET*, et notamment sur les rapports entre fiction et réalité à l'intérieur de *NET*.

Ensuite, à partir du cas emblématique de Francisco Rico, le narrateur développe une théorie sur l'absence de transcendance du statut de personnage de fiction, mais également de celui d'écrivain. L'écriture tue parce qu'elle immortalise : les êtres de papier ne vivent pas. Ainsi, la représentation littéraire du moi est fondée sur un principe d'identité absolue à soi-même, qui est totalement artificiel. Elle consiste en une « fausse » répétition ; l'écriture et la lecture se situent du côté de l'identité, donc du côté de la mort, tandis que la différence est du côté de la vie.

Cependant, du fait même du traitement qu'ils subissent dans *NET*, tous ces personnages ont une stature métalittéraire et forment ensemble une véritable instance de réception du texte. Ils sont paradoxalement les porteurs d'une transcendance puisqu'ils assurent la pérennité de l'oeuvre en se redéployant à l'intérieur de celle-ci. Ainsi, la répétition contribue à la constitution de l'Oeuvre. La transcendance de l'art opère à travers cette continuité qui marque également l'histoire de la littérature. Il s'agit là d'une vision idéaliste de la littérature comme palimpseste, et fondamentalement élitiste puisqu'elle se fonde sur l'exemple, unique, de Cervantes. Il est donc temps désormais d'observer la créativité de la répétition/variation.

Conclusion de la deuxième partie.

Dans cette deuxième partie, nous avons identifié les principales impasses de la représentation à travers la répétition : telle qu'elle est au fondement de la conscience de soi par rapport au temps, mais également de la représentation biographique ou subjective du moi.

Nous avons abordé la question de la fragilité de l'existence à travers l'évocation de la mort de Julianín. La réaction du narrateur face à cet événement est radicale : il adopte une attitude de négation de l'autre, de soi-même et du langage à la mesure de son désarroi. La parole se répète mais le discours avorte et n'offre que son automatisme en réponse à l'arbitraire de la mort. En effet, la conception de l'existence qui se dégage de cette attitude désabusée, aux frontières du nihilisme, est étroitement liée à la notion de contingence et au refus consécutif de toute forme de croyance dans le destin ou le déterminisme. La menace est alors celle de l'oubli : là encore, la représentation de la personne disparue ou aimée - que constitue le souvenir -, butte contre les limites du langage et la tentative qu'il met en place de restituer les choses comme elles étaient. Cette nostalgie est synonyme de simulacre, qu'il soit inconscient ou volontaire. La répétition, dans sa sobriété, permet au narrateur d'exprimer sa défiance vis-à-vis des mots qui déforment et corrompent la mémoire d'autrui.

Dans cette vision pessimiste de l'existence, les objets sont apparus comme pouvant remplir une fonction mnésique. Mais la trace qu'ils constituent est fragile et précaire, et se fonde sur un matérialisme où le sujet se voit réduit à un objet, souvent quelconque : un jouet, un peigne ou un portrait. Les objets sont destinés à n'occuper qu'une fonction vicariale, que seul peut-être le livre sauve d'un fétichisme pathétique.

La difficulté qu'il y a à représenter le passé est également traduite par l'échec de l'entreprise biographique, qu'elle soit menée par Graham pour Ewart ou par la presse allemande pour De Wet. Dans chacun des cas étudiés, le narrateur s'est empressé d'emboîter le pas au biographe patenté pour faire oeuvre de parodie mais également assurer la fictionnalisation, comique dans le cas d'Ewart ou de Wet, et la pérennité du souvenir de ces hommes sans qualités apparentes, mais incarnant les valeurs du *beautiful loser*. La biographie est également pour le narrateur l'occasion de dénoncer l'escroquerie que peut représenter le double, lorsqu'elle est prise au sérieux ; en réunissant ses doubles potentiels autour de traits cocasses, il enlève toute forme de crédibilité à la dimension fantasmatique de cette représentation du moi et s'en amuse.

Nous avons vu enfin comment, à travers l'analyse de la réception de *TLA*, le narrateur dénonce l'illusion référentielle et la projection des personnages de *NET* dans ceux de *TLA* ; mais il fait d'une pierre deux coups, si l'on peut dire, dans la mesure où il assure en même temps la continuité de *TLA* dans *NET* et contribue donc à l'élaboration de son Œuvre. C'est alors l'occasion, pour lui, de nourrir une réflexion sur la transcendance de la littérature. Si la mort est du côté de l'immobilité et de l'identité, la vie est au contraire du côté de la variation. C'est à cette idée, qui fonde la poétique de la répétition, que nous allons nous attacher désormais.

Avant de passer à l'analyse des principes d'une poétique de la variation, nous voulons insister sur la productivité de la répétition, y compris dans l'expression des limites de la représentation. Le discours citationnel, en particulier, met en place des réseaux intertextuels qui donnent une épaisseur au discours, autrement que par le commentaire ; ainsi se développent des discours paraphrastiques ou parodiques ; l'intertextualité devient hypertextualité et métatextualité. Il n'est plus possible alors de parler de reproduction à l'identique à propos de la citation, et le discours citationnel apparaît nettement comme un moteur de création littéraire. Ainsi, la répétition ne crée jamais un discours autarcique. Elle est toujours ouverte à l'expression d'une différence.

Troisième partie.

*Répétition et différence :
vers une poétique de la variation.*

Introduction.

Nous pouvons maintenant dégager les enjeux de la « vraie » répétition, au sens kierkegaardien, c'est-à-dire les enjeux d'une répétition qui s'assume en tant que productrice de différence, en tant que *variation*. Dans la deuxième partie de *La reprise*, le philosophe-écrivain traite de la « vraie reprise », celle qui traduit un mouvement intérieur de renaissance, de renouveau, qui permet à l'individu d'être lui-même. Le seul accès possible à la reprise est la foi. Le symbole de cette « vraie reprise », c'est donc Job, qui connut la pauvreté, le malheur et la souffrance, mais qui, grâce à sa foi, reçut tout ce qu'il n'avait pas « au double »²¹⁸. C'est dans cette renaissance à soi que s'exerce la contradiction du même et de l'autre, où l'on assiste au passage du possible au réel. Cette transition ne se traduit pas par une dialectique, c'est-à-dire un dépassement de la contradiction ; elle est au contraire liée à la notion de variation, qui permet la coexistence des différences. Aussi avons-nous abordé la répétition dans *NET* sous quatre angles différents qui nous paraissent éclairer d'une lumière nouvelle le texte, dans la mesure où ils constituent les principes d'une poétique fondée sur une redéfinition de la fiction.

Ainsi, dans un premier temps, nous étudierons les effets de la variation au niveau énonciatif à partir de l'analyse de la désignation de l'instance narrative en tant qu'elle est également la protagoniste de *NET*. Nous nous demanderons si la répétition du nom contribue à la formulation d'un pacte autobiographique ou au contraire à celle d'un pacte autofictionnel, et si la variation de ce même nom est compatible ou non avec l'hypothèse d'une autofiction dont le narrateur repousserait les limites. Ainsi, nous verrons comment la répétition/variation, à travers les jeux sur le dédoublement énonciatif, peut finalement apporter une réponse aux questions que pose le genre autobiographique : le moi n'apparaîtra plus que comme « synthèse de l'hétérogène », selon l'expression de Paul Ricoeur.

Nous étudierons ensuite les récurrences des intertextes othellien et hernandien dans chacune de leurs étapes. L'analyse des variations subies par les paroles d'Othello nous permettra de comprendre en quels termes le narrateur se propose de repenser la représentation du temps. Nous nous intéresserons, en particulier, aux rapports de continuité entre passé et présent, et à la façon dont ceux-ci balisent le territoire où se rencontrent fiction et réalité. De la même façon, l'étude des variations subies par l'hypotexte hernandien sera pour nous l'occasion de redéfinir la représentation du passé et de réhabiliter la mémoire et le

²¹⁸ In *Bible, Job, 42, 10-15*.

souvenir, dont nous avons vu, dans notre deuxième partie de quelle façon ils pouvaient être discrédités. Nous nous interrogerons alors sur l'interaction qui semble exister entre le caractère métaphorique du discours et l'expression d'une vérité subjective.

Nous serons amenés ensuite à examiner les effets de la répétition au niveau narratif avec l'étude du thème de la malédiction : nous nous interrogerons, en particulier, sur les points de convergences entre la réécriture du récit de la malédiction et son caractère intrinsèquement répétitif. Cette étude nous permettra de dévoiler la dimension symbolique de la féminité, dans le cadre de la réflexion que le narrateur mène au fil des pages sur les liens entre répétition et transmission. Cela nous donnera également l'occasion de mettre en évidence le caractère utopique de la poétique de la répétition/variation sensible dans le symbole éminemment littéraire que constitue l'île de Redonda.

A la suite de ces analyses, nous nous intéresserons plus particulièrement à l'évolution de l'expression shakespearienne qui donne son titre à *NET*, afin de mettre en évidence les aspects les plus théoriques de la définition d'une poétique de la répétition/variation. Cette poétique, également appelée poétique de la « negra espalda del tiempo », est, comme on l'a suggéré, et comme le montrent les analyses des chapitres précédents, fondée sur une perception originale du temps et des rapports entre fiction et réalité. Cette dernière étape nous permettra de rendre compte à la fois de la collusion entre les oeuvres de J. L. Borges et de l'auteur, et du caractère métalinguistique inhérent au discours de la répétition.

Chapitre 1.

La variation énonciative et la représentation universelle du moi.

La répétition, quelle que soit la forme sous laquelle elle se manifeste, se traduit par des phénomènes d'ambiguïté énonciative, comme nous l'avons suggéré en introduction. Dans *NET*, l'instance narrative se joue de la répétition/variation pour accentuer cette ambiguïté à travers différentes mises en scène autour du « moi », que nous nous proposons d'étudier dans ce chapitre.

Nous chercherons dans un premier temps à déterminer les relations qu'entretiennent auteur et narrateur de *NET* dans une perspective d'écriture autobiographique, à travers l'analyse de la constitution du personnage d'auteur dans le texte, ainsi qu'à travers l'étude de l'évolution de son nom : nous nous demanderons, en particulier, si la variation systématique de l'identité onomastique ne remet pas en cause l'appartenance du texte au genre autobiographique.

Ensuite, nous analyserons les différentes déclarations d'identité qui parcourent le texte et nous tenterons de savoir si l'absence d'identité entre auteur et narrateur est conforme ou non au pacte autofictionnel. Nous nous interrogerons en particulier sur la compatibilité qui peut exister entre la dichotomie qui fonde l'autofiction et la multiplicité de l'instance narrative, telle qu'elle se manifeste dans l'incarnation simultanée de plusieurs personnages. Il faudra alors se demander si, à ce niveau, il s'agit encore d'autofiction.

Ces différentes questions nous conduiront à envisager l'identité de l'instance narrative en termes d'« identité narrative » et de « synthèse de l'hétérogène », selon les expressions de Paul Ricoeur et à confronter l'analyse du comportement de l'énonciation dans *NET* aux réflexions menées par le philosophe sur ce thème, à la fois dans *Temps et récit* et dans *Soi-même comme un autre*²¹⁹.

²¹⁹ RICOEUR, P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

1. 1. L'illusion autobiographique.

1. 1. 1. La dissolution du pacte autobiographique.

On assiste dans *NET* à la constitution furtive puis à la dissolution progressive d'un pacte autobiographique, au sens de Philippe Lejeune²²⁰, comme nous allons le voir.

La première personne qui se cache derrière le « yo » du narrateur semble être l'auteur Javier Marías, comme le suggère ce passage :

« De todas mis novelas hay una que (...) invitó a sospechar que cuanto se contaba en ella tuviera su correspondencia en mi propia vida (...). En todo caso, esa novela titulada *Todas las almas* se prestó también a la casi absoluta identificación entre su narrador sin nombre y su autor con nombre, Javier Marías, el mismo de este relato, en el que narrador y autor sí coincidimos » (p. 16).

Indépendamment du fait que cette affirmation prend place dans la démonstration des rapports de non-identité entre auteur et narrateur de *TLA*, nous pouvons souligner que le narrateur de *NET* s'appuie ici sur la communauté de nom propre avec l'auteur de *NET* pour affirmer leur « coïncidence » : « Javier Marías, *el mismo de este relato, en el que narrador y autor sí coincidimos* » (p. 16) (c'est nous qui soulignons). Le déictique démonstratif « este » semble confirmer la coïncidence textuelle des deux entités.

Or, cette communauté du nom propre entre le narrateur dans un texte et l'auteur de ce texte est l'une des conditions de l'autobiographie telle qu'elle est formulée par Lejeune. Celle-ci en effet instaure un « pacte autobiographique » entre l'auteur et le lecteur :

« L'autobiographie suppose qu'il y ait identité du nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage. (...) Ce qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre. (...) Le sujet profond de l'autobiographie est le nom propre » (p. 33).

Une telle définition ferait donc basculer *NET* du côté de l'autobiographie. Cependant, la communauté du nom propre constitue une condition nécessaire, mais pas suffisante, à l'autobiographie, et le narrateur semble vouloir mettre en péril sa première identification avec l'auteur de *NET*. Ainsi, il précise au deuxième chapitre : « ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo » (p. 16). Il y a là une remise en cause partielle du statut autobiographique (« ya no sé »), plus qu'une hésitation, mais le narrateur ne tranche pas. De plus, cet énoncé ambigu donne lieu à une série de variations que se contredisent les unes les autres.

²²⁰ LEUJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Seuil, Points, Paris, 1975.

Ainsi, il est repris une première fois à la dernière page de *NET* : « me acuerdo de lo que dije hace mucho al hablar del narrador y el autor que tienen aquí el mismo nombre : ya no sé si somos uno o si somos dos al menos mientras escribo. » (p. 404). L'assomption de la répétition (« me acuerdo de lo que dije ») témoigne d'une volonté d'insister sur une même affirmation, en l'occurrence l'affirmation d'un doute (« ya no sé »). Cependant, le narrateur ajoute cette fois-ci : « Ahora sé que de esos dos posibles tendría uno que ser ficticio » (*id.*). Mais la certitude (« Ahora sé ») n'est qu'apparente : il n'assume toujours pas complètement la distinction entre auteur et narrateur, comme le souligne l'usage du conditionnel (« tendría »). En outre, l'absence de référentialité de l'indéfini « uno » fait planer un nouveau doute : est-ce bien le narrateur qui est fictif ? ou est-ce l'auteur ?

Puis l'énoncé est répété une troisième fois dans les dernières lignes du texte : « Aparto la vista un momento de los balcones para sacudirme la noche larga y también la duda y acaso ser de nuevo uno solo » (p. 404). Le narrateur semble reprendre ses esprits et pouvoir confondre à nouveau le narrateur et l'auteur de *NET*. Néanmoins, une fois encore, l'affirmation du statut autobiographique du texte n'est pas claire : elle est soumise au doute (« y acaso »). Cette dernière pseudo-affirmation confirme l'idée d'une invasion du terrain autobiographique par la fiction. Le narrateur marien ne cesse donc d'affirmer une chose et son contraire, ce qui ne peut qu'écarter l'hypothèse d'un éventuel statut autobiographique du texte.

En outre, le pacte autobiographique s'appuie sur une deuxième condition : l'auteur doit faire preuve de *sincérité* pour pouvoir garantir l'authenticité du texte (*op. cit.*, p. 33). Or, le narrateur s'affranchit assez rapidement de cette contrainte, en rejetant l'idée d'un discours objectif, c'est-à-dire d'un discours qui reproduit la réalité (« relatar lo ocurrido es inconcebible y vano ») et en affirmant par conséquent la légitimité de la subjectivité de son discours : « voy a relatar lo ocurrido [1] o averiguado o tan sólo sabido - lo ocurrido [2] en mi experiencia, o en mi fabulación, o en mi conocimiento » (p. 11). La répétition de « ocurrido » entre tirets implique une forme d'autocorrection dans le discours. Une opposition naît entre les deux occurrences : la première renvoie à la réalité objective, tandis que la deuxième renvoie à une réalité apparemment subjective. La polysyndète en « o » permet alors de préciser ce que recouvre chacun des deux concepts de réalité objective et subjective. Ainsi, dans la première série d'alternatives, la réalité factuelle (« lo ocurrido ») est associée à la réalité de l'expérience (« [lo] averiguado ») et à la réalité de la connaissance (« [lo] tan sólo sabido ») (c'est nous qui soulignons). On remarque qu'elles suivent un ordre

décroissant par rapport à l'objectivité ou au degré de « vérité » qu'elles sont sensées renfermer. Ce *decrecendo* est l'écho des réflexions précédentes du narrateur sur l'impossibilité dans laquelle nous sommes de retranscrire la réalité. Dans la deuxième série d'alternatives, le point de départ est toujours la réalité factuelle (« *lo ocurrido* »), mais telle qu'elle est appréhendée par le sujet, comme en témoigne l'apparition d'un adjectif possessif de première personne (« *lo ocurrido en mi...* », c'est nous qui soulignons). Sous l'angle de la subjectivité, elle est cette fois-ci déclinée selon trois modalités : la réalité telle qu'il en fait l'expérience (« *experiencia* »), telle qu'il la connaît par l'apprentissage (« *conocimiento* »), et telle qu'il la fabule (« *fabulación* »). D'une série à l'autre, réapparaissent la réalité issue de l'expérience, et celle issue de la connaissance, tandis que disparaît la réalité factuelle : le sujet ne peut pas l'appréhender directement. Surtout, on remarque l'apparition du paradigme de la fabulation, qui est assimilée à un type de réalité (« *lo ocurrido (...) en mi fabulación* »). Elle est donc explicitement valorisée en tant que telle, c'est-à-dire en tant que résultat d'une réalité imaginée (on remarque d'ailleurs que « *fabulación* » est situé entre « *experiencia* » et « *conocimiento* »). L'autocorrection place donc la réalité « objective » sur le même plan que la réalité subjective. Filtrée par la perception, la réalité apparaît trois formes différentes, dont l'imaginaire, qui acquiert autant de légitimité que la connaissance ou l'expérience.

La prétention à la sincérité est remise en cause une deuxième fois au détour d'une remarque anecdotique :

« Pero en realidad lo que yo asegure o declare no tiene por qué ser creído, aunque haya una confiada e injustificable tendencia a creer lo que los autores afirman respecto a sus libros. (Y al advertirlo me doy cuenta de que estoy poniendo involuntariamente en tela de juicio la veracidad de cuanto aquí estoy diciendo y seguiré contando, pero debo correr ese riesgo y apelar a esa credulidad pese a todo: se me atiende o no se me atiende, se me escucha o no se me escucha y no hay por qué hacerlo; no hay vuelta de hoja, eso es todo.) » (p. 28).

Le raisonnement est ici sinueux. Au début de l'énoncé, le narrateur assume son identité avec l'auteur (« *yo* » est mis en parallèle avec « *autores* »), mais prétend que cela ne doit pas constituer une garantie d'authenticité dans l'esprit du lecteur (« *confiada e injustificable tendencia a creer lo que los autores afirman* »). Pourtant, il en appelle à cette assimilation de l'identité à la vérité (« *debo (...) apelar a esa credulidad* »), et de façon bien péremptoire (« *se me atiende o no se me atiende, se me escucha o no se me escucha* », « *no hay vuelta de hoja, eso es todo* »). Il y a donc contradiction. En réalité l'apparition dans ce contexte du substantif « *credulidad* » est éclairante : le narrateur joue sur les mots et ne fait que reformuler le contrat de lecture d'un texte de fiction, tel que le formulait au XIX^{ème} siècle Coleridge, qui en appelait précisément à la suspension de l'incrédulité du lecteur

(« suspension of disbelief »). Il traite son lecteur comme s'il lui présentait un texte fictif, tout en ne cessant d'affirmer que ce texte n'est pas fictif ou pas entièrement fictif.

En se plaçant sous l'égide de la subjectivité dès le premier chapitre, le narrateur se protège de toute accusation pouvant porter sur un manque de sincérité. Il se dégage ainsi de toute responsabilité sur le plan théorique : c'est finalement en toute « sincérité » qu'il avoue ne pas pouvoir représenter le réel autrement qu'à travers le filtre de sa subjectivité. C'est la validité de la notion de « pacte » autobiographique qui est donc remise en question plutôt que l'authenticité de l'autobiographie.

1. 1. 2. La naissance d'un personnage d'écrivain.

L'ambiguïté du pacte autobiographique, signé au début du texte, s'accompagne de l'élaboration d'un personnage d'auteur/narrateur ambigu. Le narrateur de *NET* se sent persécuté par le narrateur de *TLA* auquel les lecteurs veulent absolument l'identifier, comme nous l'avons vu précédemment. Il met alors en place une démonstration dont le but affiché est de prouver que narrateur et auteur de *TLA* ne se confondent pas, mais dont les intentions secondes sont loin d'être aussi claires : il se dessine progressivement un personnage d'écrivain caricatural.

Il va en effet apparaître sous les traits d'un personnage caricatural, foncièrement antipathique et narcissique. Il ne s'agit pas de l'auteur de *NET*, étranger au texte ; l'écrivain dont nous parlons est celui qui apparaît à l'intérieur des limites strictes du texte. En ce sens, nous pouvons considérer qu'il s'agit d'un « effet-personnage », pour reprendre l'expression de Vincent Jouve²²¹, c'est-à-dire un personnage d'auteur inventé par le narrateur lui-même. Il se présente comme l'auteur de *TLA* et de l'ensemble de l'oeuvre de Javier Marías, comme en témoigne la recrudescence des autocitations et des références à sa propre oeuvre : « Unos años después, cuando estaba escribiendo mi siguiente novela, que acabó llamándose *Corazón tan blanco* » (p. 65), *Mañana...* (p. 149), « un artículo de 1989 que titulé 'Quién escribe' » (p. 27), « un artículo que publicó en el diario *El País* el 23 de mayo de 1985 » (p. 168); références à *Mientras...* ou *Pasiones...* (p. 168), *Cuentos únicos* (p. 174), ou encore *Literatura...* (p. 180). Cette avalanche d'autocitations et de références à sa propre oeuvre témoigne du narcissisme de l'écrivain. Il est d'autant plus caricatural que le seul autre

²²¹ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, Paris, 1992.

écrivain pouvant se vanter d'être aussi mis en valeur est le médiocre et pathétique Stephen Graham. En outre, nous ne pouvons ignorer la suffisance avec laquelle ce personnage renvoie à ses propres textes : « (me admira ver lo honrado que soy, avisando de todos los antecedentes) » (p. 180).

La personnalité de l'écrivain transparaît également dans sa dimension sociale. Il est en effet question de sa famille et de ses amis : ils sont eux-mêmes hommes et femmes de lettres. En effet, le père apparaît sous les traits d'un intellectuel (p. 28-29), lui-même auteur de mémoires (p. 271 : référence à *Una vida presente*). Ses principaux amis sont en outre des écrivains espagnols célèbres comme Juan Benet, Eduardo Mendoza, Vicente Molina Foix, Vicente Aleixandre, Alvaro Pombo ou des intellectuels non moins prestigieux comme Francisco Rico. Notre personnage se meut dans une élite. Ses passe-temps sont également facilement identifiables comme étant ceux d'un homme de lettres : il a exercé le métier de professeur de traductologie à l'Université Complutense de Madrid et à l'Université d'Oxford (p. 12) ; il est amené à lire un nombre important d'ouvrages, comme en témoigne la multiplicité des références bibliographiques dans le texte, et fait preuve d'une réelle culture littéraire, notamment dans le domaine de la littérature anglo-saxonne, avec une préférence pour les auteurs « obscurs ». Il fréquente assidûment les bouquinistes mais ne touche les livres anciens qu'avec des gants blancs²²². Il les collectionne avec une sorte de fétichisme qui lui fait dire cependant, à plusieurs reprises, que ce sont les livres qui sont attirés par lui et non l'inverse (cf. p. 253). Il collectionne également les objets ayant appartenu à des écrivains ou des artistes (p. 262 : on apprend qu'il possède une épingle à cravate et un étui à cigarettes ayant appartenu à l'acteur Robert Donat). Cette image du personnage d'écrivain est stéréotypée et fait ressortir les clichés de snobisme et d'élitisme que l'on associe fréquemment aux intellectuels.

L'élément le plus éloquent de ce point de vue est le récit d'une anecdote où il est confronté à la lecture référentielle de *TLA*. Ainsi, il rapporte qu'à la fin d'un cours de traduction de doctorat à la Complutense, quelque temps après la publication du roman, des étudiantes viennent lui demander des nouvelles de son fils, identifiant l'histoire du narrateur, qui se marie et a un fils à la suite de son séjour à Oxford, avec celle de son auteur, qui est célibataire et sans enfants à charge :

²²² Le poète Antonio Sarrion a stigmatisé cette manie comme nous l'apprend Marias dans l'article intitulé « Una maldición » (*El Pais*, 5-V-1985). A noter que cet usage des gants blancs est revendiqué par l'auteur jusque dans le choix des illustrations de ses compilations d'articles comme en témoigne celle qui fait la couverture de *A veces un caballero* (Alfaguara, 2001)

« (...) una joven me preguntó solicita y sin que mediara transición para hacerlo:
 -¿Qué tal el niño?
 -¿Qué niño? -dije yo con sorpresa.
 La alumna tenía desparpajo.
 -Qué niño va a ser, el suyo. (...)
 -¿El mío? -dije ahora con alarma. Aún no caía en la cuenta.- ¿Qué niño mío? ¿Tengo un niño? Créame que es la primera noticia.
 Se animaron entonces a intervenir las otras, quizá al sentirse defraudadas, quiero decir víctimas de un fraude.
 -Pero si lo cuentas en tu novela, la que acaba de salir -protestaron como si exhibieran una garantía
 -Ah. -Y quedé callado un momento, me detuve en el pasillo dominado por las desganadas mujeres de la limpieza (la mano al costado durante un alto meditativo) que faenaban con sus batas mal abotonadas y sus fregonas parsimoniosas. (...) Por fin dije la verdad a la vez que reanudaba el paso:
 - Pero ese no soy yo, es el narrador de la novela, yo no estoy casado ni tengo ningún hijo, al menos que yo sepa. Y creo saberlo.
 - Pero estuviste en Oxford -objetó una de ellas.
 Una sola coincidencia segura (la solapa del libro influía en el libro) bastaba para atribuirme el resto, pensé, y aquello me pareció una reacción lectora demasiado elemental para tratarse de licenciados, en su mayoría filólogos de diversas lenguas.
 -Si, y qué tiene eso que ver -contesté.
 -¿Entonces no es verdad? -insistió una estudiante- Pues estábamos convencidas todas de que tenías un niño pequeño. -Recuerdo que dijo ‘convencidas todas’, en femenino, quizá no tanto por el gran número de mujeres en los cursos, como siempre en Letras, cuanto porque el descubrimiento se hubiera comentado sólo entre las de su género. Y en una de aquellas alumnas creí notar una expresión de contento al oír que no estaba casado. » (p. 32-34)

Il nous semble que ce dialogue entre l’auteur de *TLA* et ses lecteurs rend parfaitement compte de son caractère. Sa réaction de surprise est évidemment affectée compte tenu du fait qu’il vient de publier son roman en Espagne et pourrait anticiper les identifications qu’il suscite : « Aún no caía en la cuenta.- ¿Qué niño mío? ¿Tengo un niño? Créame que es la primera noticia. ». Il prend ses lectrices de haut et considère leur réaction à la fois indigne de leur niveau de formation intellectuelle (« una reacción lectora demasiado elemental para tratarse de licenciados »), et typiquement féminine (« Recuerdo que dijo ‘convencidas todas’, en femenino, quizá no tanto por el gran número de mujeres en los cursos, como siempre en Letras, cuanto porque el descubrimiento se hubiera comentado sólo entre las de su género. »). Le mépris de l’écrivain traduit donc une certaine misogynie, comme en témoignent également l’emploi du substantif « género » extrêmement péjoratif, et le constat fataliste de la féminisation des études de lettres (« como siempre en Letras »). Cette impression est confirmée par le portrait méprisant des femmes de ménage de l’Université, qu’il dresse en parallèle (« las desganadas mujeres de la limpieza (...) que faenaban con sus batas mal abotonadas y sus fregonas parsimoniosas »). Il s’opère alors, irrémédiablement, un rapprochement entre les étudiantes à la réaction jugée « élémentaire » et ces femmes qui sont à l’opposé des étudiantes dans l’échelle sociale et l’accès à

l'éducation : malgré la formation intellectuelle qu'elles ont reçue, leur réaction est au niveau de celle de n'importe quelle femme de ménage sans instruction. D'ailleurs le narrateur sous-entend qu'elles réagissent à la lecture de *TLA* comme s'il s'agissait finalement d'un vulgaire roman sentimental. Ces insinuations sont évidemment insupportables. Ce discours semble donc s'inscrire dans une caricature du personnage et, à travers lui, d'un monde universitaire par ailleurs fondamentalement masculin. Il est d'ailleurs question dans ces pages du pouvoir naturellement exercé par les enseignants sur leurs étudiants, désigné de façon comique par « efecto tarima » (« l'effet estrade »), calqué sur « efecto mariposa » ou « effet papillon », expression même de la causalité catastrophique où le battement d'ailes d'un papillon au Brésil peut déclencher une tornade au Texas (cf. infra).

Enfin, toujours dans cette anecdote qui permet à l'auteur de régler des comptes avec son milieu professionnel d'origine, le milieu universitaire (p. 31 : « Tanto me desagradaba el ambiente universitario español y sus mezquindades que aprovechaba el horario nocturno para no hacer ninguna vida de claustro y aparecer nada más que lo indispensable por la mohína Facultad »), le personnage fait preuve d'une grande fausse modestie en s'émouvant d'avoir des lecteurs et lectrices : « 'Así que hablan de mí', pensé ; 'y se han molestado en comprar y leer mi libro en seguida' » (p. 35). L'usage hyperbolique du verbe « molestar » souligné par le complément « en seguida » illustre l'hypocrisie manifeste du personnage : si l'on se fait publier, c'est pour être lu.

De la même façon, dans un article de *Bookseller*, reproduit en illustration (p. 136), le libraire Ralph Stone stigmatise la misogynie du narrateur et rappelle comment il ignore sa femme, également libraire, à l'image de la plupart des universitaires oxoniens masculins²²³. Le narrateur répond à ces attaques avec une certaine férocité. Il met ainsi en évidence l'incompétence linguistique de R. Stone (p. 137 : « El párrafo es algo confuso y en inglés no resulta mucho más claro »). Il réinterprète la réaction de celui-ci lors de sa visite et accentue l'impression d'incompétence, cette fois-ci professionnelle (p. 139: « Tal vez eso explicaba que en mi visita con uva el marido Ralph, sobre todo al principio, hubiera procurado adelantarse a la mujer Gillian a la hora de responder o informar, para que yo comprobara

²²³ On peut lire en effet : « 'Incluso aparecemos en una novela española de Xavier Marias' (así me llamaba coherentemente Ralph Stone, sin el acento correcto del apellido pero también, más extraño, con mi original y casi olvidado nombre, yo renuncié a ese nombre pero lo recuerdo, es el mío), 'un agradable joven que estuvo en All Souls hace unos años y que venía a la tienda con regularidad. Adquirió una costumbre que tienen algunos dons, de no ver a las mujeres, así que él podía hacerme una pregunta, y yo podía remitirme a Gillian, quien podía suministrar la respuesta. La pregunta suplementaria vuelve entonces a mí. Esto puede ocurrir dos o tres veces seguidas. El libro se titula *All Souls* y figuramos como el señor y la señora Alabaster. »

con mis propios ojos y oídos que él era capaz de suministrar cualquier dato, solicitado o no, sin tener que consultar antes con ella. ». A travers ce portrait pathétique, le narrateur accrédite la thèse de la « passivité subalterne » caractéristique de Stone/Alabaster. Il fait alors preuve d'une réelle méchanceté en se mettant en scène tel qu'il est dépeint par Stone dans l'article afin de montrer l'improbabilité de la situation décrite par le libraire, comme le suggère l'usage infantile du conditionnel passé (« yo habría entrado », « le habría preguntado », etc.). Toutefois, l'insertion dans le récit de fragments de discours rapporté fictif de Stone tend à rendre cette situation crédible (« '¿Nos ha llegado algo de Vernon Lee, querida ?' »). Si le narrateur est ridiculisé, Stone l'est davantage car, une fois de plus, c'est son incompetence professionnelle qui est visée.

Ensuite, de façon tout à fait mesquine, le narrateur rectifie une erreur de Stone dans l'article à propos de la faculté dans laquelle il travaillait :

« Por lo demás, y en contra de su creencia expresada sin vacilaciones en la entrevista, no sólo yo no había estado adscrito a All Souls durante mis años de Oxford, sino que por entonces jamás había pisado tan estricto y exclusivo college, ni lo pisé, de hecho, hasta el pasado verano del 96, invitado por la amable musicóloga Meg Bent a raíz de su lectura de mi novela. Imagino que el título se había anticipado o impuesto a su conocimiento, me refiero al del señor y la señora Stone. » (p. 140).

Ainsi, l'erreur, somme toute mineure, de Stone est rectifiée sans ménagement (« creencia expresada sin vacilaciones ») et le narrateur en profite pour faire étalage de ses amitiés intellectuelles (« la amable musicóloga Meg Bent ») et du succès de son roman dans les milieux universitaires (« a raíz de su lectura de mi novela »).

Enfin, le coup de grâce est porté avec cette conclusion hypocrite : « Pero al menos habían dicho que yo era un joven agradable, y eso es muy de agradecer, aunque sea retrospectivamente » (p. 140). Ces remerciements, qui viennent après une attaque féroce, sont d'ailleurs repris à l'ouverture du chapitre suivant. Mais ils sont suivis d'une autre réflexion quelque peu suffisante, comme l'est toute généralisation valorisante qu'un individu formule à son sujet : « Aún puedo ser agradable (sé que puedo serlo pero no siempre quiero, y nunca quiero serlo con la mucha gente de mi país que es desagradable y venenosa y malpensada siempre (...)) » (p. 141). Son auto-satisfaction contribue à dresser un portrait très antipathique de l'auteur de *TLA*. Elle témoigne également de la paranoïa de l'écrivain. Ces différents défauts du personnage sont également ceux que l'on reproche à Javier Marías, si l'on en croit l'auteur lui-même (et dans le rejet des Espagnols, précédemment exprimé, il y a évidemment un écho aux critiques d'« anti-espagnolité » autrefois formulées à son encontre, par exemple par F. Umbral). Néanmoins, loin de nous l'idée de dresser un portrait de Javier

Marías ; nous considérons ces défauts dans la seule mesure où ils sont imputables au personnage d'écrivain dessiné dans le texte par l'auteur lui-même. Il y a donc dans cet autoportrait en creux une forte dose d'autodérision.

Enfin, l'écriture citationnelle constitue également un élément dans l'élaboration de la figure de l'auteur qu'incarne le narrateur. Dans un article déjà cité, G. Champeau montre la fragmentation caractéristique de l'identité du « personnage-narrateur » dans l'ensemble du texte, à travers l'adoption de différents rôles. Ainsi, le narrateur de *NET* représente tour à tour :

- le narrateur de « ce » livre qui prétend en être également l'auteur (dans les premiers chapitres notamment).
- l'auteur de *TLA* et plus largement d'une œuvre considérée dans sa globalité et attribuable à Javier Marías (dans les références, les citations ou les allusions aux œuvres de J. Marías, dont *TLA*, entre autres).
- le biographe d'écrivains « ratés » (dans les chapitres relatant la vie de J. Gawsorth, W. Ewart et H. O. De Wet, ou encore de Shiel et d'autres).
- l'autobiographe (dans l'évocation de la mort de proches, de l'histoire familiale, etc.).
- le narrateur d'épisodes purement fictionnels (entrevue fictive De Wet / Franco).
- enfin, un « je » qui ne dit rien mais signifie par son « faire » : celui qui dispose dans le texte des documents graphiques divers et qui est capable de renvoyer son lecteur au paratexte (allusion au portrait photo de l'auteur en quatrième de couverture (p. 14).

Sans étudier dans le détail ces manifestations des différents rôles du narrateur, nous pouvons nous attacher à dégager certaines caractéristiques de ce « je » narrateur jouant le personnage d'un auteur. Il ressort en effet de cet inventaire une certaine homogénéité, dans la mesure où il est fédéré autour de la pratique de l'écriture. C'est pourquoi, pour G. Champeau, il s'agit d'autant de « figures », au sens rhétorique du terme, que s'impose l'instance narrative dans son personnage d'auteur, et en seconde intention l'auteur réel du texte. Cette polyvalence scripturale contribue à dessiner la figure de l'auteur, en même temps qu'elle est caricaturale par son caractère excessif. Elle accentue la mégalomanie de l'écrivain.

Ainsi, il y a une volonté de la part de l'auteur de *NET* (celui qui apparaît dans la paratexte, l'auteur *réel* si l'on veut), de créer un personnage fictif d'écrivain en accentuant

certaines de ses traits naturels et en inventant d'autres. Cette création correspond parfaitement au projet défini dans l'article « Quien escribe », précédemment cité, c'est-à-dire au projet de *TLA*, dont l'auteur est obligé de constater l'échec dans *NET* et dont *NET* est une deuxième tentative, en quelque sorte, apparemment plus réussie. Il n'en reste pas moins vrai que le narrateur apparaît ainsi sous les traits caricaturaux d'un écrivain misogyne et narcissique. Cette véritable « fiction psychologique » lui permet d'exploiter ainsi diverses modalités de son personnage à travers l'écriture : elle met en évidence les différents décalages possibles entre auteur, narrateur et personnage, et permet la contemplation ironique d'un « autre soi » par soi.

1. 1. 3. La déstructuration de l'identité référentielle.

La fiction psychologique de l'écrivain misogyne et mégalomane est une stratégie qui fait, elle aussi, long feu. On assiste, en effet, à la dissolution progressive de l'identité référentielle du narrateur/auteur : non content d'apparaître sous les traits d'un Javier Marías caricatural, il perd petit à petit son identité onomastique. La fiction psychologique se transforme en disparition physique, comme nous allons le voir.

Il est intéressant de constater que le nom de l'auteur, sous la forme soit du patronyme seul (p. 118, 257), soit du prénom seul (p. 52, 60, 92, 364), soit du nom complet (p. 16, 25, 29, 59-61, 64, 68-69, 99, 118, 135, 138, 169, 181, 258, 298, 322, 324, 328), réapparaît à plus de dix reprises dans le texte, essentiellement dans la première moitié de celui-ci. (Le patronyme ne concerne cependant pas toujours directement le narrateur, mais son père, sa mère, sa grand-mère maternelle, etc. (cf. p. 25, 29)). Ainsi la récurrence du nom propre soit sous sa forme complète, soit sous une forme abrégée, construit une identification du narrateur comme portant le nom de l'auteur « Javier Marías ». La rigidité de ce nom exclut a priori l'idée de la variation et se confond avec la permanence du nom dans le monde de la réalité comme dans celui de la fiction. D'ailleurs, le nom de « Javier Marías » connaît un certain nombre de déclinaisons qui renforcent paradoxalement sa connotation autobiographique. Le nom fait ainsi son apparition au huitième chapitre dans sa graphie anglaise, « Xavier Marias » (p. 135, 138), puis au dixième dans sa prononciation anglaise, « Xavier Márias » (p. 169). On sera attentif au fait qu'une double identité hispano-anglaise

semble se faire jour, en accord avec l'acculturation de l'auteur dont nous avons parlé précédemment.

Ensuite, le narrateur fait état des surnoms que les autres lui donnent. Rico et Benet l'appellent ainsi « el joven Marías » ou simplement « joven Marías » (p. 59-61, 64, 68, 69, 324, 328), et Benet, en particulier, le gratifie d'un ironique « el licenciado Marías » (p. 322). Le premier fait écho à la relative jeunesse du narrateur, par rapport à la vieillesse d'un autre Marías, son père, c'est-à-dire dans une perspective autobiographique, le philosophe Julián Marías. Ce surnom permet donc de les opposer plus que de les distinguer: il est fortement particularisant. Il donne lieu à une anecdote comique où le narrateur tourne en dérision la rigidité de l'identité : « Imagino que dentro de cuarenta años todavía habrá alguien que al verme entrar en un salón dirá 'Ahí llega el joven Marías', y cuando los demás se vuelvan se encontrarán con un anciano de ochenta y cinco, estoy hecho a la idea e incluso a la escena, qué se le va a hacer, tanto pueden los nombres. » (p. 59-60). Quant au surnom dont l'affuble Juan Benet, c'est un pied-de-nez à l'institution universitaire. En le présentant comme simple « licencié », ce père spirituel de l'auteur souligne avec ironie le fait qu'il n'est pas docteur (p. 33 : « el doctorado que no tenía y no tengo ») ; c'est l'occasion pour le narrateur de stigmatiser l'élitisme universitaire et pour Marías de régler ses comptes avec ce milieu qu'il déteste visiblement. Le fait de ne pas être docteur ne l'a pas empêché d'enseigner à l'université d'une part, mais lui a également permis de ne pas rester « cloisonné » dans l'enseignement supérieur (qui ne suscite ni son intérêt, ni son respect). La dimension autobiographique de ces différentes appellations est évidente, et conforte l'instance narrative dans le rôle de l'auteur Javier Marías. Mais cette confirmation n'est que provisoire.

En effet, le narrateur évoque ses pseudonymes à l'époque où il n'était pas connu : « James Denham » (p. 173), « James Ryan Denham » (p. 174), et deux autres encore, non précisés, pour des écrits de jeunesse qualifiés de « turbios » (id.). Son métier exige le pseudonymat et révèle une certaine aptitude à changer d'identité. Ces noms donnent lieu à une sorte de « dé-mascarade » (p. 177 : « don Juan Benet no vaciló, y me arrancó el antifaz a la primera ») et à des transformations lexicales motivées rapprochant le principal d'entre eux du nom du philosophe anglais Jeremy Bentham (p. 180 : « James Ryan Denham » transformé en « John Bendham »), dont la philosophie influença fortement la vie politique anglaise et peut être considérée comme l'une des bases de l'idéologie bourgeoise du XIX^{ème} siècle. Ces différents éléments renforcent l'illusion autobiographique, mais révèlent surtout la capacité du narrateur à jouer avec son identité.

Ce dernier initie d'ailleurs un jeu onomastique à l'intérieur de *NET* et s'attribue au fil des pages des identités différentes, notamment dans les derniers chapitres, et se rend responsable de la dissolution totale de son identité référentielle. Ainsi, de façon toujours plus explicite, le narrateur renonce à son identité complète : au chapitre 17, il se rebaptise seulement « M », se rapprochant ainsi d'Herman Melville qu'il désigne par ses initiales (« H. M. »), et du personnage de « K » dans *Le procès* et *Le château*, qui symbolise toujours la fragilité de l'individu face au système ; au chapitre 20, il se désigne ensuite par son prénom dans sa forme la plus archaïque (p. 362 : « Xavier » transformé en « REIVAX »), puis par son titre de roi qui utilise l'initiale du prénom (p. 365 : « King X »). En outre, dans les dernières pages de *NET*, le narrateur n'est plus désigné que comme « yo » (cf. p. 404 : « miro »).

Il y a donc progressivement dissolution de l'identité : le nom est remplacé par le prénom, puis par l'initiale du nom puis du prénom, puis enfin par le pronom le plus anonyme, « yo », qui désigne seulement le locuteur. Le narrateur rapporte enfin que, lors de son séjour à Oxford, un vieux concierge à la mémoire défaillante lui assignait « diferentes nombres en su continuo viajar por el tiempo – Dr. Magill y Dr. Myer y Mr. Brome y Dr. Ashmor-Jones y Mr. Renner y Dr. Nott, Mr. Trevor y también Mr. Branshaw » (p. 21). L'accumulation de ces différents noms sous forme de polysyndète traduit la confusion dans l'esprit de Tom, tandis qu'elle témoigne d'une certaine lucidité chez le narrateur/auteur, au contraire, puisqu'il semble se souvenir de chacun d'entre eux avec exactitude. Ces noms témoignent d'une identité multiple et autre : elle ne peut être rattachée à aucun élément, phonétique, ou orthographique, du nom officiel du narrateur/auteur ; en outre, elle confère au narrateur une nationalité qui n'est plus la sienne. Il change totalement d'univers.

Comme le signale M.-L. Bardèche, le nom propre ne constitue pas nécessairement une cristallisation identitaire individuelle :

« Parce que le nom propre fonctionne selon un principe d'actualisation autonome dans le discours, sa répétition n'engendre théoriquement pas d'ambiguïté, sauf en cas d'homonymie. Pourtant, cette récurrence peut être facteur de confusion, et certains écrivains n'hésitent pas à l'utiliser dans ce but, employant à dessein le même indice pour désigner à chaque occurrence un individu distinct ou attribuant, à l'inverse, des noms différents à un même personnage. » (p. 120)

Les jeux sur le nom peuvent adopter essentiellement deux formes ; la première consiste à employer plusieurs noms pour un même personnage, c'est le cas qui nous concerne ; M.-L. Bardèche lui donne le nom ambigu de « duplicité » ; l'autre stratégie est assimilée à une duplication. Ce terme de « duplicité » est intéressant au sens où il rend

compte d'une mise en scène orchestrée par l'instance narrative. Les changements de nom du narrateur, au fil des pages, traduisent la difficulté de l'identification de soi par les autres mais également de soi par soi et la répétition du nom s'inscrit à la fois dans une dissolution de l'identité officielle qui marque une inadéquation progressive entre le personnage du narrateur et le nom « Javier Marías », et dans une appréhension multiple de l'individu. Si la polyonymie devient le principe même de la dénomination, l'identité du personnage est altérée, diffractée. La récurrence est ainsi à l'origine d'une perversion de l'idéal de la représentation.

NET ne remplit donc pas les conditions de l'autobiographie : malgré la communauté du nom propre, le narrateur ne cesse de remettre en cause son identification avec l'auteur ; il tourne également en dérision l'aveu de sincérité sur lequel elle repose en affirmant qu'il ne peut être sincère selon des critères habituels. Enfin, le narrateur déroge à une troisième règle. En effet, Lejeune définit l'autobiographie comme « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur la vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (*op. cit.*, p. 13). *NET* serait au maximum une autobiographie *partielle* car le narrateur raconte ce qui s'est passé depuis l'écriture de *TLA* (p. 11 : « voy a relatar lo ocurrido (...) a raíz de la escritura y divulgación de una novela ») et non depuis sa naissance. En outre, on ne peut pas affirmer qu'il mette l'accent sur l'histoire de sa personnalité dans la mesure où le texte est également parcouru de portraits biographiques et d'évocations de personnages divers.

Aussi peut-on parler d'autofiction. Selon G. Genette²²⁴, l'autofiction²²⁵ est située à mi-chemin entre le *factuel*, dont le modèle reste l'autobiographie, et le *fictionnel*, dont le modèle reste la fiction à la troisième personne, correspondant ainsi parfaitement au genre de l'illusion autobiographique. La formule qui pourrait la définir est « logiquement contradictoire » (*op. cit.*, p.87) et riche de possibilités au niveau du traitement de l'instance narrative : A#N=P=A. La première proposition A#N signifie que l'auteur ne prend pas la responsabilité des propos tenus par le narrateur, comme dans n'importe quelle fiction. Néanmoins les deux autres propositions de cette relation triangulaire (N=P et P=A) indiquent que le narrateur et l'auteur coïncident avec le personnage, indépendamment l'un

²²⁴ GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Seuil, Paris, 1991.

²²⁵ C. Bouguen a montré dans sa thèse que les quatre derniers ouvrages de Marías, dont *NET*, étaient des autofictions. Il nous semble que le cas de *NET* ne se résout pas aussi simplement que celui des précédents romans de l'auteur et surtout qu'on ne peut assimiler la démarche menée par l'auteur de *NET* à celle des romans antérieurs.

de l'autre, ce qui revient à dire que le « je » du personnage renvoie au narrateur ainsi qu'à l'auteur qui déclarent pourtant ne pas représenter le même « je », ce qui est logiquement contradictoire. Ainsi, au niveau du récit, l'autofiction implique une focalisation du récit sur le narrateur comme personnage ainsi qu'une fictionnalisation de l'auteur. Selon Genette, c'est comme si l'auteur nous disait : « Je vais vous raconter une histoire où le personnage 'c'est moi et ce n'est pas moi' » (*id.*).

Tout l'intérêt de l'autofiction réside dans le degré d'interpénétration du « réel » dans la « fiction » et sur le caractère définitivement indécidable de l'identité du narrateur : tantôt autobiographique ou tantôt romanesque. Elle permet ainsi d'envisager l'identité simultanément selon au moins deux modalités. Néanmoins, nous allons voir que cette dichotomie est elle-même remise en cause.

1. 2. L'extension du pacte autofictionnel.

1. 2. 1. La dialectique énonciative.

L'instance narrative ne cesse d'être malmenée par la répétition. En effet, la répétition est un phénomène discursif, donc énonciatif. Mais selon que l'on se place du côté de la répétition endogène ou exogène, le comportement de l'énonciation diffère, contribuant à la placer dans une dynamique identitaire contradictoire qui ne fait que renforcer son caractère schizophrénique.

Comme nous l'avons signalé en introduction, la pratique de la citation en particulier implique un dédoublement de l'énonciation en « énonciation répétée » et en « énonciation répétante », pour reprendre les termes de A. Compagnon. Ce dédoublement est particulièrement développé dans *NET*, où le narrateur adopte tour à tour les postures énonciatives du biographe, de l'autobiographe, du journaliste, de l'enquêteur, du reporter, etc., autant de « figures » que l'auteur semble s'imposer à lui-même, comme le signale G. Champeau dans un article déjà cité (*art. cit.*, p. 4).

Nous avons souligné que ce dédoublement est déjà plus problématique dans le cas de l'autocitation. D'ailleurs, le narrateur joue de cette difficulté ; ainsi, lorsqu'il s'agit de citer *TLA*, il précise bien qu'il reproduit les paroles du narrateur de *TLA* et n'en assume pas à ce titre la responsabilité : il n'est pas le narrateur de *TLA*. Il y a dans ce cas dédoublement, comme dans le cas de n'importe quelle autre citation. En revanche, lorsqu'il s'agit de citer

un article inclus dans le recueil critique *Literatura...*, le narrateur assume la responsabilité de l'énonciation (« como lo dije en un artículo titulado 'Quién escribe'... »). Le décalage est purement temporel (énonciation de 1993 vs énonciation de 1998). Il n'y a donc pas dédoublement de l'énonciation ; c'est toujours le même locuteur qui assume la responsabilité des propos. De la même façon, dans le cas de la réécriture de l'histoire de la malédiction familiale, la responsabilité des propos incombe à un seul et unique locuteur.

Qu'en est-il de la répétition endogène ? Dans son ouvrage consacré à la répétition chez les Nouveaux Romanciers, M.-L. Bardèche insiste sur la spécificité énonciative de la répétition littérale (p. 47). S'appuyant sur la distinction faite par G. Molinié entre répétition microstructurale et répétition macrostructurale dans son *Dictionnaire de rhétorique*²²⁶, elle considère que la répétition littérale d'énoncés est un acte de redoublement énonciatif, contrairement à toute forme de répétition en contexte :

« à la différence d'une figure de répétition telle que l'anaphore par exemple, la répétition littérale d'un énoncé discursif doit s'entendre comme le redoublement d'un acte énonciatif. Quand Claude Simon reprend à la fin de *l'Acacia* (1989) le début d'un roman écrit plus de vingt ans auparavant, *Histoire* (1967), il ne poursuit pas le même acte d'énonciation, il le reproduit. Ce nouvel acte n'engendre pas seulement du répété, il sous-entend un « déjà-dit ». Il en va de même quand Robbe-Grillet réécrit à l'identique un paragraphe de *la Maison de rendez-vous* à quelques pages d'intervalle. On fera difficilement correspondre, au contraire, les multiples segments d'une anaphore à de multiples actes d'énonciation » (p. 47)

La répétition d'un énoncé à deux pages ou à quinze ans d'intervalle relèverait, selon M.-L. Bardèche d'un même acte énonciatif qui se reproduirait. C'est en ce sens qu'elle parle de « redoublement ». La répétition en contexte, au contraire, relèverait d'un même acte énonciatif qui se prolongerait. Nous ne souscrivons pas à ces affirmations dans la mesure où nous considérons que toute répétition constitue en elle-même un nouvel acte. En particulier, en ce qui concerne la répétition d'énoncés, il nous semble erroné de considérer qu'elle fonctionne selon un principe de redoublement : d'une page à l'autre, d'un roman à l'autre, une différence s'impose. On ne peut souscrire qu'à l'idée d'un dédoublement énonciatif en énonciation répétante et en énonciation répétée, autant de fois qu'il y a d'occurrences dans la répétition. Cette conception est alors valable aussi bien à l'échelle d'une oeuvre qu'en contexte. D'ailleurs, il nous semble que Bardèche se contredit elle-même lorsqu'elle précise que le « répété sous-entend du déjà-dit », et évoque l'exemple donné par Saussure dans son

²²⁶ MOLINIE, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992. Comme le précise M.-L. Bardèche : « La figure microstructurale se présente sous deux formes : reprise d'un 'ensemble expressif' référant au même objet (ma tête ! ma tête !) et n'indiquant « qu'une fois le même sens » ; ou reprise créant un effet de sens « qui n'équivaut à aucune des occurrences particulières » du segment répété (procédé que Molinié nomme refrain). La troisième classe déborde le cadre originellement microstructural de la figure et consiste en la reprise d'éléments thématiques. » (*op. cit.*, p. 47, note 6)

Cours : en effet, le linguiste considère que la répétition à plusieurs reprises du mot « Messieurs », dans le discours d'un conférencier, est à chaque fois « un nouvel acte phonique et un nouvel acte psychologique ». Il ne peut donc être question de reproduction et de redoublement.

On sera très attentif à la distinction établie par O. Ducrot dans *Le dire et le dit*²²⁷ entre la répétition et le fait d'introduire un discours sur la répétition du type « Je te répète que Pierre n'est pas là » (7), qu'on retrouve dans *NET* sous la forme d'un « Lo que digo aquí lo he dicho ya » (p. 379), ou « me acuerdo de lo que dije hace mucho » (p. 404). S'interrogeant sur la pertinence de la notion de performativité dans le langage, à partir du rapport des actes illocutoires sous la forme « L A » pour exprimer « Je A », Ducrot constate qu'il est inexact de rapporter (7) sous la forme « L a répété que Pierre n'était pas là ». C'est dû selon lui au fait que : « répéter n'a pas (encore) pris la signification 'faire le type d'acte accompli au moyens d'énoncés analogues à (7)', mais signifie seulement 'faire (ou dire) quelque chose qu'on a déjà fait (ou dit)' » : il s'agit là cependant d'un acte « bien particulier », que Ducrot définit comme le fait de « présenter une énonciation comme la réactivation d'une affirmation précédente dont on déclare qu'on continue à en assumer la responsabilité » (p. 145). Il n'y a donc pas là de dédoublement énonciatif mais une continuité énonciative. On pourrait nous rétorquer que ce qui caractérise les répétitions dans *NET*, et notamment la récurrence d'énoncés, tient précisément au fait qu'elles ne sont pas balisées par un métalangage. Néanmoins, la répétition est une attitude consciente et comme le dit M.-L. Bardèche à propos de l'oeuvre de Kierkegaard : « On ne peut répéter, en effet, que si l'on dit ou si l'on fait entendre qu'on répète. » (p. 55). Qu'elle soit balisée ou non, toute répétition entre implicitement dans le cadre de la réflexion menée par Ducrot sur la continuité énonciative.

Ainsi, l'énonciation se voit prisonnière d'une dialectique de dédoublement / continuité, qui nie et affirme tout en même temps son identité. A travers les différentes analyses que nous avons menées, nous avons vu que la répétition agit comme un facteur à la fois rassemblant et disséminateur de l'identité de l'instance narrative. Le discours de l'instance narrative est relativement ambigu dès le départ sur son identité et tend à remettre en cause le statut apparemment autobiographique du texte, s'inscrivant davantage dans une démarche autofictionnelle ; mais l'indécision auteur/narrateur autour de laquelle elle se

²²⁷ DUCROT, O., *Le dire et le dit*, Minit, « Propositions », Paris, 1984.

construit semble cependant fragilisée par l'impact de l'écriture de la répétition. L'hypothèse de l'autofiction demande cependant à être analysée en détail, à la faveur d'une remise en cause identitaire plus profonde.

1. 2. 2. L'éclatement de la dichotomie autofictionnelle.

Au fil des pages, nous avons pu rendre compte d'une véritable dissolution de l'identité « Javier Marías », fondée sur des jeux de superposition de sens. La multiplication des noms est devenue paradoxalement synonyme d'anonymat, confortant la dissolution de l'identité individuelle et manifestant la complexité du pacte signé par le narrateur. Nous avons évoqué la pertinence de l'approche autofictionnelle, mais nous avons vu qu'elle semblait assez rapidement mise à mal. Aussi devons-nous nous tourner vers les fondements l'autofiction, largement exploitée par l'auteur dans ses différents romans, comme l'a montré C. Bouguen dans sa thèse, mais également largement analysée par l'auteur dans ses textes.

La remise en cause systématique et ambiguë du pacte autobiographique et le jeu sur les noms traduisent un doute identitaire généralisé que Javier Marías revendique comme parti pris esthétique dans un article intitulé « Autobiografía y ficción »²²⁸ :

« Pero mucho más interesante y novedosa que las dos precedentes [la fiction qui cache son aspect autobiographique et l'autobiographie déclarée qui cache son aspect fictionnel] me parece la tercera manera de enfrentarse con lo que hemos venido llamando material 'verídico' (...) : el autor presenta su obra como obra de ficción, o al menos no indica que no lo sea ; es decir, en ningún momento se dice o se advierte que se trate de un texto autobiográfico o basado en hechos 'verídicos' o 'verdaderos' o 'no inventados'. Sin embargo, la obra en cuestión tiene todo el *aspecto* de una confesión, y además el narrador recuerda claramente al autor, sobre el cual solemos tener alguna información, sea en el propio libro, sea fuera de él. El resultado de este malabarismo es de una ambigüedad tan asombrosa que las sospechas del lector oscilan de continuo entre dos polos o tendencias opuestas, sin que pueda decidirse por ninguna de ellas. (...) Es decir, que lo relatado le sucede a *él*, el autor, y al mismo tiempo *no* le sucede a *él*, el autor, en la medida en que *en realidad no ha sucedido*, ni a él ni a nadie en absoluto ; aunque en la medida en que sucede en su obra de ficción, sea a él, el autor, y a nadie más a quien sucede » (p. 77).

J. Marías définit une esthétique qui place le texte à mi-chemin entre le roman (à la première personne) et l'autobiographie. Cela suppose une grande liberté de l'auteur à l'intérieur de son texte.

²²⁸In *Literatura...*, *op. cit.*, p. 70-78.

Ainsi, dans l'article « Quien escribe », précédemment cité, et contrairement à ce que le narrateur affirmait précédemment au sujet de *TLA*, Javier Marías avoue avoir eu toutes les peines du monde à rendre la distinction auteur/narrateur crédible :

« (...) necesité establecer de manera explícita esa ardua separación y distinguir entre « el que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió » y « aquel que lo vio y al que le ocurrió », para así negar la identidad entre ambos. Pero temo que esa distinción o diferenciación, establecida sobre la común idea de que ninguno somos todo el tiempo el mismo más que – si acaso – en virtud de la memoria y el nombre, no me bastaba para despedirme de mí mismo, para excluirme a mí, Javier Marías, del texto y de la narración. Por eso el texto añade : « ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador ». Esa, más que la frase anterior, supuso para mí la verdadera despedida de mí mismo y, por tanto, el grado de libertad necesario para poder contar con la misma impunidad o impudor con que un narrador enteramente ficticio o, como antes dije, impostado, es capaz de contar o está acostumbrado a contar normalmente. Lo curioso del caso es que esta última frase citada se hizo y es verdad, creo yo, justamente porque no es posible saber quién la escribió o escribe, el Narrador o el autor, o, si se prefiere, porque la escribieron y escriben los dos. » (p. 102-103).

Il est ici question de plusieurs distinctions. L'auteur établit une différenciation temporelle inhérente à l'individu (« la común idea de que ninguno somos todo el tiempo el mismo »). Celle-ci lui permet de distinguer deux individus dans le temps : le narrateur/personnage au moment des faits (utilisation des marqueurs et des temps du passé : « aquel », *prétérits*) et le narrateur qui s'exprime depuis le présent de narration (marqueurs du *ici, moi, maintenant* : « el que aquí cuenta »). Néanmoins, cette distinction lui semble insuffisante et il cherche à l'abstraire de sorte que, indépendamment du temps, le narrateur/personnage et le narrateur présent soient deux individus absolument différents (d'où l'ajout d'une deuxième proposition placée sous le sceau de la négation conjointe : « ni »). L'auteur conclut en affirmant que cette différenciation s'est tellement bien effectuée que l'ambiguïté recherchée, précédemment évoquée, s'est reportée sur une seconde distinction, celle-là impossible à trancher, entre auteur et narrateur présent de *TLA*.

En outre, dans l'article, Javier Marías réitère à plusieurs reprises l'argument du mariage et de la paternité, et justifie son choix de la façon suivante :

« Yo no he estado nunca casado ni tengo ningún hijo, y ese es el único dato comprobable que impide o impediría una total identificación entre Narrador y autor por parte de un lector cualquiera, cercano o conocido o desconocido y anónimo, que quisiera establecerla. Ese dato comprobable, debo añadir, me dio aún mayor libertad a la hora de acentuar cualesquiera semejanzas entre el Narrador y yo mismo, sin que, a mi modo de ver, el dato en cuestión quebrara la ambigüedad deliberada por la que yo había optado al no dar nombre ni hacer descripción física alguna del Narrador. Pues hay, a mi juicio, una diferencia sustancial entre el recurso empleado en la página 119 (el Narrador casado y con un hijo) y el recurso desdeñado desde el principio (el Narrador pelirrojo y altísimo o el Narrador llamado Juan), y la diferencia estriba en que, así como yo, el autor, nunca podría ser un individuo pelirrojo y de un metro noventa, ni llamarme Juan (puesto que me llamo Javier), yo, el autor, sí podría

haberme casado y haber tenido un hijo a mi regreso de la ciudad de Oxford. (...) el Narrador pudo seguir acumulando características o elementos del disfraz del autor hasta la saciedad sin que la ambigüedad requerida se quebrara en uno u otro sentido. Pudo, en suma, constituirse a lo largo de la totalidad del texto en “quien yo pude ser pero no fui”, y también en “quien no es Nadie, y sin embargo se me parece”, y finalmente también –quiero creerlo– en Nadie o Cualquiera, o por lo menos en Otro-además-de-mí. » (p. 106)

Cet argument n'est donc pas aussi « creux » qu'il en a l'air : l'auteur s'attribue en effet des traits qui ne sont pas incompatibles avec sa personne, de sorte que l'identification est aussi vraisemblable que la non-identification. Le « yo » qui parle de lui est un autre, mais cet autre est un de ses possibles. Le lecteur sera donc « tenté » par l'assimilation dès que se présenteront quelques points concordants (parce qu'il a envie de référence et de validité), mais rien ne pourra objectivement le conforter dans son choix ni non plus l'en détourner. Il en résulte une complexité supplémentaire du personnage et une aptitude de l'écriture romanesque à fédérer en une seule entité différentes virtualités de l'être : l'autre moi possible (« lo que yo pude ser pero no fui »), celui qui me ressemble mais n'existe pas (« quien es Nadie y sin embargo se me parece ») et l'autre moi en plus de moi (« Otro-además-de-mí »). On remarquera la conceptualisation qu'apportent les tirets à la dernière expression, qui marque une véritable avancée de l'analyse dans le domaine métaphysique. On se situe clairement dans une problématique identitaire à plusieurs termes et non pas dans une dialectique où s'affronteraient seulement le narrateur-personnage et l'auteur. De ce point de vue, on peut considérer que *NET* repousse les limites dichotomiques de l'autofiction genettienne.

C'est le moment de signaler que l'énoncé du deuxième chapitre, précédemment cité (cf. p. 16) et qui renferme le noeud du problème identitaire de *NET* en somme, renvoie à un hypotexte du récrivain par antonomase : Jorge Luis Borges. Il s'agit d'une allusion à la nouvelle intitulée « Borges y yo » (qui figure dans *El Hacedor*²²⁹), un texte capital « devenu une sorte de lieu commun obligé de l'exégèse borgésienne »²³⁰. L'auteur argentin y met en effet en scène un narrateur « yo », se confondant avec l'homme Jorge Luis Borges et un personnage qui se confond cette fois-ci avec l'écrivain mondialement connu, J. L. Borges. Le narrateur de la nouvelle, malgré la distinction qu'il établit entre les deux Borges, conclut : « No sé cual de los dos escribe esta página » (*op. cit.*, p. 186). Le dédoublement a donc lieu entre auteur public et personne privée, entre J. L. Borges et « Georgie », comme l'a signalé

²²⁹ BORGES, J.-L., *Obras completas*, *op. cit.*, p. 186.

²³⁰ BORGES, J. L., *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès, tome 2, Gallimard, Pléiade, Paris, 1999, p. 1150.

E. Rodríguez Monegal²³¹. Ainsi, par analogie, nous assisterions dans *NET* à un dédoublement entre la personne privée et la personne publique, qui serait le lieu privilégié de l'autofiction. Cette analogie semble cependant régressive par rapport à l'analyse proposée précédemment du personnage du narrateur comme « figure » changeante d'écrivain. D'ailleurs, comme le signale J.-P. Bernès dans son édition commentée des oeuvres complètes de Borges, l'auteur argentin considère cette approche dichotomique de la personnalité de l'auteur comme réductrice²³² :

« J'aurais dû dire 'Borges et les autres'. Parce que deux, c'est peu. Je faisais allusion à l'homme privé et à l'homme public ; le Borges intime et le Borges public. Mais je dirais que cette dichotomie est pauvre. Je crois, comme le pensait aussi Stevenson, que nous sommes plusieurs. Parce que tout cela vient du docteur Jekyll et de Mr. Hyde, bien sûr, tout comme *Le portrait de Dorian Gray*, écrit dix ans plus tard par Oscar Wilde, vient lui aussi du docteur Jekyll et de Mr. Hyde. C'est la même idée, c'est l'idée du double. Oui, mais ici elle est utilisée d'une autre façon. Ici, disons, c'est l'idée que les gens ont de moi, ou bien celle que j'ai de moi et ensuite le modeste individu que je suis. C'est-à-dire que les choses m'arrivent à moi mais Borges en profite pour sa littérature qui, bien entendu, n'a pas à être approuvée par moi, mais je m'y résigne. / (...) Je crois que cette idée de la pluralité d'un homme est une vieille idée très partagée. Lorsqu'on disait à Whitman qu'il se contredisait, il déclarait : 'je me contredis, je contiens des multitudes' ('I contradict myself, I contain multitudes'). C'est splendide et, de plus, cela correspond à Whitman qui n'était pas seulement l'individu Whitman mais tous les Américains et tous les futurs lecteurs de son oeuvre. Tous et chacun d'eux. De sorte que dans la bouche de Whitman c'était parfaitement exact. Et de surcroît, dire qu'une personne en est beaucoup d'autres, c'est une manière vantarde de dire que l'on est personne. Cela revient en fait au même. ».

Pour Borges, la dichotomie autofictionnelle est appauvrissante ; elle enferme le sujet dans une relation à deux termes, alors que la multiplicité des facettes de l'individu engendre des contradictions qui en font la richesse et l'originalité. Mais paradoxalement, comme l'avoue Borges lui-même, être tous, c'est affirmer vaniteusement n'être personne, et c'est là l'objectif de l'auteur argentin qui ne cesse de reprendre à son compte cette phrase étonnante de Hazlitt : « Shakespeare ressemblait à tous les hommes, sauf en ceci qu'il ressemblait à tous les hommes ». On peut signaler à cet effet que Roland Quilliot, dans un article déjà cité, analyse un processus de désintégration du sujet dans l'oeuvre de Borges dont les aspects sont sensiblement les mêmes que ceux présentés dans *NET* :

« (...) si Borges accepte l'individualisation comme fardeau et source d'angoisse, il dénonce toute tendance à en faire un privilège et à en tirer fierté. L'individualisme lui paraît immoral, puisqu'il flatte la vanité, et surtout mensonger, puisqu'il pousse à prendre au sérieux, comme constitutifs de la personne, des caractères contingents et des masques superficiels et sans consistance. Celui qui veut vraiment répondre à la question « qui suis-je », en cessant de se confondre avec son personnage, et en éliminant de lui tout détail inessentiel, ne peut que

²³¹ RODRIGUEZ MONEGAL, E., *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, Gallimard, Paris, 1983.

²³² *Oeuvres complètes, op. cit.*, p. 1151.

retrouver la réponse placée par Shakespeare dans la bouche d'un de ses personnages, l'imposteur Parolles, qui, démasqué, n'a plus que pour se qualifier ses mots : « cette chose que je suis ». C'est-à-dire : non pas moi, mais simplement, au-delà de toute différenciation, de l'être, de l'humanité brute ».

Ce qui compte donc, ce n'est pas l'individu mais l'immanence de l'être qu'il porte en lui. Du même coup, nous ne sommes que les porte-parole de l'humanité, nous transmettons ce souffle universel et chacun de nous n'est qu'un écho de cette voix infinie. Dans un article intitulé « 'Borges' chez Borges »²³³, J.-P. Mourey analyse les stratégies mises en place par Borges pour irréaliser l'auteur et authentifier la fiction de l'auteur. A propos du recueil *El Hacedor*, Mourey souligne que : « Au moment où 'je' tente de se dire, au plus intime de sa 'révélation', le 'Moi' imaginaire, personnage social et sujet réifié de l'énoncé, tisse son voile de fictionnalité, anéantit la tentative de s'écrire du sujet de l'énonciation » (art. cit., p. 313). Il cite alors cette réflexion de Louis Marin : « Le réel n'advient peut-être jamais qu'en simulacre. Au lieu du sujet nous trouvons une figure : 'je' n'est jamais au point du réel où on le pense. Il n'est peut-être jamais que la fiction de ce point »²³⁴. L'allusion de Marías à la nouvelle borgésienne n'est pas fortuite : la coïncidence entre les deux démarches est totale et, dans un premier temps tout au moins, il semble évident que le narrateur de *NET* cherche à mettre en scène cette multiplicité du moi qui traduit la richesse de la réalité individuelle.

1. 3. « Être soi-même comme un autre ».

1. 3. 1. L'élaboration d'un super-personnage.

Le narrateur met en place une réflexion sur l'identité qui dépasse l'ambivalence autofictionnelle traditionnelle pour se situer sur le terrain plus complexe de la polyvalence identitaire. A ce titre, il subit un processus de recomposition totale : il se présente en effet comme la synthèse de l'ensemble des personnages représentés dans le texte, notamment dans l'assimilation qui est faite de lui à une représentation symbolique de l'humanité dans l'attente d'un devenir, comme nous allons tenter de le montrer à travers l'étude d'une scène récurrente dans les chapitres 9, 16 et 21.

²³³ MOUREY, J.-P., « 'Borges' chez Borges », *Poétique*, n° 63, 1985, p. 313-324.

²³⁴ MARIN, L., *La voix excommuniée*, Galilée, Paris, 1981, p. 136.

La scène correspond à la description d'une femme et d'un homme attendant un bus. Ils sont parfaitement étrangers l'un à l'autre, anonymes, et dans leur indiscrimination, ils invitent à l'identification. Le narrateur se propose alors de dresser leur portrait psychologique en les plaçant dans des situations émotionnelles communes et observe leur attitude face à la complexité du sentiment amoureux. Au chapitre 9 en effet, au lever du jour, depuis le balcon de son appartement, le narrateur observe les gens qui passent dans sa rue sous la lumière des lampadaires encore allumés, puis ceux qui attendent le bus à l'arrêt situé en bas de chez lui :

« (...) pasan junto a ellos [los faroles] hombres y mujeres con apresurados tacones que dejaron hace rato sus camas y tal vez han viajado en trenes desde las afueras hasta mi centro, y en esas luces prendidas ven todavía la reminiscencia de las sábanas o quizá del cuerpo que abandonaron sin ganas, el recordatorio de que para muchos otros sigue siendo de noche aunque ya ha amanecido y la luz se expande, mientras ellos caminan o esperan un autobús levantando un pie y luego otro sobre el mismo punto como si fueran zancudas cansadas -en sus ojos aun pintada la noche oscura-, pensando a medias en lo que dejaron atrás en casa y en lo que los aguarda en la inacabable jornada, y entonces no será ya la casa la misma casa, cuando la jornada acabe y regresen a ella y quizá el cuerpo querido del que se desprendieron los habrá traicionado. » (p. 146)

Cette description n'est formée que d'une seule longue phrase que nous n'avons pas citée en entier et dont la syntaxe repose sur la coordination en « y ». Il est d'abord question d'hommes et de femmes formant un ensemble apparemment indifférencié, comme en témoignent le pluriel générique et l'absence d'article (« hombres y mujeres »). La synecdoque des talons (« tacones ») semble privilégier le renvoi à la gent féminine, décrite dans son départ du foyer (« camas ») et dans son voyage depuis la banlieue jusqu'à la capitale (« han viajado en trenes desde las afueras hasta mi centro »). Néanmoins la différenciation entre ces personnes et le narrateur reste nette (« mi centro »). Il s'opère alors une réduction de l'espace qui marque le franchissement d'un degré supplémentaire dans le dévoilement de l'intimité des personnages, comme l'illustre l'évocation de la nuit à travers le souvenir des draps (« sábanas ») et du partenaire laissé à la maison (« cuerpo »). Une opposition se crée alors entre ceux qui sont levés et ceux qui sont restés couchés (« para muchos otros sigue siendo de noche aunque ya ha amanecido »). Elle traduit une injustice pour les premiers (« zancudas cansadas », « en sus ojos aun pintada la noche oscura ») qui doivent affronter l'ignorance de ce qui se produit en leur absence, comme une éventuelle trahison (« quizá el cuerpo querido del que se desprendieron los habrá traicionado »). Dans cette optique, le temps passe et les choses changent (« y entonces no será ya la casa la misma casa »). L'écoulement du temps est vécu comme une menace, car il charrie un certain

nombre de choses destinées à demeurer à jamais ignorées. Cette erreur de jugement est d'ailleurs stigmatisée par le fait que les piétons passent à côté des lampadaires sans les voir (« pasan junto a ellos »). La coordination en « y » traduit alors l'idée de ce flux ininterrompu de piétons et d'instantanés qui passent sans être retenus.

Le narrateur, à sa fenêtre, observe désormais l'homme et la femme, isolés dans la foule, attendant le bus à l'arrêt situé en bas de chez lui, comme le souligne le passage suivant :

« Mira la mujer los faroles y se acuerda del hombre cuyo olor aún lleva y que quedó en su cama, egoísta y dormido. Es una mujer arreglada que está a punto de dejar de ser joven, lo sigue siendo con un poco de esfuerzo y esmero en las ocasiones señaladas, lo fue anoche seguro, con su escote que se guardó la tiniebla y ya olvidado esta mañana, un espectro, el vestido sobre una silla arrugado, ahora viste sobriamente y va bien tapada, no volverá a ver al joven que le arrancó ese vestido sin ningún cuidado más por ser joven que por desear quitárselo, se irá cuando se despierte sin dejar una nota y hasta es posible que le robe algo, cuenta con ello, no importa, quedará su olor ácido entre las sábanas, el autobús no llega. » (p. 146-147)

La focalisation du regard sur la femme se fait en même temps que la focalisation de son regard sur les lampadaires et favorise alors l'introspection. Celle-ci introduit la reprise des éléments les plus intimes précédemment évoqués : ainsi, le partenaire laissé à la maison est désormais caractérisé par son odeur (« olor », « su olor ácido entre las sábanas »), sa jeunesse (« [el] joven que le arrancó ese vestido sin ningún cuidado más por ser joven que por desear quitárselo ») et son opportunisme (« egoísta », « se irá cuando se despierte sin dejar una nota y hasta es posible que le robe algo »). C'est alors l'occasion de décrire cette femme : le contraste que le narrateur crée entre son apparence diurne (« va bien tapada ») et ce qu'il suppose être son apparence nocturne (« una mujer arreglada que está a punto de dejar de ser joven, lo sigue siendo con un poco de esfuerzo y esmero en las ocasiones señaladas, lo fue anoche seguro ») semble traduire le consentement à une vie affective misérable (« es posible que le robe algo, cuenta con ello, no importa »), et jalonnée de ruptures (« no volverá a ver al joven », « con su escote que se guardó la tiniebla y ya olvidado esta mañana, un espectro »). Cette première phase de la description nous présente une femme qui ne connaît que des relations sentimentales épisodiques et déséquilibrées. Elle semble ne rien construire de solide et fait preuve d'une certaine passivité, synonyme d'échec.

La description de l'homme le place dans une situation précaire : la femme qu'il aime menace de le quitter du jour au lendemain tandis qu'il fait tout pour la retenir par l'argent tout en étant conscient de la fragilité de son projet :

« Mira el hombre los faroles y piensa en la mujer que se levanta más tarde y siguió soñando o fingiéndolo impacientada mientras él se preparaba para salir al mundo y se preparaba el café en medio del amanecer oscuro, ella en él no estará pensando. Es un hombre aseado de mediana edad con grandes entradas, en su mano no está retenerla o sólo a través de la economía o de su mano llena y el dinero es conmutable, sustituible, lo tienen muchos, no es sólo él quien lo tiene y le cuesta ganarlo con su cartera auestas temprano y tarde, nada posee que nadie más tenga y ella puede encontrar otro sustento futuro durante el día, los días, los demasiados días para ir llamando con pretexto a otras puertas, y el misterio de este hoy de ella que aún no ha empezado lo esperará a su regreso, añadido y ajeno, demasiados ayeres desconocidos sumados y ningún mañana, el autobús no llega (...) » (p. 147)

On remarque que cet énoncé est construit de la même façon que celui concernant la femme. Ils commencent et terminent en particulier de la même manière, provoquant ensemble une anaphore (« Mira...los faroles ») et une cataphore (« el autobús no llega »).

On peut souligner que l'anaphore du verbe « mirar » est renforcée par une troisième occurrence située en fin de chapitre, à la suite de l'énoncé précédemment cité : « ...y ambos, mujer y hombre que no se ven ni conocen, miran... » (p. 147). Mais c'est en réalité l'ensemble de l'énoncé qui est concerné par les phénomènes de répétition à travers différents parallélismes.

On note en effet que le parallélisme sur lequel repose l'anaphore précédente s'étend à l'ensemble de la première phrase :

- « y se acuerda del hombre » // « y piensa en la mujer »,
- « y que quedó en su cama » // « que se levanta más tarde y siguió soñando ».

La synonymie entre les propositions reste partielle : « acordarse » n'est pas « pensar en », de même que « quedarse en la cama » implique « levantarse más tarde ». Il y a donc parenté sémantique entre les deux énoncés mais le deuxième semble plus abouti quant à la profondeur de l'introspection. Il est d'ailleurs plus long. Cet approfondissement se traduit également par la description des sentiments et non plus seulement des actes du partenaire endormi ; plus cruel que précédemment, le narrateur signale en effet que : « ella en él no estará pensando ».

Le parallélisme s'étend ensuite aux deux phrases longues :

- « Es una mujer arreglada » // « Es un hombre aseado » (l. 127-128),
- « que está a punto de dejar de ser joven » // « de mediana edad » (l. 128).

Il est relayé par un parallélisme thématique : au pouvoir de séduction de la femme, correspond le pouvoir financier de l'homme, au demeurant tout aussi fragile (« en su mano no está retenerla o sólo a través de la economía o de su mano llena y el dinero es

conmutable, sustituible, lo tienen muchos, no es sólo él quien lo tiene y le cuesta ganarlo con su cartera auestas temprano y tarde, nada posee que nadie más tenga »). Cet homme a une calvitie naissante (« grandes entradas ») et souffre de l'indifférence de sa compagne (« ella en él no estará pensando »). Il ressemble à un homme sérieux, raisonnable (« hombre aseado de mediana edad »).

Le narrateur se montrait pessimiste quant à l'avenir de la femme, mais il se montre encore plus pessimiste quant à l'avenir de l'homme : « el misterio de este hoy de ella que aún no ha empezado lo esperará a su regreso, añadido y ajeno, demasiados ayeres desconocidos sumados y ningún mañana ». Le « hoy de ella » est qualifié de « añadido » et « ajeno », deux adjectifs qui sont repris respectivement par « sumado » et « desconocido ». Ce rapport de synonymie permet une analogie entre « hoy » et « ayer », convertissant la vie de cet homme en une succession stérile de jours. En outre, son avenir avec elle est définitivement compromis : aucun lendemain ne les attend (« ningún mañana »). La relation amoureuse existe, mais elle est à sens unique. Elle inverse le cliché de l'homme riche pouvant s'acheter les plus belles femmes et pouvant en changer quand il le désire ; l'argent est montré dans son aspect le plus sordide : la dépendance qu'il crée.

On remarquera enfin qu'il y a des phénomènes de répétition à l'intérieur de chaque description. Ainsi, l'évocation de la femme qui attend le bus connaît un prolongement dans l'évocation de l'homme, mais également dans celle de la compagne de cet homme. De la même façon, l'évocation de l'homme qui attend le bus trouve son pendant dans celle du compagnon de la femme qui attend le bus. En effet, chacun des deux personnages pense à la personne avec laquelle il ou elle partage sa vie. Il est ainsi question d'une seconde femme. Elle aussi attend ; elle attend d'être seule pour pouvoir se rendormir puis pour trouver un homme plus riche afin de satisfaire sa vénalité. Cette femme est anonyme, comme la première (« Mira la mujer » / « piensa el hombre en la mujer que... »). Il s'établit donc une structure en chiasme dans cette double description de la femme attendant le bus et pensant à un homme, puis d'un homme attendant le bus en pensant à une femme. La description semble se refermer sur elle-même. Cette absence de mouvement marque également l'intemporalité des personnages, en accord avec leur anonymat et souligne leur échec ; le chiasme marque l'absence d'issue. Le texte est donc de plus en plus visiblement répétitif. Il se nourrit de lui-même toujours plus ostensiblement et avec davantage d'autonomie que précédemment.

La description de la femme reprend au chapitre 16, où elle connaît une amplification, structurée, en partie, par la multiplication des coordinations²³⁵. La description physique se focalise ainsi sur un nouveau détail (« pañuelo »). En effet, dans le premier énoncé, le narrateur insiste sur la sobriété de l'habit de la femme. Dans le second, il met l'accent sur la difficulté qu'elle a à nouer ses cheveux avec son foulard, mais les éléments précédents réapparaissent subrepticement : le foulard suggère que la femme cherche à se protéger du vent (« protegerse del viento » / chap. 9 : « va bien tapada ») mais aussi, qu'elle n'est plus toute jeune (« esa imagen que resulta anticuada » / chap. 9 : « mujer madura »). Néanmoins, le narrateur insiste à nouveau sur sa sensualité (« quizá por eso le falta práctica y no alcanza a anudárselo y entonces desiste, la melena le vuela como un estandarte »). Son personnage de femme se dessine peu à peu.

Il est ensuite suggéré qu'elle a passé la nuit avec un jeune homme. La scène de l'arrachement de la chemise de nuit se répète d'un énoncé à l'autre mais, tandis que dans le premier, cette scène est unique, elle a un caractère itératif dans le second, comme le suppose l'emploi du présent et de l'article défini dans le complément criconstanciel de temps (« y sólo a la noche (...) y le arranca el camisón y le suda las sábanas »). L'égoïsme du partenaire est également plus frappant, à travers l'image de l'animal exigeant et de ses va-et-vients incessants qui n'ont rien d'érotiques (« entrando y saliendo mientras ella trabaja, volviendo y yéndose cuando se le antoja sin explicaciones, como quien está en pensión y no convive ni pregunta ni cuenta », « quitándole el tiempo de su reposo y arrebatándole el sueño para él tomárselo »). Le narrateur développe alors les aspects les plus complexes de cette relation sentimentale déséquilibrée et déstabilisante où le partenaire masculin ressemble à un parasite. La deuxième partie du paragraphe cité se caractérise en effet par les sentiments contradictoires de la femme pour ce jeune homme. Elle est préoccupée

²³⁵ « Mira la mujer los faroles e intenta protegerse del viento con un pañuelo, ya no se ve mucho esa imagen que resulta anticuada, quizá por eso le falta práctica y no alcanza a anudárselo y entonces desiste, la melena le vuela como un estandarte. Ella sí ha salido de la noche y la cama y piensa con preocupación en el joven que aun duerme en ella, lleva allí demasiadas mañanas desde que se quedó sin decirlo, entrando y saliendo mientras ella trabaja, volviendo y yéndose cuando se le antoja sin explicaciones, como quien está en pensión y no convive ni pregunta ni cuenta, y sólo a la noche cuando se mete en la cama a oscuras demasiado tarde, la despierta como un animal exigente -o como un niño que no aguanta la espera- y le arranca el camisón y le suda las sábanas quitándole el tiempo de su reposo y arrebatándole el sueño para él tomárselo. Pasa las noches la mujer casi en vela pensando en lo que ha ocurrido en tinieblas y preguntándose si esa habrá sido la última vez que ocurra, sale por las mañanas con el cansancio de sus pensamientos y temerosa de que a su regreso tras tantas horas en el mundo externo siga allí y él se haya ido, teme por igual ambas cosas y ni siquiera ha probado a decirle que se quede o se vaya, porque también le da miedo que le haga caso y que no se lo haga, si le dijera lo uno como lo otro, lo otro y lo uno, si se atreviera. Y como no sabe qué hacer tampoco hace nada, sólo espera el autobús con frío y mirando las luces que resisten la del sol que sale (...) » (p. 281-282)

(« preocupación ») à l'idée de le perdre comme à l'idée de le garder chez elle, ainsi que le suggère la coordination d'expressions antonymes (« teme por igual ambas cosas y ni siquiera ha probado a decirle que se quede o se vaya, porque también le da miedo que le haga caso y que no se lo haga, si le dijera lo uno como lo otro, lo otro y lo uno, si se atreviera »). Cette confusion la conduit alors nécessairement à la passivité de l'attente (« Y como no sabe qué hacer tampoco hace nada, sólo espera el autobús »).

Néanmoins, on peut souligner l'absence de dénouement dans cet énoncé : le narrateur ne souligne pas l'échec de cette attitude en précisant que le bus ne vient pas, comme il le faisait au chapitre 9. Du même coup, nous sommes amenés à penser que cette femme n'est pas en situation d'échec : son attitude révèle au contraire une capacité à la réflexion. En ne prenant aucune décision, elle choisit de ne pas rompre et de préserver son couple au moins pour la journée qui s'annonce. Elle se maintient dans l'entre-deux de l'espoir, semblable à celui des lumières de la nuit cédant progressivement leur place à celle du jour (« con frío y mirando las luces que resisten la del sol que sale »). Elle symbolise ainsi l'indécision du jour et de la nuit, cette confusion possible des moments qui n'est pas forcément synonyme de sérénité. Elle symbolise la possibilité : elle ignore ce qui va lui arriver, et tout peut encore lui arriver. Par rapport à la première phase de description, la configuration sentimentale de cette femme semble plus stable : la relation n'est pas épanouissante, et semble précaire, mais elle dure, au-delà de la nuit passée ensemble.

Dans ce contexte, il semble bien que l'usage de la coordination en « y », associé à la juxtaposition par les virgules, nombreuses il est vrai, soit lié à l'expression de l'attente et non plus celle du flux temporel. Au contraire, la coordination crée un effet de retardement et traduit une simultanéité d'événements possibles : pensées intimes, gestes d'impatience ou réflexes d'attente.

De la même façon, le chapitre 16 offre une amplification de la description de l'homme attendant le bus ; sa situation semble empirer²³⁶. Outre le fait que cet homme est

²³⁶ « O quizá ese hombre va hacia ellas [las sábanas] ahora, más por convención que por verdadero sueño, ese hombre con el nudo de la corbata flojo y la incipiente barba azulada todavía desde ayer no se ha acostado. Espera el autobús tan pronto o tan tarde porque acaso no le ha quedado dinero ni para tomar un taxi, mira los faroles que son aún de la noche de la que viene o no ha salido, y tiene presentes las muchas horas en que debió abandonar la timba ceremoniosa y sería de los toreros, pero nunca se sabe cómo se conducirá la suerte, ni siquiera cuando hace señas o se está resistiendo, sobre todo cuando hay que conseguir dinero para retener a la mujer que lo esperará en casa dormida y desentendida de sus esfuerzos, más aun de sus temores de los que ella es causa. Mira el hombre los faroles mientras va amaneciendo y las ráfagas de viento golpean su nuca levantándole el pelo y parece un músico, y no confía en que el relevo de luces, cuando concluya, reduzca esta noche que no se le acaba a la esfera de los malos sueños, tiene cuarenta y ocho horas para encontrar lo que

dans la même situation d'attente que le précédent, leur identification se fait par la description de la relation à l'argent et de l'attitude de la compagne, toutes deux plus précises que précédemment. Ainsi la partenaire semble toujours aussi indifférente ; néanmoins, la menace de son départ semble moins pressante. On reconnaît également les aspects sordides de cette relation économique à sens unique (« hay que conseguir dinero para retener a la mujer que lo esperará en casa dormida y desentendida de sus esfuerzos, más aun de sus temores de los que ella es causa »).

Cependant, le contexte dans lequel se développe cette relation est nouveau : l'homme est victime d'une dépendance au jeu qui lui donne l'illusion de pouvoir gagner de l'argent, mais lui en fait perdre (« acaso no le ha quedado dinero ni para tomar un taxi »). D'ailleurs, il ne s'agit plus d'un homme qui part travailler, comme précédemment, mais d'un homme qui rentre probablement se coucher après une nuit blanche (« quizá ese hombre va hacia ellas [las sábanas] ahora »). Son apparence est négligée, comme en témoignent sa barbe (« incipiente barba azulada ») et le noeud défait de sa cravate (« flojo »). Il semble être aux abois, et il se glisse dans cette description les ingrédients d'un parfait *thriller* à l'espagnole (« timba ceremoniosa y seria de los toreros ») avec l'obligation de trouver une somme d'argent dans un délai de 48 heures. Ce personnage, comme celui de la femme, est stéréotypé et s'intègre donc plus facilement au cadre du roman noir : c'est une figure typiquement virile (système pileux développé, attirance pour le jeu et le danger, combat au couteau, etc.). Seule la mort semble être alors la solution à ses problèmes (« el navajazo lo fija ese tiempo »). Ainsi, l'horizon de cet homme s'assombrit avec le lever du jour de façon paradoxale. Il se dégage une sensation d'urgence, qui contraste avec la description de l'homme du chapitre 9. On peut se demander dans quel but est menée cette amplification : le narrateur crée-t-il un suspense autour de ce personnage de roman policier ?

Ainsi, à sa façon, l'homme attendant le bus témoigne d'une attitude opposée à celle de la femme vis-à-vis de l'être aimé. Elle est passive face à son amant et elle attend patiemment le bus ; lui, au contraire, cherche à lutter contre le temps et attend le bus avec

debe y no lo encontrará seguro, lo malo no son los toreros que suelen hacerse los desprendidos, sino sus acompañantes y aduladores y apoderados con los que ha contraído la deuda, quien explota al artista es el menos escrupuloso de los explotadores porque se cree justificado, o es acaso resarcido. Mira los faroles el hombre y piensa que quizá un navajazo en su vientre es la forma más fácil de abandonar la lucha para guardar a quien quiere irse y no se va todavía, quizá por pena o porque aun no ha encontrado su asidero nuevo, es cuestión de tiempo, la pena se agota rápido y la sustituye la cólera que se cobra intereses, los asideros están ahí por todas partes, es sólo cuestión de tiempo y de que los vea o los tiene, o de que sea divisada por ellos quien agita un trapo rojo desde hace tiempo llamándolos, y alza el brazo para agarrarse. Es cuestión de tiempo y el navajazo lo fija ese tiempo; y entonces silencio y apaga la luz, y luego la apaga » (p. 280-281)

impatience. Ils vivent leur attente de façon radicalement opposée, selon une dichotomie traditionnelle où l'homme est associé à un principe actif et la femme à un principe passif. Cela va apparemment à l'encontre des analyses précédentes. Cependant, la répartition des rôles dans ce dernier cas n'est pas nécessairement favorable à l'homme : en effet, si l'homme est du côté de l'actif, il est également du côté de la mort et de la dépendance ; s'il trouve l'argent, il perpétue le double chantage financier et sentimental dont il est prisonnier ; s'il ne le trouve pas dans un délai de quarante-huit heures, il meurt.

La description conjointe du chapitre 9 connaît un dernier développement au chapitre 21. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, il est question dans ce chapitre de Philip Shiel, dont le narrateur brosse un portrait succinct. Evoquant la descendance de l'écrivain britannique, il identifie l'une des ses arrière petites-filles une première fois avec la femme attendant le bus :

« Puede ser esa mujer que veo desde mis ventanas en este amanecer que me encuentra despierto, esa mujer no muy joven que espera el autobús con su temprano cansancio y a la que hoy se ve sonreír levemente como si estuviera ensoñada o aún no hubiera podido olvidarse del que dejó entre las sábanas convertido ya en alguien a quien se va acostumbrando sin darse cuenta y lo peligroso es entonces, cuando más empieza a temerse la marcha que la permanencia de ese objeto de nuestra costumbre o constancia. Levanta un pie bien calzado con su zapato de tacón que realza el efecto de silueta de sus medias negras, y luego levanta el otro como una zancuda mientras espera ese autobús que no se divisa ni en lontananza (...) » (p. 401-402)

Dans cette première étape de la description introduite par le régime de l'hypothèse (« Puede que »), on reconnaît les éléments mentionnés lors des descriptions précédentes, auxquels le narrateur ajoute des détails nouveaux : le port de « bas noirs » accentue l'érotisation du pied (« pie bien calzado »), amoindrie cependant par la comparaison avec la « zancuda » qui animalise. Cet élément est sans doute lié à l'évocation de la naissance d'un sentiment amoureux qui transparait dans le sourire de la femme, et à la rêverie érotique dont il témoigne (« como si (...) aún no hubiera podido olvidarse del que dejó entre las sábanas »). L'amour est cependant rapidement assimilé à la crainte de perdre l'autre (« lo peligroso es entonces, cuando más empieza a temerse la marcha que la permanencia de ese objeto de nuestra costumbre o constancia »). L'avenir est alors incertain, à l'image de l'horizon au fond duquel le narrateur n'aperçoit pas le bus, comme le suggère la négation conjointe : « no se divisa ni en lontananza ». Dans cette dernière évocation, la femme symbolise clairement l'aspiration à la continuité, sensible dans la naissance d'un attachement profond à l'autre. L'absence du bus traduit alors la suspension quasi éternelle

du présent et l'attente traduit symboliquement l'épaisseur du présent. Cette dernière phase de la description est nettement plus positive que les précédentes : la femme s'engage apparemment dans une relation à la fois épanouissante et durable où, pour la première fois, l'amour semble avoir une place.

Puis, de façon systématique, le narrateur offre une dernière description de l'homme qui attend avec elle :

« hombre con grandes entradas en su cabello que parece de músico cuando se lo azota el viento, ese hombre de barba azulada incipiente y nudo de la corbata flojo que busca saldar sus deudas y que aún no recibió el navajazo que creyó asegurado para más tarde o más temprano. También él se empina con ansiedad llamando en voz baja al autobús que no llega y yo sé que ni se aproxima ('Ven, ven'), quizá esté pensando que cuanto más tarde en volver a casa más tiempo habrá ella tenido para preparar y meditar su cuento, o para abandonarlo en su ausencia dejándole una nota de repudio tan sólo en un papel amarillo pegado al espejo. Le asoma y baila la corbata al erguirse, y lleva prendido en ella un alfiler antiguo con un esmalte que milagrosamente no ha perdido en sus timbas, sin duda porque se resistió a apostar lo pese a las insistencias de los toreros, que primero son codiciosos para ser luego desprendidos. Tiene los ojos orientalizados y como pinceladas los labios –'boca de pico, boca de pico'-; el mentón casi partido, las manos anchas y en la izquierda un cigarrillo. Pero todo sigue siendo cuestión de tiempo y el navajazo lo fija, ese tiempo. » (p. 402-403)

Cette dernière description paraît rassembler en un seul individu les caractéristiques physiques ou psychologiques de différents personnages du texte, y compris celles du narrateur. Le début du paragraphe nous situe dans un cadre biographique où il est question de l'écrivain Philip Shiel et de ses descendants. Sa petite-fille est alors assimilée à la compagne, indifférente et peut-être déjà infidèle (« que aguarda en la cama con hastío y sin impaciencia »), d'un homme décrit longuement : il semble souffrir de calvitie bien que ses cheveux soient assez longs, et son apparence est relativement négligée. Le narrateur reprend là des éléments de la première (« grandes entradas ») et de la seconde (« barba », « corbata », « pelo que parece de músico ») description de l'homme du bus.

Cet homme est donc une synthèse des précédents ; il symbolise l'impatience et l'urgence : il attend un bus qui ne vient pas (« se empina con ansiedad llamando en voz baja al autobús que no llega ») ; il symbolise aussi l'échec : il aime une femme qui ne l'aime plus, qui l'a peut-être trompé, et contracte à cause d'elle des dettes au jeu (« timbas »), suffisamment importantes pour lui coûter la vie. L'attente ne signifie que le retardement de son échec définitif, sa destruction. Pourtant, un sursis semble lui être accordé (« aún no recibió el navajazo que creyó asegurado para más tarde o más temprano »). Il est dans

l'expectative et symbolise alors l'éventualité: rien de définitif ne s'est encore passé, tout est encore possible.

A la fin du paragraphe, on remarque une répétition littérale entre le premier et dernier chapitre ; en effet, dans le premier chapitre, le narrateur donne une piste au lecteur pour être identifié physiquement, en le renvoyant implicitement au portrait photographique de Javier Marías qui se situe au dos du livre, accréditant par là même la thèse autobiographique : « los rasgos traen a veces ventura o desdichas, los ojos orientalizados y como pinceladas los labios –'boca de pico, boca de pico'-; o el mentón casi partido o, las manos anchas y en la izquierda un cigarrillo, yo no dejaré ningún rasgo a nadie. » (p. 14). Ainsi, nous passons du « yo » du premier chapitre auquel sont implicitement attribuées certaines caractéristiques, à un sujet de troisième personne du singulier auquel sont explicitement attribuées les mêmes caractéristiques (forme des yeux, de la bouche, du menton et tabagisme). Il y a donc, par analogie, assimilation du « je » et du « il » et confusion entre les deux personnages. De plus, l'homme porte une épingle à cravate émaillée ancienne (« un alfiler antiguo con un esmalte ») ; or, le narrateur possède la même : il l'a acquise en effet lors d'une vente aux enchères, ainsi qu'un étui à cigarettes, une plume, etc., comme il le rappelle lui-même (cf. p. 262). Cet objet est nécessairement unique et la confusion entre les deux personnages s'accroît.

Par ailleurs, il semble que le personnage décrit au dernier chapitre rassemble un certain nombre de caractéristiques appartenant à d'autres personnages du texte, comme on l'a dit. En effet, le thème du jeu et des toreros est lié à Ewart et De Wet. Il est question de taumachie lors de l'entrevue fictive de Franco avec De Wet (p. 316) ; le dictateur apparaît comme un « aficionado » dans cette Espagne des années quarante où les toreros semblent des personnages incontournables de la vie publique et nocturne madrilène (p. 319). Il en est question une deuxième fois à propos de W. Ewart s'initiant à la corrida au Mexique dans les années vingt (p. 193). En outre, on se souvient de la rixe qui a coûté la vie à G. W. Steabben et a blessé le torero Pepete au bras droit (p. 226). Le personnage du torero devient progressivement un motif et assure ainsi un lien, apparemment ténu et aléatoire, entre le personnage du dernier chapitre et Ewart, De Wet et Franco.

Les rapprochements s'accumulent et les contours de ce personnage synthétique deviennent paradoxalement plus nets. Ainsi, à propos de la femme qu'il aime et qui risque de le quitter, le narrateur précise qu'elle trouvera en son absence le temps d'inventer un prétexte pour le faire : « cuanto más tarde en volver a casa más tiempo habrá ella tenido para

preparar y meditar su cuento » (p. 403). Cette dernière association verbale apparaît dans le premier chapitre (p. 9 : « nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar y meditar su cuento »). L'acte de raconter est à nouveau présenté comme un acte coupable et relie le personnage du dernier chapitre avec l'ensemble du texte. Il est alors question du mot d'explication qu'elle lui aura laissé, collé au miroir de la salle de bains ou du vestibule sur un morceau de papier jauni par le temps (« una nota de repudio tan sólo en un papel amarillo pegado al espejo ») ; or cette note explicative fait partie des objets qui nous survivent évoqués dans le premier chapitre (p. 13 : « las notas dejadas en un papel amarillo a quien va a dormir sola tras los abrazos despiertos »). D'ailleurs on remarquera que la note est dite de « répudiation », par allusion à la biographie de Shiel, dont le narrateur nous apprend qu'il a effectivement « répudié » par lettre sa première femme (p. 400).

Ces va-et-vient entre le premier et le dernier chapitre permettent de mettre en évidence la construction progressive d'un personnage de synthèse dans le texte, qui fait le lien entre l'homme et la femme du bus, le narrateur, les écrivains biographiés et un ensemble indéterminé de personnages présents dans le texte. Ce personnage étant en dernière instance représentée par le « yo » du narrateur, nous pouvons considérer que ce dernier devient une sorte de *super-personnage* qui se construit à la faveur des répétitions et des analogies entre les différents personnages, essentiellement masculins, du texte.

Nous voudrions nous arrêter un instant sur le fait que cette scène répétitive, au sens de Genette (bien qu'il ne s'agisse pas d'un récit mais d'une description), est au présent d'un bout à l'autre de *NET*. Comme le signale M.-L. Bardèche à propos des descriptions dans le Nouveau Roman :

« Négation de la successivité, la description ainsi menée instaure une éternisation de l'instant, une sorte de simultanéité suspendue – et fictive – de la perception spatio-temporelle. L'essence de la description est en effet de considérer les êtres et les choses dans leur simultanéité. Les situant dans l'espace et non dans le temps, elle présente les procès eux-mêmes comme des spectacles. (...) Suspendre le cours du temps, étaler le récit dans l'espace, figer une scène en tableau, puis animer ce tableau en scène, tels sont, remarque Genette, les effets de ces répétitions-variations (1966 : 88). Cette description qui 'se contredit, se répète, se reprend, bifurque' (*Pour un Nouveau Roman*, 1963 : 127) s'accompagne de l'emploi systématique du présent de l'indicatif. » (*op. cit.*, p. 185-186)

Ce présent est fait de passé et de futur : d'un souvenir de l'homme ou de la femme restés à la maison, et d'une attente, celle du soir, du retour à la maison et des retrouvailles improbables avec celui ou celle qui était là ce matin encore. Or le présent est également le temps de la conscience du temps qui passe. En effet, l'attente de cet homme et de cette

femme n'est déterminée par rien : le bus est, dans ce contexte, quasiment anecdotique, sans importance.

Ce présent est également conscience de l'instant. En effet, l'attitude la femme traduit une évolution psychologique : elle passe de l'échec sentimental à l'espoir de l'amour. Au contraire, sur le plan diégétique, il ne se passe rien : le bus ne vient pas. Cette apparente contradiction entre l'extérieur et l'intérieur est résolue par l'usage du présent de l'indicatif qui traduit les possibilités qu'offre l'attente. En effet, l'attente symbolise la conscience du présent dans toute sa richesse : il peut offrir l'amour et tout est alors encore possible. De la même façon, l'homme attend le bus ; mais cette attente est également celle d'une solution. Il est dans une situation d'urgence vis-à-vis de sa partenaire, mais aussi de ses créanciers auprès desquels il contracte des dettes pour maintenir en vie son couple ; il est pris dans l'engrenage d'un cercle vicieux qui peut lui coûter la vie. L'attente est alors plus que jamais conscience du temps, car, pour lui, chaque minute est vitale : un coup de couteau est vite arrivé.

Comme le dit Nicolas Grimaldi, cité par P. Chenet, « dans l'attente pure nous faisons l'expérience d'un temps où rien ne se passe » ; et il poursuit en ces termes : « le sujet a dès lors conscience du temps pur comme de l'étoffe même de l'existence, de sorte qu'il faut poser que la conscience du temps est originairement *attente pure*. L'attente est la forme de cette conscience pure que nous avons du temps ».²³⁷ En maintenant cet homme et cette femme dans l'attente, le narrateur les maintient en vie : elle sourit, il bénéficie d'un sursis. Comme nous l'avons montré, l'élaboration de la description se traduit à la fois par la métaphore de l'attente et par l'usage du présent comme reflets d'une conscience de la coexistence temporelle, où tout est encore possible. Si le narrateur est assimilé à l'homme du bus, alors il est assimilé à une humanité en attente de devenir.

Ainsi, la répétition d'énoncés, plus ou moins réduits, variant de l'échelle du mot à celle du groupe de phrases, est à l'origine d'un réseau d'analogies qui permet la constitution d'un personnage synthétique de l'ensemble des personnages du texte. C'est pourquoi nous lui avons donné le nom de *super-personnage*. Il est représenté en dernière instance par le narrateur et symbolise une forme d'humanité en devenir ; l'être apparaît comme infiniment riche. Cette richesse s'accompagne d'une dernière variation sur le nom.

²³⁷ GRIMALDI, N., *Ontologie du Temps*, PUF, Paris, 1993, p. 38 et 47.

1. 3. 2. *L'identité universelle.*

On peut remarquer que, parallèlement à la disparition du nom propre « Javier Mariás », le seul susceptible de porter une charge autobiographique viable puisqu'ayant une signification publique, on assiste à la multiplication des noms propres référentiels dans le texte. Cette prolifération onomastique semble engendrer alors la naissance de « noms sans personnages », c'est-à-dire de noms qui jouent eux-mêmes le rôle de personnages, à l'image de ceux du *Philobiblon* de Richard de Bury²³⁸. Nous voulons montrer que cette multiplicité n'est que le prolongement paradoxal de la polyonymie dont souffre le narrateur, interprétable en termes de dérèglement d'une répétition fondée sur la synonymie situationnelle et la superposition de sens.

Il y a en effet dans *NET* des chapelets de noms propres que le narrateur égrène au fil des pages. Par un simple décompte, on obtient un total de plus de 1200 référents onomastiques (signalés par la majuscule), en prenant en compte les répétitions et les variantes d'un même nom (tantôt le nom complet, tantôt le prénom ou seulement le nom de famille) (cf. annexe 3c) ; soit une moyenne de trois noms ou prénoms par page, certaines connaissant une « affluence record », lorsque le narrateur évoque par exemple les membres de la famille de W. Ewart, ou multiplie les références à des auteurs ou des acteurs anglophones (p. 110, p. 155-156, p. 182-183, p. 298-299, p. 395). Si l'on ne tient pas compte des récurrences, on obtient un total de presque 300 noms différents et difficilement identifiables : dans la majorité des cas, ils renvoient à des personnes inconnues du grand public. Ce sont des mots vides, sans référentialité immédiate.

Cette multiplicité est en grande partie liée à la pratique de la référence, au sens littéraire du terme. En même temps que le titre, le narrateur donne le plus souvent le nom de l'auteur du texte mentionné ; ainsi son discours se voit saturé de noms propres d'auteurs aussi inconnus les uns que les autres : Gawsworth, Ewart, et De Wet bien sûr, mais aussi

²³⁸ « Ce livre écrit en latin, est le plus ancien ouvrage de bibliophilie que nous ait laissé le Moyen Age. Il constitue en outre, l'unique écrit (à la fois autobiographie et testament) que l'on connaisse de son auteur (...). Après avoir fait ses études à Oxford, Richard fut successivement évêque de Durham, grand chancelier, puis trésorier d'Angleterre sous Richard III ; c'est lui qui fonda la bibliothèque d'Oxford. (...) On l'a qualifié de bibliomane : et certes, il ne cache pas sa passion pour les manuscrits et les livres précieux, allant même jusqu'à prétendre qu'eux seuls peuvent nous donner la sagesse, et nulle somme, à ses yeux, n'est trop forte pour les acquérir. Dans *Pilobiblon*, il fait parler les livres comme des personnes et leur fait dire, par exemple maintes vérités sévères à l'adresse des clercs et des religieux, possédants ou mendiants, qui ne savent estimer à leur prix les trésors des bibliothèques. Richard, paraphrasant un passage du *Pro Archia* de Cicéron, célèbre les avantages spirituels que les livres nous offrent. L'ouvrage prend fin sur un émouvant adieu au lecteur, où Richard de Bury l'adjure de prier pour le repos de son âme. » (*Dictionnaire des oeuvres*, tome V, « Bouquins », Robert Laffont, Paris, 1980, p. 262)

Hugh Cecil, Alan Marriott, R. G. Walker, L. Durrell, etc. D'autres auteurs sont cités, plus connus ceux-ci : Herman Melville, Ernest Hemingway, Nerval, etc.

Apparaissent également les noms de tout un groupe d'individus rencontrés, croisés ou même inconnus du narrateur, la plupart du temps liés à ses enquêtes biographiques. Morts, ils sont ressuscités l'espace d'une apparition de leur nom propre : il s'agit de la famille des auteurs « maudits », de leurs amis proches (par exemple, S. Graham qui est paradoxalement plus connu que les auteurs qu'il a admirés ou biographiés) ou des personnes accidentellement liées à leur mort (la fleuriste d'Oxford, Jane Hyde, ou les correspondants du narrateur tels S. Eng, R. Muñoz Saldaña, S. González Rodríguez ; dans le cas de W. Ewart, les officiels mexicains de l'époque tel le général Leovigildo Avila, ou la femme de chambre qui a découvert son cadavre, Angelina Trejo de Estrevelt). La mention du nom sort ces individus de l'anonymat pour les projeter de façon éphémère et quelque peu aléatoire sous les feux de la rampe. Mais cela ne leur permet pas d'accéder au statut de personnage : leur existence est purement nominale. Il se crée alors un effet de brouillage.

Il y a également les amis ou les proches du narrateur, comme l'équipe professorale de l'Université d'Oxford (E. Southworth, I. Michael, etc.) ou le couple de libraires oxoniens, R. et G. Stone. Il y a ensuite les membres de la famille du narrateur : les ancêtres (les Manera Cao, les Manera Custardoy, les Marías), puis les membres de la famille au sens étroit du terme (Lola la mère, Julián le père, Julianín le frère défunt, Miguel, Alvaro et Fernando, les autres frères) ; il est également question d'un frère de la mère, et d'un oncle excentrique, Emilio. Même s'ils sont à peine évoqués, ces personnages ont un degré de référentialité extratextuelle faible mais réel. Il y a enfin les amitiés intellectuelles : J. Benet, A. Pombo, V. Molina Foix, E. Mendoza, F. Rico, A. Coll, M. López Ballesteros, D. Pitarello, etc. Ces différents noms ont en revanche un degré de référentialité élevé, et ne constituent pas des « blancs sémantiques ». Néanmoins ils restent minoritaires dans *NET*. C'est donc l'absence de référentialité extratextuelle qui prime.

Ces accumulations de référents onomastiques prennent alors l'allure d'*amplificationes verborum*, semblables à celles de la poésie antique ou médiévale. Elles deviennent des chaînes signifiantes continues dont les éléments ne sont pas distingués les uns des autres et dont la signification se situe au-delà du nom, dans le phénomène de l'accumulation précisément. Cette prolifération des noms propres pourrait n'être alors que l'écho paradoxal et paroxystique de l'anonymat du narrateur.

Dans un article intitulé « Le je paranoïaque », A. Roger²³⁹ tente de mettre en évidence les processus de personnification du « je », ou comment le « je » devient personnage de fiction. Ainsi, d'après l'auteur, le « je » du narrateur est une métaphore du « je » de l'auteur dans la mesure où, selon la définition de Kristeva, nous « appelons métaphore, au sens général d'un transfert de sens, cette économie qui affecte le langage lorsque le sujet et l'objet de l'énonciation confondent leurs frontières » (cité par l'auteur). Dans le roman à la première personne, la métaphore de l'auteur n'épuise pas le processus d'identification, « elle n'en représente que l'aspect le plus formel : l'altération du Je » (p. 47). En effet, la personnification du narrateur met en oeuvre deux autres figures : la synecdoque et l'hyperbole. Ainsi, il est en rapport synecdochique avec l'auteur mais cette synecdoque est « hyperbolisée par le travail de l'écriture ». Il ne peut s'autoconstituer que comme « aliénation dilatée » de l'auteur, d'où l'idée d'un « je paranoïaque ». S'appuyant sur le cas de *La Recherche*, A. Roger explique que Proust renverse les effets de l'hyperbole et atténue la paranoïa du discours du narrateur en conférant à son texte trois dimensions structurantes caractéristiques : l'anonymat, l'omniprésence du « je », et la prolifération des noms et des prénoms des autres personnages tissant entre eux un réseau de sens. La thèse d'A. Roger consiste à soutenir alors qu'il y a une fictionnalisation du « je » à travers la « figuration fabuleuse des Noms ».

A l'image de ce qui se passe chez le narrateur proustien, bien que le narrateur marien ne soit pas anonyme²⁴⁰, nous émettons l'hypothèse que derrière la multitude des noms propres, se cache le nom véritable du « yo », c'est-à-dire celui qui s'incarne dans une multitude d'individus. La récurrence de la nomination en tant que telle, c'est-à-dire une fois considérée la polyonymie et la prolifération onomastique comme des phénomènes de récurrence hyperonymique, traduit alors la multiplicité des facettes d'un personnage insaisissable.

1. 3. 3. De l'« identité narrative » à la « synthèse de l'hétérogène ».

Dans le troisième volume de sa trilogie *Temps et récit*, P. Ricœur constate avec force la crise de la configuration du personnage dans la littérature occidentale à partir de la deuxième moitié du vingtième siècle. Celle-ci correspond selon lui à la crise du récit,

²³⁹ ROGER, A., « Le je paranoïaque », in *Le personnage en question, op. cit.*, p. 45-54.

²⁴⁰ Mais le narrateur proustien ne l'est pas non plus totalement car comme l'ont signalé les critiques, sur les quelques mille pages de *La Recherche*, il est à deux reprises interpellé sous le nom de « Marcel ».

laquelle a pour origine une crise de l'identité et de la temporalité. C'est l'unité sur laquelle se fondent l'identité (le même) et la temporalité (la ligne) que la pensée contemporaine remet en question. Elle lui substitue des schémas dans lesquels la multiplicité a toute sa place et acquiert une nouvelle légitimité. Aussi allons-nous tenter de voir dans quelle mesure l'éclatement de l'identité de l'instance narrative peut être rapproché de ces mouvements disséminateurs.

L'identité du personnage n'est en général conçue qu'en termes de « mêmété » (néologisme issu de *idem* en latin qui signifie « le même »), comme en témoigne la définition sémiotique du personnage proposée par Hamon dans les années 1970. Il est donc nécessaire de revenir sur cette approche et de mettre en pratique la remise en question de la représentation de l'être au niveau identitaire. Comme le signale M.-L. Bardèche, bien que la définition de Hamon mette en avant la nécessité de ne plus considérer le personnage comme une donnée stable, mais comme une « faisceau de relations », il n'en reste pas moins qu'il est défini « *comme un support permanent de traits distinctifs* aussi bien que de transformations narratives » (c'est nous qui soulignons) (p. 61). L'idée d'un mélange entre permanence et transformation n'est évidemment pas fautive. Mais la répartition des éléments concernés par l'un ou l'autre des principes semble erronée.

En effet, seuls les traits distinctifs seraient permanents, c'est-à-dire les critères physiques, ou les critères considérés comme objectifs. Au contraire, toutes les transformations au sein du personnage seraient liées au déroulement de la narration, c'est-à-dire aux effets de la diégèse sur les individus. Cette approche est réductrice. D'une part, les traits distinctifs peuvent être amenés à évoluer au cours de la narration, et d'autre part, dans l'optique où toute transformation est liée à la diégèse, elle apparaît comme un ajout fait au personnage déjà existant. Or, la variation n'est jamais un supplément éventuel ou gratuit, comme le montre la citation – même littérale.

L'approche de P. Ricœur permet alors l'affirmation d'une différence constitutive du même. Il propose en effet de distinguer deux modalités de l'identité, qui sont deux formes de « permanence » dans le temps : l'identité-*idem* et l'identité-*ipse*, et dans un premier temps de substituer à l'identité du même la notion d'*ipséité* :

« à l'identité comprise au sens d'un même (*idem*), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*) ; la différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. L'*ipséité* peut échapper au dilemme du Même et de l'Autre, dans la mesure où son identité repose sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité dynamique issue de la composition poétique d'un texte

narratif. Le soi-même peut ainsi être dit refiguré par l'application réflexive des configurations narratives. A la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. ». (*op. cit.*, p. 443)

Ainsi, l'identité se compose de deux éléments bien différents l'un de l'autre. Le premier est l'identité-idem ou *mêmeté* ; elle définit une identité de type essentielle : c'est par exemple celle de l'espèce, commune à chacun d'entre nous. Ricœur la qualifie de substantielle et abstraite, mais elle est également « conventionnelle », au sens où elle fait l'objet d'une convention sociale.

Ce qu'affirme Ricœur, c'est qu'il est faux de réduire l'identité à cette première catégorie. Elle est en effet complétée par un second type d'identité, l'identité-ipse. C'est l'identité du rapport à soi-même : cette histoire que l'on construit de soi-même, telle qu'on pense qu'elle nous définit. C'est l'identité que confère le récit de sa propre vie. C'est donc littéralement une identité *narrative*. Le point de vue change. Tandis que la perspective structuraliste n'adopte que le point de vue de l'auteur, c'est-à-dire du créateur du personnage, l'approche de Ricoeur prend en compte le point de vue du sujet lui-même dans la définition de l'identité : celle-ci est constituée d'un double point de vue, celui des autres, l'institution, etc., et celui que j'ai sur moi-même. Elle est dès lors applicable à la littérature du moi, c'est-à-dire la littérature dans laquelle apparaissent des « je ». P. Ricoeur suggère alors que l'autobiographie peut être considérée comme la mise en forme d'une identité narrative : « Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. » (p. 443). Toute écriture du moi est ainsi caractérisée par le « mensonge », puisqu'elle est qualifiée de « tissu d'histoires racontées », comme on parle d'un « tissu de mensonges ». Cependant, nous reconnaissons là les caractéristiques de l'autofiction telle qu'elle est définie par Genette en particulier. Or, Ricœur s'intéresse à la constitution de l'identité narrative dans *A la Recherche du temps perdu* de M. Proust, qu'il définit comme une « narration à la première personne » dont le narrateur est « anonyme ». Le cas de la *Recherche* est à cet égard tout à fait éloquent puisqu'il se situe entre l'autobiographie et la fiction, l'ambiguïté étant maintenue sur l'ensemble de l'oeuvre, on le sait, par l'apparition à deux reprises du prénom « Marcel » dans des passages où le narrateur est interpellé par d'autres personnages. Ainsi, plus que l'autobiographie, c'est l'autofiction qui peut être considérée comme particulièrement adaptée à l'expression de l'identité narrative, à l'image de ce qui se produit dans *NET* où l'ipséité semble développée à l'extrême.

Toute l'oeuvre de Ricœur est en réalité orientée vers l'édification d'un projet éthique, comme le déclare O. Mongin dans son étude sur le philosophe²⁴¹ : celui-ci consiste à fonder une herméneutique de soi destinée à définir une ontologie de l'action, c'est-à-dire en somme à élaborer une philosophie du sujet, « libérée de l'alternative du cogito cartésien (le sujet exalté) et du cogito nietzschéen (le sujet humilié) » (*op. cit.*, p. 162) et fondée sur la notion d'*attestation*. Les recherches de Ricœur se sont d'abord dirigées vers l'herméneutique des discours (*Le conflit des interprétations*, publié en 1969, notamment) puis ont été relayées par l'interrogation sur soi dès *La métaphore vive* (1975). Elles se poursuivent avec les trois tomes de *Temps et Récit* (1983-1985), qui débouchent sur la notion d'identité narrative, comme nous l'avons dit. Mais c'est dans *Soi-même comme un autre* (1990) que la réflexion sur l'ipséité et la mêmeté connaît son épanouissement.

Comme l'explique Ricœur lui-même dans une note liminaire à la cinquième étude de l'ouvrage, intitulée « L'identité personnelle et l'identité narrative », ses objectifs ne sont plus les mêmes que dans *Temps et Récit* :

« La notion d'identité narrative, introduite dans *Temps et Récit III*, répondait à une autre problématique : au terme d'un long voyage à travers le récit historique et le récit de fiction, je me suis demandé s'il existait une structure de l'expérience capable d'intégrer les deux grandes classes de récit. J'ai formé alors l'hypothèse selon laquelle l'identité narrative, soit d'une personne, soit d'une communauté, serait le lieu recherché de ce chiasme entre histoire et fiction. (...) Ce qui manquait à cette appréhension intuitive du problème de l'identité narrative, c'est une claire compréhension de ce qui est en jeu dans la question même de l'identité appliquée à des personnes ou à des communautés. » (note 1, p. 138).

Ainsi Ricœur remet-il en cause sa propre approche de l'identité narrative comme croisée des chemins entre histoire et fiction. Il tente dans cet ouvrage plus tardif de faire de l'identité narrative le fondement de l'identité personnelle, et non pas la conséquence d'un entrecroisement entre histoire et fiction. Elle devient dès lors une étape dans sa réflexion sur l'identité et c'est en ce sens qu'on peut parler de dépassement de la dialectique de l'identité narrative elle-même.

Comme l'auteur l'expose dans la préface de *Soi-même comme un autre*, cette expression-titre désigne le point de convergence de trois intentions philosophiques qui fondent sa thèse sur l'identité, et dont l'identité narrative est désormais le point de départ. La première intention « est de marquer le primat de la médiation réflexive sur la position

²⁴¹ MONGIN, O., *Paul Ricoeur*, Seuil, « Points Essais », Paris, 1998.

immédiate du sujet, telle qu'elle s'exprime à la première personne du singulier : 'je pense', 'je suis'. » (p. 11). C'est ce qui justifie le choix du pronom réfléchi « soi » dans le titre de l'ouvrage ; le véritable sujet de la connaissance du moi, comme de l'écriture du moi, d'ailleurs, n'est pas le « moi », mais le « soi ». Soi est normalement un pronom réfléchi de troisième personne mais Ricœur le rapproche de « se » dans les verbes pronominaux, que G. Guillaume analyse comme « le réfléchi de tous les pronoms personnels, et même de pronoms impersonnels tels que 'chacun', 'quiconque', 'on' » (id.). Soi est donc un pronom omnipersonnel qui permet d'envisager une approche globale de l'identité personnelle.

La deuxième intention philosophique de l'ouvrage consiste à dissocier deux significations majeures de l'identité selon que l'on entend par identique l'équivalent de l'*idem* ou de l'*ipse* latin. On reconnaît là le principe même de l'identité telle qu'elle est définie dans *Temps et récit* : « Notre thèse constante sera que l'identité au sens d'*ipse* n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité. » (p. 12-13). Le deuxième mot du titre, « même », réfère alors à l'identité-ipse et non à l'identité-idem de la personne. Mais Ricœur va plus loin dans la caractérisation de l'identité-ipse en cessant de la définir négativement, et c'est là la troisième intention de son ouvrage, autour des mots restants du titre (« comme un autre ») :

« *Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'un passe plutôt dans l'autre (...). Au « comme », nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication : soi-même en tant que...autre. » (cf. p. 13-14)

De l'identité narrative à « soi-même comme un autre », ce qui n'était que la propriété de l'identité personnelle, fondée sur l'idée de variabilité, en devient l'essence même. Entre l'herméneutique du soi, le « se comprendre soi-même », et la narration, le « se raconter soi-même », le rapport devient manifeste : l'une n'est pas concevable sans l'analyse préalable de l'autre. Aussi, dans la sixième étude de *Soi-même...*, intitulée « Le soi et l'identité narrative », Ricœur tente-t-il de préciser ces rapports entre identité de soi et récit. Il revient alors sur la définition de la « mise en intrigue » qu'il place à l'origine du récit :

« On la caractérise en termes dynamiques, par la concurrence entre une exigence de concordance et l'admission de discordances qui, jusqu'à la clôture du récit, mettent en péril cette identité. Par concordance j'entends le principe d'ordre qui préside à ce qu'Aristote appelle « agencement des faits ». Par discordance, j'entends les renversements de fortune qui font de l'intrigue une transformation réglée depuis une situation initiale jusqu'à une situation terminale. J'applique le terme de configuration à cet art de la composition qui fait médiation entre concordance et discordance. (...) je propose de définir la concordance discordante,

caractéristique de toute composition narrative, par la notion de synthèse de l'hétérogène. » (p. 168)

Par rapport à *Temps et récit*, c'est donc la notion même de récit qui change : elle est fondamentalement combinatoire et échappe désormais au schéma aristotélicien. L'identité de la narration repose ainsi sur la notion paradoxale de « synthèse de l'hétérogène ». Quelle est alors la conséquence d'une telle définition sur l'identité des personnages, et au-delà sur l'identité de la personne ?

« (...) il ressort que l'opération narrative développe un concept tout à fait original d'identité dynamique, qui concilie les mêmes catégories que Locke tenaient pour contraires l'une à l'autre : l'identité et la diversité. Le pas décisif en direction d'une conception narrative de l'identité personnelle est fait lorsqu'on passe de l'action au personnage. Est personnage celui qui fait l'action dans le récit. (...) La thèse ici soutenue sera que l'identité du personnage se comprend par transfert sur lui de l'opération de mise en intrigue d'abord appliquée à l'action racontée ; le personnage est lui-même mis en intrigue. » (p. 170)

Si le personnage est lui-même mis en intrigue, alors il opère en lui-même une « synthèse de l'hétérogène ». Il opère la synthèse de l'identité et de la diversité. Cette notion semble décrire parfaitement le résultat de notre analyse de l'identité du narrateur de *NET*.

Nous pouvons souligner enfin que Ricœur s'interroge sur des cas extrêmes d'identité narrative, la littérature contemporaine présentant selon lui des cas de narrativité déroutants avec des fictions de la perte d'identité qui font basculer l'identité narrative vers la synthèse de l'hétérogène ou du moins la préfigurent. Ainsi, s'appuyant sur le cas de *L'homme sans qualités* de Robert Musil, il constate que la perte d'identité du personnage se caractérise par le fait que l'ancrage du nom propre y devient dérisoire, voire superfétatoire, et il en conclut une parenté entre ce qui n'est pas nommable et le non-identifiable. Sa thèse est alors la suivante :

« Ma thèse est que, replacés dans le cadre de la dialectique de l'idem et de l'ipse, ces cas déroutants de la narrativité se laissent réinterpréter comme mise à nu de l'ipséité par perte du support de la mêmeté. C'est en ce sens qu'ils constituent le pôle opposé à celui du héros identifiable par superposition de l'ipséité et de la mêmeté. » (p. 177-178)

L'avantage de cette thèse est qu'elle permet d'envisager la « synthèse de l'hétérogène » en rapport avec les catégories concrètes que sont l'ipséité et de la mêmeté : on voit comment à partir du cas de *L'homme sans qualités*, ce qui est mis en avant c'est l'idée d'un refus de la dialectique idem-ipse avec la mise en valeur exclusive et pathologique de l'ipséité, et la disparition de la mêmeté. Comme nous le disions, cette configuration préfigure la « synthèse de l'hétérogène ». Or précisément, nous assistons dans *NET* à une déroute de la mêmeté, ce que Ricœur appelle une « perte de support », ainsi qu'à une mise

en scène déroutante de l'ipséité du personnage, notamment à travers le nom. Le narrateur procède à l'exhibition de la déstructuration de son identité narrative pour ensuite passer à l'étape suivante qui consiste en une synthèse de l'hétérogène : ces deux étapes sont permises par la répétition à travers un jeu sur l'énonciation puis un jeu synonymique sur l'identité onomastique. La concrétisation de cet oubli du moi est bien l'idée d'une désincarnation, comme celle à laquelle donne lieu la répétition dans *NET*. Etre un « nadie » ou un « cualquiera », c'est être entièrement « soi-même comme un autre ». Nous concluons sur ces mots de P. Ricœur qui clôturent *Temps et récit* : « Ainsi la fiction multiplie-t-elle les expériences d'éternité, portant de diverses façons le récit aux limites de lui-même. (...) Or, c'est chaque fois dans un monde possible différent que le temps se laisse outrepasser par l'éternité. » (p. 487). Synthèse de l'« hétérogénéité humaine » dans le texte, le narrateur est éternel ; c'est en ce sens qu'on a pu parler d'incarnation idéale de l'humanité en attente de devenir.

Il résulte de cette analyse que la vie d'un personnage consiste en un équilibre instable entre identité et différence, entre identité et altérité, entre identité et diversité. La dialectique identitaire se résout en termes paradoxaux à travers l'image d'une « synthèse de l'hétérogène » qui configure l'identité du narrateur de *NET* en un paradoxal « soi-même comme autre », ainsi que la narration de *NET*. Elle correspond parfaitement à l'image de la suprématie de l'envers du temps qui donne au narrateur l'illusion d'une maîtrise exceptionnelle de la réalité dans l'écriture, qui n'est malheureusement que la maîtrise d'un univers de signes que constitue le texte.

Dans ce chapitre, nous avons mis en évidence la complexité de l'identité de l'instance narrative dans *NET* à travers l'étude d'une récurrence d'énoncés subissant des variations plus ou moins importantes mais également grâce à la mise en oeuvre d'un jeu sur le nom propre.

Nous avons d'abord assisté à la dissolution progressive d'une identité autobiographique du narrateur. En effet, il est indéniable que *NET* joue sur un pseudo-statut autobiographique du texte en affirmant, puis en niant, tour à tour, l'identité du narrateur avec l'auteur de *NET*, Javier Marías.

Nous avons ensuite assisté à l'éclatement de l'identité autofictionnelle : le narrateur passe d'une dialectique énonciative liée à la pratique de la répétition à l'affirmation d'une polyénonciation. A l'image du narrateur borgésien, le narrateur marien rejette toute forme de dichotomie narrateur/auteur et privilégie la multiplicité contradictoire de l'être.

Elle se concrétise dans la dissolution progressive de son identité ; celle-ci passe du polyonymat à l'anonymat universel : l'instance narrative devient l'incarnation d'une humanité multiple et imprécise. Nous avons vu que cette démarche est corroborée dans le texte par la création d'un *superpersonnage*, synthèse de l'ensemble des personnages dans le texte et incarné par un « yo », dont on ignore s'il s'agit encore du narrateur ; il semble devenir en effet un être idéal au sens où il incarne l'ensemble d'une humanité en attente de devenir ; il incarne la possibilité et s'oppose en cela à la contingence de l'existence individuelle. La variation énonciative se fait alors l'écho d'une variation implicite sur le verbe être et sur la représentation possible du moi où l'identité n'a plus sa place.

Finalement le narrateur-personnage nous donne à voir une évolution identitaire qui correspond au dépassement de l'« identité narrative » développée par Paul Ricœur dans *Temps et récit* : la répétition est ainsi le vecteur qui conduit à l'expérience d'une identité « synthèse de l'hétérogène », où l'individu apprend à « être soi-même comme un autre » et à toucher du doigt le fantasme d'éternité.

Chapitre 2.

La variation métaphorique ou la rencontre de la fiction et du temps.

Dans *NET*, la récurrence des citations d'auteur tient une place importante. Aussi, allons-nous essayer de comprendre son fonctionnement et le rôle de la répétition des intertextes métaphoriques dans la constitution d'une poétique de la variation, à la différence des récurrences atrophiées, précédemment étudiées. Nous devons nous demander dans quelle mesure ce type de variation constitue une réponse aux apories de la représentation du temps mises en évidence précédemment, et notamment si l'on prend en compte le fait qu'il s'agit de répéter des énoncés métaphoriques. Pour répondre à ces différentes questions, nous avons choisi d'étudier de façon systématique les variations subies par les hypotextes hernandien et shakespearien.

Ainsi, dans un premier temps, nous nous intéresserons aux variations subies par l'hypotexte shakespearien, directement lié à la réflexion sur le temps. Nous analyserons le rapport métaphorique qui s'instaure entre les paroles d'Othello tuant Desdémone et les lumières dans la ville telles qu'elles sont perçues par le narrateur, afin de dégager les principaux aspects d'une réflexion sur la substance du présent et ses relations avec le passé dans les chapitres 9, 16 et 21 de *NET*.

Nous essaierons ensuite de comprendre le rôle de la récurrence hernandienne dans la constitution d'une mémoire militante de la Guerre civile contre la représentation du passé fournie par le franquisme. Nous nous demanderons dans quelle mesure la variation peut devenir un rempart contre l'oubli, et si elle peut armer la parole poétique en parole politique. Ne se situe-t-elle pas, alors, aux antipodes des évocations de l'être aimé et de l'être disparu précédemment étudiées ?

2. 1. La récurrence de la métaphore othellienne.

Au neuvième chapitre, le narrateur cite, commente, puis procède à une première variation de l'hypotexte shakespearien. En même temps, il observe le ballet des lumières dans la ville alors que le jour se lève sur la capitale espagnole et qu'il est posté derrière une fenêtre de son appartement surplombant la Plaza de la Villa. Citation et variation nourrissent alors ensemble une métaphore du temps présent fondée sur l'observation de la dualité de la lumière. Aussi convient-il de dégager les principaux aspects d'une réflexion poétique sur l'épaisseur du présent par opposition à une représentation traditionnelle du temps dans laquelle le présent n'a précisément pas de substance.

2. 1. 1. La continuité ou la philosophie du temps.

On se souvient que le narrateur rejetait au début du chapitre 9 une double appréhension du temps, qui se caractérisait par sa nature « consumériste » ; il propose désormais la sienne, fondée sur une approche métaphorique de la continuité/discontinuité temporelle, comme en témoigne ce passage :

« Todo es más misterioso, es más bien una prolongación artificial, atenuadora e inerte de lo que ya ha cesado y una resistencia protocolaria a ceder el paso o a señalar el inicio de lo que llega, como esas farolas que permanecen encendidas todavía un rato cuando ya ha amanecido en las grandes ciudades y en las aldeas y en las estaciones de trenes y en los apeaderos vacíos, y aún se mantienen parpadeantes y erguidas ante la luz natural que avanza y las convierte en superfluas. En esa hora a la que sólo asisten los muy madrugadores o los muy noctámbulos o los muy insomnes se produce durante breves momentos la manifestación visible -esto es, la metáfora- de cómo se conduce y en qué consiste el respetuoso tiempo, en él hay siempre civilidad y cortesía y hasta fingimiento, se ve qué es a esa hora, más se ve que en el gastado crepúsculo. » (p. 142-143)

La métaphore de la transition de la nuit au jour est une métaphore du temps qui passe, c'est une métaphore du présent en somme. On remarque tout d'abord une insistance sur le caractère mystérieux du temps. Sa substance est ainsi assimilée à une « prolongación artificial » et à une « resistencia protocolaria » qui symbolisent une continuité provisoire du passé (« de lo que ya ha cesado ») dans le présent (« el inicio de lo que llega »). Nous sommes dans un espace de simultanéité temporaire et paradoxale du passé et du présent, comme semble le suggérer, d'ailleurs, la coordination en « y ». Comme nous l'avons vu précédemment, elle suscite l'apparition d'une continuité sémantique originale en accord avec la métaphore temporelle déployée par le narrateur. C'est une autre façon

d'appréhender la succession temporelle qui confère au passage même du temps sa raison d'être et par là même une substance au temps du présent.

Dans son épaisseur comme dans sa duplicité, c'est un temps qui fait fortement penser au présent augustinien. En effet, dans le livre XI des *Confessions*²⁴², Augustin s'interroge sur la nature et la conscience du temps et notamment sur notre rapport au présent. Il part du constat de la familiarité des hommes avec le temps et de leur incapacité paradoxale à le définir. Ils doivent se contenter de mesurer le passé et le futur, pas le présent. Cette spécificité du présent amène Augustin à le placer au centre de sa réflexion. Selon lui, il est la synthèse du temps puisque c'est de lui que part toute expérience temporelle ; il possède donc une structure triple : le présent des choses passées n'est autre que la mémoire (« *memoria* »), le présent des choses présentes, c'est la vision ou l'attention (« *contuitus* ») et le présent des choses à venir c'est l'attente (« *expectatio* »). Le triple présent augustinien permet de rendre palpable cette épaisseur évoquée précédemment, même si les préoccupations du narrateur diffèrent de celles de l'évêque d'Hippone. Cette appréhension du présent apparaît alors nettement dans son opposition à la conception traditionnelle de ce temps considéré comme limite, ou simple point de basculement entre le passé et le futur.

Le narrateur compare alors le passage du temps au fonctionnement de l'éclairage urbain, et plus précisément à la coexistence artificielle des lumières électrique et naturelle qui reproduit le passage de la nuit au jour dans sa continuité (« *como esas farolas que permanecen encendidas todavía un rato cuando ya ha amanecido en las grandes ciudades* »). C'est une sorte de contredanse ou de quadrille qu'exécutent les lumières, la lumière du jour faisant face à celle de la nuit en parfaite harmonie, ou presque. En effet, cette lumière est diaphane : celle des lampadaires est affaiblie par le lever du jour, et celle du jour qui se lève qui est encore faible. Nous sommes loin du zénith ou de quelque autre source de lumière vive, qui, généralement, symbolise la vie, le génie, ou l'aspiration métaphysique par excellence²⁴³. C'est en ce sens que la philosophie du temps est un mystère et qu'elle échappe à une forme quelconque de certitude métaphysique ; elle est profondément subjective. Ainsi,

²⁴² AUGUSTIN, *Les Confessions*, GF Flammarion, Paris, 1981.

²⁴³ Dans un livre intitulé *Borges et la métaphysique* (Vrin, 1995), Serge Champeau rappelle les liens entre la métaphysique et la lumière : « le discours métaphysique, tel qu'il est apparu dans la Grèce antique, s'est présenté d'emblée comme un discours portant sur le commencement, le principe (« l'arkhê ») de tout ce qui est, de l'étant dans sa totalité. (...) En d'autres, selon la célèbre formule d'Aristote, la métaphysique ne s'intéresse pas à ce qu'est tel ou tel étant mais à l'être de l'étant en général, à ce qui fait de l'étant un étant. Or, ce qui est essentiel à tout étant, c'est qu'il apparait. La métaphysique sera donc une question sur l'apparaître de l'étant, elle cherchera à faire apparaître non l'objet, mais la condition de tout objet, c'est-à-dire à faire apparaître l'apparaître lui-même. Ou, pour faire sentir par une métaphore l'originalité, l'étrangeté et le caractère paradoxal de cette entreprise, l'oeil cherchera à voir non pas l'objet éclairé mais la lumière, condition de possibilité de tout objet et de toute vision, donc de l'oeil lui-même » (op. cit., p. 19-20).

la continuité de la lumière, faite de la discontinuité du jour et de la nuit, devient sous la plume du narrateur l'équivalent de la continuité du temps, fait de la discontinuité du passé et du présent, puis du présent et du futur (« aún se mantienen parpadeantes y erguidas ante la luz natural que avanza y las convierte en superfluas »). On peut souligner, en outre, que la continuité temporelle est envisagée à long terme dans la mesure où cette contredanse lumineuse se reproduit tous les jours : le temps ne cesse de cesser de s'écouler durant ou quelques instants privilégiés de la journée, donnant un répit au passé et sa substance au présent.

Le narrateur établit alors explicitement le lien métaphorique entre lumière et temps (« -esto es, la metáfora- de cómo se conduce y en qué consiste el respetuoso tiempo »). On remarquera au passage une définition de la métaphore comme « manifestation visible », ce qui revient à dire que la métaphore est paradoxalement une manifestation concrète. Ainsi, à l'image du poète, le narrateur sait percevoir la dimension symbolique de la réalité et finalement la représentation métaphorique s'avère plus juste que toute forme d'identité. La lumière est la métaphore de la consistance du temps : la nuit disparaît avec le jour, comme le passé avec le présent, mais ils se croisent à l'aube durant un moment que seule une certaine élite peut percevoir comme le suggèrent la polysyndète en « o » et l'hyperbole qu'elle soutient (« en esa hora a la que sólo asisten los muy madrugadores o los muy noctámbulos o los muy insomnes »). La perception du temps est ainsi liée à l'état de veille au sens propre comme au figuré, qu'il soit d'origine pathologique (insomnie) ou non (noctambulisme). Ce moment est propice à la réflexion métaphysique. Il peut être synonyme d'une grande lucidité parce qu'il s'oppose au sommeil, donc au rêve et, dans une certaine mesure à l'inconscient. Mais le lever du jour, ouvert sur le futur, s'oppose aussi à l'image galvaudée, parce que trivialement romantique, du crépuscule (« gastado crepúsculo »).

La substantification du temps va de pair avec sa personnification ; il se voit attribuer des qualités morales : respect (« respetuoso tiempo »), civilité, courtoisie et effacement, en accord avec la précédente image liée au protocole de coexistence du passé dans le présent (« en él hay siempre civilidad y cortesía y hasta fingimiento »). Le passage du temps devient une affaire de moeurs et n'est pas sans rappeler l'image de la contredanse précédemment évoquée ; une analogie semble se créer avec les « hommes de cour », tels qu'ils peuvent être décrits dans la littérature de la Renaissance et l'on pense à *Il Corteggiano* de B. Castiglione. La métaphore du temps marien se pare alors d'un charme désuet qui traduit peut-être une certaine forme de nostalgie et d'idéal temporel. Il y a donc perpétuellement recouvrement du passé par le présent, sans projection véritable dans le futur, selon un processus parfaitement

répétitif et un rituel parfaitement rodé, caractérisé par sa lenteur. Le narrateur insiste sur cette notion de coexistence provisoire du passé et du présent et sur l'éternité paradoxale de l'instant où l'on distingue encore le jour de la nuit.

La métaphore des lumières semble placer la réflexion du narrateur dans un décor urbain ; on aura remarqué la répétition de « grandes ciudades », et notamment dans : « en las grandes ciudades y en las aldeas y en las estaciones de trenes y en los apeaderos vacíos ». Nous reviendrons sur la valeur de la coordination en « y » dans l'ensemble du chapitre ultérieurement, mais nous pouvons souligner que cette dernière polysyndète figure un decrescendo de la grande ville à la gare de campagne déserte. Finalement cette expérience temporelle perd de sa dimension subjective et urbaine ; elle semble concerner tout le monde. Cependant, l'image des gares de campagne désertes suggérée par les arrêts non obligatoires (« apeaderos vacíos ») est une allusion à un passage de *TLA*²⁴⁴, déjà mentionné au chapitre 2 de *NET*. En effet, le narrateur y précise les rapports entre l'instance narrative et l'auteur de *TLA*, et reconnaît les emprunts du premier au second comme « el ambiente amortiguado de la ciudad », « las oscuras y minuciosas librerías de viejo », « los mendigos abismados o torvos », « las campanadas frenéticas de las iglesias », « la derrelicta estación de Didcot », etc. L'évocation de cette gare déclenche celle de la concurrence des lumières électrique et naturelle : « la derrelicta estación de Didcot en su noche amarillenta de faroles lánguidos que parecían a punto de despedirse con cada parpadeo de su conforme y agotado insomnio (...) y la luz del día suspendida durante horas en la primavera haciendo que se detuviera el macilento cielo o perseverara » (p. 17).

On remarquera dans ce passage la personnification des lampadaires : leur lumière semble synonyme d'une morne existence, comme le suggèrent les adjectifs « amarillenta » (connoté péjorativement), « lánguido », « conforme » et « agotado ». L'image du « parpadeo », également synonyme de faiblesse, est reprise au neuvième chapitre, dans le passage cité précédemment, avec l'adjectif dérivé « parpadeantes », suivi de « erguidas » qui suggère au contraire la vigueur. Les lumières de la nuit, personnifiées, font ainsi preuve d'une grande « dignité » dans l'adversité. Elles éclairent en outre un ciel nocturne mourant (« macilento ») et qui n'en finit pas de mourir, comme semblent le suggérer le morphème « lento » contenu dans « macilento », et les deux verbes antonymes placés sur un même plan sémantique (redondants, en quelque sorte) : « que se detuviera o perseverara... ». De son

²⁴⁴ *Op. cit.*, p. 25-30.

côté, le jour n'en finit pas de ne pas se coucher : « luz suspendida durante horas ». Le narrateur établit donc un parallélisme entre l'évolution lumineuse de l'espace et l'écoulement du temps dès *TLA*, bien que celui-ci ne soit pas explicité comme dans *NET*. Le temps prend en effet une importance considérable à Oxford, où réside le protagoniste, car il ne passe pas « normalement », et la ville est comme « conservada en almíbar »²⁴⁵. Dès qu'il quitte Oxford, le narrateur reprend contact avec un temps normal : c'est hors de la ville qu'il voit sa maîtresse et « profite de la vie », c'est ailleurs qu'à Oxford qu'il se mariera et aura un enfant. L'expérience temporelle de *NET* semble préfigurée en quelque sorte par celle de *TLA*. Nous avons d'ailleurs signalé que le neuvième chapitre prend place après l'évocation d'une visite que le narrateur rend aux Stones, les libraires de *TLA*, en 1992²⁴⁶. Il en ressort un discours « agglomérant », au sens où il fédère en métaphores de la temporalité différents éléments du texte et de l'oeuvre à travers un système d'échos lexicaux (« apeaderos vacíos », « estaciones de trenes », « amarillento », etc.).

Le discours du narrateur progresse lentement à l'image de la prolongation du passé dans le présent qu'il décrit à partir d'une observation du ballet des lumières urbaines. Ainsi,

²⁴⁵ *Op. cit.*, p. 16.

On peut lire au chapitre 11 du roman cette analyse de printemps à Oxford précisément : « La primavera inglesa es particularmente angustiosa para quien ya está angustiado, pues, como es sabido, los días se alargan anómalamente, es decir, no como puede ocurrir y ocurre en Madrid o Barcelona cuando se acerca y llega el verano. Aquí, en Madrid, los días se hacen infinitos, pero la luz va variando y se va matizando continuamente y así da fe de que el tiempo avanza, mientras que en Inglaterra – como también más al norte – nada cambia durante horas. En Oxford la luz es la misma desde las cinco y media, cuando uno se ve obligado a reparar en ella con el cese de toda actividad visible – al cerrarse las tiendas y volver a casa los profesores y los estudiantes –, hasta más de las nueve, en que por fin el sol se pone súbitamente – como si fuera un interruptor lo que lo apagara, aunque queda un resplandor fantasmal y lejano – y los que salen de noche es echan a la calle con impaciencia. (...) Durante esas horas inmóviles no hay nada que hacer si cenar con la luz diurna queda excluido, como desde luego era mi caso. Y se espera. Se espera. Se espera a que caiga la deseada noche, a que desaparezca esa luz suspendida y tibia, a que se vuelva a poner en marcha la débil rueda del mundo y la quietud acabe (...) » (p. 163-164).

²⁴⁶ La description de la lumière constitue également un clin d'oeil à *TLA* dans *NET* du point de vue de cette approche métaphorique. Ainsi, les lampadaires de la gare de Didcot ont la même couleur que le regard de Toby Rylands décrit par le narrateur dans le quatrième chapitre de *NET* : « ...ambos de un azul tan nórdico que parecían amarillentos a la luz del sol y a la eléctrica » (p. 41) (c'est nous qui soulignons). Cette description convoque de façon plutôt inattendue la lumière qui imprime sa propre couleur au regard humain et l'uniformise : le bleu superlatif des yeux est ainsi assimilé au vulgaire jaune de la lumière du jour et des ampoules électriques. Cette uniformisation est d'autant plus surprenante que dans le spectre des couleurs, le bleu et le jaune ne sont pas contigus. Dans un cas comme dans l'autre, la couleur est symbolique : l'épithète « nórdico » tend à suggérer une transparence bleutée qui est celle de la glace à laquelle on associe le nord et que l'on retrouve suggérée dans l'évocation du « macilento cielo » d'un printemps anglais traditionnellement froid et pluvieux. Quant à la lumière, elle est associée au jaune aveuglant et donc « amarillento », car presque blanc, du soleil, comme à celui du filament incandescent de l'ampoule électrique. Le bleu nordique des yeux prend donc la couleur qui s'y reflète : le jaune, même lorsqu'il est pâle. Toby Rylands associe donc dans son regard la lumière diurne et la lumière nocturne, et embrasse le temps. Or, son personnage est emblématique de la réflexion sur le temps dans *TLA*, comme le signalent ses remarques pénétrantes (cf. p. 52-55). La métaphore du présent comme essence du temps est donc présente dès *TLA* ; elle y est néanmoins moins explicite que dans *NET*, et surtout, elle est liée à un état de perturbation mentale du narrateur : « Fue aquella noche cuando me di cuenta de que mi estancia en la ciudad de Oxford sería seguramente, cuando terminara, la historia de una perturbación » (p. 83).

à partir d'une comparaison a priori banale, le narrateur nous donne à voir un temps qui se manifeste essentiellement dans l'instant auroral : il oppose à la fugacité de la succession temporelle l'image d'une coexistence pacifique entre passé et présent, auquel est ainsi conférée une épaisseur particulière ; le présent n'est plus désormais un point de basculement entre passé et futur ; il devient un espace transitoire. Comme nous l'avons montré, ce passage de *NET* n'est pas sans relation avec *TLA* où le narrateur opposait au calendrier universitaire, les séjours à Londres et en Espagne qui rythmaient sa vie, l'immobilité du temps oxonien, symbolisée, quant à elle, par des crépuscules printaniers interminables.

Le narrateur approfondit ensuite cette métaphore du temps à l'aide de l'intertexte shakespearien, qui lui fournit un autre domaine de comparaison :

« Esas luces eléctricas fingen que todavía es de noche y que su concurso es aún necesario, hacen como que no se enteran del término de su reinado, y a su vez la luz diurna finge no verlas y las tolera, sabedora de que esas lumbres palidecientes no son ya una amenaza, y hasta parece frenarse un poco en su propio despliegue como si les concediera un tiempo para acostumbrarse a su inutilidad llegada y a la idea de su acabamiento ('Apaga la luz, y luego apaga la luz', dos veces hubo de decírselo Otelo para asimilarlo, aunque estuviera decidido a hacerlo), y así no las obligara a huir nada más asomar ella blanca por el horizonte, sino tan sólo a retirarse sin derrota y en orden, como los ejércitos antiguos consentían en detener el combate y hacer un alto para que el enemigo recogiera y recontara a sus muertos y pudiera así acostumbrarse a la extraña idea de su acabamiento. » (p. 143)

Il reprend l'idée d'un temps doté d'une capacité à feindre, que nous avons illustrée précédemment par la notion d'effacement, et la développe en une double attitude de feintise : de la lumière électrique (« Esas luces eléctricas fingen que todavía es de noche ») et de la lumière naturelle (« y a su vez la luz diurna finge no verlas »). La structure de la phrase repose une fois de plus sur la coordination en « y », dont nous avons analysée la fonction précédemment (cf. première partie). En particulier, elle permet de créer une opposition syntaxique entre le jour et la nuit (premier « y »), en même temps qu'elle souligne la continuité qui s'exerce de l'une à l'autre.

La lumière du jour n'est pas en concurrence avec celle des lampadaires. Sa supériorité semble suggérée par le singulier auquel s'oppose l'armée des lampadaires. Leurs relations ne s'expriment plus en termes conflictuels (« no son ya una amenaza », « la luz diurna (...) las tolera »). Au contraire, une sorte de compassion de la lumière du jour pour celle de la nuit semble naître (« y hasta parece frenarse un poco en su propio despliegue como si les concediera un tiempo para acostumbrarse a su inutilidad llegada »). La lumière

de la nuit est défaite (« lumbres palidecientes », « inutilidad llegada », « hacen como que no se enteran del término de su reinado »)²⁴⁷.

Le contexte s'imprègne d'ailleurs d'une connotation guerrière, sensible dans des substantifs comme « amenaza », ou des expressions comme « idea de su acabamiento ». Le narrateur compare en effet la relève des lumières au laps de temps laissé autrefois à l'armée défaite pour compter ses morts et quitter dignement le champ de bataille : « como los ejércitos antiguos consentían en detener el combate y hacer un alto para que el enemigo recogiera y recontara a sus muertos y pudiera así acostumbrarse a la extraña idea de su acabamiento ». L'image de la trêve suggère la lente transition entre présent et passé, mais également le déchirement qu'elle entraîne. A ce titre, on peut rappeler que S. Graham et W. Ewart vécurent un cessez-le-feu spontané, durant la guerre de 14-18, où soldats anglais et allemands oublièrent la guerre et partagèrent un sentiment de fraternité et d'espoir l'espace d'un instant demeuré éternel dans leur mémoire. En ce sens, la trêve s'oppose à la guerre, comme la coexistence à la transivité²⁴⁸. Mais cette image pare le contexte d'une dimension tragique. On abandonne le terrain pacifique de la danse pour pénétrer dans un terrain provisoirement pacifié. La guerre est en effet un rituel effroyable si l'on considère que les troupes s'affrontent successivement sur un champ de bataille jusqu'il n'y ait plus suffisamment de survivants. L'aube serait donc une trêve dans la guerre sans fin que se livrent le jour et la nuit. L'issue de la bataille est toujours la même : la nuit perd et se retire, elle compte ses victimes chaque matin. Pourtant l'issue de cette bataille ne décide pas de celle de la guerre : l'armée de la nuit semble invincible et bien que défaite chaque matin, il faut réengager la lutte chaque jour qui passe. C'est l'implacable loi de la *transitivité* temporelle mais c'est aussi la possibilité toujours renouvelée, même si elle se fait dans la douleur, de pouvoir arrêter le cours du temps, quelques instants.

C'est dans ce contexte que le narrateur convoque les paroles prononcées par Othello au moment de tuer Desdémone : « ('Apaga la luz, y luego apaga la luz', dos veces hubo de decirselo Otelo para asimilarlo, aunque ya estuviera decidido a hacerlo) ». Les parenthèses

²⁴⁷ Ce combat que se livre la nuit et le jour, la lumière « ancienne » et la lumière « nouvelle », n'est pas sans rappeler la lutte silencieuse qui oppose Bette Davis et Anne Baxter dans *All about Eve* de J. Mankiewicz, l'un des chefs-d'œuvre du cinéaste qui figure au panthéon du cinéphile qu'est Javier Marías.

²⁴⁸ La thématique de la guerre, d'une guerre à l'ancienne rappelle la couverture illustrée de *NET*, qui représente un soldat en armure ; de même qu'elle n'est pas sans rappeler le titre de *Mañana en la batalla piensa en mí* et la pièce de Shakespeare dont ce vers est tiré : *Richard III*. Il y a donc une sorte de rappel régulier des éléments constitutifs de l'œuvre de l'auteur qui repose sur la récurrence de certaines images. Aussi peut-on parler de densification des réseaux métaphoriques plutôt que de simple imbrication des uns dans les autres.

impliquent une relation métatextuelle entre les paroles d'Othello et le contexte. Dans le commentaire qui en est fait, le substantif « luz » désigne par deux fois la lumière de la nuit, contrairement à l'interprétation originale. La répétition de l'expression « apaga la luz », alliée à l'effet de retardement créé par la coordination en « y », mime la difficulté pour la lumière nocturne d'accepter sa disparition (d'ailleurs l'expression « idea de su acabamiento » est reprise en fin d'énoncé). Une analogie se crée entre le comportement d'Othello mettant fin à la vie de Desdémone, et celui de la lumière du jour éclipsant la lumière de la nuit. Seule la double verbalisation de l'acte permet son assimilation : seule la répétition assure la prise de conscience du temps qui passe. L'espace de la répétition est celui de la durée du présent. L'intertexte shakespearien s'adapte ainsi aux propos du narrateur dans la mesure où la répétition du syntagme « apaga la luz » symbolise non pas l'acte qui permettra de passer d'un état temporel à l'autre, mais bien une volonté de différer cet acte dans la durée. On voit ainsi comment ce dernier s'affranchit progressivement de la contrainte intertextuelle par le biais du commentaire malgré le maintien des guillemets.

La métaphore shakespearienne prend toute son importance à la fin du chapitre et supplante l'image de la guerre pour évoquer à nouveau le caractère provisoire de la coexistence sur laquelle repose le temps :

« (...) las incongruentes luces todavía encendidas bajo el sol que avanza y las hace patéticas e insignificantes, y sin embargo son el testimonio respetuoso y benigno de que existió lo que ya ha cesado: hasta que la soñolienta mano de algún funcionario repara en el despilfarro y apaga la luz, y luego la apaga. » (p. 147)

Cette occurrence des paroles d'Othello se distingue de la précédente : les guillemets ont disparu et, avec eux, le double mouvement de décontextualisation et de recontextualisation, ainsi que le dédoublement de l'énonciation. On assiste là à une appropriation du texte shakespearien qui donne lieu à une variation discrète mais complète. Désormais, le vers original n'est plus : dans sa nouvelle version, il se mêle toujours plus étroitement à l'image des lampadaires en s'émancipant toujours davantage des cadres de l'hypotexte. La citation est transformée en une proposition grammaticalement cohérente, juxtaposée de façon logique à celle qui la précède, de sorte qu'elle s'intègre parfaitement au discours : le verbe « apaga » cesse d'être un impératif d'exhortation et devient un présent de l'indicatif à la troisième personne du singulier, possédant désormais un sujet explicite (« la mano »). Ensuite, le pronom anaphorique « la », mis pour « la luz », supprime en partie la reduplication sur laquelle repose le vers. Du même coup, le substantif « luz » n'apparaît

qu'au sens propre de lumière électrique et la dimension métaphorique de l'hypotexte est évacuée au profit d'un sens plus littéral. Ce substantif est intégré dans un réseau à partir duquel il fait à nouveau sens. Ainsi, un tiers intervient pour interrompre l'éclairage nocturne et proclamer la victoire du jour (et avec elle, le basculement dans le futur). La succession est réintroduite avec une certaine forme de trivialité : le fonctionnaire et sa réaction dictée par le sentiment du gaspillage s'opposent en tout à la magie du temps et au raffinement de la danse des lumières. Le gaspillage nous replace brutalement au cœur de la société de consommation, face à la fugacité du temps, déjà évoquée précédemment.

L'ensemble de l'énoncé repose une fois de plus sur l'usage de la coordination en « y ». Elle souligne la continuité de la lumière en neutralisant les hiérarchies normalement liées au niveau hypotaxique du discours. Mais, par la binarité des associations lexicales en particulier, elle suggère également l'opposition entre un maintenant et un après, entre le jour et la nuit, annonçant l'imminence de l'interruption provoquée par la main du fonctionnaire. Nous pouvons signaler, enfin, que le narrateur appuie sa comparaison sur la reproduction de photos de levers de jour, censées représenter les toits des bâtiments qu'il voit depuis chez lui : « Yo las veo [las luces] a veces desde mi casa » (p. 143) (cf. p. 144-145). Cette réflexion poétique prend alors une dimension autobiographique et accentue le caractère impressionniste du chapitre, dû aux tonalités en demi-teinte de ces deux photos qui rappellent la transparence évoquée précédemment, à la fois bleutée comme la nuit, et jaune pâle comme le jour qui se lève. Ces clichés sont exactement la « manifestation visible » de ce qu'est le temps selon les termes du narrateur : la photo joue alors parfaitement le rôle de « fixateur d'instant ». Elle matérialise cet instant de coexistence du passé et du présent et donne une forme concrète à la consistance temporelle. La photographie se pare ici d'une dimension métaphorique qui la fait sortir du cadre de l'illustration. Il s'instaure une intersémiotité entre le texte et les images : l'image motive le texte et le texte motive les images. Il est évident, en effet, que la finalité de ces deux photos n'est pas uniquement illustrative et autobiographique : elles ne présentent en effet aucune qualité esthétique (dans les deux cas, la photo est prise à contre-jour, elle est relativement floue et n'est pas cadrée). Elles ont donc clairement une finalité sémantique dans leur rapport au texte, indépendamment de ce qu'elles représentent. Le narrateur joue alors sur l'ambiguïté de la représentation concrète d'un phénomène abstrait : une analogie se crée entre le texte et l'image mais celle-ci devient elle-même métaphore du temps. Elle passe du statut de représentation objective à celui de représentation abstraite et métaphorique en même temps que subjective. Elle est utilisée ici à des fins totalement opposées à celles du portrait, par exemple. Son utilisation est donc foncièrement

transgressive et elle replace l'ensemble du texte dans la perspective de la répétition/variation métaphorique.

Ainsi, tout au long du chapitre, le narrateur expose les caractéristiques de sa conception du temps fondée sur la coexistence provisoire et pacifique du passé et du présent : la lenteur de l'exposition correspond au principe sur lequel il fait reposer sa propre conception centrée sur le présent. La convocation des vers d'Othello dans ce contexte les fait échapper à leur hypotexte, grâce au commentaire d'une part, puis à la variation qui en est proposée en clôture du chapitre d'autre part. Répétition et variation traduisent ce sentiment de coexistence provisoire, et plus ou moins pacifique en réalité, du passé et du présent, grâce à une exploitation littérale de la réduplication sur laquelle le vers shakespearien est fondé : la répétition du syntagme « *apagar la luz* » traduit la volonté de retarder l'échéance future qu'incarne la main triviale du fonctionnaire. Cette conception subjective du temps est renforcée par le ton intimiste que prend le chapitre du fait de l'inclusion des photos de levers du jour. Une fois encore, la récurrence, associée à la métaphoricité du discours, permet l'expression d'une vérité subjective.

2. 1. 2. L'analogie présent/fiction.

Au seizième et au dernier chapitre, nous assistons cependant à un changement apparemment assez radical dans la perception du régime temporel ; le narrateur semble en effet remettre en cause le caractère provisoire de la coexistence du passé et du présent, et par là même, l'idée d'une rupture apportée par la main du fonctionnaire. Aussi, c'est à partir des nouvelles variations subies par l'hypotexte shakespearien que nous tenterons d'éclairer ces prises de position et d'en comprendre les enjeux par rapport à la réflexion sur le temps et celle qui s'engage sur les relations entre fiction et réalité.

Après avoir posé les jalons d'une définition métaphorique du temps comme suspension provisoire de la succession, le narrateur propose d'analyser plus en détail son rapport au présent ; il remarque alors une certaine proximité avec la représentation enfantine. Comme lui, les enfants reconnaissent l'importance du présent ; néanmoins, ils l'associent irrémédiablement au réel : « *para los niños el presente es tan fuerte que cada instante les parece eterno y excluyente de cuanto en él no se encuentra, también del pasado y del futuro*

por tanto » (p. 270). Cette approche diffère donc de celle du narrateur. En particulier, elle fait du temps une pure discontinuité comme si les instants étaient séparés les uns des autres : « ‘Ya pasó, ya está, ya pasó’, suelen decir las madres a sus hijos para calmarlos después de una pesadilla o un susto o algún mal trago, dando una importancia desmesurada al presente, casi como si declararan: ‘Lo que ya no es, no ha sido’. » (p. 275).

Il découle de cette perception discontinuiste du temps, fondée sur une assimilation entre présent et réalité, une conception particulière des rapports entre fiction et réalité. Comme le rappelle le narrateur, c’est au cinéma que sa mère lui a appris à les distinguer :

« En otras ocasiones, como en *Lili* y en las películas que me daban pena por fantasiosas que fueran y aunque bien acabaran, mi madre procuraba dejarme claro que aquellos actores que sufrían y morían en la pantalla no habían sufrido ni muerto de veras; que después se habrían levantado de la cama o del suelo y se habrían reído todos juntos de lo que habían fingido vivos y muertos, buenos y malos, enemigos y amigos, una envidiable reconciliación general y se habrían ido a cenar tan contentos. (...) Ahí empecé, supongo, a diferenciar bien lo real de lo ficticio, y asimismo a aprender que si bien conviven y no se excluyen, a la vez no se mezclan y cada cosa discurre por su territorio y los dos son vigorosos. » (p. 278).

L’enfant apprend ainsi à distinguer les personnages des personnes. Face à la mort d’un acteur, la mère projette l’enfant dans un futur concret et heureux : « después se habrían levantado de la cama (...) y se habrían ido a cenar tan contentos ». C’est la possibilité d’une modification qui permet à l’enfant de distinguer la fiction d’une réalité caractérisée par son immuabilité (« aquellos actores que sufrían y morían en la pantalla no habían sufrido ni muerto de veras »). La fiction est ainsi rattachée à ce qui n’a pas de sens (« de veras »), d’essence : rien de ce qui est fictif n’est stable et définitif. Il se crée alors une analogie entre le passé, ce qui n’est plus, et la fiction. La mère inculque elle-même à l’enfant cette idée d’une équivalence entre passé et fiction (cf. « lo que ya no es no ha sido »). Ce qui est fictif, comme ce qui est passé, n’est donc pas. L’analogie qui se crée entre fiction et passé ne va pas de soi, dans la mesure où le passé est ce qui n’est plus tandis que la fiction est ce qui n’a jamais été. Du point de vue ontologique, passé et fiction s’opposent. Pourtant dans l’esprit de l’enfant, ils se rejoignent sous le signe du non-être.

Le narrateur traduit cette dualité fiction/réalité en termes de coexistence pacifique (« conviven y no se excluyen ») ; celle-ci n’est pas sans rappeler la relation des lumières du jour et de la nuit, métaphores respectives du présent et du passé. Ainsi, à la faveur de la répétition verbale (« convivir »), il se crée une analogie entre présent et réalité, puis entre passé et fiction, qui correspond tout à fait à la configuration enfantine. On peut souligner que tout le chapitre est imprégné de la nostalgie de l’enfance, comme en témoigne le recours au langage hypocoristique : « de veras », et « en el territorio que no es de verdad » reprennent

la dichotomie entre le « pour de vrai » et le « pour de faux » du langage enfantin ; le diminutif « tontito », fait clairement écho au discours maternel (p. 278 : « 'No seas tontito', me decía mi madre si me veía mohíno o atribulado por lo que había presenciado en la sala oscura »). Cela confère une certaine légitimité à l'univers enfantin qui allie le présent et la vérité dans l'être, associant passé et mensonge dans la fiction du non-être.

A partir de l'adoption de ce modèle infantile, le narrateur revient sur les affirmations faites au chapitre 9. Les adultes considèrent le temps comme la succession plus ou moins rapide du passé, du présent et du futur. Il vit, quant à lui, cette succession comme une coexistence magique du passé dans le présent. Cependant, il radicalise sa perception de la coexistence lente et semble s'orienter vers l'idée d'une suspension de son caractère provisoire :

« a veces tengo esa sensación de que todos los ayeres laten bajo la tierra como si se resistieran a desaparecer del todo, el enorme cúmulo de lo conocido y lo desconocido, lo contado y lo silenciado, lo registrado y lo que nunca se supo o no tuvo testigos o fue ocultado, una masa ingente de palabras y acontecimientos, pasiones y crímenes e injusticias, de temores y risas y aspiraciones y ardores, y sobre todo de pensamientos, que son lo que más se transmite de unos intrusos y usurpadores a otros y entre las generaciones usurpadoras e intrusas lo que más pervive y apenas cambia y nunca concluye, como una ebullición permanente bajo el delgado suelo en que están enterrados o desperdigados los infinitos hombres y mujeres que por aquí anduvieron, dedicados la mayor parte del tiempo la mayoría de ellos a los pensamientos pasivos u ociosos y a los más comunes, pero también entre estos se cuentan los más briosos que dan algo de impulso a la perezosa débil rueda del mundo, los deseos y las maquinaciones, las expectativas y los rencores, las creencias y las quimeras, la piedad y los secretos y las humillaciones y las querellas, las venganzas urdidas y los rechazados amores que llegan tarde a su cita y los no gastados, cada uno de ellos acompañado de sus pensamientos individuales, sentidos como únicos por cada reiterativo pensante recién llegado. » (p. 278).

On doit souligner la radicalisation du propos par rapport au chapitre 9 : le narrateur affirme désormais que le temps se caractérise par une forme de prolongement du passé dans le présent qui n'est plus provisoire et artificiel, mais éternel (« todos los ayeres laten bajo la tierra »). Cette persistance se manifeste notamment dans le principe d'accumulation sur lequel repose l'énoncé. L'usage systématique de la coordination en « y » et le recours à la juxtaposition par la virgule, ou l'absence de ponctuation, en témoignent. En particulier, l'uniformité de la parataxe repose ici sur le privilège accordé à la coordination intrapropositionnelle et non pas interpropositionnelle ; cela accentue la relégation de l'hypotaxe et souligne l'absence de verbes principaux ; associée au présent, la coordination signifie alors l'absence d'action, donc la simultanéité. Il n'est donc plus question de

succession du présent au passé, ni même de continuité provisoire : il n'y a pas d'élimination progressive du passé (« todos los ayeres laten bajo la tierra »).

Le narrateur prend ainsi le contre-pied des affirmations faites précédemment, comme le marque l'emploi de « nada » et de la négation conjointe affectant les participes passés « pasado » et « perdido » : « nada ha pasado ni se ha perdido » s'oppose en effet à l'expression récurrente de la fugacité du temps (« el tiempo pasado y perdido »). Il place néanmoins son discours sous le régime de l'hypothèse (« no sé si »), et envisage seulement la possibilité que le protocole de substitution, auquel il a été fait allusion précédemment, n'ait pas complètement lieu (« como si se resistieran a desaparecer del todo »). Il y a donc radicalisation de la métaphore du temps : la coexistence est poussée jusque dans ses derniers retranchements ; le retardement du basculement du présent dans le passé est éternellement différé. Le passé s'accumule, systématiquement et simultanément, en une série d'éléments qui fonctionnent en couples d'opposés, structurée par la coordination en « y » : « lo conocido y lo desconocido », « lo contado y lo silenciado », etc. Il résiste à disparaître dans son ensemble, aussi bien ce que l'on sait (« lo conocido », « lo contado »), que ce qu'on ignore (« lo desconocido », « lo silenciado »).

De la même façon que l'expression « enorme cúmulo », l'expression « masa ingente » commande une série de compléments de taille croissante, toujours structurés par la coordination en « y » : binaire (« de palabras y acontecimientos »), ternaire (« pasiones y crímenes e injusticias »), puis quaternaire (« temores y risas y aspiraciones y ardores »), créant des polysyndètes. Cette accumulation accentue l'impression d'une conservation totale du passé dans le présent, y compris de ce qui aurait pu être (« aspiraciones y ardores »). Un dernier complément simple (« los pensamientos ») commande le reste de l'énoncé, comme si les pensées offraient une meilleure résistance au passage du temps. Il est complété par une subordonnée relative où le narrateur évoque en effet la transmissibilité des pensées, suggérée par une structure en chiasme : « lo que más se transmite de unos intrusos y usurpadores a otros y entre las generaciones usurpadoras e intrusas lo que más pervive ». On remarquera que cette propriété de la pensée est dénigrée, considérée comme un vecteur de trahison (« intrusos y usurpadores », « usurpadores e intrusas »). Les pensées sont en effet paradoxales en soi : elles sont immatérielles et pourtant ce sont elles qui laissent le plus de traces concrètes. Elles n'ont pas de réalité physique, et pourtant c'est d'elles que dépend cette même réalité.

La pensée est alors comparée à une activité continue et souterraine qui la rapproche de l'essence même du passé (« como una ebullición permanente bajo el delgado suelo »).

Les pensées sont en quelque sorte les meilleures représentantes du passé. Elles sont les émanations de ceux qui les ont eues (« el delgado suelo en que están enterrados o desperdigados los infinitos hombres y mujeres que por aquí anduvieron »). A ce titre, elles sont le plus souvent banales (« pasivos u ociosos », « los más comunes »), mais elles sont parfois géniales et changent la face du monde (« pero también entre estos se cuentan los más briosos que dan algo de impulso a la perezosa débil rueda del mundo »). Elles sont les plus variées surtout, comme en témoigne cette juxtaposition finale de groupes coordonnés où les mots semblent découler les uns des autres : « los deseos y las maquinaciones, las expectativas y los rencores, las creencias y las quimeras, la piedad y los secretos y las humillaciones y las querellas, las venganzas urdidas y los rechazados amores que llegan tarde a su cita y los no gastados ». On voit bien dans cette accumulation la prégnance du subjectif sur l'objectif : le point commun à ces différents substantifs, c'est qu'ils traduisent tous une dimension psychologique, plus importante en tant que telle qu'en tant que moyen d'arriver à des fins. L'action est alors subordonnée à la psychologie du sujet. L'énoncé se clôt sur ce qui fait la spécificité de la pensée : elle est le résultat d'une éternelle transmission, mais elle n'en reste pas moins intime (« cada uno de ellos acompañado de sus pensamientos individuales, sentidos como únicos por cada reiterativo pensante recién llegado »). La pensée fonctionne donc selon un principe de répétition : chaque pensée est propre à l'individu, mais, au niveau de la collectivité, elle est la répétition d'une pensée « déjà pensée » par un autre.

Dans cet énoncé, la coordination en « y » traduit le prolongement du passé dans le présent à travers l'idée d'une éternelle et universelle transmission des pensées. La longueur de la phrase mime ainsi la continuité absolue du passé dans le présent. La longue énumération qui la constitue rassemble des éléments très divers comme s'il s'agissait, pour le narrateur, de reconstituer tout un univers. Le passé et les pensées sont d'ailleurs assimilées à des milieux vivants, comme le suggèrent le verbe « latir » et le substantif « ebullición ». Ils sont également assimilés à une présence inquiétante comme le laissent supposer les champs sémantiques auxquels renvoient les séries de compléments précédemment évoquées. La première renvoie plus particulièrement à l'idée de secret (« silenciado », « ocultado »), la deuxième est composée essentiellement de sentiments destructeurs comme la « passion », l'« ambition », et la troisième renvoie en partie à des sentiments de frustration (« venganzas », « humillaciones », « amores rechazados »). Mais ces classements sont perméables, et il est question, dans la deuxième série, de « crimes » et d'« injustices », tandis que le narrateur évoque la « rancoeur » dans la troisième. On sent

chez lui la volonté d’embrasser le maximum de choses, pour reconstituer un univers avec ses contradictions, dans ce qu’il est apparemment et ce qu’il est plus imperceptiblement.

Le passé comprend à la fois ce qui n’est plus ou n’est pas d’un point de vue concret, et ce qui est d’un point de vue psychologique. Ce que nous dit le narrateur, c’est l’importance de toutes les pensées que nous avons eues, qu’elles aient donné lieu ou non à des actes ; la plupart d’entre elles sont, en effet, restées à l’état immatériel d’intention. Pourtant leur importance est indéniable ; du même coup est conférée à la psychologie une dimension ontologique, plus importante en quelque sorte que celle du concret de la science et de la technique.

Le narrateur insiste à nouveau sur l’épaisseur du passé, qu’il rapproche explicitement, cette fois, de la métaphore des lumières proposée au chapitre 9 :

« Dura todo demasiado o no hay forma de acabar con nada, cada cosa concluida es abono para la siguiente o para otra inesperada y lejana y quizá por eso nos fatigamos tanto, al sentir que la precaria solución de las madres no es verdad en modo alguno, ‘Ya pasó’, ya está, ya pasó’. Más bien nada pasa ni nada está ni nada pasa, y nada hay que no sea como el lento relevo de luces que veo a veces desde mis ventanas mientras no me duermo o ya estoy despierto » (p. 280)

Le caractère total, et par conséquent exténuant, du temps est alors stigmatisé par des formulations superlatives : « Dura todo demasiado », elle-même glosée par « no hay forma de acabar con nada », « nos fatigamos tanto ». Il témoigne d’une inutilité de lutter contre cette continuité absolue qui nie la conclusion, comme le signale cette expression paradoxale : « cada cosa concluida es abono para la siguiente ». Ce constat amène le narrateur à rejeter une approche discontinuiste du temps : l’énoncé « ‘Ya pasó, ya está, ya pasó’ » est transformé en « nada pasa ni nada está ni nada pasa » ; chacun des termes du trio verbal est repris pour être systématiquement et absolument négativé (« nada (...) ni nada (...) ni nada ») ; l’absence de ponctuation suggère en outre une radicalisation du propos du narrateur qui n’est plus exactement placé sous le régime de l’hypothèse : « no sé si », et « cabría pensar » ont été remplacés par « más bien », qui constitue un exemple de connecteur reformulatif : il y a donc affirmation après rectification. La continuité exhaustive du passé dans le présent est alors définitivement liée au « lento relevo de luces » évoqué au chapitre 9 : ainsi, le passé s’installe dans le présent et témoigne de la profondeur de la trêve. Et, comme le suggère la négation, c’est presque malgré lui que le narrateur le comprend et l’avoue (« no hay nada que no sea como »).

Malgré la coexistence provisoire définie précédemment, le passé s'inscrit dans une persistance totale. Plutôt que de contradiction, il s'agit de nuance : le narrateur repousse les limites qu'il s'était imposées au neuvième chapitre, différant, en quelque sorte éternellement, la rupture promise par la main du fonctionnaire, et inscrivant ainsi le présent dans un désir d'éternité. Le présent est vécu comme un fardeau, au sens où il est riche de tous les événements et conséquences de ces événements. Il en acquiert une gravité originale.

Le narrateur se livre alors à une seconde variation des paroles d'Othello qui prend à contre-pied l'hypotexte shakespearien ; elle engage la métaphore de la lumière sur un autre terrain puisqu'elle met en évidence la différence qui existe entre fiction et réalité. Ainsi, la même métaphore connaît deux actualisations différentes, dont on peut déjà soupçonner qu'elles vont se rejoindre. En effet, en clôture du chapitre, le narrateur caractérise le territoire de la fiction par sa luminosité continue :

« Y como no sabe qué hacer tampoco hace nada, sólo espera el autobús con frío y mirando las luces que resisten la del sol que sale como si con ellas no fuera, ese periodo en que sus territorios conviven y no se excluyen pero tampoco se mezclan como no se mezclan el real y el ficticio, y en éste nunca puede decirse 'Ya pasó, ya está, ya pasó' ni siquiera como consuelo o engaño, porque en él nada ha pasado de verdad, tontito, y así en el territorio que no es de verdad todo sigue pasando y pasando siempre y allí la luz no se apaga ahora, ni se apaga luego, ni quizá nunca se apague » (p. 282).

Il ne s'agit plus de renverser le sens métaphorique du substantif « luz » à l'intérieur de la citation comme précédemment, mais de renverser l'ensemble de l'énoncé et d'assurer une complète variation de celui-ci. On observe le passage de l'impératif (« Apaga la luz ») au présent de l'indicatif (« la luz se apaga ») comme d'autres fois. Cependant, contrairement aux occurrences précédentes, le verbe passe sous le régime de la négation (« no se apaga ») ; celle-ci est en outre renforcée par la répétition de la négation conjointe « ni » (« ni se apaga luego, ni (...) »). Enfin, la négation de l'action est complétée par une série d'adverbes compléments de temps qui accentuent sa portée (« ahora », « luego » et « nunca »). Il est vrai cependant que cette gradation est atténuée par la présence de l'adverbe d'hypothèse « quizá » suivi d'un verbe au subjonctif présent (« apague »). Cette transformation remet en cause la rupture introduite par la main du fonctionnaire. Désormais, l'hypotexte shakespearien signifie une continuité dont la durée est indéterminée.

Toutefois, cette variation métaphorique ne concerne plus le temps. En effet, ce ne sont pas le jour et la nuit qui coexistent mais la réalité et la fiction. Il y a donc réinvestissement de la métaphore des lumières dans le thème des rapports entre fiction et

réalité. Le narrateur affirme alors que dans le territoire de la fiction (« allí »), la lumière peut ne pas s'éteindre (« quizá »). La fiction se caractériserait donc par une continuité absolue : tout continue à se produire indéfiniment (« todo sigue pasando y pasando siempre »), parce que rien ne se produit réellement (« porque en él nada ha pasado de verdad »). L'absence de conclusion est la condition *sine qua non* de cette absolue continuité. On remarquera alors l'impact produit par la répétition du verbe sous forme de présent progressif auquel ne s'oppose pas, précisément, le passé composé. En outre, le narrateur semble jouer sur l'ambiguïté du verbe « pasar » qui signifie à la fois la réalisation de l'événement et le transit. Ainsi, dans ce territoire où rien ne se « produit » réellement, tout « transite » et tout est « transitoire », à l'image de l'espace de la coexistence du présent et du passé. Paradoxalement la fiction acquiert elle aussi une essence : l'essence du non-être. L'analogie se déplace et met en rapport désormais le présent et la fiction.

La métaphore de la lumière trouve alors une nouvelle légitimité. En effet, l'expérience de la fiction est liée à celle du cinéma ; la fiction est symbolisée par le faisceau de lumière projeté sur l'écran de la salle obscure. Une analogie se crée entre le lampadaire éclairant la nuit et les images s'animant sur la toile. En outre, la force de la fiction est suggérée par la possibilité qu'a le cinéma de recréer artificiellement la nuit et ses lumières dans la salle obscure, indépendamment des heures du jour et de l'avancée de la lumière naturelle. Ainsi, l'analogie qui se crée entre les rapports passé/présent et les rapports fiction/réalité trouve un nouvel écho dans la variation de l'hypotexte shakespearien ; dans le présent, comme dans la fiction, la lumière est continue. Finalement, l'un et l'autre se voient conférer une substance que l'enfant, dont il était question précédemment, leur nie.

Néanmoins, une différence persiste. Si la fiction est le royaume de la lumière éternelle, le présent est encore susceptible de connaître la rupture ; il tend vers cette éternelle coexistence. La fiction apparaît alors comme un recours ; ce que le narrateur suggère en dernier ressort, c'est la possibilité de contenir le présent dans la fiction. En effet par son caractère accumulatif, le présent excède ses dimensions habituelles ; seule la fictionnalisation peut alors permettre d'adapter cette expérience temporelle au cadre de la réalité et permet de repousser la menace d'une perte de repères. Ainsi l'exhaustivité du présent se rappelant le passé semble trouver dans la fiction un terrain d'expression.

Comme nous l'avons montré, le narrateur confirme l'analogie existant dans les rapports entre présent et fiction à travers la variation de l'hypotexte othellien et le réinvestissement de la métaphore des lumières. Les rapports entre fiction et réalité sont fixés

depuis l'enfance ; ils lient le passé et la fiction dans le non-être. Avec l'âge et l'expérience, c'est le présent qui est désormais rattaché à la fiction ; l'un et l'autre sont marqués par la persistance de l'impression lumineuse, sur l'écran ou dans la ville. La continuité de la lumière est la preuve de leur existence et fait leur force.

2. 1. 3. La rencontre de la fiction et de la réalité.

Du même coup, les rapports entre fiction et réalité sont entièrement bouleversés, comme en témoignent les dernières variations de l'hypotexte shakespearien. La remise en cause de l'intervention du fonctionnaire compromet le rétablissement de la succession temporelle. Cette absence de rupture est suggérée une première fois au dernier chapitre avant d'être explicitée à la dernière page. Malgré le lever du jour, la fin de la nuit n'est ressentie ni physiquement ni psychologiquement par le narrateur :

« no he de alzarne de puntillas como debe hacer ella envuelta en la luz del día que avanza cegando o dejando tuertos a los trece faroles aún encendidos como testimonio o recordatorio de la noche ya pasada y perdida: aunque todavía la noche nos impregne a todos y no sea fácil sacudírsela siempre, como tampoco es fácil sacudirse el tiempo desaparecido, sea nuestro o de otros o el que ni siquiera ha aparecido nunca. » (p. 402)

L'avancée du jour est liée à la mutilation de la nuit (« cegando o dejando tuertos ») ; cette violence de la rupture semble devoir rejaillir sur l'ensemble de l'énoncé ; elle est cependant compensée par une subordonnée concessive dans la deuxième partie de la phrase, introduite par « aunque » : à la disparition de la nuit (« noche ya pasada y perdida »), s'oppose sa résistance sur le plan physique et psychologique de l'individu qui l'a vécue (« aunque todavía nos impregne a todos »). La nuit et le passé sont alors assimilés à une substance matérielle dont nous ne pouvons nous défaire comme le suggère la répétition de « sacudir ». Les deux points explicatifs accentuent d'ailleurs cette scission entre le phénomène physique et rationnellement immuable du lever du jour et sa perception par le sujet.

Nous avons perçu dans la métaphore militaire du neuvième chapitre que la coexistence entre le passé et le présent était de façon sous-jacente empreinte de violence. Nous en avons eu la confirmation dans le seizième chapitre, dans lequel il est clairement signifié que la coexistence n'est pas un état pacifique, mais simplement pacifié ; il s'agit bien de « résistance » du passé dans le présent, comme si les deux entités temporelles se livraient effectivement une guerre. Cette violence est explicite dans le dernier chapitre, mais

elle entre en contradiction avec la perception du temps. La subjectivité semble pouvoir prendre le dessus, comme le révèle la fin du texte.

L'hypotexte shakespearien connaît en effet une ultime variation qui fait coexister au sein d'un même paragraphe des sens détournés et opposés de la citation othélienne, sur laquelle se clôt symboliquement le livre :

« Aparto la vista un momento de los balcones para sacudirme la noche larga (...) ; y al volver a mirar el autobús ha llegado y se ha llevado a sus pasajeros. Miro las incongruentes luces todavía encendidas bajo el sol que avanza haciéndolas insignificantes; y sin embargo son ellas el tiempo respetuoso y benigno que quiere dejar constancia de lo que ya ha cesado: hasta que la soñolienta mano de algún funcionario repara en el despilfarro y apaga la luz, y luego la apaga. Y aun así los pasajeros ahí siguen, y aun así la luz no se ha apagado. » (p. 404)

On assiste dans cet énoncé à l'ultime variation de l'hypotexte shakespearien lié à la métaphore des lampadaires. On reconnaît notamment l'image du regard porté sur le combat singulier de la lumière avec la nuit (p. 146-147, 281-282, etc.), puis celle du fonctionnaire y mettant fin (p. 147, p. 282) ; il s'agit d'une reproduction quasi exacte de la fin du neuvième chapitre déjà citée²⁴⁹ (à l'exception des première et dernière phrases). On remarquera cependant trois modifications importantes : le sujet de « mirar » n'est plus le couple, mais le narrateur lui-même (« Miro ») ; après « insignificantes », le point-virgule remplace la virgule et introduit une pause supplémentaire qui confère plus d'emphase et de solennité au texte. D'ailleurs, cette rupture annonce la troisième modification : les lumières passent d'un rapport métaphorique à un rapport essentiel au temps (« son ellas el tiempo »). Cette légère modification est l'indice d'une évolution sémantique qui apparaît dans les ajouts du narrateur, c'est-à-dire la première et la dernière phrase de l'énoncé.

Dans la première phrase en effet, l'attente du bus prend fin avec l'arrivée du véhicule (« el autobús ha llegado ») et l'enlèvement des passagers (« y se ha llevado a sus pasajeros »). Cependant, ces deux événements sont contrariés par la dernière phrase qui en prend exactement le contre-pied : « Y aún así los pasajeros ahí siguen ». On remarquera alors l'usage d'un présent dont l'immanence est soulignée par l'indétermination du lieu (« ahí »). Cette prolongation du passé dans le présent est destinée à durer éternellement et se pare alors d'une dimension surnaturelle puisqu'elle fait coexister une réalité censée être unique et une autre réalité censée ne pas avoir de statut ontologique ; l'être et le non-être,

²⁴⁹ « (...) miran las incongruentes luces todavía encendidas bajo el sol que avanza y las hace patéticas e insignificantes, y sin embargo son el testimonio respetuoso y benigno de que existió lo que ya ha cesado: hasta que la soñolienta mano de algún funcionario repara en el despilfarro y apaga la luz, y luego la apaga. » (p. 147)

dont on a vu qu'il est une forme d'être par la résistance que suggère ici le verbe « seguir », sont désormais côte à côte. Coexistent donc à la fois le présent et la réalité d'une part et le passé et la fiction d'autre part, sans que l'on sache où situer la persistance des passagers du bus : s'agit-il d'une acuité particulière qui permet au narrateur de prolonger les effets du présent déjà devenu passé, ou est-ce qu'il perçoit la fiction dans la réalité ?

De la même façon, la main du fonctionnaire ne contrarie pas complètement la marche du temps, comme le suggère la reprise inversée de la variation du neuvième chapitre dans la dernière phrase : « hasta que la soñolienta mano de algún funcionario repara en el despilfarro y apaga la luz, y luego la apaga. (...) y aún así la luz no se ha apagado ». On remarque en effet la répétition littérale de l'énoncé qui clôt le neuvième chapitre et sa répétition sous forme contradictoire ; elle se traduit par la reprise d'une locution adversative (« aun así ») et la répétition du syntagme « apagar la luz » placé sous le régime de la négation (« no se ha apagado »). On notera enfin l'usage du passé composé : malgré le processus de rupture déclenché par la main invisible, la lumière ne cesse de se prolonger de façon indéterminée dans le présent. Malgré la contrainte apportée par la réalisation des événements, le passé ne cesse d'exister dans le présent du narrateur au point de se transformer en une contradiction de la réalité. Deux formes d'être opposées coexistent donc, comme si être et non-être étaient désormais sur un pied d'égalité sur le plan ontologique. Néanmoins, dans la mesure où l'une nie l'autre, on peut se demander si le narrateur ne suggère pas la supériorité de l'une sur l'autre. Mais, là encore, l'uniformité de la syntaxe en liaison avec l'idée d'une absence de hiérarchie, suggérée par le recours à la coordination, éloigne le spectre de l'invasion de la réalité par la fiction : il est bien question de rencontre.

Une dernière remarque s'impose. La conjonction des deux dernières versions antithétiques des paroles d'Othello constitue une variation combinée des versions des neuvième et seizième chapitres. En effet, comme au neuvième chapitre, la réalité s'impose dans son prosaïsme pour mettre fin au moment magique de la coexistence des lumières du jour et de la nuit ; mais comme au seizième chapitre, cette coexistence existe, et l'on remarquera en outre que le régime de l'hypothèse est abandonné (« ni quizá nunca se apague »), au bénéfice de l'assertion (« no se ha apagado »). Le narrateur semble avoir dépassé le stade de la spéculation : il est désormais apte à voir ce qui se passe dans le territoire de la fiction. A la variation de l'hypotexte shakespearien, peut être alors relié ce que l'on appelle en musique le contrepoint, dont F. Bravo rappelle, dans un article consacré

à Quevedo, la définition (tirée du *Diccionario de Autoridades*)²⁵⁰ : « concordancia armoniosa de voces contrapuestas (...) Dícense contrapuestas, porque (...) se usan siempre yendo una voz contra otra, de suerte que si la voz baxa sube, la alta ha de baxar, y haciendo contrario movimiento la baxa, la alta ha de subir ». Ce jeu de voix en opposition traduit la rencontre harmonieuse du présent et de la fiction.

Les vers d'*Othello* subissent donc plusieurs modifications qui permettent à la citation d'auteur d'acquérir une fonction poétique de « générateur » de discours. Le texte se clôt ainsi sur une dernière variation sur la citation d'*Othello*, celle qui finalement, dans sa quasi exactitude, s'en éloigne le plus : elle signifie l'autonomisation définitive de l'hypertexte par rapport à son hypotexte. La répétition implique une confrontation et un échange, une « conversation » au sens étymologique du terme (*con* et *versus*) entre deux ou plusieurs « états textuels » comme l'a montré Geneviève Champeau²⁵¹. La percée d'un sens propre se fait ainsi progressivement jour et ce n'est qu'à la dernière page que le narrateur assume la subversion de l'hypotexte, mais cette fois-ci sans le secours d'un discours enfantin hypocoristique comme c'était le cas au chapitre 16. Ainsi, à la faveur de ce renversement sémantique, il s'opère une scission de l'expérience ontologique : l'instance narrative est alors confrontée à deux régimes d'être, sur le territoire où se rencontrent fiction et réalité. La variation subie par la métaphore shakespearienne, combinée avec celle des lumières de la ville, est le reflet de la concurrence qui s'instaure dans les rapports entre présent et fiction dans l'appréhension de l'être.

2. 2. La métaphore hernandienne de la Guerre Civile.

La redéfinition du rapport au temps dans la variation métaphorique de l'intertexte shakespearien est l'occasion d'observer le rapport à l'histoire qui se dessine dans le texte à travers la variation d'un autre intertexte poétique. En effet, si la mémoire entendue comme retour de l'identique est vouée à l'échec, alors force est de constater que la variation est destinée à constituer la seule mémoire possible. Les pages de *NET* s'offrent à la variation de huit des vers guerriers d'une élégie intitulée sobrement « Elegía » et tirée du recueil *Viento del pueblo*, composée par Hernández en l'honneur de Federico García Lorca. Cette nouvelle

²⁵⁰ BRAVO, F., « El saber del escritor... », *Bulletin hispanique*, tome n°97, Janvier-Juin 1995, p. 361-374, p. 369, note 31.

²⁵¹ *Art cit.*, p. 14-15.

forme de récurrence participe à la constitution d'une mémoire « engagée » de la Guerre Civile. Au-delà de ces variations, ils subissent des transformations tellement importantes que nous serons amenés à constater la naissance dans le texte d'un réseau d'échos morpho-sémantiques plus ou moins perceptibles qui traduiront à la fois la dispersion et l'omniprésence du souvenir de la guerre.

2. 2. 1. *La paraphrase d'une poésie engagée.*

Pour évoquer la Guerre civile qu'il n'a pas connue, le narrateur prend le parti d'un témoignage poétique à connotation politique. Quatre des huit vers empruntés à l'élégie hernandienne sont cités pour la première fois au chapitre 8 (p. 110-111), puis réapparaissent à neuf reprises de façon relativement identifiable, c'est-à-dire sous une forme presque complète. Nous allons analyser ces reprises en détail.

Lors de sa visite aux Stones, le narrateur évoque les « trésors » qu'il a acquis dans leur librairie de livres anciens et mentionne le cas d'une des sept éditions originales de *Viento del pueblo* ; il se remémore alors les premiers vers d'une élégie²⁵² composée à la mémoire de Federico García Lorca qui vient d'être fusillé par les milices franquistes :

« (...) alguien que estuvo en España y tal vez en el frente llevó hasta Oxford los poemas con fotos de *Viento del pueblo* de Miguel Hernández en su primera edición condenada y extinta ('Este libro se acabó de imprimir en Valencia en la Litografía Dura en septiembre de 1937', las Ediciones Socorro Rojo): fueron guillotizados sus ejemplares por la mano dura de piedra y tengo entendido que sólo quedan seis registrados en todo el mundo y el mío sería el séptimo, y todos ellos empiezan con el mismo verso, '*Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas...*' y todos contienen los otros siete buenos del poema del título que parafrasearé en estas páginas. » (p. 110) (c'est nous qui soulignons).

Puis, après le premier vers, les quatrième, septième et huitième :

« (...) 'Golpe por golpe', también yo conozco eso y aún más lo conocieron mi padre o sobre todo Miguel Hernández ('... y llueve sal, y esparce calaveras'), sus golpes recibidos no metafóricos, sus cárceles, los que ellos pudieron dar sólo verbales ('*El sol pudre la sangre, la cubre de asechanzas y hace brotar la sombra más sombría*') (...) » (p. 111) (c'est nous qui soulignons).

²⁵² Les premiers vers du poème liminaire de *Viento del Pueblo*, une « élégie » de 114 vers écrite en hommage à un autre mort, un autre poète, lui aussi victime de la guerre, Federico García Lorca, sont les suivants : « *Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas, / y en traje de cañón, las parameras / donde cultiva el hombre raíces y esperanzas, / y llueve sal y esparce calaveras. // Verdura de las eras, / ¿qué tiempo prevalece la alegría ? / El sol pudre la sangre, la cubre de asechanzas / y hace brotar la sombra más sombría.* » (p. 551-552)

Le narrateur opère donc une sélection dans les deux premières strophes du poème dont il ne cite que les vers 1, 4, 7 et 8. Le premier vers (« 'Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas...' ») est cité et extrait d'un ouvrage dont il donne la référence exacte entre parenthèses (titre du recueil, année et lieu de publication, maison d'édition, nom de l'imprimeur). Les autres vers apparaissent également entre guillemets, mais sans référence et entre parenthèses. Le premier d'entre eux est néanmoins immédiatement précédé du nom de Miguel Hernández ; les parenthèses et la ponctuation établissent en outre un lien logique entre la personnalité du poète et le vers : « también yo conozco eso y aún más lo conocieron mi padre o sobre todo Miguel Hernández ('...y llueve sal y esparce calaveras') » (p. 111). Dans ce cas, comme dans celui de la citation de *TLA*, le narrateur adopte une position métadiscursive : « parafrasearé en estas páginas » (p. 110). On remarquera l'utilisation suggestive du futur. Cette distanciation critique vis-à-vis de son propre discours est nécessaire à la mobilisation de la mémoire textuelle du lecteur, implicitement invité à repérer les vers hernandiens dans *NET*.

On peut souligner cependant que l'ordre logique des vers n'est pas respecté : le narrateur cite le premier puis le quatrième. En outre, l'information donnée sur le poème n'est pas tout à fait exacte : le poème liminaire ne s'intitule pas « Viento del Pueblo » mais « Elegía primera » (or il est question de « el poema del título », p. 110) et ce sont les deux premières strophes, qui comptent huit vers et non le poème entier qui en compte 114 (« los otros siete buenos », id.). La formulation est donc ambiguë : la subordonnée relative peut avoir pour antécédent « título », « poema » ou « buenos [versos] » et l'on ne sait pas exactement ce qui va donner lieu à paraphrase. D'ailleurs, la suite de *NET* dément qu'il s'agit d'une paraphrase puisqu'il y a citation et recréation à partir de l'intertexte et non pas reformulation sur des principes d'équivalence sémantique. Ainsi, malgré la précision avec laquelle le narrateur amène cette paraphrase, on perçoit une ébauche de reconstruction du texte original. La variation se met en route.

On peut s'étonner ensuite du choix de ce poème de la part d'un auteur comme J. Marías. D'abord, parce qu'il n'a jamais abordé les problèmes politiques et sociaux de l'Espagne dans ses romans, comme cela lui a été souvent reproché d'ailleurs. Ensuite parce que Miguel Hernández est le chantre d'une poésie populaire engagée qui se situe aux antipodes de ses choix esthétiques et idéologiques. Le recueil *Viento del pueblo* s'inscrit dans un cycle intitulé « Poesía en la guerra », qui comprend également *El hombre acecha*. Selon J. Cano Ballesta (*op. cit.*, p. 86), ce recueil peut se définir ainsi :

« (...) un tipo especial de poesía, ligada a las peripecias del acontecer histórico, a la que se consagra Miguel Hernández en el revuelto ambiente de la guerra civil. Es la obra más vibrante de quien mereció ser llamado ‘gran poeta del pueblo’ y ‘el primer poeta de nuestra guerra’. Los poemas de este libro surgen de una historia que se está haciendo y en la que tratan de imprimir su huella. El combatiente y el poeta palpitan en él con sus preocupaciones, angustias e ilusiones, en el ritmo atropellado de sus versos, en la fluidez de sus romances y en el chisporroteo de sus imágenes sorprendentes. Ya el título *Viento del pueblo* alude a aquel viento huracanado, al desbordamiento de vida, pasión e impetuosidad colectiva, por el que Miguel Hernández se siente arrebatado a la acción solidaria. »

Cette brève analyse confirme, si besoin était, le caractère militant de cette poésie de la Guerre civile. Il s’agit en outre d’un poème en hommage au poète Lorca, victime des franquistes, comme son auteur. C’est donc aussi de façon symbolique un hommage à la liberté d’expression et à la parole poétique opprimée. Néanmoins, la thématique de la Guerre Civile dépasse le cadre de la référence historique et acquiert une dimension métaphorique liée à la destruction (« herrumbrosas lanzas », « atraviesa », « esparce ») et à la mort (« muerte », « calaveras », « sal »). D’ailleurs l’hypotexte hernandien trouve dès le départ de nombreux échos dans *NET*. Ainsi le substantif « sal » est fortement connoté pour un chrétien comme Hernández et pour toute personne de culture et tradition judéo-chrétienne. En effet, le sel est synonyme de corrosion et de destruction : dans le *Nouveau Testament*, il empêche l’accès à la Terre Promise et dans la *Genèse* (IX-XIX), la femme de Loth est transformée en statue de sel pour avoir désobéi à Dieu. Or, les éditeurs sont tournés en dérision par l’intermédiaire d’une métaphore saline qui pointe leur cupidité, à l’image de la femme de Loth. La pluie de sel est donc synonyme de mort. De la même façon, le premier vers cité fait écho à l’œuvre de J. Benet, dont la trilogie guerrière qui fait suite à *Volverás a Región* s’intitule *Herrumbrosas lanzas*²⁵³, comme le signale le narrateur lui-même (p. 181). Les « sources » sont donc doubles. En outre, le substantif « lanza » joue le rôle de motif dans la thématisation de l’arme tranchante dans *NET*. Les différents éléments de l’hypotexte hernandien s’adaptent donc au texte marien.

Dans un premier temps, le narrateur de *NET* se fait l’écho du témoignage poétique sur la Guerre Civile. Ainsi, une variante apparaît dans le cadre de l’entrevue imaginée entre Franco et De Wet, où, devenu narrateur omniscient, il fait ce commentaire à propos de la boucle d’oreille du mercenaire : « Era la clase de cosa que llamaba la atención del dictador en aquel tiempo que empezaba ya a ser aplacado, aunque lo atravesara aún la muerte, y lloviera sal, y esparciera calaveras, machacado el tiempo. » (c’est nous qui soulignons) (p.

²⁵³ BENET, J., *Herrumbrosas lanzas*, Alfaguara, Madrid, 1983-1986.

311). Il s'agit d'une combinaison des vers 1 et 4. Ils prennent place dans une subordonnée concessive complément circonstanciel de temps. L'intégration syntaxique est totale ; seul le premier vers est amputé de son complément circonstanciel (« con herrumbrosas lanzas »). Cette variante aborde le terrain de la dictature franquiste qu'elle inscrit dans une continuité avec l'horreur de la guerre, comme le suggèrent la concession (« aunque » marque une opposition à « aquel tiempo aplacado »), la temporalité (« aún ») et la conservation des trois verbes synonymes de destruction (« atravesara », « llovera », « esparciera »).

L'utilisation du participe passé « aplacado » est également ambiguë. A l'après-guerre, le temps est à l'apaisement. Mais ce calme est trompeur : derrière l'union nationale apparemment retrouvée, les règlements de compte sont légion et la mort sévit dans les prisons franquistes. L'apposition qui clôt l'énoncé en témoigne (« machacado el tiempo »). La paronymie entre « machacado » et « aplacado » enrichit une paronymie possible entre « machacado » et « aplastado » (écrasé) ou entre « machacado » et « implacable ». Il en ressort toute la violence du temps de guerre et d'après-guerre. Le temps est un élément que tout système totalitaire cherche à maîtriser en lui ôtant toute subjectivité, sans pour autant lui conférer une objectivité, et toute intimité. Il est réquisitionné par l'idéologie de la dictature.

On trouve une seconde variante des septième et huitième vers quelques pages plus loin, toujours dans ce même contexte fictif de l'entrevue burlesque entre De Wet et Franco :

« De Wet entendió. No valía la pena hacer el menor intento. El gesto había sido equívocamente afable, las palabras cortantes aunque contuvieran un buen deseo, en un sólo instante aquel hombre era capaz *de pudrir la sangre y hacer brotar la sombra más sombría*, 'Blaw for Blaw', para él golpe por golpe » (p. 317).

Dans le poème, le sujet des verbes « pudrir » et « brotar » est « sol ». Les vers originaux sont donc privés de leur sujet et transformés en deux attributs du sujet « aquel hombre », compléments de l'adjectif « capaz ». Cette fois-ci, c'est Franco lui-même qui fait figure de grand corrupteur. Le combat fratricide de la guerre civile symbolisé précédemment par la lutte entre les deux couleurs du drapeau espagnol (le soleil, jaune, coagulant le sang, rouge), est désormais remplacé par la toute-puissance d'un seul homme voué à tuer (le rouge) et dévoué au mal (le noir de l'ombre et le noir symboliquement lié au fascisme). On remarquera la présence en fin d'énoncé de la version écossaise de la loi du Tallion « 'Blaw for Blaw' », traduite par « golpe por golpe ».

On a relevé une troisième variante directement liée au contexte de la Guerre civile, de façon peut-être moins marquée que les précédentes, au début du neuvième chapitre (p. 141). Il est question au chapitre 8 des livres et des libraires et parmi eux les Stones, qui ont

servi de modèle réel aux personnages des *Alabaster de TLA* auxquels ils se sont cependant rétrospectivement identifiés. En fin de chapitre, le narrateur les remercie, par livre interposé, de l'avoir qualifié dans un article de « jeune homme agréable » (p. 140), phrase reprise par concaténation dans le chapitre suivant (p. 141). Il précise alors :

« Aún puedo ser agradable (sé que puedo serlo pero no siempre quiero, y nunca quiero serlo con la mucha gente de mi país que es desagradable y venenosa y malpensada siempre: demasiados calumniadores durante demasiado tiempo *en este territorio de saña que la muerte atraviesa con herrumbrosas lenguas haciendo brotar las sombras más sombrías sin apenas tregua*) » (*id.*).

Dans cette version, le narrateur procède à la réécriture des vers 1 et 8. Le premier vers du poème est conservé avec une fidélité relative : le sujet « muerte » n'est plus postposé mais antéposé, et dans le complément circonstanciel de moyen, le substantif « lanzas » est remplacé par « lenguas ». Il se crée donc une analogie entre « lenguas » et « lanzas », faisant de « herrumbrosas lenguas » une expression métaphorique de la parole des délateurs. La langue, synecdoque de la parole, est donc une arme pointue qui blesse lorsqu'elle profère de fausses accusations telle une lance acérée (comme une remotivation de l'expression lexicalisée de « lengua acerada »). Mais cette blessure est infligée par une arme rouillée synonyme de corruption et surtout d'usure. C'est à la sclérose de la dictature franquiste que le narrateur s'en prend et à l'usure d'une arme qui a déjà tant de fois servi dans cette dictature de la délation. On constate que cette reprise des vers hernandians se situe une fois encore dans un contexte qui fait écho au contexte original : il s'agit d'une critique adressée aux calomnieurs, comme ceux du père du narrateur déjà associé à la figure du poète martyr Miguel Hernández (cf. p. 111). Des allusions sont faites à la dénonciation (et à l'ostracisme qui s'ensuit) de Julián Marías sous le franquisme (cf. p. 29, 378). Il n'y a donc pas de rupture thématique avec l'hypotexte et les variations précédentes. Le substantif « lengua » est assimilé à « lanza » dans le contexte du franquisme ; on peut y voir une allusion à C. J. Cela (cf. p. 58, ou le roman intitulé *El siglo*²⁵⁴). Sans doute est-ce une façon de signifier que le franquisme a laissé des héritiers.

Ce premier vers est complété par le huitième, par l'intermédiaire d'une proposition circonstancielle de manière (« haciendo brotar... ») ; le sujet de « brotar » n'est plus « sol » mais « muerte ». Le complément devient pluriel (« sombras » au lieu de « sombra ») et il est complété par une circonstancielle de manière (« sin apenas tregua »). La transformation du second vers consiste donc en une emphatisation. L'inquiétude face à l'omniprésence se

²⁵⁴ MARIAS, J., *El siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

traduit par le pluriel du superlatif absolu redondant : « las sombras más sombrías » et est accentuée par l'image de la continuité (« sin apenas tregua »). La mort fait ainsi surgir toujours plus d'ombres : les fantômes qui viennent hanter la conscience des bourreaux.

Il y a un véritable travail de recréation de l'hypotexte hernandien puisque premier et huitième vers (donc premier et dernier des quatre premiers vers convoqués par le narrateur) subissent une refonte en une seule et même proposition, avec deux modifications lexicales importantes, qui renferment les enjeux métaphoriques de la réécriture : « lenguas » pour « lanzas » et « muerte » au lieu de « sol » comme sujet de « hacer brotar ». On remarque en effet que le narrateur s'associe pour la première fois aux victimes des calomniateurs et actualise ainsi la métaphore de la parole qui blesse ou qui tue. En effet, l'énoncé est marqué d'un bout à l'autre par la présence de la première personne, située dans un « ici, maintenant » : « puedo », « quiero », « mi país », « este territorio ». Il semble alors que Javier Marías pense à ses propres détracteurs, comme en témoigne l'hyperbole, assortie d'une polysyndète, les désignant : « la mucha gente de mi país que es desagradable y venenosa y malpensada ». Ainsi, dans cet énoncé, la métaphore hernandienne connaît une remotivation de type autobiographique. Ce déplacement est cependant l'occasion d'« enfoncer le clou » en stigmatisant le peuple espagnol dans son ensemble et le narrateur semble témoigner d'une profonde rancœur à l'égard de ses compatriotes.

La paraphrase de l'hypotexte hernandien entraîne donc des récurrences qui dépassent le cadre de la citation. Elles relèvent d'une même pratique : elles combinent la citation et la recréation à partir de l'original ; la citation perd progressivement son statut et s'inscrit pleinement dans le discours du narrateur. Les différentes occurrences se font écho à l'intérieur de *NET*, constituant de véritables refrains au sens musical du terme. Ainsi la poéticité transcende l'exigence de vérité et en s'érigeant au rang de symbole, les vers hernandiens parviennent à traduire, sans la trahir, la réalité de la Guerre Civile. En ce sens la récurrence remplit sa fonction d'instance de la mémoire.

2. 2. 2. Une variation clandestine.

Néanmoins, on assiste progressivement à un abandon de la spécificité de l'intertexte hernandien, à travers le rattachement à la thématique de la guerre en général, comme en témoigne la première variante au chapitre 11. On y apprend que Wilfrid Ewart est le fils de

H. B. Ewart, auteur d'un ouvrage sur le Guerre d'Indépendance espagnole, *History of the War in the Peninsula*, dont voulut se porter acquéreur J. Benet :

« el bisabuelo materno de Wilfrid fue el General Sir William Napier, autor de la monumental *History of the War in the Peninsula*, en la que por supuesto tuvo destacada parte y que en nuestro suelo conocemos como Guerra de la Independencia; sus seis gruesos tomos fueron uno de los varios encargos que me hizo don Juan Benet durante mi estancia en Oxford, con vistas a inspirarse en aquella *Guerra Peninsular -cuando llovió sal, y esparció calaveras-* para las maniobras bélicas de los volúmenes tercero y cuarto de su novela *Herrumbrosas lanzas*. » (p. 181)

On reconnaît le quatrième vers du poème, isolé par des tirets. Il est transposé dans une subordonnée au prétérit (« cuando », « llovió », « esparció »). L'adaptation au contexte implique le changement du sujet de « esparció », qui n'est plus « muerte » mais « aquella Guerra Peninsular ». On passe de la guerre civile à la guerre d'indépendance : c'est donc le substantif « guerra » qui convoque les vers hernandiens. Il en ressort qu'il y a dans l'esprit du narrateur une similitude entre les guerres : tout conflit bouleverse la nature des choses (« llovió sal ») et sème la mort (« esparció calaveras »). Du même coup, la thématique sous-jacente de la Guerre civile est abandonnée au profit d'une approche plus générique.

C'est ce que confirme la variante du début du chapitre 20 :

« Sin duda el ojo sin visión de Wilfrid Ewart fue herencia, y tal vez lo fue el de De Wet asimismo, pese a sus fascinantes historias fantásticas, según las definió Anthony Edkins: ambos soldados tuertos, en la lucha de trincheras el uno y en los combates aéreos el otro, lo menos recomendable para evitar que *la muerte atraviere el espacio con su ojo único y el tiempo con sus herrumbrosas lanzas* » (p. 360).

Dans ce cas, on assiste à nouveau à la refonte du premier vers du poème. D'un point de vue sémantique, un double complément d'objet direct formé de « el espacio » et de « el tiempo » remplace le complément originel (« las parameras donde... ») ; il est lui-même complété par deux circonstancielle de moyen : « con su ojo único » - inédit -, et « con herrumbrosas lanzas ». D'un point de vue syntaxique, le vers se coule, une fois de plus, dans une proposition subordonnée ; il s'agit d'une circonstancielle de but introduite par « para evitar que ». Dans ce contexte il est donc question de la déficience oculaire de W. Ewart et De Wet et le narrateur souligne leur destinée paradoxale de soldats ayant survécu, malgré leur handicap, à la première guerre mondiale pour le premier et à la seconde pour le deuxième. Il y a donc à nouveau attachement des vers à la thématique de la guerre. Néanmoins le thème de l'œil est tout à fait symbolique d'un rapport à la réalité ; l'œil « unique » d'Ewart semble faire hésiter le narrateur : est-il la marque de la divinité ou au

contraire celle de l'animalité représentée par le cyclope ? La mort serait les deux à la fois : toute puissante à l'image de Dieu, mais aussi violente qu'un monstre.

La guerre est un thème omniprésent dans *NET*, bien qu'il soit traité de façon indirecte, à travers la biographie de personnages, notamment. Le narrateur fait en effet allusion aux principaux conflits de l'époque moderne, comme en témoignent les références à des monographies spécialisées ou des épisodes autobiographiques et biographiques :

- la guerre d'Espagne : c'est sans doute à elle qu'est consacré le plus grand nombre d'ouvrages mentionnés (p. 322 : *La guerra de España desde el aire*, Ariel, Barcelona, 1972 et *Intervención extranjera en la guerra de España*, Editora nacional, Madrid, 1974 de J. Salas Larrazábal, *La aviación legionaria en la guerra española*, Euros, Barcelona, 1975 de Alcofar Nassaes ou encore *British Volunteers for Liberty* de Bill Alexander).
- les deux guerres mondiales : la guerre de 14-18, subordonnée à la biographie de W. Ewart (*The Flower of Battle*, de H. Cecil), et celle de 39-45, liée aux personnages J. Gawsworth et De Wet (*Carboard crucifix*, de De Wet),
- des guerres d'indépendance : la guerre d'Indépendance (1803-1805), la guerre de Cuba (1898), celle du Rif (1920), et la guerre des Boers (*The Tree Years War in South Africa*, de A. C. Doyle).

Comme nous avons été amenés à le constater, la résonance historique des vers hernandien est encore forte dans *NET*. Cet attachement à la nature historique de l'hypotexte hernandien n'est pas pour nous surprendre : à plusieurs reprises dans le texte (cf. deuxième partie) et dans son oeuvre (cf. *El siglo*), il y a sous la plume de l'auteur la haine viscérale du régime franquiste, considéré comme responsable de la mort d'un jeune frère de sa mère, et comme étant à l'origine des difficultés de son père (p. 29-31). On sent également sous cette même plume, l'envie de lutter sans relâche pour la liberté d'opinion et d'expression (cf. articles et chroniques de presse). Néanmoins, on assiste progressivement à un dépassement de ce contexte historique à travers la généralisation du thème de la guerre.

Le vingtième chapitre propose une nouvelle variante apparemment liée à la thématique de la Guerre Civile, mais en réalité assez complexe :

« Pero como comenté hace unas páginas, vino también a mi encuentro un libro del presunto abuelo o quizá tío-abuelo, el Vechtgeneraal Christiaan Rudolf De Wet, que como es natural versa sobre la guerra en la que tanto intervino, y se titula *Three Years War* o *La guerra de los tres años* (tres años como la nuestra, en que *el viento se llevó las semanas y la muerte no*

supo andar despacio, o así lo dijo Miguel Hernández; y casi nunca pasó de largo), de 1902 la edición inglesa. » (p. 356-357).

Comme nous pouvons le constater, l'évocation de la durée de la Guerre des Boers dans la lointaine Afrique du Sud convoque le souvenir collectif de la Guerre Civile (« tres años como la nuestra »), puis les vers hernandiens qui lui sont irrémédiablement liés (« el viento se llevó las semanas y la muerte no supo andar despacio »). Toutefois, on peut remarquer, à l'intérieur de la parenthèse, un énoncé lui-même récurrent et issu d'un hypotexte tout à fait étranger à l'oeuvre hernandienne : « y casi nunca pasó de largo ». Il s'agit en effet de la traduction de l'épigraphe de *The Valley of the Shadow* de De Wet (cf. p. 335). Il y a dans cette manière de rapprocher ces deux hommes au destin tragique une volonté de décontextualisation des vers hernandiens.

En outre, il s'agit là d'une nouvelle variante du point de vue hypotextuel : la récurrence entre ainsi dans une sorte de clandestinité qui traduit finalement l'oubli général auquel donnent lieu les victimes du franquisme ; le narrateur convoque en effet deux nouveaux vers de « Elegía ». Il s'agit du cinquantième à la onzième strophe (*op. cit.*, p. 553) :

Se ha llevado tu vida de palomo, / que ceñía de espuma / y de arrullos el cielo y las ventanas, como un raudal de pluma / el viento que se lleva las semanas.

Et du soixante-quatrième, situé trois strophes plus loin (*id.*):

¡Qué sencilla es la muerte : qué sencilla, / pero qué injustamente arrebatada ! / No sabe andar despacio, y acuchilla / cuando menos se espera tu turbia cuchillada.

On peut signaler que c'est à la huitième strophe seulement que commence l'élégie à Federico García Lorca proprement dite. Cette absence de marquage contraste avec l'attitude précédemment didactique du narrateur (« parafrasearé »). Elle témoigne de la marginalisation de ceux qui se souviennent. En outre, dans les deux premières strophes, utilisées jusqu'ici, le poète s'adresse à l'humanité combattante, mais dans les strophes dont sont extraits ces deux derniers vers, il s'adresse au poète martyr (« tu vida de palomo »), puis à la mort (« tu turbia cuchillada »). Ces vers qui s'inscrivent dans l'évocation de la mort de l'individu Lorca (et semblent donc plus difficiles à recontextualiser), ne sont pas retenus cependant pour leur dimension personnelle : c'est au contraire leur teneur en éléments symboliques qui préside au choix du narrateur.

Celui-ci procède donc à une deuxième sélection plus subjective que la première, étant donnée la non contiguïté de ces deux vers dans le texte (séparés par 13 vers). Le choix

de ce nouveau vers nous informe en effet d'un changement de perspective thématique : le narrateur abandonne les images de mort et de destruction précédentes pour privilégier celle du temps ; en effet, dans l'hypotexte hernandien, il est question de la fragilité des vies humaines emportées dans le tourbillon de la guerre, comme si en temps de guerre, tout s'accélérait. La phrase simple (« el viento se llevó las semanas ») remplace le sujet complété par une proposition relative (« el viento que se lleva las semanas ») comme en témoigne la disparition de « que ». En outre, le prétérit « se llevó » remplace le présent « se lleva », accentuant l'effet d'adaptation au contexte et au discours du narrateur. Le deuxième complète le premier par coordination au sein de la circonstancielle (« y la muerte no supo andar despacio »). Le sujet du verbe « saber » (« muerte ») est désormais exprimé alors qu'il était sous-entendu. Il est également mis en contexte passé (« no supo »). Enfin, le soixante-quatrième vers est repris de façon incomplète puisque la proposition indépendante « y acuchilla » manque. Ces transformations, essentiellement au niveau syntaxique, accentuent la métaphore de la rapidité du temps. Nous avons déjà rencontré ce type d'image au sujet du temps « pilonné » de la guerre et de l'après-guerre. Ainsi l'image du vent est liée à celle de la guerre et de la mort, et fait l'objet d'une préférence dans *NET* étant donné ses nombreuses récurrences.

On retrouve en effet le cinquantième vers paraphrasé quelques pages après sa première apparition, dans la continuité thématique de l'évocation de la guerre civile :

« (...) el colegio al que fui, el Estudio, era liberal y laico y clandestinamente mixto, un disimulado apéndice o resto de la Institución Libre de Enseñanza de tiempos de la República, antes de que *el viento se llevara las semanas* » (p. 361-362).

Le vers est intégré à une proposition circonstancielle d'antériorité qui explique le passage à l'imparfait du subjonctif du verbe « llevar ». La guerre est assimilée à un vent violent qui emporte le temps. On remarque cependant que cette allusion à la guerre civile prend sa place au sein d'une séquence autobiographique et lie plus étroitement son souvenir à la subjectivité du narrateur qui, de fait, n'a pas connu la guerre, même s'il en a ressenti les blessures.

On trouve cependant une première variante de ce vers une vingtaine de pages avant même que le narrateur n'en fasse la paraphrase, en toute clandestinité :

« A todos [los libreros de viejo] di un presupuesto más bien alto para lo que podía costar en principio un olvidadísimo libro del 38 sobre la Guerra Española, por un autor que casi nadie conocía y a casi nadie interesaría y cuyo nombre, al igual que ocurrió en su momento con Gawsorth (pero más explicablemente), no aparecía en ninguna enciclopedia, diccionario o

bibliografía de literatura, aunque sí hubiera menciones a él en algunos estudios sobre la Guerra Civil, según la consulta de Benet, si bien no desde luego en tantos como habría cabido esperar, dado su singular desempeño pionero en el aire de esta península -lutos tras otros lutos y otros lutos -, o en *el viento que se llevó las semanas* » (p. 327-328).

Le vers original est intégré à une proposition circonstancielle de lieu qui met en relation « aire » et « viento », par l'intermédiaire du parallélisme syntaxique et de l'équivalence sémantique suggérée par la conjonction de coordination « o ». Le premier substantif est une allusion par synecdoque à l'espace aérien occupé par De Wet en tant que soldat durant la guerre civile ; le second est une métaphore du temps qui passe. Le rapprochement entre les deux métaphores est favorisé par le fait qu'elles appartiennent au même paradigme : le temps et l'espace de la guerre. Il y a donc appel de métaphores. On peut remarquer cependant qu'il n'est pas possible de reconnaître, à ce niveau du texte, l'hypotexte hernandien. Aucun indice n'est en effet apporté par le narrateur. Le cinquantième vers fait donc l'objet d'une variation dont les étapes se situent essentiellement avant son identification en tant qu'hypotexte, qui elle-même est quasiment implicite (cf. 356-357).

Ainsi, l'hypotexte hernandien donne lieu à une série de variations plutôt que de paraphrases, qui acquièrent dans la clandestinité une sorte de nouvelle légitimité : on assiste progressivement à l'abandon de l'identité hypotextuelle et l'entrée des vers hernandiens dans une clandestinité et une marginalisation qui les éloigne d'une visibilité douteuse en tant que témoignage et leur donne une virginité en accord avec la volonté du narrateur de ne pas souiller la mémoire des disparus.

2. 2. 3. La réminiscence lexicale ou la dénonciation de l'oubli.

Mais la marginalisation paradoxale, en quelque sorte, de l'intertexte hernandien emprunte encore d'autres voies. Ainsi, on peut lire dès le chapitre 4 cette remarque de Toby Rylands rapportée par le narrateur : « Todo nuestro trabajo, el de los estudiosos, está condenado a quedarse anticuado, inservible, a ser olvidado. Eso los que escribimos; los que no, como Eric... bueno, su saber *esparcido se lo lleva el viento* en cuanto él sale del aula, o antes, lo sabes, Eric, sabes eso, ¿verdad? » (p. 53) (c'est nous qui soulignons). L'association, lexicalisée, des verbes « esparcir » et « llevar », et du substantif « viento » dans un contexte extrêmement réduit ne peut manquer de faire écho aux vers hernandiens (« *esparce*

calaveras », « *el viento que se lleva las semanas* »). Il y a donc fusion des vers entre eux à partir de la conservation de noyaux lexicaux des vers 4 et 50. Cette liberté prise à l'égard de l'hypotexte transforme la variante en une véritable recreation. En l'occurrence, cette hypothèse est confirmée par le haut degré de décontextualisation des vers hernandien ; la victime du temps est ici la connaissance intellectuelle, les fruits de la recherche universitaire (« *Todo nuestro trabajo, el de los estudiosos* »). Ainsi, dans ce nouveau contexte, le vent est une métaphore du temps qui passe avec tant de rapidité qu'il détruit tout sur son passage (« *esparcido* »), et condamne à l'oubli (« *está condenado... a ser olvidado* »). On pense alors inévitablement à ce drame hollywoodien légendaire, qui se déroule d'ailleurs sur fond de guerre civile américaine et qui s'intitule en espagnol, comme en anglais d'ailleurs « *Lo que el viento se llevó* » (*Gone with the wind*).

On assiste alors à une véritable dénaturación de l'intertexte hernandien. Il ne s'agit plus de variantes mais de simples « allusions » aux vers cités, plus brèves encore que l'exemple précédent, et plus nombreuses aussi, et que nous baptisons *réminiscences lexicales*. Elles sont fondées sur l'apparition en contexte d'un « mot hernandien ». A nouveau, le substantif « viento » semble plus particulièrement sollicité ; il est à l'origine de réminiscences toujours plus parcellaires, comme en témoignent les passages suivants (c'est nous qui soulignons) :

« y quizá De Wet siga pilotando su Nieuport en ese dominio o en ese *viento*, quién sabe si el mismo avión que se aleja alto y vivo mientras cae el enemigo al infierno (pero podría ser un Polikarpov y no un Nieuport, y así no ser él quien da caza y mata) » (p. 367).

« Mira el hombre los faroles mientras va amaneciendo y las ráfagas de *viento* golpean su nuca levantándole el pelo y parece un músico, y no confía en que el relevo de luces, cuando concluya, reduzca esta noche que no se acaba a la esfera de los malos sueños. » (p. 280-281)

« Mira la mujer los faroles e intenta protegerse del *viento* con un pañuelo, ya no se ve mucho esa imagen que resulta anticuada, quizá por eso le falta práctica y no alcanza a anudárselo y entonces desiste, la melena le vuela como un estandarte. » (p. 281)

« O puede que esa nieta de Lolita Shiel sea la mujer que aguarda en la cama con hastío y sin impaciencia al hombre con grandes entradas en su cabello que parece de músico cuando se lo azota el *viento*. » (p. 402)

« o una florista de aspecto gitano (...) y cuyo nombre en la vida era Anne, Anne Joseph y vivía en la cercana Reading de famosa cárcel casada con Mr Hyde, Anne Joseph Hyde a sus diecinueve años, aunque lloviera o nevara o el *viento* azotara sus flores modestas prendidas en papel de plata » (p. 18).

Dans le premier énoncé concernant De Wet, la réminiscence est assurée par la répétition du substantif « viento » mais également par la proximité des variantes des pages

précédentes (p. 327-328, p. 356-357). Dans ce contexte « viento » et « dominio » sont placés sur un même plan sémantique comme le suggère la coordination en « o » ; l'un désigne le temps, l'autre l'espace. La projection imaginaire dont De Wet fait l'objet le rend maître des conditions a priori de l'existence : le narrateur imagine sa survie dans cet enfer.

Dans les deux énoncés suivants, le vent est associé à la description de la femme et de l'homme attendant le bus : le vent les décoiffe et cingle leur visage. Dans le poème de M. Hernández le vent est la métaphore d'un temps guerrier auquel tentent d'échapper justement cette femme et cet homme, en vivant intensément leur présent. Dans les chapitres 9 et 16, l'attente du bus correspond à une métaphore du temps de la trêve et non plus de la guerre. Ainsi, la présence du vent au côté de cet homme et de cette femme s'inscrit dans une sorte de logique d'association métaphorique et constitue l'espace de la réflexion sur le temps. C'est dans cette perspective que l'on peut replacer le quatrième énoncé cité qui prolonge l'évocation de l'homme et de la femme attendant le bus : en effet le narrateur regarde une fois de plus en bas de chez lui et, parmi les passants, identifie une femme dont il imagine l'identité (« la nieta de Lolita Shiel ») et la vie (« sea la mujer que aguarda en la cama (...) »). C'est encore l'image de l'attente dans le lit et la reprise de l'image du vent dans la chevelure de musicien (avec la répétition du substantif « músico » en plus de celle de « viento ») qui permettent le parallélisme entre les évocations à quelques chapitres d'intervalle. Néanmoins, on remarquera que le verbe « azotar » remplace « golpear », formant ainsi une expression lexicalisée plus courante.

On remarque, d'ailleurs, dans la dernière citation, que cette expression est employée à propos d'un personnage de *TLA* inspiré de la réalité, telle une ramification de plus en plus éloignée du tronc hernandien. Ainsi, la jeune fleuriste qui se postait en bas de chez l'auteur le dimanche matin, restait debout toute la matinée, qu'il pleuve, neige ou vente. Elle était symboliquement liée au temps qui fait et au temps qui passe, auxquels elle opposait à sa façon une résistance.

En poussant la logique de l'association métaphorique, on peut souligner que le vent est ici accompagné de la neige (« nevara ») mais surtout de la pluie (« llovera »), contribuant à dessiner un décor d'inspiration profondément romantique. Cependant la pluie ne cesse de renvoyer à la pluie de sel hernandienne au sens où elle est associée au verbe « azotar » (fouetter, cingler) : c'est une pluie qui châtie, qui désigne des coupables potentiels. C'est en ce sens que l'on peut parler d'*atomisation* de l'hypotexte hernandien permettant la remotivation du lexique marien.

Ainsi, on peut s'intéresser à la constitution d'un réseau métaphorique autour du paradigme de la pluie ; le verbe « llover » apparaît encore à deux reprises dans *NET*, aux onzième et quinzième chapitres :

« En el lugar de la lucha, aún sembrado de cascos, embarradas botas, brochas de afeitar y avíos varios del año 16, *les anocheció y les llovió* antes de dar con la tumba, y Angela dejó la cruz de laurel que le destinaba al pie de un manzano, cerca de donde Jack había caído. » (p. 184)

« Así este ejemplar perteneció a la hermana a quien un día de 1919 él acompañó hasta el Bosque de Delville en busca de la tumba de su primer marido, el fusilero Jack Farmer, para no encontrarla (*cuando les cayó la noche y empezó a lloverles*). » (p. 259)

Ces passages ne peuvent pas légitimement être considérés comme des variantes hernandiennes au prétexte de la présence du verbe « llover ». Néanmoins, dans les deux cas, la pluie et la nuit sont associées. C'est d'ailleurs cette association qui permet de caractériser le deuxième énoncé comme une variante du premier, puisqu'il est effectivement question dans les deux d'Angela Ewart Farmer, partie avec son frère Wilfrid, à la recherche de la tombe de son mari, mort dans les tranchées de la guerre de 14-18. En effet, d'un énoncé à l'autre, le couple « anochecer » (étymologiquement : « caer la noche ») / « llover », verbes impersonnels personnalisés (« les ») et conjugués au passé simple (« -ó »), est glosé par le couple « caer la noche » / « empezar a llover », également personnalisé et conjugué au passé simple. De sorte que ce couple verbal subit une lexicalisation au sein de *NET*. Celle-ci est à son tour remotivée par l'hypotexte hernandien dans la mesure où l'on retrouve les accents tragiques de la pluie de sel précédemment évoquée dans le destin funeste du mari d'Angela, précurseur de celui d'Angela elle-même (mal mariée et devenue alcoolique, le narrateur perd sa trace), et surtout de Wilfrid (miraculeusement réchappé du carnage de la guerre mais bêtement tué quelques années plus tard par une balle perdue dans la cohue du nouvel an mexicain). Cette dimension fatidique est ici accentuée par le symbolisme de la nuit. Il se forme donc un espace de remotivation métaphorique au sein du texte, à partir d'éléments lexicaux hernandiens, ou appartenant à *TLA* et *NET*, dans lequel la nuit, la pluie et le vent sont associés à l'image de la mort, de même que le vent et la lumière sont associés à l'image du temps.

On peut poursuivre indéfiniment la recherche des réminiscences lexicales au poème de Miguel Hernández dans le texte ; elle s'avère instructive du point de vue du fonctionnement de la répétition, non pas à partir d'un hypotexte, mais au sein même de *NET*. C'est une mise à l'épreuve systématique de la « vivacité » de la métaphore de la guerre,

selon le terme employé par P. Ricoeur dans *La métaphore vive*²⁵⁵. Comme il le rappelle dans l'avant-propos de *Temps et récit*²⁵⁶ : « La métaphore reste vive aussi longtemps que nous percevons, à travers la nouvelle pertinence sémantique – et en quelque sorte dans son épaisseur –, la résistance des mots dans leur emploi usuel et donc aussi leur incompatibilité au niveau d'une interprétation littérale de la phrase. » (*op. cit.*, p. 9).

La récurrence de l'intertexte hernandien offre au narrateur l'occasion de faire de cette évocation poétique une métaphore de la mémoire. La variation met en évidence sa capacité à se fondre dans le texte en créant des réseaux métaphoriques qui, tout en faisant écho au contexte d'origine, acquièrent une véritable autonomie, comme le suggèrent notamment les réminiscences lexicales. La paraphrase des vers hernandiens, qui va de la répétition littérale à l'imprégnation ponctuelle du discours du narrateur, traduit la volonté de rendre hommage aux victimes de la guerre, et plus particulièrement à celles de la Guerre Civile et du franquisme, acquérant par là même une dimension politique et vindicative inattendue.

On l'a dit, la critique du régime franquiste est omniprésente dans le texte. Le narrateur fait ainsi allusion aux difficultés rencontrées par ses parents durant la guerre puis durant la dictature. Certaines accusations sont portées au détour d'une anecdote : ainsi, évoquant sa mère, il fait allusion à l'assassinat de son oncle Emilio âgé de 17 ans par les milices franquistes :

« (...) las había visto de todos los colores por ambos bandos y le habían detenido y matado a sangre fría en Madrid a un hermano de diecisiete años, al que había ido a buscar por las comisarías sin saber y temiendo que fuera cadáver y encontrándolo, pero ni siquiera el cadáver sino tan sólo su foto de muerto, mi tío Emilio para el que tampoco hubo mucho tiempo, la mitad de tiempo que para Wilfrid Ewart. » (p. 277)

Ce commentaire entre parenthèses prend place au sein d'une évocation de l'innocence de l'enfance. Le contraste contextuel qui s'ensuit accentue la portée des accusations. Dans cette guerre fratricide, où la mère perd son jeune frère, tous, les contemporains y compris, semblent avoir leur part de responsabilité aux yeux du narrateur.

De la même façon, il est question à trois reprises dans le texte de la délation dont fut victime le père du narrateur : « el paredón solía ser en 1939 el más repetido y común destino de los denunciados por las amistades patrióticas y precavidas, y si mi padre no pasó de la cárcel fue por suerte y por tenacidad de mi madre -aún no sabían que se casarían- y no por falta de inquina en sus dos delatores » (p. 29). Après cette remarque, le narrateur se lance

²⁵⁵ RICOEUR, P., *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975.

²⁵⁶ Id., *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1983, vol. 1, p. 9.

dans une imitation du discours totalitaire : « ‘A ver, demuestre usted que no mató o no delató o no saqueó o no violó’ ». On remarquera à cet effet l’usage des guillemets qui encadrent ce fragment de faux discours rapporté. Il y a, d’une part, une accumulation de verbes placés sous négation formant un épitrochisme et, d’autre part, une polysyndète en « o ». La combinaison des deux procédés suggère la difficulté d’effectuer un choix en vertu du degré équivalent d’atrocité des actions dont l’interlocuteur est éventuellement accusé. Celui-ci est alors contraint au silence, or le silence est jugé a priori coupable car, selon le proverbe, « qui ne dit mot consent ». L’impossibilité qu’il y a à contredire un tel discours marque l’absence de dialogue et symbolise alors l’univocité agressive de la parole totalitaire. Il y a là une évolution considérable dans le traitement de la thématique de la délation par rapport au roman *El siglo* : le protagoniste devient sur le tard une taupe des services de police du régime après avoir connu nombre de frustrations, affectives, sentimentales et professionnelles.

L’évocation de cette tragédie familiale est finalement atténuée par le changement de ton du narrateur qui rappelle avec ironie le caractère grotesque des accusations de compagnonnage avec le Doyen « rouge » de Canterbury portées contre son père : « Debo reconocer que habría sobornado con buena suma o me habría sometido a alguna prestación innoble por verme acusado alguna vez en mi vida de cargo tan estrafalario y arcaico. » (p. 29). Comme on le voit, les vainqueurs ne sauraient échapper à la caricature du narrateur. Cette circonstance est ensuite rappelée à deux reprises :

« no se entiende cómo puede concederse ninguna importancia a nuestro paso frágil e insignificante que bien pudo no darse por una mentira o testimonio falso o bien si darse por la fantasía y el odio excesivos de dos delatores al servicio de Franco -dos futuros catedráticos, lo fueron ambos en recompensa, o ya lo era uno- que fabricaron acusaciones demasiado improbables y novelescas contra quien no podía ni soñar todavía ser mi padre ni el padre de nadie » (p. 378)

« Puede que aun viva esa niña hoy decrepita o que muriera hace mucho y acaso durante la guerra, ametrallada por el Nieuport de Hugh Oloff de Wet o bombardeada por un Junker de la Legión Cóndor al servicio del almirante falso; fusilada por los milicianos como el hermano menor de mi madre mi tío Emilio o como pudo serlo mi padre y lo fueron tantos por los franquistas triunfantes con sus delatores y esbirros, todavía impunes con sus nombres ocultos. » (p. 401)

Dans ce deuxième énoncé, il est non seulement question de la délation du père et de l’assassinat de l’oncle mais il est également question de Franco, surnommé « el almirante falso ». Ce surnom périphrastique aux connotations péjoratives fait, on le répète, écho au dialogue fictif entre Franco et De Wet au chapitre 20. Le dictateur y est constamment

ridiculisé dans sa mégalomanie et sa mythomanie consécutive : il apparaît essentiellement comme infantile, cruel, et totalement incompetent.

La critique du régime franquiste est donc omniprésente dans *NET* ; elle fonctionne sur un réseau d'anecdotes ou d'allusions, furtives mais incisives, rendant compte de l'importance d'une thématique, qui, abordée frontalement aurait engagé *NET* sur une voie plus nettement pamphlétaire ou au moins historique. Néanmoins, nous pouvons d'ores et déjà signaler que ces différents aspects sont également développés dans le dernier roman de l'auteur, *Tu rostro mañana*, déjà mentionné.

On constate que la récurrence, dans ses différentes modalités et notamment du fait de la réminiscence lexicale, permet de dégager le texte de l'emprise d'une paraphrase dogmatique du poème de M. Hernández : l'hypotexte « fait peau neuve » et se dote d'un épiderme textuel à part entière. La récurrence donne aux mots une virginité et une innocence perdue, en accord avec la rigueur exigée du devoir de mémoire. Mais le narrateur dénonce également l'oubli des victimes de la guerre: en orchestrant la clandestinité de la paraphrase et la marginalisation de l'intertexte hernandien, il dénonce la façon dont cet oubli a été programmé. C'est en ce sens que la répétition constitue une arme politique : le discours hernandien se désagrège progressivement dans le texte marien, mais sa voix résiste face à l'amnésie/amnistie nationale²⁵⁷. La récurrence fait alors figure d'acte de résistance. La variation métaphorique assure la représentation du passé, contrairement à ce qui se produisait précédemment au sujet du souvenir de Julianín et de la femme aimée. Elle permet au discours de s'éloigner doublement du désir d'identité par sa métaphoricité et par sa variation ; or, c'est dans ce refus de nostalgie qu'il acquiert précisément le plus de justesse : le souvenir n'est plus outrage mais hommage.

²⁵⁷ On peut rappeler dans le cadre de cette étude que c'est seulement l'année dernière, le 20 novembre 2002 que la Commission Constitutionnelle du Congrès espagnol a approuvé « la condamnation » du franquisme, la « réhabilitation » des victimes et « l'aide à l'exhumation » des cadavres dans les fosses communes dont la macabre cartographie fut établie par la militante *Association pour la Récupération de la Mémoire historique*. Le roman de Javier Cercas intitulé *Soldados de Salamina* (Tusquets, 2001) et le feuilleton télévisé intitulé *Cuéntame cómo pasó*, consacrés à la guerre civile, connurent un égal succès cette même année, témoignant d'un nécessaire retour collectif sur la guerre et le franquisme. Le roman de Cercas, par ailleurs à l'origine d'une polémique quant à la vision de la guerre civile qu'il présente, traite en effet de l'oubli des victimes du franquisme à travers l'histoire d'un républicain espagnol exilé en France en 1939 et plein de rancune vis-à-vis de son pays dont il n'attend plus de reconnaissance comme en témoigne ce passage situé à la fin du roman : « me pasó tres años pegando tiros por España, ¿sabe ? ¿Y cree usted que alguien me lo ha agradecido ? (...) Respóndame, ¿cree que alguien me lo ha agradecido? Le respondo yo: nadie. Nunca nadie me ha dado las gracias por dejarme la juventud peleando por su mierda de país. Nadie. Ni una sola palabra. Ni un gesto. Ni una carta. Nada. » (*op. cit.*, p. 175).

Dans ce chapitre, nous avons montré l'importance du neuvième chapitre dans la réflexion sur le temps, menée par le narrateur de *NET*. C'est en effet le lieu d'une redéfinition du temps, selon une approche personnelle et doublement métaphorique, à travers la contredanse des lumières et le champ de bataille. C'est également le lieu de la récurrence des paroles d'Othello. Les paroles que prononce Othello au moment de tuer Desdémone sont citées pour la première fois au sixième chapitre, et font ensuite l'objet d'un double phénomène de répétition et de variation, qui illustre le renversement radical de l'appréhension du temps par le narrateur : la récurrence permet en effet de mettre en évidence une conception du temps qui fait de la coexistence du passé et du présent sa préoccupation essentielle. A travers la métaphore des lumières de la ville mêlée à la récurrence de l'hypotexte othellien, il nous donne à voir une conception du temps fondée sur l'idée d'une continuité du passé dans le présent, d'abord provisoire, puis définitive. Elle est alors comparée aux rapports qui s'établissent entre fiction et réalité : loin d'être opposées, il tente de montrer qu'elles forment ensemble un tout, une sorte de réalité duelle, conférant ainsi à la fiction un statut ontologique qui la distingue de l'invention, de l'artifice du mensonge. La récurrence est alors la traduction de cette coexistence à l'oeuvre dans la réalité, et la répétition, en tant qu'elle est variation, trouve enfin sa place dans le temps.

Comme nous l'avons vu ensuite, la variation de l'hypotexte hernandien exprime la possibilité pour la répétition de trouver sa place dans la mémoire et même de devenir indispensable à la formation du souvenir, en l'occurrence lié à la Guerre civile. Elle fait de la parole une arme affûtée : elle transforme ainsi la parole poétique en parole politique et réclame que justice soit rendue aux victimes du franquisme et aux victimes de la guerre en général. Les lances rouillées se retournent contre ceux qui les brandissent ; elles les blessent, les rendent coupables et le souvenir, clandestin, s'immisce dans les moindres détails de la vie quotidienne des coupables. La fonction métaphorique du langage se transforme, sous l'effet de la récurrence, en une véritable fonction *politique*, donc idéologique, rhétorique, argumentative. Du même coup, l'engagement politique reprend place et sens au sein de la cité.

Chapitre 3.

La variation structurelle et la dimension utopique de la malédiction.

Il existe une dernière forme de réalisation de la poétique de la répétition/variation : c'est la variation structurelle, à partir du récit et du thème de la malédiction. Comme nous l'avons signalé précédemment, le thème de la malédiction connaît dans *NET* un certain nombre de développements qui sont plus ou moins visibles. Il est donc nécessaire de revenir désormais sur ce thème à travers l'analyse de ses réalisations les plus complètes et complexes dans *NET*, au-delà de la réécriture précédemment étudiée.

Nous nous interrogerons d'abord sur les enjeux de cette thématization de la réécriture que constitue apparemment la malédiction. Comment ne pas relier, en effet, la répétitivité inhérente à la malédiction, à la poétique de la répétition/variation ? Comment ne pas s'interroger sur les rapports qui existent ensuite entre malédiction de l'écriture et destin de l'écrivain au vu de ce qui a été dit dans la deuxième partie de ce travail ?

C'est pourquoi nous nous intéresserons dans un premier temps à la dimension symbolique de ce fragment réécrit, en nous interrogeant notamment sur la répartition des protagonistes de la malédiction, et en considérant le rôle des femmes, en liaison avec la notion de transmission. Cela nous permettra de réévaluer l'importance des choix textuels faits par le narrateur au moment de la réécriture elle-même. Nous nous pencherons dans un deuxième temps sur l'impact formel de la malédiction dans le texte en montrant que la réécriture est elle-même à l'origine d'un cycle de réécritures tout à fait originales.

Ces analyses devraient nous permettre d'aborder un dernier avatar symbolique de la malédiction : Redonda, l'île-royaume littéraire hérité de John Gawsorth par le narrateur. N'est-elle pas en effet elle aussi maudite ? Ne constitue-t-elle pas d'ailleurs elle aussi un élément clé de l'univers marien dont elle semble à la fois le symbole et l'aboutissement ? Nous passerons alors du monde de la malédiction à celui de l'utopie littéraire.

3. 1. Répétition et transmission.

3. 1. 1. *La polarisation symbolique des personnages.*

Nous sommes désormais amenés à dégager la dimension symbolique de la réécriture de la malédiction familiale dont nous avons vu qu'elle mélangeait deux versions d'une même histoire, à la faveur d'une ambiguïté concernant sa référentialité, et à laquelle elle ajoutait des éléments nouveaux. Aussi nous revient-il de mettre en lumière les objectifs de cette manipulation textuelle, en nous attachant aux acteurs de cette malédiction.

Le système des personnages est extrêmement polarisé : les hommes et les femmes y constituent deux groupes dont les rôles sont complètement opposés. La malédiction est ainsi fondamentalement masculine : elle est proférée par un homme et ne touche que des hommes dans la mesure où elle se fait de père en fils. Elle remet donc en cause la filiation « paternelle », mais d'une façon originale : en donnant naissance à son premier fils, le père lui assure en même temps une mort avant l'âge de cinquante ans, loin de sa terre natale, et sans sépulture, tant que la malédiction s'accomplit. En somme, le père tue le fils, comme s'il s'agissait d'une version inversée du mythe d'Œdipe. En outre, d'un point de vue culturel, l'absence de sépulture signifie, chez les chrétiens en particulier, l'impossibilité pour l'âme de s'élever jusqu'au ciel et donc l'impossibilité de son salut.

Cette remise en cause de la filiation par le père, naturelle, est d'autant plus signifiante que les hommes concernés incarnent un certain idéal de virilité. Ce sont en effet des officiers de l'armée espagnole²⁵⁸, morts au champ d'honneur ou presque (Guerre d'Indépendance de Cuba, Guerre du Rif, Guerre civile pour le descendant indirect de la famille Manera, cf. p. 374), et des « pionniers » de la colonisation, dans la grande tradition espagnole du « conquérant » (habitants de Cuba ou du Maroc).

L'arrière grand-père, qui se prénomme Isaac, est dépeint comme un homme peu charitable qui refuse de donner l'aumône à un pauvre mulâtre, qui profère alors sa malédiction ; il est également dépeint comme un patriote convaincu qui ne peut supporter l'idée de voir flotter le drapeau américain sur Cuba en 1898 ; il en mourra sur le bateau qui le ramène en Espagne avec sa famille. Le premier texte sur la malédiction permet d'éclairer ce personnage ; la nouvelle est en effet intitulée « El Viaje de Isaac » et renvoie ainsi explicitement au personnage d'Isaac dans la *Bible*. « Yischaq » signifie « que [Dieu] rie », ou « [Dieu] a ri ». « Isaac » est ainsi un nom théophore, c'est-à-dire dont l'élément divin se

²⁵⁸ Dans la culture antique, l'homme (*vir*) est le soldat dont la principale vertu (*virtus*) est le courage.

trouve explicitement absent mais implicitement présent : il est une métaphore de la divinité. Etymologiquement, il est « celui dont la naissance réjouit ses parents » : en effet, Sarah et Abraham n'étaient plus en âge de procréer lorsqu'il est né. Il est donc lié à une forme de reproduction miraculeuse.

Plus précisément, Isaac est le symbole du sacrifice et du respect de l'autorité divine. Deuxième personnage de l'histoire patriarcale et de la généalogie qui la sous-tend, Isaac est identifié comme fils d'Abraham et père de Jacob. Dans le récit de la *Genèse*, Isaac, promis solennellement à Abraham en sacrifice (XXI, 1-8), épouse Rébecca (XXIV). C'est un personnage effacé entre les deux grandes figures d'Abraham et de Jacob. Dans l'histoire des traditions, il incarne le respect de l'autorité divine. C'est donc là encore un personnage passif. Dans la malédiction familiale, Isaac ne respecte pas ses engagements de chrétien en refusant de faire l'aumône à un pauvre et défie de la sorte l'autorité divine ; il est sacrifié et ses descendants sont punis. Il est donc l'incarnation d'un anti-Isaac biblique (d'autant que dans la *Bible*, Isaac est finalement sauvé *in extremis* du sacrifice²⁵⁹).

Le fils de cette première victime, Enrique Manera, incarne dans *NET* le parfait soldat qui sert son armée jusqu'à la mort. Il est également lié à un épisode peu glorieux, quoique moins traumatisant, de l'histoire espagnole : la débâcle de l'armée à Annual. N'ayant pas de fils, c'est le neveu de ce deuxième Manera qui fait office de troisième victime de la malédiction, à la différence près que cette victime n'en est pas une : si le narrateur évoque ce personnage, c'est parce qu'il aurait pu être cette victime mais le sort l'a épargné de façon tout à fait exceptionnelle. Il aurait en effet réchappé d'un peloton d'exécution républicain grâce à sa petite taille et, amiral aux ordres de Franco, il aurait coulé un sous-marin russe de ses propres mains (cf. p. 374). Ce personnage fantasque est d'autant plus important qu'il n'apparaît que dans *NET* : il contribue à placer les personnages masculins sous le signe de la guerre et du courage (*virtus*). Ils incarnent la virilité en même temps qu'ils contrarient la paternité.

Le narrateur de *NET* spéculé alors sur cette troisième victime : « No, no nació aquel Manera a quien se vaticinó y se esperaba para concluir una maldición que quedó incompleta por su inexistencia, y tal vez pendiente... » (p. 376). Qu'elle n'ait pas existé signifie en réalité qu'elle n'est pas encore née et la malédiction attend de s'accomplir totalement ; cette

²⁵⁹ Cette histoire subit une curieuse évolution dans la littérature rabbinique où Isaac n'est plus un enfant, mais un homme dans la pleine force de l'âge (trente-sept ans) et son père, bien plus âgé, ne peut le forcer au sacrifice. Le geste volontaire du fils destiné au sacrifice est ainsi fortement accentué et sa signification fut d'ailleurs reprise sous cette forme dans la symbolique chrétienne qui s'est représentée Jésus sous les traits d'Isaac s'offrant comme victime.

victime est fondamentalement absente mais son absence ne remet pas en cause la menace de la malédiction (« tal vez pendiente »). Ainsi, le sort de la malédiction est entre les mains d'une troisième victime hypothétique. Si elle est toujours active, cette malédiction peut s'incarner alors dans n'importe quel membre présent ou à venir de la famille du narrateur, et pourquoi pas dans le narrateur lui-même ; en effet, n'est-il pas à même d'en remplir parfaitement les conditions ? Il a moins de cinquante ans et voyage beaucoup et peut donc aisément mourir loin de chez lui et ne pas avoir de sépulture. Il se pose donc implicitement en dernière victime potentielle de la malédiction familiale, comme nous l'avons déjà suggéré.

Cette orientation vers le « non-être » est une idée déjà présente dans la nouvelle « El viaje de Isaac », dont le narrateur cite d'ailleurs un passage décisif dans *NET*. Comme le laisse supposer le titre, la référence à la *Bible* est essentielle : elle déclenche chez le protagoniste, celui qui cherche à résoudre l'énigme de la malédiction, une réflexion sur l'implacabilité du destin :

« Cuando ya era viejo y estaba aburrido de inactividad, sólo gustaba de leer la Biblia. Y un día, releyendo por enésima vez, se paró donde dice : *Tenía Abraham ochenta y seis años cuando Agar le parió a Ismael*. Y más adelante se volvió a detener : *Era Abraham de cien años de edad cuando le nació Isaac, su hijo*. Y pensó que el nacimiento de Isaac ya lo había anunciado Yavé mucho antes de que naciera Ismael, el hijo de Agar, que ya tenía trece años de edad cuando Sara dio a luz. Aquello le llevó a preguntarse y a reflexionar : « ¿Dónde estuvo Isaac durante todo ese tiempo, desde que se lo profetizó hasta que nació, desde que se lo vaticinó hasta que fue concebido ? Pues tuvo que estar en algún lugar, porque ya desde entonces se sabía de él : no sólo Yavé ; también Abraham y Sara sabían de él. » Y aquello le llevó aún más lejos, a su problema ; le llevó a pensar : « El nieto de Isaac Custardoy había sido anunciado también, pero nunca había nacido, no había llegado a nacer ni a ser engendrado. Pero el pordiosero mulato y el mismísimo Custardoy sabían también de él desde 1873. ¿Dónde había estado desde entonces ? En algún lugar tenía que estar. » (*op. cit.*, p. 110)

La troisième victime de la malédiction familiale aurait donc été pourvue d'une existence prénatale, voire même pré-embryonnaire, à l'image d'Isaac, fils d'Abraham et de Sarah dont la naissance avait été annoncée par Yahvé bien avant qu'elle ait lieu et malgré l'âge avancé de son père (un centenaire). Partant de cette conception déterministe de la réalité où chaque homme doit accomplir son destin, le protagoniste consacra ses derniers jours à chercher cette troisième victime, postulant a priori qu'elle « est » mais qu'il ne peut accéder à elle dans la mesure où elle évolue dans un espace autre que celui de la réalité dans laquelle il est emprisonné.

Cette hypothèse paradoxale d'un individu qui a une existence sans être né, sans même avoir été conçu, est développée dans la citation par le narrateur de l'histoire de la

malédiction familiale. En effet, il cite les pensées du protagoniste à la fin du récit :

« El amigo intentaba resolver el enigma, y al final, ‘cuando ya iba a morir’, se dice en el cuento, ‘escribió en una hoja sus pensamientos: “Adivino que voy a morir, emprenderé el último viaje. ¿Qué va a ser de mí? ¿A dónde iré? ¿Iré a alguna parte? ¿A dónde iré? Atisbo la muerte porque he estado vivo y he sido engendrado y además he nacido, porque estoy vivo aun; la muerte así es imperfecta y no todo lo abarca, no puede impedir que exista en el tiempo otra cosa distinta de ella, que desde allí se la espere y desde allí se la piense: no es sólo sujeto como querría, sino también objeto del pensamiento y la espera, y tiene que transigir. Sólo le pertenece del todo quien no ha llegado a nacer; más aún, quien no ha sido engendrado ni concebido y así no ha entrado nunca en el tiempo ni lo ha atravesado durante un solo segundo ni tiene que salirse de él para perturbarlo. El que no se concibe es quien muere más. Ese ha viajado sin cesar por la senda más tortuosa, por la más intrincada y la más invisible y la más callada por la senda de la eventualidad. Ese es el único que no cumplirá ningún año ni ningún día ni tendrá patria ni sepultura jamás. Ese es Enrique Manera, el que falta. Yo, en cambio, no soy”.’ »

Il ressort de ces quelques lignes une affirmation ontologique paradoxale. Celui qui est vivant et qui sait qu’il va mourir dans peu de temps attend la mort. Cette certitude lui confère une force. La toute-puissance de la mort s’exerce alors, non pas sur celui qui est vivant, mais sur celui qui n’est pas né et n’a même pas été conçu (« El que no se concibe es quien muere más. ») : il est entièrement livré au non-temps, donc au non-être ; pas de date de naissance, pas d’anniversaire à souhaiter, pas de mort qui vienne mettre un terme à sa vie, mais une mort éternelle. Cependant, son sort n’est-il pas finalement plus enviable que celui qui est vivant et risque de rester artificiellement immortalisé dans une fiction ?

C’est ainsi que le troisième Manera n’en finit pas d’être mort et n’en finit pas de manquer à l’accomplissement de la malédiction ; de la sorte, il échappe aussi à la fin du récit. Au contraire, l’ami du descendant de Manera qui tente de résoudre l’énigme, est vivant ; cela signifie qu’il est soumis à la mort naturelle, et qu’il risque de se retrouver immortalisé, donc doublement mort si l’on en croit le narrateur (cf. deuxième partie), dans une fiction. Son destin est scellé, et à aucun moment, il ne pourra plus le changer et se placer dans le domaine de l’hypothèse ; aussi affirme-t-il en conclusion de ses réflexions : « Yo, en cambio, no soy ». Le paradoxe ontologique se fait ainsi jour : celui qui ne naît pas est davantage que celui qui naît. Il peut sans doute être rendu par l’opposition, possible en espagnol, entre « ser » et « estar ». L’instance narrative se ferait alors l’écho de l’opposition sartrienne devenue classique entre *existence* et *essence*, ou, de la distinction métaphysique entre *étant* et *être de l’étant*.

La malédiction se solde par une condamnation des hommes voués à mourir sans avoir connu ou presque leur progéniture. Du même coup, c’est la reproduction de l’espèce qui devient la cause de la réalisation de la malédiction. Elle est d’ailleurs explicitement

vécue comme telle par le narrateur comme en témoigne cette réflexion au premier chapitre sur l'héritage empoisonné que peut constituer un patrimoine physique : « ...y quizá se conserve aislado en otra persona alguno de nuestros rasgos que habremos transmitido involuntariamente, con coquetería o como maldición inconsciente » (p. 14). Grâce à la réécriture de la malédiction familiale, le narrateur se trouve légitimé dans son rôle d'individu génétiquement mort, au sens biologique de l'expression : la reproduction de l'espèce est une malédiction qui le concerne tout particulièrement en tant que troisième victime potentielle d'une autre malédiction, familiale celle-ci. La répétition le préserve.

Mais la malédiction familiale a également une filiation féminine. Le premier personnage évoqué est en effet une grand-mère maternelle du narrateur, première rapporteuse de l'histoire. Le protagoniste, le grand-père Manera, n'est évoqué qu'en second lieu et dans son rapport familial à sa fille (la grand-mère) et au narrateur : « su padre, mi bisabuelo » (p. 370). De même, la « tita María » n'est pas présentée en tant que fille de cette première victime mais en tant que sœur de cette même grand-mère. Elle apparaît donc comme la figure tutélaire de la famille Manera Cao. Or, c'est précisément le seul personnage qui n'existe pas dans la nouvelle et qui n'est pas mentionné dans l'article. Elle est donc « créée » dans *NET*. Au-delà du lien charnel et maternel, elle assure la transmission non pas de la malédiction, mais de son récit : elle représente en même temps la mémoire familiale et la fabulation. C'est donc la femme qui incarne la figure du passeur (« son las mujeres no jóvenes siempre las depositarias, como son también las transmisoras », p. 371). Cette figure de la femme comme relais est d'ailleurs récurrente dans l'œuvre de l'auteur (ainsi dans *Corazón...*, c'est la femme du narrateur qui est la dépositaire du secret du père à son fils ; de même, dans *TLA*, c'est la nourrice qui révèle à la fille le secret de ses parents et la véritable histoire de sa mère adultère).

Cette féminisation de la malédiction passe également par des lieux : outre La Havane ou le Maroc qui renvoient une image datée de l'Espagne coloniale, l'insularité est omniprésente. La malédiction naît dans une île (Cuba), se poursuit dans une péninsule (l'Espagne), et pourrait bien finir dans une autre île (Redonda). Redonda est en effet mentionnée dès le début du fragment, servant paradoxalement de repère géographique (« Una de mis abuelas procedía de ese mismo Mar Caribe en el que está Redonda cuando aparece en los mapas o se la fotografía », p. 371). Elle est ainsi rapprochée de l'île de l'ascendance maternelle. Le nom de « Redonda » renvoie bien entendu à l'adjectif « redondo » (rond) : il en ressort une image symbolique de la féminité liée à la rondeur et à

la cyclicité. L'insularité renforce donc à double titre cette féminisation de l'espace de la malédiction.

Les femmes sont donc investies du pouvoir de la transmission du savoir. Elles incarnent une forme de descendance supérieure. Comme le montrent les travaux de J-F. Lyotard²⁶⁰, dans nos civilisations, la transmission est pensée en termes d'identité. Cependant, la transmission implique a priori une différence ne serait-ce que parce qu'elle implique qu'un narrataire devienne narrateur, de sorte que les récits du savoir se transmettent mais ne sont jamais les mêmes. Cette part d'invention est plutôt caractéristique des récits profanes et notamment oraux, comme l'ont montré Paul Zumthor pour la littérature médiévale (cf. *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*) et les anthropologues pour les mythes (cf. *Anthropologie structurale*). En effet, Claude Lévi-Strauss considère qu'un mythe « se compose de l'ensemble de ses variantes » (*op. cit.*, p. 240). L'analyse structurale consiste à les prendre toutes en compte (néanmoins elle butte elle aussi contre l'obsession de l'identité : elle tâche finalement de découvrir des *invariants* structuraux sur lesquels elle fait reposer la tradition). Il en ressort que toute approche de la transmission en termes d'identité est décevante. Le narrateur affirme ainsi la supériorité absolue de l'histoire de la pensée, et le rôle fondateur de la femme qui, en assurant la transmission, assure la continuité de l'être. En ce sens la littérature est une expérience de transmission qui défie les outrages du temps.

La signification de la malédiction est symbolique des rapports de l'être et de la littérature. En réécrivant le « conte », le narrateur se relie à la chaîne de la transmission féminine et se dote d'un pouvoir qui lui permet à la fois d'échapper à la descendance naturelle et d'assurer une filiation et, sans doute, une paternité littéraire. En tant que porteur de cette mythologie familiale, il incarne une forme de continuité jugée supérieure à celle qu'assure la reproduction de l'espèce. Il y a donc une nette dévalorisation de la paternité en accord avec une valorisation compensatoire de la filiation littéraire et de la féminité. Cette continuité est perceptible jusque dans l'écriture puisque le récit de la malédiction familiale génère tout une série de réécritures du texte lui-même, comme nous allons le voir.

²⁶⁰ LYOTARD, J.-F., *Au juste*, Bourgois, Paris, 1980.

3. 1. 2. *Le rôle de la femme.*

Le récit de la malédiction familiale fait l'objet d'une réécriture, comme nous l'avons dit ; à ce titre, la malédiction, par son itérativité intrinsèque, constitue une sorte de thématization de la réécriture elle-même, en tant que poétique de réécriture. Ce phénomène est également sensible dans le fait que la réécriture semble s'étendre, telle une malédiction, au texte situé aux abords du récit de la malédiction. Ainsi, le récit de la malédiction donne lieu à une réécriture de lui-même, à l'intérieur de *NET*, puis c'est *NET* dans son ensemble qui fait l'objet d'une sorte de réécriture « hyper condensée », dont il va falloir étudier les modalités et la fonction.

Comme nous l'avons vu dans la première partie, la première mise en abyme de la malédiction (p. 377-378) correspond à une réécriture condensée. Elle se divise en deux parties. Dans les premières lignes, l'histoire familiale est retracée depuis la traversée de l'Océan Atlantique par la grand-mère jusqu'au narrateur, en passant par sa mère, selon un ordre chronologique. Le fait que la mère du narrateur souhaitait accoucher d'une fille dont elle avait déjà choisi le prénom (Constanza) alors qu'elle l'attendait, est ainsi mentionné. Dans les lignes suivantes, la chronologie familiale est reprise à partir de la traversée de l'Océan par la grand-mère, mais cette fois-ci en sens inverse, comme nous l'avons dit, puisqu'elle aboutit à la mort de l'arrière grand-père. Ainsi, au niveau chronologique, chacune des étapes donne lieu à une naissance, et à la naissance d'une femme: la mère du narrateur et le narrateur/Constanza, dans la mesure où elle était attendue. Une importance démesurée est donc accordée à cette enfant. Au contraire, au niveau non chronologique, chaque étape aboutit à une perte: perte de Cuba et mort de l'arrière grand-père.

Une opposition symbolique entre les femmes, porteuses de vie, et les hommes, porteurs de mort, se dessine, en accord avec la polarisation des personnages de la malédiction. En effet, d'un côté les femmes assurent la descendance : elles incarnent la maternité, symbolisée par la rondeur de l'île, et la prénance de l'eau, elle-même renforcée par les prénoms féminins (liquidité de 'Lola' et de 'Lolita'). De l'autre côté, les hommes sont liés à la perte : perte de la vie, perte de l'île, comme en témoigne symboliquement la citation guerrière tirée de *Richard III*. La perte de Cuba est ainsi évoquée à deux reprises : une première fois comme cause (« (...) para que se efectuara aquel viaje en barco que arrastró a mi bisabuelo isleño hasta el fondo del océano »), et une deuxième fois comme conséquence (« quién sabe si no se perdió la isla entonces para satisfacer la maldición

privada y ocasional de un limosnero »). Il est curieux de constater que l'expression de la causalité, dont l'usage est généralisé dans ce passage, est désormais indépendante de l'ordre chronologique: le narrateur l'applique dans un sens comme dans l'autre alors qu'elle est étroitement liée, comme chacun sait, à la notion de succession. En réalité, il oppose à la causalité ordinaire une causalité paradoxale et multiple : paradoxale car elle fonctionne au niveau chronologique comme au niveau anti-chronologique de la réinvention de l'histoire familiale ; multiple car elle envisage des causes et des effets possibles parmi des milliers d'autres (« por cien mil motivos más de esta índole que atañen sólo a los individuos »). Elle reste placée en outre systématiquement sous le régime de l'hypothèse (« tal vez ... divaga », « tal vez ronda », « acaso hubo », « quién sabe si no se perdió »). Il existe donc une causalité propre à cette réécriture ; il s'agit d'une causalité réversible, aléatoire et hypothétique. Or, il faut tenir compte du fait que cette réinvention se situe juste après le récit de la malédiction familiale : si l'on remonte le fil de la causalité réversible, aléatoire et hypothétique, alors on comprend que sa naissance est, en dernière instance, le résultat de cette malédiction. De la sorte, les individus de sexe masculin sont associés, une fois encore, à des éléments négatifs.

Dans ce passage, nous assistons à la réinvention complète d'une histoire familiale, depuis la naissance du narrateur jusqu'à la malédiction ; il ne s'agit pas de faits épars réécrits au gré de sa fantaisie, mais d'une vision symbolique des sexes, où le sexe féminin est valorisée tandis que le sexe masculin est rattaché systématiquement à des événements négatifs (la mort, la destruction, etc.).

Une deuxième mise en abyme de la malédiction (p. 400-402) met, elle aussi, en valeur le rôle positif des femmes :

« Esa niña o anciana o muerta debe de haber transitado también, desde sus tres años, por el revés o negra espalda del tiempo, por lo que a la vez es real y ficticio, esto es, por lo que desaparece o ni siquiera aparece y sin embargo es conocido porque ha llegado a contarse. No lo sé, todo es posible. Puede que aun viva esa niña hoy decrepita o que muriera hace mucho y acaso durante la guerra, ametrallada por el Nieuport de Hugh Oloff de Wet o bombardeada por un Junker de la Legión Cóndor al servicio del almirante falso; fusilada por los milicianos como el hermano menor de mi madre mi tío Emilio o como pudo serlo mi padre y lo fueron tantos por los franquistas triunfantes con sus delatores y esbirros, todavía impunes con sus nombres ocultos. O puede que no, y que le diera tiempo de sobra a ver crecer a una hija que sea ahora una venerable matrona, una de tantas que vemos a la media tarde adueñándose de nuestras calles. Y ya que el linaje de Shiel era de mujeres sin duda (quizá venía de Madaninó, él fue el primer varón tras sus ocho o nueve hermanas), puede que esa hija tuviera a su vez la suya, y entonces el apellido irlandés de Shiel que llevaba la niña Lola se habría ido quedando cada vez mas atrás y rezagado, y de esa posible nieta de treinta y tantos posibles años sería tan sólo el cuarto, como es Manera el cuarto mío. Puede que me haya cruzado con esa nieta en Madrid durante mis paseos, porque puede ser cualquiera si existe, y

quien quiera que sea a lo mejor hasta ignora que tuvo un bisabuelo antillano que fue monarca real de lo imaginario, y de cuyas novelas me toca cuidar a mí y ocuparme ahora, como inverosímil sucesor suyo. Puede ser esa mujer que veo desde mis ventanas (...). O puede que esa nieta de Lolita Shiel sea la mujer que aguarda en la cama (...). »

Elle se distingue de la précédente puisqu'elle ne met en scène qu'un personnage féminin, abordé dans son évolution vitale, depuis sa petite enfance jusqu'à sa maturité (« esa niña hoy decrepita »). Il s'incarne d'abord dans la petite-fille de Philip Shiel, puis est laissée de côté au profit de sa descendante (« puede que (...) le diera tiempo de sobra a ver crecer a una hija »), qui elle-même est abordée dans son évolution vitale (de « hija » a « venerable matrona »), puis laissée de côté, à son tour, au profit de sa descendante (« puede que esa hija tuviera a su vez la suya ») ; cette dernière « fille » est alors envisagée comme « petite-fille » de la première femme mentionnée (« esa nieta »). On passe ainsi de la petite-fille de Shiel à la petite-fille de cette petite-fille. Elle est enfin envisagée en tant qu'adulte, s'incarnant tour à tour dans la femme attendant le bus, puis dans la compagne de l'homme attendant le bus, comme le suggère l'anaphore de « puede ». Nous ne nous intéresserons qu'aux premiers développements, la description de l'homme et de la femme attendant le bus ayant déjà été analysée.

Selon le point de vue, cette femme est encore une enfant, une femme âgée ou encore, une femme décédée (« niña o anciana o muerta »). Cette première triple hypothèse est alors déclinée en deux hypothèses à son tour : « Puede que aún viva esa niña hoy decrepita... », « ...o que muriera hace mucho », celle-ci donnant lieu à une seconde hypothèse : « y acaso durante la guerra » ; cette dernière hypothèse est elle-même développée à travers plusieurs participes passés (« ametrallada », « bombardeada », « fusilada »), et chacune de ces possibilités permet l'entrée en scène d'autres personnages tels que De Wet, Franco, Emilio, l'oncle maternel du narrateur et son père. Les liens qui s'établissent entre la descendante de Shiel et ces différents hommes sont encore bien plus aléatoires que ceux des mises en abyme précédentes. Ils sont fondés sur la probabilité que cette femme ait résidé en Espagne (à Madrid), et qu'elle ait été victime d'une guerre à laquelle auraient participé De Wet, Franco et des miliciens. La seule guerre correspondant à ces trois critères est la guerre d'Espagne. Cette double hypothèse est relayée par une nouvelle hypothèse, qui se développe à son tour en une série de nouvelles hypothèses qui s'enchaînent les unes avec les autres : « O puede que no, y que le diera tiempo de sobra a ver crecer a una hija que sea ahora una venerable matrona una de tantas que vemos a la media tarde adueñándose de nuestras calles », « Puede que me haya cruzado con esa nieta en Madrid durante mis paseos », « Puede ser esa mujer que veo desde mis ventanas... ». L'élément fédérateur de cette série d'hypothèses repose sur

la certitude du séjour à Madrid de cette descendante de Shiel lorsqu'elle avait trois ans. À partir de cette certitude première, tout un réseau de coïncidences plausibles se met en place impliquant tout à tour les différents personnages de *NET*, dont le narrateur, dans une période de temps qui va du début à la fin du XX^{ème} siècle.

Cette mise en abyme repose apparemment sur le même régime hypothétique que la précédente. Néanmoins, comme nous l'avons signalé, elle est construite sur l'évolution d'un seul personnage, qui sert d'axe à la fois spatial et temporel aux autres personnages ; elle semble finalement construite sur la déclinaison du paradigme de la femme : « mujer » est ainsi décliné en « mujer », « mujeres », « niña », « niña hoy decrepita », « niña Lola », « nieta », « hija », « hermanas », « madre », « matrona », « anciana », « muerta ». La femme est envisagée dans tous ses âges et ses rôles. Ainsi, c'est le destin de toutes les femmes de cette époque présentes à Madrid et victimes de la guerre que réécrit le narrateur. On assiste à une sorte de mise en abyme symbolique de l'Histoire collective dans l'histoire individuelle.

C'est ainsi que, Lolita Shiel, elle aussi symbole de la réunion de l'île et de la métropole, de l'Angleterre et de l'Espagne, devient l'allégorie de la continuité, accentuant alors l'image positive de la féminité. Cette valorisation entre en contradiction apparente avec l'approche misogyne développée précédemment par le narrateur/auteur de *TLA* ; surtout, elle en souligne, une fois encore, la dimension volontairement caricaturale.

Ainsi, le récit de la malédiction familiale connaît des avatars dans *NET* qui témoignent de sa prospérité et, parallèlement de son importance dans la constitution de l'univers romanesque du narrateur et dans l'élaboration de sa théorie poétique. Dans un article intitulé « L'histoire de la mendicante indienne »²⁶¹, Madeleine Borgomano montre comment un micro-récit est devenu la « cellule génératrice » de l'ensemble de l'œuvre de Marguerite Duras. La métaphore biologique est employée à dessein, elle suppose une écriture de « nature en quelque sorte organique », dont le développement est « comparable à celui d'un être vivant ». M. Borgomano s'interroge sur les raisons de la productivité de cette histoire. Elle souligne en premier lieu son caractère biographique : cette histoire est « vraie » ou fantasmée comme telle, ce qui revient au même ; on se trouve face à un cas particulier de ce que Freud nomme par ailleurs une « scène primitive », c'est-à-dire une scène de la petite-enfance déterminante dans la formation psychique du sujet. Mais la dimension personnelle

²⁶¹ BORGOMANO, M., « L'histoire de la mendicante indienne », *Poétique*, n°48, 1981, p. 479-493.

n'est pas la seule, un caractère universel s'y ajoute, où l'histoire se fait allégorie de l'Histoire de l'humanité. Borgomano conclut :

« L'histoire de la mendiante, autobiographique et historique, tiendrait ses pouvoirs générateurs d'un 'choc du réel'. Elle est une chose vécue, et comme telle 'opaque' et sans fond. Cette opacité lance un défi à l'écriture qui se trouve entraînée vers une tâche des Danaïdes : tenter d'épuiser un inépuisable référent » (cf. p. 492).

Tout comme chez Duras, l'histoire de la malédiction a son origine au début de l'œuvre marienne : l'auteur avoue avoir rédigé la première version de la nouvelle en 1978. Elle donne lieu à deux répétitions strictes par la suite : en tant qu'article de presse et en tant que fragment de *NET*. Si elle semble indéniablement génératrice de texte, de « forme » pour reprendre le terme de Borgomano, encore fallait-il montrer qu'elle produit également du sens, et c'est là qu'entre en jeu la confrontation avec l'ensemble de l'œuvre. En effet, le récit de la malédiction, comme celui de la mendiante, est porteur d'une double signification, individuelle et collective. Il est symbolique d'un fonctionnement de l'écriture, à des fins poétiques et esthétiques, mais également d'une relation à la paternité profondément subjective. Dans sa répétitivité sans fin, la malédiction est enfin ce qui s'oppose le plus nettement à la contingence de l'existence ; elle replace la littérature en première position dans la quête de transcendance. Elle est, si l'on peut nous permettre ce jeu de mots, la bénédiction de l'écriture.

3. 2. La malédiction de l'écriture.

3. 2. 1. La mise en abyme de *Negra espalda del tiempo*.

La réécriture de la malédiction familiale, dont nous venons de commenter la dimension symbolique, est précédée d'une première mise en abyme qui concerne, quant à elle, l'ensemble de *NET* (p. 364-367). Le fil des rencontres ou des événements qui ne se sont pas produits mais qui auraient pu se produire et qui finissent par advenir au sein d'une autre temporalité, se déroule alors :

« Quizá en ese tiempo pueda una novela inmiscuirse en la vida, y no sería extraño que en él Sir John Spencer Ewart hubiera apuntado con su carabina a los lentes tintados de Christiaan Rudolf de Wet en Paardeberg o en Río Vet, o acaso fue George Steabben quien lo tuvo en su punto de mira en Magersfontein o en Retief's Nek, siglos antes de morir en México de un certero tiro en la frente durante la balacera célebre de Constantino y Leovigildo a las puertas del Salón Phalerno ; no sería extraño que el abrecartas con la inscripción de los años y el río

sangriento, '15 Yser 16', lo hubieran tallado Stephen Graham o Wilfrid Ewart en sus trincheras de lodo y sin treguas, o que Hugh Oloff de Wet esculpiera la máscara mortuoria del poeta monarca John Gawsworth mendigo, o que aquella bala fría del Año Nuevo o la Nochevieja no se enfriase lo bastante rápido para iniciar la curva y errar el blanco, o que el portero Tom y el portero Will de la Tayloriana sean uno y el mismo viajando adelante y atrás por su territorio eterno, 'Buena suerte profesor', con su mano festiva y servicial en alto. » (p. 364)

Comme on peut le constater dès le départ, l'organisation de l'ensemble de l'énoncé repose sur la coordination en « o ». On peut alors procéder par étapes successives pour démêler cet entrelacs d'hypothèses plus ou moins fictives et apparemment non exclusives les unes des autres. Il est d'abord fait allusion au fait que la fiction de *TLA* envahit chaque jour davantage la vie du narrateur de *NET* : on comprend que la modalisation marquée par « quizá » est purement formelle dans la mesure où cette hypothèse a été confirmée au chapitre 15, comme nous l'avons déjà signalé (cf. p. 253). A partir de ce constat, l'instance narrative déroule le ruban des événements possibles, en imaginant ce qu'aurait pu être la vie des différents personnages de *NET*.

Ainsi, Sir John Spencer Ewart est amené à lutter contre Christiaan Rudolf de Wet durant la Guerre des Boers (p. 364 : « no sería extraño que (...) Sir John Spencer Ewart hubiera apuntado con su carabina a los lentes tintados de Christiaan Rudolf de Wet en Paardeberg o en Río Vet »). Le rapprochement entre les deux hommes, jusqu'à présent étrangers l'un à l'autre, repose sur le fait qu'ils furent tous les deux officiers dans deux armées qui se sont fait la guerre à la fin du XIX^{ème} siècle (cf. La guerre des Boers, 1899-1902). Aussi la possibilité que les deux hommes se soient effectivement rencontrés sur un champ de bataille en Afrique du Sud est-elle à la fois forte et faible, selon l'acception que l'on donne au verbe « se rencontrer » : s'il est très probable que les deux hommes aient combattu l'un contre l'autre au sein de leurs armées respectives, il est au contraire très peu probable que l'un ait visé l'autre personnellement, contrairement à ce que suggère le narrateur avec l'expression « no sería extraño que... », où la négation restreint le caractère hypothétique de la rencontre et la déplace de l'hypothèse, vers la probabilité forte (« no sería extraño »). Ainsi, par un tour de force linguistique, il impose subrepticement l'idée d'un lien personnel entre ces deux hommes. Il y a donc une particularisation improbable d'une généralité très probable.

Le premier d'entre eux n'est qu'un grand-oncle de W. Ewart (« tío-abuelo ») et appartient à une lignée de grands officiers, comme en témoigne cette présentation généalogico-professionnelle tirée du chapitre 11 :

« El abuelo paterno de Wilfrid fue el General Charles Ewart, héroe de la Guerra de Crimea, supongo que dudoso, como todos los héroes de esa guerra; un tío-abuelo suyo, Sir Henry Ewart, dirigió la famosa carga de Kassassin; otro tío-abuelo, Sir John Alexander Ewart, participó en Balaclava, Inkerman y Sebastopol; y el hijo de éste Sir John Spencer Ewart estuvo en la toma de Jartum con Lord Kitchener en 1898, y luego en la Guerra de los Boers en Sudáfrica, también acompañando al legendario Kitchener. » (p. 180)

Les ancêtres de Ewart sont tous aussi prestigieux les uns que les autres (« héros », « famosa carga de Kassassin », « acompañando al legendario Kitchener ») et sont des hommes de terrain de l'armée de l'empire britannique (« Crimea », « Kassassin », « Balaclava, Inkerman y Sebastopol », « Jartum », « Sudáfrica »). On a là la confirmation que Sir John Spencer Ewart a bien participé à la guerre des Boers.

Le second est identifié comme étant le grand-père de De Wet et a également embrassé la carrière militaire ; il est question de lui une première fois dans l'entrevue fictive opposant De Wet et Franco (p. 308). Le narrateur le mentionne à nouveau quelques pages plus loin, et en dresse une succincte biographie (p. 355-358) : il y fait état de ses talents d'écrivain et le compare à Barberousse ; il joint une photographie (p. 356). Sa participation à la guerre des Boers est également confirmée.

On remarquera qu'un premier rapprochement est effectué entre les deux hommes, fondé sur cette participation commune à la guerre du Transvaal ; ainsi, toujours au sujet de Christiaan Rudolf De Wet, le narrateur précise en effet :

« no habría cumplido aún los cincuenta, y quién sabe si habría luchado con sus guerrillas en algún encuentro contra aquel tío-abuelo de Wilfrid Ewart que después de Jartum se fue a la guerra sudafricana como si no hubiera tenido aún bastante, Sir John Spencer Ewart su nombre, es más que probable que los dos tío-abuelos se vieran las caras o más bien las figuras lejanas que sí se temen, o las que avanzan fieras con sus rostros imaginados, y se apuntaran para dispararse una bala caliente o fría que no llevó en todo caso su esquila con los nombres la del uno el del otro; no sería extraño porque en la hoja de servicios de este Ewart mayor figuran topónimos que De Wet el afectado joven soltó a la carrera ante el pescador de cetáceos para impresionarlo y hacerse respetar un poco, sin preocuparse de amoldar su pronunciación a la dicción española en que el dictador y él habían estado instalados hasta aquel torrente angloholandés: Magersfontein, Koedoesberg, Paardeberg, Poplar Grove, Bloemfontein, Waterval Drift, Río Vet. Y además Driefontein, Blaauwberg, Roodepoort, Wittebergen, Slaapkranz, Retief's Nek. » (p. 357-358)

On remarquera une fois encore à quel point la formulation du narrateur est orientée vers le dépassement du régime hypothétique : dans « es más que probable », le comparatif de supériorité permet de basculer de la probabilité vers la réalité, car ce qui est empiriquement plus que *probable* est *certain*. Or, une fois encore, on ne sait rien du détail de la biographie des deux hommes. Le narrateur impose donc ses spéculations comme des

évidences en adoptant un discours assertif qui repose sur la réduction du régime hypothétique (« no sería extraño », « es más que probable »).

Cette stratégie d'expression est étayée par la mise en place d'un réseau d'analogies présentées comme des coïncidences. Dans cette première évocation, le narrateur suppose en effet que le grand-oncle de De Wet est mort avant d'avoir atteint l'âge de cinquante ans (« no habría cumplido aún los cincuenta »). Il s'agit là d'une des conditions de l'accomplissement de la malédiction familiale, comme nous le savons ; cette supposition constitue donc une sorte de micro-prolepse par rapport au fragment étudié du chapitre 20. Ainsi le personnage du grand-père de De Wet est hypothétiquement relié à la famille des personnages morts prématurément et dans des circonstances exceptionnelles, des êtres maudits. Un lien symbolique et entièrement hypothétique se crée entre cet homme anecdotique et certains éléments récurrents du texte, comme la malédiction qui touche aussi partiellement Ewart. En revanche la caractérisation thermique de la balle (« una bala caliente o fría ») est une micro-analepse par rapport à la traduction de l'expression « spent bullet » évoquée précédemment (cf. p. 233). Ainsi, grâce à la répétition lexicale de « fría », les destins de Ewart, de son grand-oncle et du grand-père de De Wet sont hypothétiquement scellés par une balle perdue (« se apuntaran para dispararse una bala caliente o fría que no llevó en todo caso su esquila con los nombres la del uno el del otro »).

C'est ainsi qu'un réseau analogique, hypothétique, s'instaure entre les personnages au moyen des répétitions lexicales, de telle sorte qu'il semble désormais logique de lier leurs destins indépendamment de toute forme de rationalité. Dans cette transition de l'hypothétique à l'assertif, l'indicatif joue un rôle important : il se substitue progressivement au subjonctif (« se vieran », « se apuntaran »). L'emploi du présent, en particulier (« avanzan », « figuran »), actualise le discours et donc factualise le récit. Néanmoins, l'alternance de présents et de passés (« no llevó », « soltó »), maintient le discours dans la narration. Il ne s'agit pas de réinventer l'Histoire mais bien de raconter une nouvelle histoire au lecteur, une histoire possible parmi d'autres.

Dans la deuxième moitié du paragraphe précédemment cité, le narrateur s'appuie en effet sur des documents administratifs tendant à confirmer son hypothèse : « en la hoja de servicios de este Ewart mayor figuran topónimos que De Wet el afectado joven soltó a la carrera ante el pescador de cetáceos para impresionarlo y hacerse respetar un poco » (*id.*). On reconnaît Franco sous les traits du « pescador de cetáceos » et l'on comprend qu'il est fait allusion à la conversation entre le dictateur et De Wet ; or cette entrevue est fictive et tout ce qui s'y fait et dit est imaginé par le narrateur. Les noms rapportés par De Wet dans ce

passage appartiennent à la fiction et ne peuvent donc constituer un argument en faveur de la thèse développée par l'instance narrative, qui fait reposer son hypothèse sur des éléments fictifs. Elle livre en effet une série de toponymes sud-africains : « Magersfontein, Koedoesberg, Paardeberg, Poplar Grove, Bloemfontein, Waterval Drift, Río Vet. Y además Driefontein, Blaauwberg, Roodepoort, Wittebergen, Slaapkranz, Retief's Nek. » (*id.*). Cette accumulation confère une connotation « scientifique » parodique au discours : aucun de ces noms n'est connu et l'un d'entre eux ressemble au travestissement à peine dissimulé du nom de De Wet lui-même (« Río Vet »), comme nous l'avons suggéré précédemment, lors de l'analyse de la dimension caricaturale de ce passage de *NET*. Il y a dans cette démission face à la logique de l'argumentation un parti pris évident : celui de la fiction, que sous-tend l'univers de la narration symbolique.

Revenons désormais au passage étudié. C'est ce même parti pris qui, après les deux grands-oncles de De Wet et Ewart, préside à la réinvention de l'histoire de G. W. Steabben, citoyen britannique mort à Mexico en même temps que W. Ewart et dans des circonstances semblables, comme on le sait. Cette similitude avec Ewart est le facteur déclenchant d'un lien plus étroit ; il est ainsi lui aussi transformé en officier de la guerre boer : « o acaso fue George Steabben quien lo tuvo en su punto de mira en Magersfontein o en Retief's Nek ». Là encore, on ignore tout de la vie de Steabben, et cette rencontre sud-africaine est purement hypothétique.

Puis, S. Graham et W. Ewart, parce qu'ils ont tous deux participé à la guerre de 14-18, et parce que le narrateur s'identifie en partie à eux, deviennent les auteurs de l'inscription portée sur un coupe-papier lui appartenant (« no sería extraño que el abrecartas con la inscripción de los años y el río sangriento, '15 Yser 16', lo hubieran tallado Stephen Graham o Wilfrid Ewart »). Par un processus symétrique, De Wet devient l'auteur du masque mortuaire de J. Gawsworth (« o que Hugh Oloff de Wet esculpiera la máscara mortuoria del poeta monarca John Gawsworth mendigo »). La première hypothèse ne se fonde sur aucun autre élément et là encore, il est impossible de se prononcer sur son degré de probabilité. Toutefois, la seconde hypothèse pose problème. En effet, le narrateur affirme à deux reprises que De Wet est effectivement l'auteur de ce masque (p. 25, 304), affirmation corroborée par le témoignage de Edkins (p. 304). Ainsi sont mis sur un même plan ce qui est et ce pourrait être ; cela relativise d'autant plus ce que nous considérons être « la » réalité, et suggère par là même, la redéfinition de ses rapports avec la fiction.

Il est ensuite question de la mort de Ewart qui aurait pu ne pas se produire (« errara el blanco »), comme le suicide de A. Coll évoqué quelques lignes plus bas (« y que... aún

esté apurando su último vaso de vino ») ; puis il est question de la mort de son ami Southworth qui aurait pu se produire à en croire la rubrique nécrologique erronée du *Bulletin galdosiste* (« Es posible que... muriera »). Le narrateur poursuit en imaginant le destin idéal de A. C. Doyle en médecin patriote, alors qu'il déserta à maintes reprises, et celui de Laurence d'Arabie en aventurier génial : sa mort dans des circonstances étranges remet en cause cette étiquette.

Le narrateur imagine également que le balcon de l'Hôtel Isabel existe et évoque la fiancée de O. von Horváth, dont l'existence n'a pas été remise en cause jusqu'à présent : ainsi le balcon et la fiancée sont placés sur un même plan hypothétique comme le suggèrent le syntagme verbal commun aux deux sujets, ainsi que la coordination en « y » (« puede que por allí haya transitado siempre aquel balcón del piso cuarto del Hotel Isabel que no existe, y la novia alemana del austriaco Odön von Horváth »). Une fois de plus, on constate que la narration suscite l'amalgame de régimes ontologiques différents : ce qui n'est pas (le balcon) et ce qui n'est plus (la fiancée).

Il imagine ensuite des lieux dans lesquels Toby Rylands aurait pu pratiquer ses activités d'espionnage (« puede que ») : son imagination féconde l'entraîne vers des destinations plus exotiques les unes que les autres, soulignées par une polysyndète en « o » (« de Haití o de Honduras, de Antigua o Barbuda o Belice o de Montserrat la volcánica, o quizá de Redonda que no está habitada »). La récurrence des coordinations en « y » et de « o » constitue un phénomène particulièrement remarquable dans cette proposition où la polysyndète tend vers l'hyperbate²⁶² :

« puede que por allí haya transitado siempre aquel balcón del piso cuarto del Hotel Isabel que no existe, y la novia alemana del austriaco Odön von Horváth que vio repetirse la misma muerte accidental imposible de su padre y su amado en el curso de una sola vida, la suya, los dos partidos por un rayo y el más joven en el Año Nuevo, y que fuera allí donde Toby Rylands disfrutara sus farras o binges con un gracioso príncipe de Haití o de Honduras, de Antigua o Barbuda o Belice o de Montserrat la volcánica, o quizá de Redonda que no está habitada » (p. 367).

En effet, le premier « y » permet l'association des deux sujets du verbe « haya transitado » : « aquel balcón » et « la novia alemana ». Le deuxième coordonne deux compléments du nom « muerte accidental » : « su padre » et « su amado ». Le troisième complète une apposition au complément précédent : « y el más joven ». Le suivant, quant à lui, se rapporte à nouveau au verbe principal situé en début de phrase et lui ajoute un

²⁶² Dupriez définit l'hyperbate en ces termes : « Alors qu'une phrase paraît finie, on y ajoute un mot ou un syntagme qui se trouve ainsi fortement mis en évidence » (*op. cit.*, p. 236)

nouveau complément d'objet : « puede que (...) y que ». Cette imbrication des niveaux syntaxiques est ensuite accentuée par la polysyndète en « o ». Il en ressort une structure phrastique à la limite de l'hyperbate qui reproduit l'emballlement du discours face à la richesse des possibilités narratives.

Il est ensuite question du royaume de Redonda (« puede que en esa dimensión o tiempo resida y sesteese ese reino entero que a veces aparece en los mapas y otras no figura ») ; c'est dans ce contexte que le narrateur révèle d'ailleurs son héritage du titre de roi de Redonda qu'il place sous le régime de l'hypothèse (« puede que (...) y que tras la abdicación en mi favor del tercero yo sea el cuarto de esos reyes desde el 6 de julio del 97 »). L'emploi du subjonctif présent atténue l'hypothèse et l'allusion à l'héritage du royaume favorise d'ailleurs un changement de mode et de temps verbal avec le passage au futur de l'indicatif (« en esa nebulosa flotarán mi recuerdo y mi olvido alternados (...), y en esa penumbra humeará invisible el parentesco adquirido con el actor Robert Donat a través de sus objetos míos »). Ainsi, l'évocation de Redonda est entachée d'ambiguïté, comme nous l'avons déjà signalé.

Il est ensuite à nouveau question de De Wet (« y quizá De Wet siga pilotando su Nieuport ») ; un rapprochement est établi entre le discours et la photo d'un *spitfire* en feu disposée en regard du texte (p. 366). Le narrateur a recours alors successivement à l'adverbe « quizá » et à la périphrase verbale de l'hypothèse (« puede que »), suivis du subjonctif présent. La conjonction de la photo comme preuve et de l'utilisation du présent tend là encore à faire basculer le discours dans le régime assertif d'une narration fictive. En outre, cette nouvelle évocation de De Wet nous ramène « à la case départ » : la boucle semble bouclée. En effet, cette longue énumération de personnages dont le narrateur propose un nouveau destin soit en créant des liens analogiques hypothétiques entre eux, soit en prenant simplement le contre-pied de la réalité, permet de faire cohabiter différents régimes de non-réalité et de réalité, mais également de recréer l'univers de *NET*. Le retour sur De Wet marquerait ainsi la cohésion de cet ensemble a priori hétérogène.

La réécriture de l'histoire se clôt cependant sur une dernière évocation qui est double. Celle de Julianín, d'abord, qui est séparé des autres personnages : jusqu'ici, on avait assisté à un enchaînement de destins essentiellement orchestré par la virgule et le point virgule (« Quizá también transita por el revés del tiempo la vida no vivida y truncada de mi hermano »). Seule une autre phrase apparaît dans ce passage, qui permet de distinguer l'évocation de Southworth et de Coll, les deux amis du narrateur. Cette première évocation est couplée avec celle, contradictoire, d'un « yo » hypothétique : « Quizá también transita

por el revés del tiempo (...) el yo que yo habría sido o no sido sin mi nacimiento ». En effet, l'hypothèse comporte deux développements considérés comme équivalents, comme le suggère la coordination en « o », et subordonnés au complément circonstanciel de manière « sin mi nacimiento ». Le narrateur envisage donc la naissance dans le cadre de l'« envers » du temps et imagine les conséquences de ce non événement ; s'il n'était pas né, il aurait appartenu à la « negra espalda », dans laquelle on est et on n'est pas, indifféremment. Le passage acquiert alors une dimension métaphysique au sens où l'instance narrative fait état de l'infinité des possibilités existentielles, qui semble s'opposer à l'univocité de notre vécu.

Les différentes hypothèses proposées par le narrateur ne sont pas exclusives les unes des autres, comme nous l'avons dit ; elles sont en revanche en contradiction avec ce qui a été affirmé dans *NET* à propos de chacun des personnages. En ce sens, la réécriture de leurs destins correspond à des destins possibles et la mise en abyme de *NET* est placée sous le signe de cette possibilité. Comme nous avons tenté de le montrer, elle repose sur une série d'analogies hypothétiques, qui passe progressivement de la supposition à l'affirmation. Le point commun à toutes ces personnes saute alors aux yeux : ce sont tous des hommes morts. Une fois encore on constate la négativité du monde masculin. On peut ajouter enfin que cette mise en abyme semble correspondre à ce que M. Bal appelle une icône *diagrammatique* : il se crée une ressemblance entre la réécriture de ces destins possibles et l'expérience de la rencontre de la réalité et de la fiction décrite par le narrateur dans les chapitres précédents (cf. chapitre 9 en particulier).

Nous voudrions nous intéresser au rôle des temps verbaux dans le passage de l'hypothèse à l'affirmation, dans la mesure où il constitue la dynamique de fictionalisation du propos. Comme le révèle une analyse hyperbase, les trois mises en abyme étudiées jusqu'ici multiplient l'usage des modalisateurs du type « quizá » ou « tal vez », ou de syntagmes verbaux d'hypothèse, comme « puede que » (p. 364-367, p. 377-378, p. 400-402). Ceux-ci supposent l'emploi du mode subjonctif (même si l'on sait que tous les adverbes d'hypothèse ne sont pas suivis du subjonctif en espagnol), ou la valorisation du mode conditionnel. Or ni le conditionnel, ni le subjonctif ne sont apparemment remarquables. Aussi avons-nous réparti l'ensemble des occurrences verbales dans un tableau à double entrée, en prenant en compte d'un côté le mode et de l'autre le temps pour chacune

des trois mises en abyme (annexes 5a, 5b, 5c)²⁶³, afin d'analyser la répartition des temps et leur fonction dans cette mise en scène de la fictionnalisation de l'histoire.

Ainsi, nous avons relevé dans le premier cas (p. 364-367) un certain nombre de modalisateurs récurrents : 5 « quizá » + 1 « acaso », 3 « puede que » + 1 « es posible que », et 2 « no sería extraño ». Certains sont censés entraîner l'usage obligatoire du subjonctif (présent et imparfait). Or, ce qui ressort de notre tableau, c'est une majorité de verbes à l'indicatif d'une part, et au présent d'autre part : en effet, sur 59 occurrences verbales, 28 relèvent du présent de l'indicatif, soit près de 50% des occurrences verbales. Le présent et l'imparfait du subjonctif en particulier ne représentent qu'un tiers des occurrences environ. Cette domination du présent de l'indicatif se renforce dans les deux autres cas de mise en abyme (p. 377-378, et p. 400-402).

En effet, dans le deuxième cas (annexe 5b), l'expression de l'hypothèse privilégie l'adverbe (récurrence de « tal vez » (3 occurrences), « acaso » (3), « quizá » (2), et les syntagmes verbaux comme « quién sabe si » (1)) ; du même coup, la répartition des verbes se fait plus encore en faveur du présent de l'indicatif avec 54% des occurrences. Cette prépondérance du présent de l'indicatif est d'autant plus écrasante qu'elle se fait au détriment d'une seule autre combinaison temporelle : le subjonctif imparfait. En effet, on observe que le nombre de verbes au passé de l'indicatif (passé simple et imparfait de l'indicatif) ne varie pas (11 occurrences), tandis que le nombre de verbes au passé du subjonctif chute de 11 à 4, soit une chute de près de 60 %. Parmi ceux-ci, un seul exprime l'hypothèse bien qu'il soit subordonné à un verbe à l'indicatif (« y acaso ha habido alguna vez nada que no quedara inconcluso »). Les autres sont dus à l'expression de la causalité (« para que se efectuara »). Enfin, concernant les subjonctifs présents, au nombre de 6 (soit une chute de 30 %), il convient de souligner que quatre d'entre eux sont tirés de la citation de *Richard III* et sont des impératifs (de deuxième et troisième personnes), n'exprimant donc pas directement l'hypothèse.

De la même façon, dans le troisième cas de mise en abyme, l'importance du présent de l'indicatif s'accroît sans que pour autant soit remise en cause la dimension fictive du propos : la fréquence du présent de l'indicatif monte à 60%, tandis que les imparfaits du subjonctif au nombre de 3 n'atteignent pas 10% (annexe 5c). Cependant, nous devons souligner que l'expression de l'hypothèse est relativement plus limitée dans le dernier

²⁶³ Certains verbes ne trouvent pas leur place dans le tableau de l'annexe 5a : il s'agit de deux verbes au futur de l'indicatif (« flotarán », « humeará ») et d'un verbe au futur antérieur (« habrá sido »). Ils sont minoritaires et nous avons précédemment commenté leur effet dans le contexte.

chapitre que précédemment : « acaso » n'apparaît qu'une fois et « quizá » deux ; elle est relayée par la récurrence de « puede que » (5 occurrences), systématiquement suivi de subjonctif présent (avec les variantes « debe de » et « puede » + infinitif).

Il en ressort que le subjonctif n'est presque pas employé, et que l'expression de l'hypothèse passe donc par le mode traditionnellement réservé à l'assertion, c'est-à-dire le mode indicatif, et par le présent. Comme on peut le lire dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (*op. cit.*, p. 682), le temps verbal définit la référence temporelle d'au moins trois façons : par le thème temporel, le procès de l'action et le rapport établi entre thème et procès, à savoir l'aspect. Le thème définit la période dont il est question dans un énoncé ; elle est indiquée par des expressions temporelles comme les dates et les syntagmes verbaux, définis en termes de passé, présent et futur. Le procès se définit par opposition au thème et concerne les événements ou un état. L'aspect peut adopter quatre formes, et fonctionne par couples antagoniques : accompli / inaccompli, perfectif / imperfectif. Le premier, qui distingue en français les temps simples de leurs correspondants composés (passé simple et passé composé), se définit ainsi : L'aspect est inaccompli « lorsqu'il y a simultanéité, au moins partielle, entre le procès (B) et la période qui fait le thème de l'énoncé (A). (...) L'aspect est au contraire accompli si le procès est antérieur à la période dont on parle. (...) » (*op. cit.*, p. 688-689). Le deuxième couple définit une seconde opposition, contrairement à l'usage hérité de l'étude des langues mortes notamment, qui veut qu'« accompli » et « inaccompli » soient synonymes de « perfectif » et « imperfectif ». Ainsi selon Ducrot : « Au perfectif, le procès (B) est intérieur à la période dont on parle (A). L'imperfectif marque le rapport inverse : le procès englobe le thème (ou au moins lui est coextensif). » (*id.*). Dans les trois cas de mise en abyme, l'usage du présent témoigne d'une hypertrophie de l'aspect inaccompli, et imperfectif, de telle sorte que le présent devient apte à exprimer l'hypothétique, contrairement à ses valeurs définitoires de présent gnomique et présent itératif, mais conformément aux fonctions poétiques que J. Marías lui confère.

Le présent est en effet un sujet d'interrogation de l'auteur au-delà de *NET*. Ainsi, le roman intitulé *El hombre sentimental*²⁶⁴ adopte la forme d'une narration rétrospective dans laquelle un narrateur homodiégétique relate son histoire d'amour avec une femme mariée qui quitte son mari et le pousse au suicide. Ce récit enchâsse un récit second qui n'intervient qu'à la fin de l'ouvrage et qui correspond au suicide du mari observé depuis un

²⁶⁴ MARIAS, J., *El hombre sentimental*, Anagrama, Barcelona, 1986.

point de vue extérieur par une instance narrative qui n'est plus la même. On passe d'une narration rétrospective en focalisation interne à une narration simultanée en focalisation externe. Il se produit également un changement de temps : on passe du passé au présent, mais celui-ci adopte une valeur hypothétique pour traduire l'extériorité du point de vue de la narration. En effet, comme par pudeur, le narrateur s'éloigne du personnage au moment du suicide, de sorte qu'on n'assiste pas à la scène et qu'on ne peut finalement que supposer qu'elle a eu lieu. C'est cette valeur paradoxalement hypothétique du présent que met en valeur Marías dans un article intitulé « La muerte de Manur », où il expose les intentions qui sont à l'origine du roman :

« Una de las intenciones que tenía al escribir (...), *El hombre sentimental*, era que los tres planos de lo que se narraba en ella – lo vivido o acaecido, lo soñado y lo imaginado o supuesto – acabaran por tener el mismo valor para el lector, es decir, que lo perteneciente a cada uno de ellos resultara igualmente admisible, definitivo y cierto. » (p. 76)

Après avoir réussi l'identification des deux premiers plans (le réel et l'irréel) et des deux derniers (l'irréel et le virtuel), l'auteur rappelle combien, en revanche, la conciliation du « vécu » et du « supposé » (le réel et le virtuel) a été difficile :

« No cabe duda de que para conseguir tal efecto – para que las cosas resultaran ser así, aunque no lo fueran – hacía falta una capacidad notable de persuasión, y entiendo por persuasión no sólo la verosimilitud de lo imaginado o supuesto, sino la suficiente fuerza de las imágenes o hechos así mostrados. (...) la única manera de que, pese a ello, las imágenes y hechos supuestos pudieran ser aceptados como reales y ciertos consistía en hacer lo que llamaré una « narración hipotética », que en un momento dado se deslizara a un tiempo verbal que no suelo emplear, el presente de indicativo. » (id.)

L'auteur analyse dans son propre texte le passage de la narration hypothétique à l'utilisation du présent à travers un énoncé qui s'ouvre sur un « quizá » suivi du subjonctif imparfait, puis se poursuit par l'emploi du conditionnel sous forme interrogative, puis par l'emploi d'un futur de conjecture, puis enfin par l'emploi du présent de l'indicatif. Il y a une contradiction entre les notions de persuasion, de narration hypothétique et de présent de l'indicatif. En réalité l'équation est simple : hypothèse (virtuel) + présent (actuel) = persuasion. L'auteur conclut alors sur les valeurs de ce temps :

« El presente de indicativo, tiempo verbal sobre el que traté en un capítulo de mi novela *El monarca del tiempo* (1978), no sólo se utiliza para lo que es único, actual, inmediato, para lo que sucede en este momento (como ocurre en las acotaciones teatrales y en los guiones cinematográficos), sino que justamente se emplea también para lo contrario, para lo que se presume eterno o invariable o por lo menos duradero, para las afirmaciones que se pretenden inmutables y definitivas, « Dios existe » o « Dios no existe », lo mismo da. Y, claro está, también se emplea para otras invariabilidades más modestas, como son las costumbres : « No me gusta la noche », « Ceno a las diez », « Debo repasarme la barba al anochecer, si

salgo ». Aquí, en este paréntesis, no podía resultar extraño que apareciera un presente de indicativo. Fue ese presente camuflado el que me permitió proseguir con ese tiempo verbal e intentar que la muerte conjeturada del banquero Manur quedara para el lector como algo cierto y seguro y acaecido, no supuesto ni imaginado. Y yo espero que para los lectores de *El hombre sentimental* Manur muriera efectivamente así, cuando la verdad es que nadie, más que él mismo, sabe cómo tal cosa llegó a ocurrir. » (p. 82)

Dans ce passage, l'auteur analyse le présent d'un point de vue sémantique, selon une approche grammaticale traditionnelle et oppose ainsi deux types de présent. L'un correspond à une simultanéité entre l'énonciation et le référent du verbe et renvoie alors à des événements ponctuels. L'autre est plus hétérogène : il correspond à ce qu'on appelle le présent gnomique – et appartient au domaine de l'assertion (ce que l'auteur illustre par l'exemple « 'Dios existe' o 'Dios no existe' ») -, mais aussi au présent itératif (ce qu'il illustre par « Ceno a las diez »). De ces trois usages du présent, il en découle un quatrième, propre à la narration de *El hombre...*, et qui, au-delà des catégories précédentes, permet de factueliser le discours : le présent assure ainsi un « effet de réel » et permet de transformer le virtuel (sous le régime du rêve aussi bien que de l'hypothèse) en factuel. Le présent devient alors par excellence le temps de l'ambiguïté, au détriment des subjonctifs trop connotés et trop artificiels.

C'est une approche multiple du temps que met en oeuvre le narrateur dans les mises en abyme, notamment à travers l'usage d'un présent d'éventualité qui fait passer l'hypothétique du mode subjonctif au mode indicatif, le présent de l'indicatif s'instituant du même coup en temps de la fiction. Il est pressenti comme le temps permettant d'exprimer ce qui est ponctuel, et prisonnier de la succession temporelle à ce titre, mais également ce qui est éternel et étranger à cette même succession temporelle. Cette ambiguïté lui permet alors d'exprimer ce qui est virtuellement. Il exprime ainsi « lo que no sucede y sucede »²⁶⁵, pour reprendre le titre d'un article consacré au suicide suggéré de Manur dans *El hombre...*. Cette bitemporalité paradoxale lui donne une dimension utopique qui connaît sa plus parfaite réalisation dans le royaume hérité par le narrateur, l'île de Redonda, comme nous le verrons ultérieurement.

²⁶⁵ In *Literatura...*, op. cit., p. 111-115.

3. 2. 2. *La répétitivité de l'écriture.*

La réécriture de la malédiction familiale fait figure de thématization d'une poétique fondée sur la réécriture narrative. Elle est d'ailleurs pratiquée dans l'ensemble de l'oeuvre, à travers la réécriture de différents textes, mais également à travers la récurrence de personnages d'un texte à l'autre, comme c'est le cas de John Gawsworth. Aussi nous proposons-nous de faire un tour d'horizon de la réécriture dans l'oeuvre de l'auteur.

Il est nécessaire de s'interroger sur les liens, textuels cette fois-ci, qui existent entre *TLA* et *NET*. S'il est vrai, comme nous l'avons dit, que le narrateur semble se laisser déborder dans sa vie quotidienne par le roman, il semble bien que ce débordement ait également des conséquences dans son écriture : *NET* semble, à certains égards, une réécriture de *TLA*. Celle-ci passe notamment par l'imprégnation thématique d'un texte par l'autre et notamment par la répercussion de l'incipit de *TLA* dans *NET*.

Il y a en effet un parallélisme entre l'incipit de *TLA* et les trois premiers chapitres de *NET*. Le premier chapitre de *TLA* s'ouvre sur les mots suivants : « Dos de los tres han muerto desde que me fui de Oxford, y eso me hace pensar, supersticiosamente, que quizá esperaron a que yo llegara y consumiera mi tiempo allí para darme ocasión de conocerlos y para que ahora pueda hablar de ellos. Puede, por tanto, que – siempre supersticiosamente – esté obligado a hablar de ellos. » (p. 9). Or le deuxième chapitre de *NET* s'ouvre sur des mots semblables : « Yo voy a cometer aquí varias afrentas porque hablaré, entre otras cosas, de algunos muertos reales a los que nunca he conocido, y así seré una forma inesperada y lejana de posteridad para ellos. » (p. 15). Les deux textes font de l'évocation des morts leur principal sujet. Il y a donc une démarche commune d'une oeuvre à l'autre, sensible dans les répétitions lexicales (« hablar de ellos »/« hablar », « muerto »/« muertos reales »). En outre, le narrateur affirme ne pas connaître les morts qu'il évoque, contrairement au narrateur de *TLA* ; cependant, au cours de *NET*, il aura l'occasion d'évoquer la disparition de parents proches (sa mère, son frère) et d'amis intimes (J. Benet). Enfin, il exprime lui aussi l'idée d'un possible retardement de la mort, à propos de sa mère qui décéda le lendemain de son arrivée tardive à son chevet : « ella sólo duró unas horas tras mi llegada, a veces he pensado que sólo vivió esas horas y ya no más tiempo porque conmigo ya estábamos a su lado y en casa los cuatro hijos -y el quinto o primero aún más cerca, a su inminente cuidado el niño- y podía dejarse ir por fin sabiéndonos a los cuatro a salvo momentáneamente y en su

compañía y en casa. » (p. 212). Les narrateurs de *TLA* et *NET* ont donc sensiblement la même démarche.

Le narrateur de *TLA* entame ensuite une réflexion d'ordre métaphysique, dans laquelle il expose la non-coïncidence entre le moi du récit et celui de la narration; il ne s'agit pas d'un simple décalage temporel, mais véritablement d'une différence ontologique : « El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador » (p. 10). On peut mettre cette affirmation sur le même plan que la réflexion du deuxième chapitre de *NET*, où le narrateur commente les rapports entre narrateur et auteur de *TLA*, puis entre narrateur et auteur de *NET* (cf. p. 16). Il évoque en effet l'identification abusive qui a été faite entre le narrateur de *TLA* et son auteur, nommé Javier Marías. Il démontre le caractère non pertinent de cette identité dans les chapitres suivants, en s'appuyant sur la fictionnalité de *TLA*, donc de son narrateur. Nous retiendrons pour l'heure que les interrogations premières du narrateur de *NET* sont pour partie les mêmes que celles du début de *TLA*. Les premiers chapitres de *NET* sont finalement une « reprise amplifiée » de l'incipit de *TLA*. L'imprégnation thématique se traduit désormais en termes structurels, et l'on pourrait parler à ce sujet d'« homologie textuelle »²⁶⁶.

En ce qui concerne la réécriture de textes entiers, plusieurs cas correspondent à celui de *NET*, à savoir qu'un texte apparaît sous une première forme dans la presse et réapparaît sous une seconde forme dans une oeuvre de fiction. Ainsi en va-t-il de deux articles : il est question du suicide d'Aliocha Coll dans « La muerte de Aliocha Coll » (in *Pasiones...*), puis à nouveau dans « Todo mal vuelve », nouvelle incluse dans le recueil *Cuando...* ; de la même façon, il est question d'une anecdote avec un majordome pratiquant le vaudou dans « La venganza y el mayordomo » (in *Pasiones...*), reprise dans « Lo que dijo el mayordomo » (in *Mientras...*). On remarquera qu'il est également fait allusion à ces différents textes dans *NET* (cf. p. 365, et 99-100 respectivement). C'est aussi ce qui se produit au niveau de Gawsworth avec l'article « El hombre que pudo ser rey » (*Pasiones...*) et la nouvelle « Un epigrama de lealtad » (*Mientras...*).

La réécriture peut fonctionner cependant sur d'autres principes. Ainsi, par exemple, certaines nouvelles réapparaissent dans des romans de l'auteur. C'est le cas de « En el viaje

²⁶⁶ En effet sont homologues deux éléments ou deux ensembles dont l'un est l'image de l'autre par une transformation, le plus souvent géométrique. L'agrandissement d'une figure est ainsi obtenu en géométrie par homologie et plus précisément « homothétie ».

de novios » (in *Cuando...*) qui est reprise dans le deuxième chapitre de *Corazón....* Il y est question d'un couple formé d'une femme d'origine caribéenne et d'un homme d'origine espagnole ; leur relation repose sur un double chantage économique et affectif : il lui promet de l'épouser et de la sortir de sa situation misérable ; elle exerce sur lui une pression affective suggérée par sa forte personnalité et son physique que l'on devine avantageux. Dans *Corazón....*, le narrateur en voyage de noces, assiste involontairement à une dispute du couple depuis sa chambre d'hôtel. Cette relation biaisée, cette dispute ensuite, préfigurent les raisons qui ont poussé le père du narrateur à tuer sa première femme. Intégrée au roman, la situation narrative acquiert une dimension symbolique.

Il en va de même pour les nouvelles intitulées « Prismáticos rotos » et « Sangre de lanza » (in *Mientras...*), partiellement incluses dans *Mañana....* En effet, la réécriture n'est pas complète ; on assiste davantage à la répétition d'une situation narrative de départ. Ainsi, dans le premier cas évoqué, le principaux éléments du début de la nouvelle sont repris dans le roman : il est question dans les deux cas d'une discussion entre deux hommes assistant à une course hippique. Dans la nouvelle, ces deux hommes parlent du meurtre qu'ils vont commettre ; dans le roman, leur conversation est anecdotique. De façon un peu différente puisqu'il ne s'agit pas d'une nouvelle mais de fragments de *Monarca del tiempo*²⁶⁷, « Contumelias » et « Portento, maldición » réapparaissent dans *El hombre....* En ce qui concerne le premier fragment, on peut souligner qu'il s'agit là encore de la reproduction d'une situation narrative de départ : il est question d'une femme qui voyage dans un train avec un homme qui semble exercer sur elle une pression psychologique très forte, situation dont est témoin un troisième personnage, masculin. Cette même scène se reproduit dans *El hombre...* où le narrateur rentre d'un concert donné à l'étranger et observe une femme, accompagnée d'un homme, qui est assise en face de lui dans le train.

Enfin, certains textes sont repris intégralement et sans modification dans d'autres ouvrages se présentant sous forme de recueils. Ainsi, la nouvelle intitulée « La dimisión de Santiestebán » est d'abord parue dans un ouvrage collectif (*Tres cuentos didácticos*) ; elle a ensuite été intégrée au corpus de *Cuando....* De la même façon, « El espejo del mártir » constitue un chapitre de *Monarca...* et apparaît également comme nouvelle dans le recueil *Mientras....* Enfin, « Fragmento y enigma y espantoso azar », chapitre central de *Monarca....*, clôture la réédition chez Alfaguara de *Literatura....*

²⁶⁷ MARIAS, J., *Monarca del tiempo*, Alfaguara, Barcelona, 1978.

La réécriture ne passe pas seulement par la répétition de schéma narratifs ou actanciels complets ; elle peut également se traduire par la récurrence de personnages emblématiques. Nous avons déjà évoqué le cas de Gawsorth et de la famille textuelle qui se construit autour de lui. De la même façon, le personnage de Molly Muir réapparaît dans plusieurs nouvelles (elle semble incarner la vieille dame anglaise), ainsi que le personnage de Luisa, qui réapparaît, quant à lui, dans plusieurs romans et nouvelles (c'est la compagne). Mais il existe des récurrences plus complexes comme l'illustrent particulièrement bien les liens qui se nouent entre les personnages de *El hombre...* et les romans précédents de l'auteur, à savoir *Monarca...* et *El siglo*.

Le narrateur de *El hombre...* est un chanteur d'opéra connu internationalement, et surnommé « El León de Nápoles » (p. 33). Ses caractéristiques physiques et biographiques sont semblables à celles du protagoniste de « Portento, maldición » et à celles d'un des principaux personnages de *El siglo*. Comme ces deux personnages, il est orphelin et a été recueilli par un homme veuf et sans enfants ; son enfance et son adolescence sont difficiles, ses relations avec son bienfaiteur deviennent exécrables. La différence majeure se situe au niveau énonciatif : dans *El hombre...*, le personnage incarne une première personne. Cette émancipation est liée à son succès professionnel et personnel. D'autres personnages réapparaissent alors dans son sillage, comme son bienfaiteur, nommé Casaldáliga, Natalia et Hierónimo Manur. Dans *El hombre...*, Casaldáliga est relégué au rôle de simple figurant, lui qui était le protagoniste de *El siglo* : les rôles sont donc inversés. Quant aux Manur, ils étaient surtout liés à Casaldáliga dans *El siglo*, mais tournent désormais autour du narrateur de *El hombre...* : Natalia devient sa maîtresse, poussant son mari au suicide, comme nous l'avons vu.

Ainsi, suivant les conseils, précédemment cités, d'Isac Dinesen, selon laquelle il faut répéter une histoire pour se l'approprier et mieux la raconter (cf. p. 370), Javier Marías pratique l'art de la réécriture, en l'appliquant aussi bien à des situations narratives relativement précises qu'à certains personnages jugés emblématiques. En ce sens, l'écriture fonctionne comme une malédiction sur certains éléments : ils se reproduisent comme indépendamment de la volonté de l'écrivain qui semble hanté par la littérature²⁶⁸. Cette

²⁶⁸ On relèvera cette réflexion du narrateur, qui connaît d'ailleurs des variantes dans le texte : « Si fuera supersticioso -sólo lo finjo por diversión de tarde en tarde-, creería estar en posesión de una extraña fuerza tangencial a mi voluntad y magnética que atrae los acontecimientos y las coincidencias y hace cumplirse muchos deseos no expresados ni mentalmente » (p. 307).

malédiction de l'écriture s'apparente alors à une sorte de compulsion de répétition, qui une fois encore, n'est pas sans rappeler l'écriture borgésienne.

3. 3. La formulation d'une utopie littéraire.

Nous voulons mettre en évidence les caractéristiques de la conception de l'oeuvre et de l'histoire littéraire qui ressortent de la pratique d'une écriture de la reproduction dans l'analyse du symbole même de la continuité : l'héritage de Redonda. En tant qu'île, Redonda a toutes les caractéristiques d'une utopie littéraire dont nous analyserons les aspects aussi bien au niveau de l'iconographie que de la réflexion philosophique sur le thème de l'île et de l'insularité.

3. 3. 1. Redonda, l'héritage de Gawsworth, roi maudit.

L'identification entre le narrateur de *NET* et Gawsworth trouve sa légitimité dans la condition d'écrivain maudit que l'un croit partager avec l'autre (d'où l'intérêt d'une éventuelle perpétuation de la malédiction familiale), mais aussi et surtout dans l'héritage que l'un fait de Redonda, le royaume littéraire créé par Shiel et perpétué par l'autre.

L'allusion à cet héritage se fait progressivement dans le texte, en passant de l'hypothèse à l'assomption distanciée dans le dernier chapitre de *NET*. Il y est ainsi fait allusion, en amont de la réécriture de la malédiction familiale :

« puede que (...) tras la abdicación en mi favor del tercero yo sea el cuarto de esos reyes desde el 6 de julio del 97, King Xavier o todavía King X mientras esto escribo y también con ello el albacea literario y el legal heredero de mis predecesores Shiel y Gawsworth, o Felipe I y Juan I : es difícil resistirse a perpetuar una leyenda, sería mezquino negarse a encarnarla » (p. 365-367).

On remarque avec quelle retenue le narrateur fait son annonce : la perpétuation de la légende est présentée comme une hypothèse (« puede que (...) yo sea el cuarto de esos reyes »). On notera cependant l'inadéquation entre la précision d'une date effective (« desde el 6 de julio de 1997 ») et cette formulation hypothétique. En outre, le recours à l'argument moral a pour effet d'entériner l'héritage (« sería mezquino »). Une seconde allusion est faite à l'héritage du royaume de Redonda, cette fois-ci en aval de la réécriture de la malédiction

familiale, mais le narrateur a abandonné le régime de l'hypothèse pour celui de l'assertion, comme en témoigne le passage du subjonctif à l'indicatif :

« Es un reino [Redonda] que se hereda por ironía y por letra y nunca por solemnidad ni sangre, el del sucesor Juan II que me ha elegido al cumplir sus setenta y tres años y el de Juan I o el poeta mendigo que se convirtió en una especie de anacronismo para vivir de la caridad y dormir en los bancos de los parques en sus últimos días de la muerte larga, y que seguramente lanzó más de una maldición en su isla natal, la más grande de nuestro continente » (p. 380)

Dans cet énoncé, le narrateur révèle son secret avec une discrétion dont témoignent l'imbrication des niveaux syntaxiques et la polysyndète en « y ». En effet, la première personne n'apparaît que sous forme de pronom à l'intérieur d'une subordonnée relative complément du syntagme « el sucesor Juan II » (« que me ha elegido »), lui-même complément du sujet « reino » (« Es un reino »). Cependant, la mise en place d'un parallélisme (« el del sucesor Juan II » / « el de Juan I »), permet de placer le pronom « me » entre « Juan II » et « Juan I », donc au centre d'une trinité royale dont le point le plus élevé serait logiquement occupé par le narrateur. On peut souligner, à cet effet, la présence dans ce chapitre d'une reproduction des sceaux royaux de Redonda (p. 379), dont le troisième porte l'inscription : « H. M. Xavier I (Javier Marias 1951- ...) ». L'héritage est ainsi entériné d'un point de vue administratif, donc institutionnel, et en acquiert plus de validité.

Dans le dernier chapitre enfin, le narrateur assume son titre de roi avec une certaine ironie, comme en témoigne l'accumulation d'inconvénients que suscite un tel héritage, aussi improbable et anecdotique soit-il :

« No quedan sólo por contar los atajos o retorcidos caminos por los que ha caído sobre mi nombre ese fantasmal y literario título (...). No sólo queda relatar el 'acceso', con ser la historia intrincada y tal vez pintoresca, y también cómica desde luego. Ni sólo las disparatadas características y vicisitudes de ese reino, que por imaginario que sobre todo sea no se libra de lo que todos han conocido a lo largo de la historia: usurpadores, impostores, intrigas, lunáticos, traiciones, 'súbditos', mecenas, rebeliones, cronistas, validos falsos, disputas 'dinásticas' en las que yo no participaré a buen seguro, sólo me faltaría discutir ahora acerca de 'legitimidades' por carta, o sobre 'linajes', más aun sobre los que en realidad no son tales al no importar aquí nada los parentescos; también ha habido algún hecho de sangre, creo. Y una modesta leyenda que me han dicho ahora que encarne. » (p. 388-389)

Comme on le voit dans ce passage, Redonda a tous les attributs d'un royaume, bien qu'il n'ait pas de réalité politique. Le lexique en témoigne notamment. Certains termes spécifiques sont directement énoncés et assumés : « título », « reino », « hecho de sangre », « mecenas, rebeliones, cronistas, validos falsos », « usurpadores, impostores, intrigas, lunáticos, traiciones ». D'autres termes, au contraire, sans doute jugés trop spécifiques, ou

trop connotés, sont mis en mention : « ‘acceso’ », « ‘súbditos’ », « disputas ‘dinásticas’ », « ‘legitimidades’ », « ‘linajes’ ». Le narrateur marque ainsi sa distance vis-à-vis de cet héritage qui donne d’ailleurs lieu à des querelles juridiques absolument grotesques²⁶⁹.

Cette distance se marque également par l’ironie avec laquelle il désigne ses sujets. En recréant à son tour l’« aristocratie intellectuelle » de Redonda, le narrateur imite Gawsworth à l’origine de cette idée, et s’approprie son « royal discours ». En effet il annonce : « Tendré que nombrar a mis propios pares, pues debe continuar el juego. Quizá pronto Duke of Savolta o Duke of Norte, Duke of Caronte o Duke of Babel, o Duke of Tigres acaso. Duke of Región ya no es posible » (p. 388), rendant ainsi hommage à E. Mendoza, G. Steiner, G. Cabrera Infante et Juan Benet de façon posthume en assimilant leur titre de noblesse au titre de leur ouvrage le plus connu par l’intermédiaire d’une répétition (*La verdad sobre el caso Savolta / Duke of Savolta, After Babel Duke of Babel*, etc.).

Cet héritage a pour première conséquence d’établir un lien symbolique entre le narrateur et les rois de Redonda, notamment à travers la symbolique des noms qui s’instaure dans le texte. Son assimilation à John Gawsworth par le nom, qui constitue la dernière étape du processus d’identification dégagé par N. Dodille, précédemment analysé, est tout à fait évidente dans *NET*. Si nous ne l’avons pas abordé jusqu’ici, c’est qu’elle n’est pas uniquement comique, comme c’était le cas précédemment.

Elle concerne tout d’abord le prénom. En effet, celui-ci se souvient que lorsqu’il était enfant, il écrivait son prénom à l’envers, formant ainsi l’anagramme²⁷⁰ de « Xavier » : « REIVAX », dont nous avons souligné précédemment l’existence. Le narrateur s’arrête quelques instants sur cette anecdote qu’il analyse en ces termes :

²⁶⁹ Le royaume de Redonda possède deux sites sur Internet : l’un émane de Javier Marías, tandis que l’autre est l’oeuvre de l’association des membres du « vrai royaume de Redonda ». En effet, Redonda posséderait un roi officiel, successeur légitime de Juan II depuis 1989, et qui n’est pas Javier Marías : le roi Leo, un certain William Leonard Gates. Or ce roi officiel nie à Marías le droit de revendiquer son titre et le considère comme un imposteur ; voici l’extrait d’une déclaration du roi Leo à ce sujet et que l’on peut consulter sur le site : « I cannot possibly recognise [Javier Marías] as ‘King of Redonda’, simply because he has no legal or other claim to the Title I possess, and of which I am guardian for posterity » (« Je ne peux absolument pas reconnaître Javier Marías comme « Roi de Redonda », pour la simple raison qu’il n’a aucun droit légal ou autre à ce titre que je possède et dont je suis le gardien pour la postérité »). C’est ce à quoi d’ailleurs fait allusion le narrateur dans son discours notamment à travers les expressions mises en mention comme « disputas ‘dinásticas’ » et « ‘legitimidades’ ».

²⁷⁰ B. Dupriez propose dans le *Gradus* la définition suivante : « Mot obtenu par transposition des lettres d’un autre mot. (...) Rem. 4 : Pour Saussure, endisséminant dans le texte lettres ou sons « hors de l’ordre dans le temps qu’ont les éléments » (J. STAROBINSKI, *Les Anagrammes de F. De Saussure*, p. 255), l’anagramme fait lire des mots sous les mots, permet la pratique de lectures autres, souterraines, « hypogrammatiques ». Certains (J. Kristeva, H. Meschonnic) voient dans la conception anagrammatique de l’écriture une voie d’accès à l’inconscient du travail poétique » (*op. cit.*, p. 44).

« Cuando aprendí a escribir los primeros nombres y entre ellos el mío, ponía las letras de derecha a izquierda como los árabes, y aunque yo leía 'XAVIER' -así me llamaron, con X, y así lo escribía de niño y así lo escribió siempre mi madre-, lo que en verdad se leía o leían todos menos yo era 'REIVAX', y cuando ella no me daba el visto bueno entre risas yo no entendía el porqué y protestaba, ya que para mí yo había escrito en su orden todas las letras sin dejarme una ni equivocarme, y además seguía leyendo 'XAVIER' donde al parecer ponía 'REIVAX' según la convención de los otros, y en cambio leía , 'REIVAX' donde decía mi madre que sí ponía por fin 'XAVIER'. » (p. 362).

L'anagramme tend à prouver « la justesse de la dénomination » pour reprendre les termes de F. Rigolot (*op. cit.*, p. 24), même si elle est relativisée par le fait que la dyslexie est un dysfonctionnement courant dans l'apprentissage de l'écriture et que « reivax » n'a pas de sens en soi. C'est donc une invitation à la relecture symbolique du nom. Comme l'a montré G. Champeau (*art. cit.*, p. 6), on peut voir dans REIVAX, par paronymie, « rey » d'une part, et « vox » d'autre part. Ainsi, par analogie avec Gawsworth, le narrateur devient lui aussi roi des lettres. On assiste donc à une double remotivation déterministe du prénom de l'enfant : en lui grandissait la voix d'un futur grand écrivain et sommeillait le futur roi de Redonda, héritier indirect de J. Gawsworth sous le nom de « King X » (p. 365, 369). D'ailleurs, la retranscription du prénom en majuscules traduit, elle aussi, une certaine mégalomanie. Le prénom peut alors être lu comme une série d'initiales faisant de l'identité du narrateur un sigle dont la signification nous serait cachée. Cette lecture mégalomane de l'identité transparaît également dans le fait qu'il souligne l'unicité de son prénom, orthographié avec un « X » (que l'on retrouve dans « King X »). Il ne prend pas en compte les noms de Gawsworth, mais son seul titre. Le problème de cette assimilation, c'est que Gawsworth n'est ni un roi des lettres, ni le roi d'un véritable royaume : c'est un écrivain obscur et son royaume est un rocher noirâtre que se disputent les albatros.

Cependant, la liaison qui s'établit entre le narrateur et le roi emprunte également des voies plus complexes ; elle passe, en effet, par le nom et le prénom des femmes qui le relie à Gawsworth et aux Caraïbes. Ainsi, le patronyme « Marías » est remotivé comme déclinaison du prénom « María », prénom de l'arrière grand-mère paternelle du narrateur et de la petite-fille de la dernière femme de J. Gawsworth :

« Tengo ante la vista una copia de su certificado de defunción en 1970 y otra del certificado de su tercer y último matrimonio quince años antes, con una viuda que le llevaba cinco (...) y ambas copias las ha puesto en mis manos la nieta de aquella mujer viuda y casada y viuda, una inglesa rubia cuyo nombre es Maria, sin acento pero el mismo nombre de mi abuela andaluza que no he conocido, María Aguilera que debió de reírse cuando se vio casada con un viudo alocado y risueño que se apellidaba Marías y pasó a ser casi una declinación, María de Marías. » (p. 25).

La première Marie dont il est question (« Maria ») n'est pas la descendante directe de J. Gawsworth, mais celle de sa troisième femme. Cependant, l'absence de lien charnel s'estompe devant le lien nominal. La deuxième Marie (« María ») est la grand-mère paternelle du narrateur. La famille de J. Gawsworth est ainsi rattachée à sa famille par les femmes, et une filiation symbolique se crée entre les deux hommes, dont le prénom de « Marie », mère du Christ et mère de tous les hommes, est tout à fait représentative. Néanmoins, cette filiation est pour le moins aléatoire.

L'assimilation par le nom, aussi aléatoire soit-elle, permet enfin de tisser un lien symbolique entre le narrateur et Philip Shiel, premier roi de Redonda. Ce dernier est en effet rattaché à la branche maternelle de sa famille par le prénom qu'ont en commun l'une de ses épouses d'une part, sa mère et sa grand-mère d'autre part. Il y a une première identification entre Lolita Shiel et la mère du narrateur, Lola Marías, puis entre Lolita Shiel et la grand-mère du narrateur, Lola Manera. On peut souligner par ailleurs que les femmes ayant compté dans la vie de l'écrivain britannique s'appellent Lola, Laura, Lydia et Carolina (p. 397-403). La ressemblance entre ces prénoms semble suggérer qu'ils ont été choisis par l'écrivain lui-même pour leur « liquidité », déjà évoquée : l'omniprésence du « l » semble renvoyer ainsi aux « l » de son propre nom (Philip Shiel), ainsi qu'à son « insularité » puisqu'il était natif d'une île des Caraïbes appelée Montserrat et roi d'une autre île, Redonda. C'est une consonne que l'on retrouve également dans les prénoms des femmes qui partagent la vie du narrateur : Luisa, Silvia, Claudia, etc. Ainsi à travers les prénoms de femme, celui-ci crée une filiation symbolique avec Gawsworth, puis avec Shiel, l'initiateur de la légende de Redonda dont il fut le premier roi.

L'identification par le nom est une étape fondamentale dans la création du double de soi. Elle repose sur l'utilisation de trois modalités de la répétition : l'anagramme du nom, sa remotivation et sa rémotivation. Elle s'applique tant au prénom qu'au nom propre du narrateur. Elle manifeste ainsi clairement l'assimilation à son personnage. On assiste alors à une réhabilitation du double, mais cette fois-ci en tant qu'il est un roi maudit, c'est-à-dire finalement une allégorie de la création littéraire dans toute la splendeur utopique. Le lien avec les femmes est toujours positif et fructueux tandis que la filiation masculine ne débouche que sur des échecs.

En retour, Redonda acquiert une dimension symbolique qui passe, là encore, par l'établissement de liens entre le narrateur et l'île. Il y a une croissance exponentielle de la référence à Redonda, avec 20 occurrences dans les 50 dernières pages, et presque la moitié

des occurrences de l'ensemble du texte dans le dernier chapitre. C'est en effet à la fin du chapitre 20 que le narrateur révèle être réellement devenu Roi de Redonda, ou « King Xavier I » (p. 381) et c'est au chapitre suivant qu'il estime pouvoir enfin parler de son expérience de règne, aussi brève soit-elle ; il évoque alors la réaction de ses proches (p. 387-389) et présente ensuite les caractéristiques historiques et géographiques de son royaume (p. 389-397). Ainsi, ce n'est que dans le dernier chapitre que Redonda prend son autonomie textuelle et cesse d'exister comme complément exotique de la figure originale de Gawsworth.

Son nom lui a été attribué pour sa forme ronde, cela a déjà été souligné, comme en témoignent les textes évoquant la découverte de l'île (p. 391 : « así llamada por ser tan redonda y lisa que parece que no se puede subir a ella sin una escala »). Cette circularité la rattache symboliquement à la perfection de la sphère²⁷¹ et, là encore, au symbole de la féminité. Or, le nom de l'île est rattaché par deux fois au narrateur : à travers « Deronda » - du nom de la rue dans laquelle vit Anthony Edkins -, puis à travers le nom de ses ancêtres cubains, les « Manera Cao », dans lequel il voit l'anagramme de « Ocamaniro », nom originel de l'île. On peut souligner que cette anagramme est doublement erronée dans la mesure où, d'une part, elle n'est pas complète, et, d'autre part, le nom indien de l'île ne correspond pas à celui qui apparaît sur l'une des cartes où l'on peut lire : « CHRONOLOGY : From the First Century of our Lord, Visited by the Araucans and Caribs as a way station, and known by the latter as OCANMANRU » (p. 385). L'ajout d'un « i » et la substitution d'un « u » par un « o » par le narrateur paraissent plus probables en tout cas que la chute du premier « n », qui ne répond à aucun critère linguistique. Cette appellation s'éloigne donc largement d'une anagramme de Manera Cao ; il semble alors les noms soient « truqués » pour accroître le nombre des coïncidences avec Redonda.

L'île a de fortes connotations symboliques également du fait de sa localisation caribéenne, étroitement liée à l'histoire familiale du narrateur : comme il le souligne lui-même, la malédiction familiale prend naissance dans « ese mismo Mar Caribe en el que está

²⁷¹ Dans l'ensemble du texte, on compte 35 occurrences du mot « redonda ». On en trouve : 2 occurrences au chapitre 2, 1 au chapitre 8, puis 6 au chapitre 10 (ce chapitre correspondant à la reproduction d'un chapitre de *TLA* consacré à la biographie de Gawsworth) ; 2 occurrences au chapitre suivant, 2 au chapitre 15 (dont une est en réalité l'adjectif « redonda » mais appliqué au « titirimundi » de Julianín), 1 au chapitre 18 (présentée comme l'anagramme de « Deronda », nom d'une rue de Londres et nom du héros d'un roman anglais éponyme du XVIIIe siècle), 1 autre au chapitre 19 ; 5 dans l'avant-dernier chapitre, dans lequel le narrateur nous raconte l'épisode de la malédiction familiale et dans lequel se trouvent 6 des 9 documents relatifs à Redonda et 15 enfin dans le dernier. Parmi ces différentes occurrences, seulement 4 correspondent à l'adjectif, dont 3 servent d'ailleurs à qualifier Redonda, ainsi appelée parce qu'elle est « ronde » (p. 391, 393, 394).

Redonda ». Redonda est une sorte d'« autobiographème »²⁷², au même titre que Cuba. L'île de Redonda rappelle enfin une autre île : le Royaume-Uni, terre natale de Gawsworth et « patrie littéraire » du narrateur, comme en témoigne la systématique de la référence à la culture anglo-saxonne mise en évidence précédemment. De son histoire, on peut déduire qu'elle est un territoire reflétant son ambivalence culturelle : elle est aussi bien symbolique de la culture anglo-saxonne que d'une certaine Espagne.

En effet, comme le rappelle le narrateur dans le dernier chapitre, elle est découverte par Christophe Colomb ; elle symbolise donc la grandeur de l'Espagne impériale, celle des Rois Catholiques puis celle de Charles Quint. Cette Espagne aurique transparaît dans les textes cités, comme en témoigne cette citation d'une lettre de Diego Alvarez Chanca, médecin du couple royal et de la princesse Jeanne la Folle, au diocèse de Séville :

« 'Fuimos junto con la costa d'esta isla e dixeron las indias que llevábamos que no hera abitada, que los de caribe la avían despoblado e por esto no paramos en ella.' Se trata de Montserrat, y a continuación viene Redonda: 'Luego esa tarde vimos otra, a esa noche, cerca desta isla fallamos unos baxos por cuyo temor sorgimos, que no osamos andar fasta que fuese de día.' » (p. 394)

Le plaisir pour le texte ancien est sensible dans la conservation de la graphie médiévale (« d'esta », « dixeron », « hera abitada », etc.) ; c'est un hommage rendu à la langue espagnole que l'on reproche à l'auteur de dénigrer.

Comme nous venons de le dire, cette île est en même temps le symbole d'un autre monde, le monde anglo-saxon. Par son histoire lointaine d'abord : elle a été rapidement annexée par le Royaume-Uni ; par une histoire plus récente ensuite, qui mêle politique et littérature : elle fut concédée à M. Shiel qui en fit un royaume et la légua à son fils, l'écrivain P. Shiel, bien que celui-ci ne pût jamais jouir pleinement de son titre, comme le révèle le narrateur dans le dernier chapitre dans un passage déjà cité (cf. p. 394). On retrouve dans ces différentes citations une grande part d'ironie, nécessaire ici à montrer un recul salutaire par rapport aux événements (p. 390 : « Es curioso que me vea envuelto en todo esto sin haberlo buscado ni produrado – o sólo con mi escritura -, cuando mi corazón es republicano y me inquietan las islas ») ; on connaît la suite de l'histoire : P. Shiel la légua à son tour à l'écrivain J. Gawsworth, qui la légua à son tour à l'écrivain J. Tyson, qui l'a léguée à son tour à l'écrivain J. Marías, comme le narrateur le révèle au fil des pages.

Redonda symbolise donc l'univers familial et littéraire de l'auteur. Elle est plus largement reliée à un monde anglo-saxon, dont elle rappelle à la fois l'insularité et la royauté

²⁷² BARTHES, R., *La chambre claire, op. cit.*, p. 50.

caractéristiques. Elle se situe donc au carrefour de deux mondes, un monde latin au rayonnement culturel ancien et un monde anglo-saxon moderne et de plus en plus irradiant.

3. 3. 2. *Le rôle des illustrations.*

Au niveau des illustrations, l'archipel des Caraïbes dans son ensemble (soit 4 des 5 cartes) et Redonda en particulier (une carte et un dessin) sont largement représentés. Ces différentes illustrations proposent une approche symbolique de l'île.

Certains éléments permettent de construire assez rapidement un lien symbolique entre les origines caribéennes de la malédiction de la famille du narrateur et le royaume de Gawsworth, écrivain maudit et roi béni. Ainsi, des illustrations représentant Redonda encadrent le récit de la malédiction familiale au chapitre 20 (on a souligné en effet que ce chapitre compte 6 des 9 documents relatifs à Redonda, soit 1 dessin, 1 photo, 3 cartes et 3 sceaux royaux), et c'est au chapitre suivant que le narrateur l'aborde de front, en dressant une sorte de biographie à travers la citation d'ouvrages « scientifiques » témoignant de son existence depuis le XV^{ème} siècle. Le récit de la malédiction est donc intimement lié à Redonda, pour ce qui est des origines géographiques comme de l'espace du livre. Ensuite, on peut signaler qu'un lien se crée également entre Redonda et l'espace intime du narrateur à la faveur de la proximité, apparemment aléatoire, des cartes de l'espace caribéen du chapitre 8 et des deux clichés représentant la vue de toits au lever du soleil depuis l'une des fenêtres de son appartement (p. 144-145).

Par ailleurs, Redonda fait l'objet d'une représentation cartographique assez précise, qui ne contribue apparemment pas à en donner une représentation symbolique. La plupart de ces cartes ne sont pas contemporaines du narrateur (sauf la dernière datée, de 1979), et n'émanent pas d'institutions cartographiques espagnoles. La toponymie et la topographie révèlent en effet leur ancienneté pour les deux premières (p. 112-113) : il s'agit de cartes des « Indes de l'Ouest » (« *West Indies* »), où le Mexique est espagnol et la République dominicaine s'appelle « Hispaniola » (puis « Hispaniola of Santo Domingo »); la troisième et la quatrième sont respectivement datées de 1493 et 1784. On peut signaler que l'avant-dernière carte de Redonda (p. 384) est d'origine française, et date de 1784 ; elle semble authentifier l'existence de Redonda comme en témoigne sa légende (rédigée cependant en anglais) : « Note the view of Montserrat from the southeast in the upper right which clearly

shows Redonda, 'Called by the sailors rock dunder' as indicted on the map below »²⁷³. L'adverbe « clearly » témoigne en effet d'une argumentation en faveur de l'existence de Redonda reposant sur la représentation cartographique comme preuve irréfutable. On peut signaler enfin la légende extrêmement précise de la dernière carte de Redonda (p. 385), ainsi qu'une note et certaines autres informations dont, malheureusement, il est impossible de lire le contenu ; on remarquera néanmoins l'existence sur cette île d'un « King Juan's peak », d'un « Gawsworth's summit », d'un « Shiel's summit », d'un « Fytton's peak » et d'un « Anton Gaudí Cathedral Point », pour ce qu'on peut déchiffrer. On remarquera également qu'il est question de l'origine volcanique de l'île sur laquelle nous reviendrons (« remnant of a volcanic cone »). Ces différents détails tendent à authentifier d'une part l'existence de l'île mais également à en donner une image concrète qui peut constituer un obstacle pour l'imagination. Le narrateur semble donc s'être procuré des documents rares et précieux, attestant d'une activité de recherche.

En outre, la disposition des cartes semble suivre une progression logique : au fur et à mesure des représentations, l'île apparaît de plus en plus nettement ; d'abord perdue au milieu de la mer des Caraïbes (p. 112), elle fait à elle seule l'objet de la dernière carte (p. 385). Cette focalisation progressive s'accompagne d'une progression chronologique (de la carte la plus ancienne à la plus récente) et scientifique (la dernière est en effet la plus élaborée). La démarche se veut, là encore, à certains égards, scientifique.

Cependant, étant donné le caractère « magique » de l'île considérée comme royaume littéraire légendaire, on peut se demander si, pour le narrateur, la représentation par l'image est véritablement une preuve matérielle, une trace, ou si, au contraire, elle participe au processus d'« irréalisation du réel » :

« La Photographie pour Kafka, est dans le mouvement de sa répétition/reproduction une première interprétation, encore schématique, du réel. A la différence des autres objets, elle interpose entre la réalité (ce qui est posé comme réalité par Kafka) et le récit, un niveau intermédiaire, qui est comme un première étape dans le processus kafakaïen d'irréalisation du réel. »²⁷⁴

Comme chez Kafka, la représentation par l'image peut s'avérer trompeuse et devenir un processus d'irréalisation du réel. Le royaume de Redonda n'a pas de réalité politique ni même administrative ; il est purement littéraire et le règne du narrateur ne s'applique qu'à un

²⁷³ « Remarquez la vue de Montserrat depuis le sud-est en haut à droite qui montre clairement Redonda, 'appelée par les marins Rocher Noir', comme c'est indiqué au-dessous sur la carte. »

²⁷⁴ In *Iconotextes / sous la dir. de Alain Montandon*, Ed. : Clermont-Ferrand : CRCD (Centre de recherche en communication et didactique), Paris : OPHRYS, 1990, p. 279.

nombre restreint de sujets qu'il se plaît à désigner selon les règles établies par Gawsorth lui-même. L'île est à la fois concrète et symbolique : elle est la concrétisation d'un héritage et le symbole d'un idéal littéraire.

La représentation par la carte joue ici un rôle symbolique fondamental ; comme le rappelle Emmanuel Hocquard dans un article intitulé « Il, rien »²⁷⁵, à propos de la découverte de la carte par le narrateur de *L'Île au trésor* de R. L. Stevenson:

« *L'île au Trésor* débute, on s'en souvient, avec l'arrivée de Billy Bones à l'auberge de l'Amiral Benbow. Billy Bones y trépassa, peu après, frappé d'apoplexie foudroyante, due autant à l'abus du rhum qu'à l'émotion causée par les visites de Chien Noir et de l'aveugle Pew. Et on se souvient que, la nuit même, le narrateur découvrit, dans le coffre du mort, la carte de l'île au trésor. Découverte capitale à trois niveaux. D'abord à celui du récit, puisque la carte portait, de la main de Flint, les indications concernant l'endroit où le flibustier avait enterré son trésor ; ensuite à celui de l'écriture, parce que cette carte constitue le moteur de l'histoire, le contour à partir duquel la narration peut progresser ; enfin quoique plus indirectement, au niveau de mon propos, dans la mesure où cette carte jette une passerelle entre le récit proprement dit (la recherche d'un trésor) et l'écriture (la construction d'un livre)..» (p. 142)

La carte de l'île au trésor symbolise aussi bien le contenu de l'histoire racontée par R. L. Stevenson que sa forme. Elle est une représentation symbolique de la fiction romanesque. La représentation cartographique de Redonda acquiert la même valeur symbolique : elle suit un parcours spatial et chronologique qui nous conduit vers le trésor qu'est Redonda, en même temps qu'elle n'en dévoile pas le mystère : Redonda est à la fois « fictive » et « réelle » (p. 113 : « reino a la vez real y fantástico, con y sin territorio », p. 390 : « reino de literatura o de papel y tinta »). Elle symbolise l'aboutissement de *NET* mais également celui de *TLA*. Elle est l'objectif d'une quête quasiment initiatique, mais fait également l'objet d'une légende. En ce sens, Redonda est l'élément central d'un récit construit sur un secret qui n'est pas entièrement révélé : « quien sabe, a esas alturas lo que se ha hecho real y lo que se ha hecho ficticio » (p. 396-397). Redonda est ainsi le point névralgique d'une rencontre de la fiction et de la réalité, de leur *coexistence* ; en ce sens elle renferme les clés d'une conception utopique de la littérature.

Il semble juste, en effet, de rattacher ici l'île à la notion d'utopie. Dès son origine, l'utopie est littéraire : le terme a été forgé par Thomas More et constitue le titre de ce qui ne devait être, de son propre aveu, qu'une « bagatelle littéraire échappée presque à son insu de

²⁷⁵ HOCQUARD, E., « Il, rien », in *Actes du Colloque de Saint-Hubert : le récit et sa représentation*, Payot, Paris, 1978, p. 140-150.

sa plume »²⁷⁶. A l'image de l'Utopia de More, Redonda est un royaume insulaire sans véritables sujets. Elle est liée à un certain nombre de paradoxes (« es un reino de papel y tinta ») : elle est une « réalité irréelle ». Or, l'utopie se définit essentiellement comme la recherche d'une altérité, à différents degrés : l'utopie littéraire correspond au degré de l'*alternance* :

« C'est ainsi que l'utopie peut n'être qu'une simple bouteille à la mer, la nostalgie d'un humour rose ou/et noir, la satisfaction du besoin de rêver, bref un roman où l'on se perd pour se trouver, peut-être l'alternance de quelque chose comme une fête des fous. Dans l'utopie pratiquée, cette alternance a précisément sa correspondance dans l'établissement de temps, de lieux, ou même de micro-sociétés occasionnelles ou permanentes, qui soient autres au sein même d'une société dominante, laquelle, en ces temps, en ces lieux ou dans ces micro-sociétés, devient vacante. » (*id.*)

Redonda participe pleinement de cette alternance utopique ; elle est ensuite une utopie « pratiquée » dans le sens où elle établit un espace : une île répertoriée sur certaines cartes ou représentée par des dessins ; elle définit également un temps : son histoire, depuis sa découverte par Colomb jusqu'à son annexion par le Royaume-Uni (cf. chap. 21); puis une micro-société au sein de notre société occidentale dominante : un roi régnant sur une « aristocratie intellectuelle » dont le narrateur donne la composition, comme nous l'avons vu. Elle est cette fête de fous, présidée par Gawsworth, l'écrivain maudit, et animée par des bouffons comme De Wet ou Ewart.

L'île est également l'altérité : elle est la promesse d'autre chose. D'un point de vue géographique, il existe deux types d'îles : les îles continentales, issues de la séparation d'un morceau de terre du continent et les îles océaniques, issues d'une éruption volcanique sous-marine. Dans un texte intitulé précisément « L'île déserte », qui a donné son nom à un volume de correspondance publié récemment chez Minuit²⁷⁷, G. Deleuze s'interroge sur cette double origine des îles :

« Les îles océaniques sont des îles originaires, essentielles : tantôt elles sont constituées de coraux, elles nous présentent un véritable organisme – tantôt elles surgissent d'éruptions sous-marines, elles apportent à l'air libre un mouvement des bas-fonds ; quelques-unes émergent lentement, quelques-unes aussi disparaissent et reviennent, on n'a pas le temps de les annexer. (...) [elles nous rappellent] que la terre est encore là, sous la mer et rassemble ses forces pour crever la surface » (p. 11)

²⁷⁶ *Encyclopaedia Universalis*, art. UTOPIE. « Utopie », selon Thomas More, signifie « nulle part » : un lieu qui n'est dans aucun lieu ; une présence absente, une réalité irréelle, un ailleurs nostalgique, une altérité sans identification. A ce nom s'attache une série de paradoxes : Amaurote, la capitale de l'île, est une ville fantôme ; son fleuve, Anhydriis, un fleuve sans eau ; son chef, Ademus, un prince sans peuple ; ses habitants, les Alaopolites, des citoyens sans cité et leurs voisins, les Achoréens, des habitants sans pays. Cette prestidigitiation philologique a pour dessein avoué d'annoncer la plausibilité d'un monde à l'envers et pour dessein latent de dénoncer la légitimité d'un monde soi-disant à l'endroit. »

²⁷⁷ DELEUZE, G., *L'île déserte et autres textes*, Minuit, éd. de D. Lapoujade, Paris, 2002.

Redonda est une île volcanique et déserte, comme nous l'avons souligné. Elle symbolise alors l'origine. Par ailleurs, l'auteur met en évidence son caractère mythologique et constate sa faillite littéraire, à partir de deux ouvrages qui retracent le double mouvement de formation des îles, et parallèlement, le double mouvement de l'homme vers l'île, à savoir la séparation et le recommencement. Ainsi, Suzanne, dans *Suzanne et le Pacifique* de J. Giraudoux, fait naufrage sur une île continentale où elle s'abandonne à la rêverie sans que cela confère cependant une quelconque transcendance à sa vision du monde. Au contraire, Robinson, dans *Robinson Crusoë* de Daniel Defoe, fait naufrage sur une île océanique et recrée une microsociété à l'image de la société protestante et capitaliste dont il est issu. Il faut donc, d'après G. Deleuze, retrouver la vie mythologique de l'île déserte ; pour cela, il faut reconsidérer l'île sous son aspect de possible recommencement. A partir de là, le philosophe déroule le fil des analogies et met en évidence les liens étroits qui existent entre la représentation symbolique de l'île déserte et les notions de répétition et de différence²⁷⁸ :

« à partir de l'île déserte ne s'opère pas la création elle-même mais la re-création, non pas le commencement mais le re-commencement. Elle est l'origine, mais l'origine seconde. A partir d'elle tout recommence. L'île est le minimum nécessaire à ce recommencement, le matériel survivant de la première origine, le noyau ou l'oeuf irradiant qui doit suffire à tout re-produire. Tout ceci suppose évidemment que la formation du monde soit à deux temps, à deux étages, naissance et renaissance, que le second soit aussi nécessaire et essentiel que le premier, donc que le premier soit nécessairement compromis, né pour une reprise et déjà renié dans une catastrophe. Il n'y a pas une seconde naissance parce qu'il y a eu une catastrophe, mais l'inverse, il y a catastrophe après l'origine parce qu'il doit y avoir dès l'origine, une seconde naissance. Nous pouvons trouver en nous la source d'un tel thème : pour la juger nous attendons la vie non pas à sa production, mais à sa reproduction. L'animal dont on ignore le mode de reproduction n'a pas encore pris place parmi les vivants. Il ne suffit pas que tout commence, il faut que tout se répète, une fois achevé le cycle des combinaisons possibles. Le second moment n'est pas celui qui succède au premier, mais la réapparition du premier quand le cycle des autres moments s'est achevé. La seconde origine est donc plus essentielle que la première, parce qu'elle nous donne la loi de la série, la loi de la répétition dont la première nous donnait seulement les moments. » (p. 16-17)

Cette citation met en lumière la dimension intrinsèquement originelle de l'île. En effet, dans un premier temps, l'île est reliée à l'origine : l'île est l'origine seconde. En effet, elle est origine en tant que recommencement. Cela implique que la répétition est à la base de tout. Ainsi en va-t-il des êtres vivants qui, tant qu'ils ne se reproduisent pas, ne sont pas : « L'animal dont on ignore le mode de reproduction n'a pas encore pris place parmi les vivants ». La répétition est donc la condition *sine qua non* de l'existence de l'être. Nous

²⁷⁸ Dans son édition, D. Lapoujade souligne en note que ce texte manuscrit, qui n'a jamais été publié, figure cependant dans « la bibliographie esquissée par Deleuze en 1989 sous la rubrique 'Différence et répétition' » (*op. cit.*, p. 11)

retrouvons ces mêmes idées, développées quelques années plus tard par l'auteur, dans *Différence et répétition*.

Ce paradoxe de la différence originelle est alors observé sous l'angle de la mythologie du déluge. Dans *La Bible*, le déluge est la sanction qu'inflige Dieu aux hommes pour avoir péché. Seuls Noé et sa famille survivent dans leur Arche ; ils ont alors pour mission de repeupler la Terre d'une humanité nouvelle. C'est pour cette raison qu'il est considéré comme le deuxième représentant de l'humanité après Adam. Vue sous cet angle, l'île apparaît comme le refuge de Noé et la terre sur laquelle se reconstruit l'humanité et se rebâtit la civilisation : « C'est une île ou une montagne, les deux à la fois, l'île est une montagne marine, la montagne une île encore sèche. ». Ainsi, l'humanité qui renaît sur l'île, ne doit pas sa naissance à un couple, comme c'était autrefois le cas avec Adam et Eve. Elle se reproduit à partir d'elle-même, et finalement c'est dans l'un que se trouve le multiple. C'est pour cette raison que Deleuze parle d'« idéal de recommencement » où l'île va jusqu'à transcender la notion d'origine.

Comme on le voit à travers ce texte de Gilles Deleuze, l'île est véritablement au coeur de la dialectique du même et de l'autre. Elle est synonyme de renouveau et de recommencement. En ce sens, elle est le symbole d'une écriture littéraire fondée sur une poétique de la répétition/variation. C'est pourquoi nous avons parlé à son sujet d'utopie littéraire. De même que l'on doit considérer la réécriture de la malédiction comme la figure emblématique de cette poétique, on doit aborder Redonda comme le symbole d'une dialectique du même et de l'autre à l'oeuvre dans la littérature. De ce point de vue, Redonda, comme la malédiction, renvoie à l'image de la continuité, ou encore à celle de la *coexistence* des lumières du jour et de la nuit, et traduit ce rapport si particulier au temps sur lequel repose la « negra espalda ».

Dans ce chapitre, nous avons observé l'élaboration du thème de la malédiction à travers, d'une part, la place qu'il occupe dans l'ensemble de l'oeuvre qui contribue à en faire l'emblème de la poétique de la répétition, et d'autre part, sa dimension symbolique, en tant que récit fondateur d'une conception de la littérature comme forme privilégiée de transmission et de perpétuation de l'espèce.

En effet, nous avons établi un parallèle entre le fonctionnement répétitif de la malédiction et celui de l'écriture, à travers le développement des mises en abyme aux abords du récit de la malédiction. Le texte se nourrit de lui-même et semble se retourner dans ses propres méandres, comme un texte métastasié se contaminerait lui-même. L'analyse des mises en abyme a permis de mettre en évidence le rôle symbolique de la féminité, confirmé ensuite par l'étude de la polarisation des personnages dans le récit de la malédiction. En effet, la continuité de la malédiction est en accord avec l'idée d'une continuité au niveau de l'être et du temps, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. La femme s'éloigne de son rôle traditionnel de mère qui donne la vie, pour incarner celui de passeur qui transmet le savoir et assure la continuité de l'être. Elle est la gardienne du sens et s'approprie l'art de la maïeutique. Cette analyse nous a également permis de rendre compte de l'importance de l'utilisation de présent de l'indicatif dans l'expression de la possibilité, puis dans la fictionnalisation du discours.

Vu sous l'angle de la variation hypothétique, la fiction semble alors offrir une réponse à la contingence de l'existence. En ce sens, elle est à relier à la dimension utopique de l'expérience littéraire décrite par le narrateur au fil des pages de *NET*.

Enfin, la malédiction de l'écriture prend forme sous les traits du royaume gawsworthien de Redonda. L'ambiguïté de cette île la fait rapidement apparaître comme le pendant personnel et littéraire de la malédiction familiale ; n'oublions pas que pour Marías, l'écriture est assimilée à l'« assomption d'une anomalie »²⁷⁹. La dimension utopique de l'île fait apparaître Redonda comme le symbole de la création poétique. Comme le signale Gilles Deleuze, l'île déserte est le symbole du renouveau. Elle représente donc à sa façon le mouvement du même et de l'autre mis en place par la « vraie » répétition au sens kierkegaardien. L'utopie littéraire existe enfin, donnée par l'écriture et le génie de la fiction. Elle est toute entière contenue dans l'espace de la page.

²⁷⁹ C'est en effet en ces termes que l'auteur qualifie l'écriture romanesque dans un article paru dans *l'ABC literario* (16-IV-1988) : « Escribir novelas es la asunción de una anomalía... El novelista tiene la visión deformada, también la lengua, quizá el gusto »

Chapitre 4.

La « negra espalda del tiempo » ou la poétique de la variation.

L'expression « negra espalda del tiempo » fait l'objet d'une récurrence dans *NET*, comme nous l'avons vu, mais également d'une réflexion qui oriente le discours du narrateur vers la sphère du discours théorique. Elle définit, par là même, les principes d'une poétique dont il nous revient d'affirmer les caractéristiques, en accord avec les analyses qui ont été menées dans les chapitres précédents.

Nous verrons alors combien le discours qui entoure la « negra espalda » dépasse sans cesse l'espace délimité par la métaphore shakespearienne: c'est un discours qui définit à la fois une conception de l'écriture, mais défend également une approche tout à fait personnelle de la temporalité individuelle et de la réalité. Ce sera pour nous l'occasion de réfléchir sur les différents types de variation induits par la récurrence : certes l'expression elle-même est matière à variation, mais dans le cas de cette récurrence, ne doit-on pas considérer que la variation excède les limites de l'énoncé et se propage au discours qui entoure l'expression shakespearienne ? Elle semble être l'instrument d'une conversion du discours, qui aborde désormais une phase métalittéraire.

Nous serons également amenés à analyser les origines, nombreuses et plutôt inattendues, de cette expression qui fait apparemment figure de *formule poétique* de l'auteur. Si nous avons mis en évidence son origine shakespearienne et la liberté que le narrateur prend avec celle-ci, nous sommes loin d'avoir épuisé tous ses hypotextes. Sans doute cette étape permettra-t-elle d'ouvrir la répétition à des horizons non plus littéraires, mais métaphysiques, notamment en mettant en évidence la proximité qui existe entre Marías et Jorge Luis Borges, dont il a été question à plusieurs reprises.

4. 1. Dualité du temps, dualité de l'être.

4. 1. 1. *L'être de la fiction.*

Nous nous proposons d'analyser, désormais, le contenu de l'expression shakespearienne, en accord avec ce que nous avons affirmé précédemment quant à la perception du temps, et des rapports entre présent et fiction, du narrateur. Malgré les nombreuses occurrences de l'expression shakespearienne, nous nous intéressons en premier lieu à celle qui apparaît au chapitre 20, dans la mesure où elle propose une véritable définition de la « negra espalda » :

« transito a menudo por lo que en varios libros he llamado 'el revés del tiempo, su negra espalda', tomando de Shakespeare la misteriosa expresión y por dar algún nombre al tiempo que no ha existido, al que nos aguarda y también al que no nos espera y no acontece por tanto, o sólo en una esfera que no es temporal propiamente » (p. 362-363).

Le narrateur définit un espace en opposition avec l'espace traditionnel de l'expérience temporelle (« transito »), et a alors recours à la métaphore shakespearienne de l'« envers » du temps (« lo que en varios libros he llamado 'el revés del tiempo, su negra espalda', tomando de Shakespeare la misteriosa expresión »). Cet envers du temps est lui-même complexe dans la mesure où il se compose d'une trinité temporelle : il abrite à la fois un temps qui n'a pas eu lieu, un temps qui aura lieu (« nos aguarda »), et un temps qui n'aura pas lieu (« no nos espera »). Le premier temps semble correspondre à un passé fictif : c'est ce qui ne s'est pas passé mais peut-être aurait pu se passer ; le deuxième correspond à un futur possible : ce qui ne s'est pas encore passé mais peut se passer ; le troisième correspond à un futur impossible : ce qui ne se passera pas mais qui pourrait se passer, ailleurs, dans un autre temps.

Ces phénomènes temporels peuvent se traduire sur le plan psychologique par une métaphore économique utilisée pour étudier la rationalité du comportement des consommateurs : celle des « arbres de décision » individuels²⁸⁰. Chaque décision implique un résultat en même temps qu'elle élimine tous les autres résultats possibles ; du même coup ce qui a eu lieu exclut tout ce qui aurait pu avoir lieu. On retrouve là les dimensions précédentes. Cependant, chaque décision a des conséquences au niveau individuel et interindividuel : une décision prise par une personne affecte en général la vie d'autres personnes ; nous sommes aussi le résultat de ce que nous ne décidons pas. Ce type de conséquence interindividuelle peut être appelé « effet papillon » en écho à la théorie

²⁸⁰ Cette analogie nous a été suggérée par lecture de l'article de Juan José Rivera, intitulé « La negra espalda de Javier Marías », in *Clave de la razón práctica*, n°111 (disponible sur internet).

météorologique éponyme établi par Lorenz au début des années 1970²⁸¹. Ainsi les feuillages des arbres de décisions individuels peuvent se toucher dans la forêt interindividuelle qu'ils constituent. Ce constat a pour effet de renforcer le caractère aléatoire de ce qui est effectif et en contrepartie de souligner l'immensité des possibilités qui s'offrent à nous et que nous ne pouvons saisir ni même percevoir. Il nous paraît nécessaire de rappeler ici l'existence de certaines théories du temps contemporaines, ou presque, de Shakespeare, qui mettent en lumière la dimension scientifique de la métaphore telle qu'elle transparaît déjà dans l'analyse de Benet. Il semble en effet que cette conception du temps, reposant à la fois sur la totalité et l'aléatoire, soit proche de celle développée par le philosophe allemand Leibniz au début du XVIII^e siècle et reprise par la suite par de nombreux philosophes et écrivains. Dans sa *Théodicée* (1710), Leibniz suppose qu'il existe différents temps possibles, et donc différents mondes possibles, tous résultats de combinaisons aléatoires ; pour éviter toute accusation d'hérésie, notamment de la part de son rival Newton, il ajoute que nous vivons dans l'un d'entre eux et qu'il s'agit du meilleur des mondes possibles parce que « choisi pour nous » par Dieu. Cette approche du temps est, à l'époque, révolutionnaire, et contredit entièrement les conceptions de l'univers défendues par Locke et Newton.

L'idée selon laquelle ce qui ne s'est pas réalisé est riche de possibilités est récurrente dans *NET*, comme dans l'œuvre de l'auteur. C'est en effet à cette même conclusion qu'il arrive dans un article intitulé « Lo que no sucede y sucede », rédigé à l'occasion de la publication de *El Hombre...* :

« Todos tenemos en el fondo la misma tendencia, es decir, a irnos viendo en las diferentes etapas de nuestra vida como el resultado y el compendio de lo que nos ha ocurrido y de lo que hemos logrado y de lo que hemos realizado, como si fuera tan sólo eso lo que conforma nuestra existencia. Y olvidamos casi siempre que las personas no son sólo eso: cada trayectoria se compone también de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, de lo que una vez dejamos de lado o no elegimos o no alcanzamos, de las numerosas posibilidades que en su mayoría no llegaron a realizarse - todas menos una, a la postre-, de nuestras vacilaciones y nuestras ensoñaciones, de los proyectos frustrados y de los anhelos falsos o tibios, de los miedos que nos paralizaron, de lo que abandonamos o nos abandonó a nosotros. Las personas tal vez consistimos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que hemos sido, tanto en lo comprobable y cuantificable y recordable como en lo más incierto, indeciso y difuminado, quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser. Y me atrevo a pensar que es precisamente la ficción la que nos cuenta eso o, mejor dicho, la que nos sirve de recordatorio de esa

²⁸¹ La théorie de l' « effet papillon » de R. Lorenz consiste d'abord à affirmer l'impossibilité d'une science météorologique à long terme ; pour affirmer cela, Lorenz s'appuie sur le fait qu'il est possible que des phénomènes tellement minimes qu'ils ne peuvent être pris en compte par les appareils de mesure météorologiques aient une influence sur l'atmosphère dont on ne peut calculer les effets, minimes comme les phénomènes eux-mêmes ou au contraire catastrophiques : c'est ainsi que Lorenz se pose la question de savoir si un battement d'ailes de papillon au Brésil est capable de provoquer à long terme une tornade au Texas.

dimensión que solemos dejar de lado a la hora de relatarnos a nosotros mismos y nuestra vida »²⁸²

Comme nous le voyons dans cet article, Javier Marías développe l'idée d'une richesse insoupçonnée de l'individu qui n'est pas fait uniquement de ce qu'il est mais aussi de ce qu'il a été et n'a pas été, de ce qu'il aurait pu être (« quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser »). Nous avons tendance à nous réduire à l'unique trajectoire que dessine l'ensemble de nos décisions sans percevoir les effets intraindividuels et interindividuels qui en partent ou la croisent (« Todos tenemos en el fondo la misma tendencia, es decir, a irnos viendo en las diferentes etapas de nuestra vida como el resultado y el compendio de lo que nos ha ocurrido y de lo que hemos logrado y de lo que hemos realizado. »). Selon une métaphore éculée, nous pouvons affirmer que nous sommes pareils à des icebergs dont nous ne percevons que la partie émergée. La partie immergée correspond à notre « negra espalda » : elle se compose d'un nombre incalculable d'éléments aussi intangibles les uns que les autres, comme l'illustre l'accumulation binaire sur laquelle repose en partie l'énoncé cité (« de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, (...) de nuestras vacilaciones y nuestras ensoñaciones », etc.). Elle n'est alors accessible que par les voies de la fiction qui nous permet de faire état de cette richesse individuelle (« me atrevo a pensar que es precisamente la ficción la que nos cuenta eso »).

Le narrateur se fait néanmoins plus précis sur le contenu de ces expériences temporelles paradoxales, à l'occasion du récit de la malédiction familiale dont il évoque la troisième victime prévue mais « absente » :

« quizá ese ausente todavía transita por el envés y la negra espalda y abismo del tiempo junto con todo lo que no ha ocurrido y lo que sí ha sucedido sin dejar sin embargo una huella ni un rastro ni humo ni vaho, y con lo acontecido que no puede reproducirse y ya no es posible y está descartado por tanto, y también con lo que aun se debate entre el recuerdo afilado y el tuerto olvido » (*id.*)

Dans cette occurrence, l'espace de la « negra espalda » ne contient plus seulement le passé fictif, mais aussi le passé réel, voué à la disparition à plusieurs titres : parce qu'il n'a pas laissé de trace, parce qu'il risque de ne pas en laisser et parce qu'il ne peut se reproduire. La « negra espalda » est à la fois ce qui n'est plus et ce qui n'a jamais été. La longueur de son rayon d'action est suggérée par l'accumulation polysyndétique des différentes modalités de l'expérience du réel (« y tal vez pendiente...; y quizá... y lo que sí ha sucedido... y con lo

²⁸² In « Lo que sucede y no sucede », *art. cit.*, p. 112-113.

acontecido... y también con lo que... »). La version complète de l'expression « por el envés y la negra espalda y abismo del tiempo » renforce le caractère totalitaire de cet espace qui recueille un passé nécessairement illimité.

Cette expérience temporelle paradoxale se résout sur le plan ontologique par l'éclatement de la dichotomie traditionnelle (et elle aussi shakespearienne²⁸³) qui oppose l'« être » au « ne pas être » : de même que « ce qui est en train de se produire » ne s'oppose plus désormais au seul « ce qui n'est pas en train de se produire », « ce qui est » ne s'oppose plus à « ce qui n'est pas », mais à « ce qui n'est plus, ne sera jamais, pourrait être, aurait pu être, etc ».

Pour récapituler, on pourrait dire que la « negra espalda » rassemble plusieurs modalités paradoxales de l'être ; elle est à la fois :

- « ce qui aurait pu être ». Entrent dans cette catégorie deux types de choses; d'abord au niveau individuel, toutes les branches de notre arbre de décision qui ont séché en quelque sorte, c'est-à-dire par exemple tout ce qui se serait passé si le père du narrateur avait été assassiné ; ensuite au niveau de l'humanité, on peut signaler que toutes les branches de l'« arbre de la vie » n'ont pas fructifié, pour filer la métaphore végétale utilisée par les scientifiques ; il existe en effet une multitude de branches qui ont séché elles aussi, et l'on peut considérer que la « negra espalda » prend en compte toutes les autres séquences ADN qui ne sont pas l'homme et dont on ignore ce à quoi elles auraient pu aboutir. Ainsi, dans la « negra espalda » se côtoient Julianín et l'homme de Néanderthal.
- « ce qui n'est pas encore » mais ce que nous réserve le futur et que nous ignorons, c'est-à-dire « ce qui pourrait être ». Bien entendu, le futur lui-même deviendra à son tour du passé et enverra, en se réalisant, une foule de choses dans le dos noir du temps.
- « ce qui n'est plus » mais qui a été : il s'agit du passé mais dans la mesure où il a été oublié et relégué.
- « la fiction » enfin, qu'elle se traduise sous forme de romans ou de films, ou encore telle qu'elle manifeste le passé et telle qu'elle est la langue du souvenir. Elle relève de ce qui n'est pas vrai, de ce qui n'est pas vraiment. Il ne faut pas oublier que la fiction se définit elle-même comme l'univers des possibles.

²⁸³ Nous connaissons tous cette fameuse réplique d'Hamlet « To be or not to be / That is the question » (Acte III, scène 1) qui a posé pour l'éternité le dilemme ontologique de l'être humain.

On peut d'ailleurs signaler, de ce point de vue, l'intérêt des illustrations choisies par l'auteur en couverture de la première édition de *NET*. En effet, la couverture est double : elle se compose d'une couverture cartonnée et d'une jaquette amovible. Or la jaquette amovible présente un recto qui correspond à celui de la couverture cartonnée et un verso qui en diffère au contraire. Sur cet endroit, figure un homme en armure vu de dos ; les crédits photographiques des pages de garde nous apprennent qu'il s'agit d'une illustration « anglaise non identifiée ». Cet homme nous présente un dos noir et large qui rappelle métaphoriquement le dos noir du temps. Cette hypothèse est confirmée par l'envers de la jaquette amovible. En effet, cette fois, par-dessus l'épaule droite de ce soldat en armure, se dresse le visage de Julianín ; de face, l'enfant regarde droit dans les yeux le lecteur et lui ouvre ainsi la porte de l'envers du temps. Ce montage photographique donne ainsi l'une des clés du livre et l'on voit que le paratexte est également mobilisateur de sens pour le lecteur²⁸⁴. Mais cette perception duelle, et totale, de l'être et du temps implique une appréhension différente du passé en particulier et définit une seconde caractéristique de la « negra espalda » : l'inversion des paradigmes temporels.

Dans les lignes précédant la première occurrence de la métaphore, le narrateur rappelle qu'enfant, il écrivait non seulement de la main gauche mais aussi de droite à gauche, « Xavier » devenant sous sa plume « REIVAX », comme nous l'avons vu (p. 362). C'est cette « anomalie » qui est à l'origine de son appréhension originale du temps :

« A veces pienso que para alguien que empezó escribiendo y leyendo en ese sentido inverso -y esta tendencia sí me la corrigieron naturalmente-, el tiempo ha de ser distinto que para la mayoría que nunca ha intentado ir de atrás adelante sino siempre ha marchado de delante atrás, o no ha tratado de empezar por el fin sino acomodarse a él, esto es, a su espera y su temor y llegada » (p. 362).

Pour le narrateur enfant, le temps est différent (« el tiempo *ha de ser* distinto », c'est nous qui soulignons). Cette appréhension différente se fonde sur une analogie entre le rapport à l'espace et le rapport au temps : l'inversion du rapport à l'espace, sensible dans le

²⁸⁴ C'est d'autant plus vrai que, comme le remarque C. Bouguen dans sa thèse, Javier Marías est toujours responsable du choix des illustrations des couvertures des éditions de ses romans. Dans le même ordre d'idée, on peut signaler que la couverture du dernier roman de Marías montre l'horizon du regard d'un motard et semble s'ouvrir vers un avenir radieux. C'est ce que semble confirmer d'ailleurs le titre, « Tu rostro, mañana », qui paraît prendre l'exact contrepied de la « negra espalda del tiempo » : « espalda » s'oppose évidemment à « rostro », tandis que la métaphore dans son ensemble semble s'opposer à l'idée de futur contenue dans le substantif « mañana ». Une page se tourne contribuant à placer *NET* dans une situation privilégiée au sein de l'oeuvre.

fait d'écrire de droite à gauche et non de gauche à droite, implique l'inversion du rapport à la triade temporelle. Cela consiste à ne pas aller du passé vers le futur, mais du futur vers le passé (« *empezar por el fin* »). De la sorte, la mort n'est pas perçue comme une fin, mais comme une origine à partir de laquelle l'individu explore son passé. Par conséquent, la mémoire n'est pas considérée comme une source de connaissance mais comme un mystère. Cette inversion des paradigmes temporels place le narrateur en opposition par rapport à la majorité des gens (« *la mayoría* »), soulignant l'unicité de sa démarche par l'usage répété de la négation (« *nunca ha intentado... sino* », « *no ha tratado... sino* »).

Nous voyons que l'expression du temps passe systématiquement par la métaphore spatiale. La « *negra espalda* » se définit comme un espace temporel original et subjectif, mais aussi, foncièrement duel : sa face, celle que nous percevons, le narrateur y compris, et son envers, dont seul le narrateur semble avoir conscience qu'il existe. Il est donc dans une position privilégiée que semble accentuer la précision « *misteriosa expresión* ». Cette idée d'une inversion des rapports temporels est reprise quelques lignes plus loin :

« Puede que por eso perciba a menudo el pasado como futuro -o lo vea cuando no era sino eso, futuro- y el futuro como pasado: lo que ha de venir como si ya hubiera ocurrido y llegado, y aún es más, como si ya no tuviera demasiada importancia al haberse iniciado incluso su olvido o difuminación, tan pasado o perdido se acaba por hacer todo el tiempo. Quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo o el único que permite la ambigüedad, como escribió hace ya treinta años don Juan Benet. » (p. 363)

La « *negra espalda* » consiste en une inversion des paradigmes temporels dans laquelle le passé est envisagé comme un futur et le futur comme un passé (on remarquera le chiasme destiné à reproduire le chaos temporel de la « *negra espalda* »). Il s'agit donc d'un changement de perspective. Mais les conséquences de cette inversion sont difficilement concevables et mesurables : désormais, les sentiments qui motivent notre rapport au passé, c'est-à-dire une sorte d'indifférence qui se traduit progressivement par l'oubli, sont désormais ceux que nous inspire le futur (« *como si ya no tuviera demasiada importancia* ») ; il est évidemment très troublant d'imaginer une telle désinvolture face au futur. Cependant, comme le remarque M. Conche (*op. cit.*, p. 20-21), l'aléatoire du futur peut être en partie maîtrisé par l'intelligence et le jugement, de sorte que le futur n'est pas nécessairement source d'inquiétude ; l'action aide également à sa détermination, au sens où l'on entrevoit globalement de quoi le lendemain sera fait.

A l'opposé, l'incertitude et l'inquiétude que nous rattachons traditionnellement au futur sont désormais suscitées par le passé, de sorte que celui-ci se transforme en une

énigme à déchiffrer. On s'apercevra ainsi que beaucoup de choses nous sont inconnues et sont destinées à le demeurer car plus personne n'est là pour en témoigner ; c'est en cela que le passé peut devenir source d'inquiétude.

Dans un article du *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, intitulé « La negra espalda de lo no venido »²⁸⁵, et antérieur à la publication de *NET*, J. Marías traite de l'origine bénédictienne de la métaphore shakespearienne : « Sin duda, mi atracción inicial por esa frase sin verbo procede de mi maestro Juan Benet, que vio en esa imagen tan poética el resumen de casi toda la investigación sobre el tiempo llevada a cabo por la ciencia » (*art. cit.*). Dans la logique marienne de l'intertextualité, la métaphore renvoie d'abord à un hypotexte bénédictien. Et en effet, dans un article inclus dans *La inspiración y el estilo*²⁸⁶, intitulé « La seriedad del estilo », Benet offre une traduction littérale de l'expression (« la negra espalda y abismo del tiempo » / « the dark backward and abysm of time »²⁸⁷) et la commente en des termes semblables dans leur emphase à ceux du narrateur de *NET*. Elle est, selon Benet, l'expression même de l'essence du style, se situant au-delà de l'intelligibilité, de la raison et de ses catégories logiques ; elle fascine, enchante et émeut :

« Sólo un verdadero sabio, con un conocimiento de la estructura psicológica y cultural del lenguaje (ciencia importante si las hay) podría haber dado con una interpretación justa (aunque arbitraria) de la expresión « la oscura espalda y abismo del tiempo ». No es nada probable que Shakespeare supiera, por la vía del estudio, que la configuración de la imagen del tiempo en los lenguajes indoeuropeos – y su formulación en las conjugaciones – está en gran medida dictada por la analogía del móvil en un medio ambivalente y por la asimilación psicológica, nacida de la simetría rostro-espalda, del futuro con la vista y del pasado con la ceguera de la espalda. Y sin embargo no sólo fue capaz de inventar *una imagen que casi resume toda la investigación llevada a cabo por la ciencia*, sino que supo advertir la profunda heterogeneidad que separa a las dos categorías radicales del tiempo y que cobra aliento y énfasis con esa tenebrosa palabra que el poeta introduce - abismo – para señalar el divorcio y para dar a entender el desconocimiento, quizá el vacío, con que la mente habla de una imagen del tiempo con la que nos hemos familiarizado gracias a una óptica engañosa. » (*op. cit.*, p. 203)

Benet reprend brièvement la représentation traditionnelle du temps assimilé à un mobile dans un espace ambivalent ; d'un point de vue linguistique, cela signifie que nos conjugaisons sont le reflet d'un présent qui se déplace du passé vers le futur ; d'un point de vue symbolique, l'être humain incarne le présent, tourne le dos au passé et regarde vers le futur. Il s'émerveille alors de la capacité de Shakespeare à traduire poétiquement cette représentation dichotomique dont il suppose qu'elle ne pouvait que lui échapper sur le plan théorique, contemporain qu'il était de Galilée et Kepler. Mais il s'émerveille davantage

²⁸⁵ MARIAS, J., « La negra espalda de lo no venido », in *El País*, 29-XII-1996.

²⁸⁶ BENET, J., *La inspiración y el estilo*, Alafaguara, Madrid, 1999.

²⁸⁷ Cité par C. Bouguen, *op. cit.*, p. 24.

encore à l'idée que Shakespeare ait pu en traduire en même temps les limites (« óptica engañosa ») : en effet, le fait que l'homme tourne le dos au passé ne signifie pas qu'il le connaisse ; au contraire, celui-ci est un abyme de sens tout aussi profond que le futur (« la profunda heterogeneidad que separa a las dos categorías radicales del tiempo », « esa tenebrosa palabra que el poeta introduce - abismo – para señalar el divorcio »). Ainsi le passé est paradoxalement aussi énigmatique que le futur, comme nous l'avons dit. Néanmoins sa structure est différente puisque l'énigme est liée à l'être, l'avoir été, et non pas au « ne pas être encore ». L'incertitude n'est plus liée à l'aléatoire mais à l'oubli ou à l'imperfection de l'homme. La métaphore shakespearienne symbolise ainsi pour Benet la dualité du temps en même temps qu'elle signifie le mystère du passé. En ce sens, le propos benétien recoupe bien celui du narrateur de *NET* (cf. p. 363). La « negra espalda » traduit la conscience qu'il existe une réalité parallèle qui nous échappe, mais qui est là. Elle est littéralement dans notre dos : nous ne la voyons pas. Or, elle est monstrueusement importante et elle est grosse de tout ce qui s'est passé et ne s'est pas passé, que nous ne pouvons percevoir et qui ne cesse d'avoir des conséquences dans le présent. Ce passé qui se prolonge dans le présent est également monstrueux parce qu'il nous est inconnu et c'est en ce sens-là que l'on peut comprendre l'intérêt de l'investissement dans une inversion des paradigmes temporels ; en effet, cette masse de choses nous est inconnue au même titre que ce que nous considérons être normalement comme le futur.

Mais l'on peut se demander dans quel genre d'espace peut alors s'épanouir concrètement ce qui ne se produit pas dans la réalité mais peut se produire apparemment ailleurs. Revenons quelques lignes en arrière. La « negra espalda » se définit également comme un espace d'écriture et plus précisément de fiction. En effet dans les deux passages précédemment cités, le narrateur fait une première allusion aux rapports entre la « negra espalda » et la fiction : « (...) en una esfera que no es temporal propiamente y en la que quién sabe si no se hallará la escritura, o quizá solamente la ficción. » (p. 363). Ainsi la « negra espalda » se définit sans ambiguïté comme l'espace privilégié de la fiction, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on prend en compte le fait que, selon de nombreux théoriciens, dont T. Pavel²⁸⁸, la structure des mondes fictionnels est assimilable en partie à celle des mondes possibles définis par la logique modale à partir de la philosophie leibnizienne ; comme l'expliquent Ducrot et Schaeffer : « La logique modale admet, par exemple, qu'une

²⁸⁸ PAVEL, T., *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988.

proposition contrefactuelle (« si x avait été le cas, alors y »), au lieu d'être dénotativement vide, réfère en fait à un monde possible, c'est-à-dire à une alternative du monde réel dans une structure d'interprétation plus générale dont celui-ci n'est qu'un des membres » (*op. cit.*, p. 375). Cette approche permet de présenter la fiction sous des traits positifs : les énoncés fictifs n'ont plus une dénotation nulle mais réfèrent à des mondes fictionnels créés par l'auteur et reconstruits par le lecteur. Il est vrai que les mondes fictionnels n'obéissent pas strictement aux contraintes qui régissent les mondes possibles : en effet, la logique des mondes possibles exclut les entités contradictoires comme les cercles carrés, ce qui n'est pas le cas de la fiction. Cependant, on peut considérer la fiction comme une extension du concept des mondes possibles.

La dernière occurrence de la métaphore, au dernier chapitre, confirme cette approche littéraire. Evoquant l'arrière arrière petite-fille de P. Shiel, dont il sait qu'elle a existé mais ne sait pas, en revanche, si elle vit encore, le narrateur déclare :

« Esa niña o anciana o muerta debe de haber transitado también, desde sus tres años, por el revés o negra espalda del tiempo, por lo que a la vez es real y ficticio, esto es, por lo que desaparece o ni siquiera aparece y sin embargo es conocido porque ha llegado a contarse. No lo sé, todo es posible. » (p. 400)

La « negra espalda » n'est donc pas seulement le royaume des possibles de l'être. C'est aussi l'espace qui confond la fiction et la réalité, c'est-à-dire, là encore, la fiction : il accueille en son sein aussi bien cette petite-fille qui ne fera jamais irruption dans la réalité du narrateur - et qui, par conséquent, est ce qui n'apparaît pas -, que cette vieille femme décédée qu'elle est peut-être devenue - et qui, par conséquent, est ce qui a disparu -. Dans les deux cas, ces deux modalités possibles de la descendante de Shiel représentent un temps passé qui ne s'est pas entièrement perdu puisqu'il a été raconté ; autrement dit, c'est parce qu'elles ont fait l'objet d'un récit, qu'elles accèdent à l'existence dans l'espace circonscrit de la « negra espalda », qui marque une parfaite adéquation entre passé et narration. Par ailleurs, à plusieurs reprises dans le texte, le narrateur affirme que seul le passé, au sens traditionnel du terme, peut être raconté : « quizá sea [tiempo] sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo » (p. 11). L'adéquation entre passé et fiction se trouve renforcée ; du même coup, dans la « negra espalda » se retrouve également l'ensemble du passé converti en fiction et pas seulement celui qui est oublié ou sur le point de l'être mais bien tout le passé. A ce titre, la « negra espalda » est un espace d'épanouissement de la fiction entendue comme mise en forme narrative de la notion de

« non-être ». Il ressort de cette dernière occurrence une dimension fortement littéraire de la métaphore qui, au-delà d'une réflexion sur le temps, offre une réflexion sur l'écriture.

Comme nous avons pu le constater, la « negra espalda » se définit comme l'espace du non-être assimilable à la fiction. En effet, le narrateur adopte une approche probabiliste qui consiste à affirmer que la réalité n'est que le résultat d'une combinaison possible d'éléments parmi des milliers d'autres possibles. La réalité est ainsi essentiellement régie par une sélection aléatoire drastique. C'est le devoir de la fiction que de faire état de ces autres combinaisons possibles. Cependant, celles-ci échappent à notre connaissance. C'est pourquoi la « negra espalda » est également caractérisée par une inversion des rapports temporels. Le temps passé est abordé comme du futur, c'est-à-dire comme l'inconnu fondamental. C'est cette combinaison de la dualité et de l'inversion qui permet d'aborder la « negra espalda » dans toute sa complexité. A cet effet, nous pouvons rappeler que dans l'article du *Frankfurter* reproduit dans *El País*, et précédemment cité, Javier Marías pose une question dont les résonances littéraires ne peuvent échapper à personne : « ¿Qué es esa espalda, aunque la traduzcamos por 'revés' ? Acaso el tiempo vuelto, en el sentido de volver o regresar, acaso también en el sentido en que decimos 'volver una prenda de vestir' para verle los pespuntos o la trama de un tejido ». « Espalda » et « rostro » forment donc les deux faces inséparables du temps, comme le verso et le recto d'une feuille mais également comme le signifiant et le signifié du signe. L'image du « tissu » renvoie traditionnellement à celle du texte²⁸⁹, et c'est une image particulièrement adaptée pour *NET* dans la mesure où le texte y fonctionne comme un réseau. Dès lors l'expérience de la « negra espalda » est également celle de l'écriture.

4. 1. 2. La métaphore énonciative de la « voix du temps ».

La définition de la « negra espalda » a des implications au niveau narratif dans ses rapports avec la fiction, comme nous l'avons vu, mais elle a également des implications au niveau énonciatif ; elle définit en effet l'énonciation comme « voix du temps ». Cette métaphore énonciative fait elle aussi l'objet d'une récurrence qu'il convient d'analyser (p. 11, 363, 378). Elle apparaît dès le premier chapitre, où elle est liée à la définition de l'aléatoire narratif et à la notion de « temps ambigu » :

²⁸⁹ En effet, « texte » et « tissu » ont une même racine latine qui est le supin *textum* du verbe *texere*, qui signifie « tisser ». Etymologiquement, ou plutôt littéralement, le texte est un tissu.

« voy a relatar lo ocurrido (...) como si lo hiciera con una voz antojadiza e imprevisible pero que conocemos todos, la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido y quizá por eso ni siquiera es tiempo, quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo. Creo que esa voz que oímos es siempre ficticia, tal vez lo será aquí la mía. » (p. 11)

L'instance narrative est ainsi dotée d'une voix qui se caractérise par son caractère aléatoire (« antojadiza e imprevisible »), et fictif (« siempre ficticia »). En outre elle échappe au temps comme passé et comme perte (« tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido ») : elle se situe donc précisément dans ce non-temps ou temps paradoxal de la « negra espalda » (« quizá por eso ni siquiera es tiempo »). Le narrateur s'écarte alors de la métaphore de la voix du temps pour donner une définition de celui-ci : « quizá lo sea sólo el que ha transcurrido ». On remarquera la reprise de « quizá » et la substitution de la négation par la restriction (« tan sólo ») qui permettent de marquer l'opposition entre deux types de temporalité : seul peut être considéré comme « temps », le temps passé, car il est le seul à avoir une substance. Il peut en effet faire l'objet d'un récit parce qu'il est passé, mais la restriction apportée (« o así parece ») semble indiquer que c'est peut-être une illusion ou une convention. La fin de la phrase pose un problème d'interprétation : le « que » semble se rapporter à « el » sous-entendu « tiempo », « que ha transcurrido ». Le passé est ainsi considéré comme seul temps racontable et en même temps « ambiguo » ? L'ambiguïté est ainsi liée au récit et au caractère à la fois fantasque, imprévisible et fictif de la voix narrative. On remarque enfin que le narrateur distingue sa voix de celle des autres : « siempre » / « esa voz » s'oppose en effet à « tal vez » / « la mía ». Mais on ne doit pas s'y tromper ; cette formulation hypothétique est une façon de ménager le suspense.

La métaphore de la voix du temps réapparaît au vingtième chapitre, aux côtés de celle de la « negra espalda ». Le narrateur conclut sur ces paroles son interprétation de l'expression bénéto-shakespearienne, à laquelle on a fait allusion précédemment :

« Quizá sea [tiempo] sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo o el único que permite la ambigüedad, como escribió hace ya treinta años don Juan Benet. Y también hizo entonces otra afirmación enigmática que yo no he leído hasta hará treinta meses en el viejo artículo que la contiene y respecto a la cual ya no puedo preguntarle nada: '... a mí me parece que es el tiempo la única dimensión en que pueden hablarse y comunicarse los vivos y los muertos, la única que tienen en común' eso dijo. (...) No lo entiendo a no ser que piense más bien en ese revés o esa negra espalda por la que discurre la voz antojadiza e imprevisible que sin embargo conocemos todos, la voz del tiempo cuando aun no ha pasado ni se ha perdido y quizá por eso ni siquiera es tiempo, esa voz que oímos permanentemente y que es siempre ficticia, yo creo, como tal vez lo es y lo ha sido y lo será hasta su término la que aquí está hablando. » (p. 363-364)

Cette reprise de l'énoncé du premier chapitre confirme l'interprétation selon laquelle le passé est le temps du récit et le seul qui « permette l'ambiguïté », mais le narrateur précise cette fois-ci que l'idée est de Benet. D'une part, comme il le rappelle dès le premier chapitre, ce qui s'est produit fait l'objet du récit ; mais ce qui s'est produit ne peut être reproduit fidèlement par le langage : un décalage même minime entre la réalité et le langage s'insinue toujours, ne serait-ce qu'un décalage temporel, nécessaire, car l'écriture n'est jamais contemporaine de la réalité. D'autre part, selon les préceptes de la « negra espalda », le passé est abordé comme un mystère. En ce sens, le récit du passé est fondamentalement ambigu.

On peut souligner d'ailleurs que cette définition abandonne progressivement son caractère personnel et intime, comme le suggère l'apparition d'une désinence indiscriminée entre première et troisième personne du subjonctif présent (« perciba », « vea ») et s'oriente vers une tentative de conceptualisation. On reste néanmoins dans le domaine de l'hypothèse, synonyme de « prudence conceptuelle », de « tâtonnement théorique », comme le suggèrent la récurrence des adverbes tels que « quizá » et des locutions verbales telles que « puede que », ainsi que l'introduction de comparaisons hypothétiques du type « como si ».

Mais l'allusion à Benet se poursuit par la citation d'un article où l'auteur s'exprime sur la possibilité de communiquer avec les morts. Cet aspect de la réflexion est totalement nouveau par rapport au premier chapitre et suscite d'ailleurs l'incompréhension du narrateur (« No lo entiendo »). En effet, selon Benet les vivants et les morts auraient pour espace de communication le temps. Or, les vivants sont dans le temps tandis que les morts sont dans le non-temps. Par l'intermédiaire de la « voix du temps », c'est-à-dire l'énonciation de la « negra espalda », cette contradiction est levée ; c'est parce que la voix narrative est immatérielle et n'engage pas le corps, qu'elle parvient à se glisser dans l'espace de la « negra espalda » et réussit à établir le contact avec les morts. Du même coup, la fiction se voit attribuer une compétence supplémentaire : la résurrection des morts, et non pas leur immortalisation. Cette évocation est alors l'occasion de renouer avec la reprise de l'énoncé du premier chapitre. La voix narrative est à nouveau définie comme aléatoire (« antojadiza e imprevisible »), fictive (« siempre ficticia »), mais également « permanente ». La « negra espalda » définit donc une écriture et non plus seulement un récit ; elle possède désormais une voix, une énonciation particulière à laquelle s'identifie au fil des pages l'instance narrative de *NET*.

En effet, dans l'énoncé du premier chapitre, le narrateur se place logiquement sous l'égide de la prospective narrative sur laquelle se clôt l'énoncé (« tal vez lo será aquí la

mía ») ; dans l'avant-dernier chapitre, le regard est rétrospectif (« tal vez lo es y lo ha sido y lo será hasta su término la que aquí está hablando »). Le deuxième énoncé est donc amplifié par la dérivation de « ser », structurée par une polysyndète en « y », selon les trois modalités temporelles : présent (« lo es »), passé (« lo ha sido ») et futur (« lo será »). On signalera la postposition atténuante de « yo creo », et de l'adverbe « permanentemente » qui fait écho en le renforçant à « siempre ». Malgré le maintien du régime de l'hypothèse (« tal vez »), il nous semble qu'en réitérant cette hypothèse, le narrateur opte définitivement pour la fictionnalité de sa voix.

La métaphore de la « voix du temps » est enfin reprise quelques pages plus loin, en clôture du récit de la malédiction familiale :

« no se entiende cómo podemos dotar de trascendencia alguna al hecho de nuestro nacimiento o nuestra existencia o de nuestra muerte, determinados por combinaciones erráticas tan antojadizas e imprevisibles como la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido, cuando aún no es ambiguo ni tan siquiera es tiempo, esa voz que todos conocemos y oímos como un murmullo según avanzamos o así creemos, porque es la voz lo que en realidad avanza. » (p. 378)

Cette dernière occurrence constitue là encore une reprise presque littérale de l'énoncé du premier chapitre. La « voix du temps » est à nouveau définie comme aléatoire, par l'intermédiaire d'une comparaison avec les concours de circonstances qui fondent notre existence (« combinaciones erráticas tan antojadizas e imprevisibles como la voz del tiempo »). Nous remarquerons la parenté qui existe apparemment naturellement entre le récit tel qu'il est conçu par le narrateur et le déroulement accidentel de nos vies.

Il y a cependant une radicalisation du propos : c'est désormais la voix d'un temps qui n'est « pas encore ambigu » (« aun no es ambiguo »). Il y a donc accentuation du caractère paradoxal de la métaphore. L'énoncé se clôt d'ailleurs sur des propos assez sybillins. Quelle est en effet cette voix que nous connaissons et entendons tous, si ce n'est celle de l'instance narrative ? S'adresse-t-elle à nous en tant que lecteurs ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une affirmation de la supériorité de l'écriture sur l'existence ? L'écriture, symbolisée par la voix de l'auteur, prévaudrait alors logiquement sur la vie du commun des mortels (« es la voz lo que en realidad avanza »). Il en ressortirait une transcendance de la littérature, qui dépasse largement l'individu. On retrouve là des éléments de la réflexion menée dans la première partie à propos de la transcendance de l'oeuvre par rapport à la mortalité de l'auteur. Ainsi, le narrateur assume une condition complexe de « voix du temps » comme attribut énonciatif impersonnel de la « negra espalda », en accord avec son statut de *super-personnage*, précédemment évoqué.

4. 2. Une poétique de l'œuvre.

4. 2. 1. La « negra espalda » dans l'oeuvre marienne.

Comme le signale le narrateur, la métaphore de la « negra espalda » apparaît dans plusieurs de ses livres antérieurs à *NET* (« lo que en varios libros he llamado 'el revés del tiempo, su negra espalda'... ») et, comme nous l'avons dit, c'est une métaphore qu'il avoue avoir emprunté à Shakespeare (« ...tomando de Shakespeare la misteriosa expresión »). Elle cristallise donc deux dynamiques de répétition : la reproduction intertextuelle et la récurrence intratextuelle ; et elle affiche en outre sa double appartenance hypotextuelle : marienne et shakespearienne, cette dernière ayant déjà été étudiée.

Pour ce qui est de l'origine shakespearienne, nous avons vu que le narrateur s'en affranchit assez rapidement. En ce qui concerne l'origine marienne de la métaphore, on peut signaler qu'elle est elle-même double : en effet la métaphore est récurrente dans *Mañana...* (p. 70, 77, 259, 361, 412), mais elle apparaît également dans *TLA* (p. 198). *Mañana...* s'ouvre sur l'agonie d'une femme dans les bras d'un homme avec lequel elle s'apprêtait à faire l'amour. Le protagoniste reste indécis quant à l'attitude à adopter devant son cadavre : il connaît à peine cette femme, son enfant dort dans la pièce à côté et son mari est en voyage d'affaires à Londres. Son inertie est alors due à une sorte de susceptibilité à retardement : il se demande combien de coups de fil elle a dû passer avant de l'inviter à dîner, lui :

« ¿Cuántos hombres habrás preferido, a cuántos habrás llamado para que vinieran a acompañarte y a celebrar tu noche de soltería o de viuda? A todos demasiado tarde. Quizá sólo quedó aquel a quien casi no conocías (...); o tal vez soy injusto y he sido tan sólo el segundo en la lista, pobre Marta, el que podría haber desplazado al primero tan imperativo si la noche hubiera sido en verdad inaugural, la primera de tantas otras que nos habrían llevado a entretenernos ante mi puerta con los saturados besos de los amantes al despedirse, la primera de tantas otras que ya no aguardan en el futuro sino que se sestarán para siempre en mi conciencia incansable, mi conciencia que atiende a lo que ocurre y a lo que no ocurre, a los hechos y a lo malogrado, a lo irreversible y a lo incumplido, a lo elegido y a lo descartado, a lo que retorna y a lo que se pierde, como si todo fuera lo mismo: el error, el esfuerzo, el escrúpulo, la negra espalda del tiempo. ¿Cuántas otras llamadas así habrás hecho a lo largo de tu vida ya entera, de la que me diste a conocer el término pero no su historia? No lo sabré nunca. Aunque haré memoria, en el revés del tiempo por el que ya transitas.' »
(*op. cit.*, p. 70)

L'inertie du narrateur est également liée à sa surprise face à ce coup du sort : pourquoi ce décès si brutal et inopiné ? Et pourquoi y a-t-il assisté alors qu'il connaît à peine cette femme et se rend chez elle pour la première et dernière fois ? Dans ce passage, l'image de la « negra espalda del tiempo » recoupe ce que nous avons déjà vu ; en effet, elle

correspond à la métaphore de la conscience du protagoniste qui archive tout, comme en témoigne la série de coordinations binaires entre syntagmes antonymiques (« mi conciencia que atiende a lo que ocurre y a lo que no ocurre, a los hechos y a lo malogrado, a lo irreversible y a lo incumplido, a lo elegido y a lo descartado, a lo que retorna y a lo que se pierde »). Sont donc assimilés par la conscience deux types de « réalité » opposés, comme le suggère d'ailleurs la série d'antonymes (« lo que ocurre » et « lo que no ocurre »), finalement neutralisée (« como si todo fuera lo mismo »). Cette accumulation donne l'impression d'un immense gâchis. Sont enfin assimilés à la série précédente, l'erreur (ce qui a eu lieu), l'effort (ce qui a lieu), le scrupule (ce qui aura lieu) et la « negra espalda del tiempo », qui, placée en fin de phrase apparaît comme la synthèse de tout ce qui précède. La métaphore est reprise en fin d'énoncé. L'envers du temps est alors assimilé à la mémoire du narrateur (« haré memoria »), comme c'était le cas précédemment, mais également à l'espace dans lequel transitent les morts (« ya transitas »), comme dans *NET*. Il s'agit donc de la métaphore d'une mémoire paroxystique ou d'une « hyperconscience », qui n'oublierait rien et serait susceptible de faire revivre ceux qui ont disparu.

La seconde occurrence, située quelques pages plus loin, est beaucoup plus précise et du point de vue du roman, c'est sans doute la plus précise de toutes. En effet, le narrateur écrit :

« Es tanto más lo que sucede a nuestras espaldas, nuestra capacidad de conocimiento es minúscula, lo que está más allá de un muro, ya no lo vemos, o lo que está a distancia, basta con que alguien cuchichee o se aleje unos pasos para que ya no oigamos lo que está diciendo, y puede que nos vaya la vida en ello, basta con que no leamos un libro para que no sepamos la principal advertencia, no podemos estar más que en un sitio en cada momento, e incluso entonces a menudo ignoramos quiénes nos estarán contemplando o pensando en nosotros, quién está a punto de marcar nuestro número, quién de escribirnos, quién de querernos o de buscarnos, quién de condenarnos o asesinarlos y así acabar con nuestros escasos y malvados días, quién de arrojarnos al revés del tiempo o a su negra espalda, como pienso y contemplo yo a este niño sabiendo más de él de lo que él sabrá nunca sobre el que fue esta noche. Yo debo ser eso, el revés de su tiempo, la negra espalda... » (*op. cit.*, p. 76)

Il est clairement question dans ce passage de ce qui constitue la « negra espalda » : elle est littéralement dans notre dos (« lo que sucede a nuestras espaldas »), elle est faite de tout ce qui nous échappe parce que nous n'y assistons pas (« no podemos estar más que en un sitio en cada momento, e incluso entonces a menudo ignoramos quiénes nos estarán contemplando ») ; en effet, nous ne connaissons finalement que ce que nous voyons ou ce que d'autres ont vu et nous rapportent. En cela notre capacité de connaissance est, comme le dit le narrateur, « minuscule ». Nous perdons beaucoup d'informations et le développement des réseaux de communication modernes, s'il est peut-être le symptôme de cette conscience

de la perte, n'en est certainement pas le remède. En effet, l'information que nous perdons est anecdotique aux yeux du monde (« basta con que alguien cuchichee o se aleje unos pasos para que no oigamos lo que está diciendo »), mais, en même temps, elle peut s'avérer capitale à nos yeux (« y puede que nos vaya la vida en ello »).

Comme nous l'avons dit, la métaphore de la « negra espalda » apparaît également dans *TLA*. Dans ce roman qui est antérieur, la « negra espalda » n'est pas encore une réalité assumée par le narrateur. En effet, elle prend place dans une réflexion de Toby Rylands sur la mort ; le personnage affirme comprendre pourquoi des gens peuvent regretter de mourir pour le simple fait de ne pas pouvoir lire le prochain livre de leur auteur préféré, etc. A ce type de regret, orienté vers le futur qu'on ne connaîtra pas, il oppose la force de rétention du présent qu'il exprime en ces termes : « No es sólo que todo pueda aún darse, la noticia inimaginable, el giro de todos los acontecimientos, los sucesos más extraordinarios, los descubrimientos, el vuelco del mundo. El revés del tiempo, su negra espalda... Es también que son tantas las cosas que nos retienen » (p. 198). Dans ce passage peu explicite, la « negra espalda » semble composée de deux choses essentiellement. Elle est d'abord liée à l'événementiel, comme en témoigne la série synonymique composée par « acontecimiento », « suceso », « noticia » ; cependant, il s'agit d'un événementiel paradoxal car, dans cet espace, l'événement peut se reproduire : « No es sólo que todo pueda aún darse », alors que l'événement est par définition ce qui a lieu et qui marque un avant et un après. En outre, la « negra espalda » abrite « les choses qui nous retiennent », c'est-à-dire, ce qui a été mis en oeuvre dans le passé et a des conséquences dans le présent et en aura sans doute dans le futur. Il y a donc une restriction de la portée métaphorique de l'expression par rapport à l'univers de *Mañana...*, mais l'idée d'une impossibilité de limiter le présent à ce qui est persiste d'un texte à l'autre.

Nous voudrions souligner la coïncidence de ces affirmations avec un autre texte de l'auteur, bien que la métaphore de la « negra espalda » n'y apparaisse pas. Ainsi, dans la nouvelle intitulée « Cuando fui mortal »²⁹⁰, une histoire de fantôme, on peut lire les lignes suivantes :

« uno sólo conoce un fragmento de lo que le ocurre, y (...) cuando cree poder explicarse o contarse lo que le ha sucedido hasta un día determinado, le faltan demasiados datos, le faltan las intenciones ajenas y los motivos de los impulsos, le falta lo oculto: vemos aparecer a nuestros seres más cercanos como si fueran actores que surgen de pronto ante el telón de un teatro, sin que sepamos qué hacían hasta el anterior segundo, cuando no estaban ante nosotros... También nos faltan los hechos a los que no asistimos y las conversaciones que no

²⁹⁰ In *Cuando...*, *op. cit.*, p. 83-101.

escuchamos, las que se celebran a nuestras espaldas y nos mencionan o nos critican o nos juzgan y nos condenan » (*op. cit.*, p. 87).

Comme on le voit dans ce bref extrait, il est question des mêmes manques, des mêmes pertes qui sont infligées à l'individu par le caractère réduit et réducteur de sa perception de la réalité, comme en témoignent notamment la dérivation du verbe « *faltar* » et de nouveau le recours au « *dos* » au sens propre du terme (« *a nuestras espaldas* »). Sans doute, ce sentiment est-il nourri par une curiosité malade, une envie de tout savoir, mais aussi du même coup de tout contrôler et sans doute, confine-t-il, par la même, à une certaine forme de paranoïa.

La métaphore de la « *negra espalda* » se construit progressivement, au fil des textes, et ce qu'elle recouvre dans *NET* apparaît dans des écrits largement antérieurs. L'auteur creuse l'idée d'une inadaptation de nos facultés de perception à la réalité : celle-ci est multiple et nous n'en percevons qu'une faible partie. Cette idée accroît le domaine d'action de la « *negra espalda* » qui comprend le non-être mais également cette réalité qui n'arrive pas à se frayer un chemin jusqu'à nous.

4. 2. 2. Des hypotextes insoupçonnés.

4. 2. 2. 1. Des origines espagnoles.

Les hypotextes de la métaphore marienne sont plus nombreux que ne veut bien l'avouer le narrateur de *NET*. En effet, à travers différents articles, on découvre qu'elle a des ascendances espagnoles : bénétienne, comme on l'a vu et comme le confirme l'auteur à différentes reprises, mais aussi manriquienne.

Dans l'article du *Frankfurter*, précédemment cité, J. Marías souligne les résonances manriquiennes de la métaphore de la « *negra espalda* », en la mettant en relation avec des vers tirés des *Coplas por la muerte de su padre*²⁹¹ :

« Tal vez me atraiga también por la relación que le veo con unos versos de Jorge Manrique mucho más viejos, de hacia 1477, que dicen : 'Pues si vemos lo presente / cómo en un punto se es ido / y acabado, / si juzgamos sabiamente, / daremos lo no venido / por pasado' (...) y es el último verso el más enigmático, son dos : 'Daremos lo no venido / por pasado' » (*art. cit.*).

²⁹¹ MANRIQUE, J., *Coplas por la muerte de su padre*, Humanitas, Barcelona, 1984.

Ces vers sont tirés de la deuxième strophe du poème ; elle est proposée dans une version moderne, mais n'est citée qu'à moitié. Si la référence à l'interprétation de Benet inscrivait la métaphore shakespearienne dans une certaine modernité, le rapprochement effectué avec la poésie de Manrique la replace, au contraire, au seuil de celle-ci. *Les Coplas* sont en effet antérieures aux découvertes de Copernic et sont la dernière émanation poétique du Moyen Age espagnol. Manrique se situe dans une perspective profondément chrétienne : notre vie ici-bas n'est qu'artifice éphémère, et seule l'éternité donnera son sens à notre vie dans l'au-delà. Dans l'ensemble de la strophe, le poète constate avec sérénité la fugacité du temps et invite son lecteur à l'accepter sagement²⁹² (« Pues que todo ha de pasar / Por tal manera »). Une symétrie entre passé et futur s'établit : « Daremos lo non venido / por pasado ». Le présent devient une simple jonction entre deux formes de « non-être » : ce qui n'est pas encore (le futur) et ce qui n'est plus (le passé). Finalement le temps passe tellement vite que passé et futur finissent par se télescoper comme le suggèrent les deux hypothèses qui commandent les deux derniers vers (« si vemos... » et « si juzgamos... »). On est donc loin a priori de l'hétérogénéité du passé et du futur signalée précédemment par Benet, et plus loin encore de la structure duelle d'un temps opposant ce qui est à toutes les autres modalités de l'être.

Cependant, l'interprétation que Javier Marías donne des ces deux vers emprunte une seule et même direction :

« No dice que debemos darlo por imposible, ni tampoco descartarlo u olvidarlo, no dice que no contemos con ello sino que lo demos por pasado, o lo que es lo mismo, por incorporado a nuestra vida y a nuestro saber. En otras palabras, por recordado. Y se me ocurre que quizá sea eso, lo que no viene y sin embargo es pasado, lo que discurre por aquella negra espalda y abismo del tiempo. »

Il s'agit là manifestement d'une *surinterprétation*. En effet, il semble que Marías donne au syntagme « lo non venido » un sens beaucoup plus large que celui qu'il a dans le poème : Marías assimile « lo que no ha venido todavía » à « lo que no ha sucedido », c'est-à-dire qu'il place ce qui est tenu par le poète comme un futur certain, quel qu'il soit, sur le plan de l'aléatoire. Or, à aucun moment il n'est question de ce qui pourrait se produire : le futur n'est pas abordé en tant que réalisation d'un projet, mais en tant que tel. En outre,

²⁹² Voici la version complète et la traduction française qu'en propose l'*Anthologie bilingue de la poésie espagnole* (Gallimard, 1998) : « Pues si vemos lo presente / Cómo en un punto s'es ido / E acabado, / Si juzgamos sabiamente, / Daremos lo non venido / Por pasado. / Non se engañe nadie, no, / Pensando que ha de durar / Lo que espera / Más que duró lo que vió, / Pues que todo ha de pasar / Por tal manera. // Lors si voyons le présent / Si vitement en allé Achevé, / Si nous jugeons sagement, / Nous tiendrons le non venu / Pour passé. / Que nul ne se leurre, non, / Pensant que ce qu'il attend / Durera / Plus que dura ce qu'il vit, / Puisque tout s'écoulera / Mêmement. »

Marías assimile « por pasado » à « por recordado », c'est-à-dire qu'une fois de plus, il déplace le propos du poète de la sphère proprement temporelle vers un autre domaine, en l'occurrence la connaissance, le souvenir ; or, la transmission et la mémoire sont des paradigmes apparemment absents, là encore, des préoccupations manriquiennes. Du même coup, Marías réinterprète les vers manriquiens comme la description d'un espace où se réalisent tous les possibles écartés par la réalité du présent, à l'image de ce qui se produit au sein de la « negra espalda ».

Dans *Jorge Manrique o tradición y originalidad*²⁹³, P. Salinas souligne que, dans les *Coplas*, Manrique rejette la vision terrifiante de la mort pour offrir une image presque souriante de l'au-delà ; sa poésie se teinte d'un certain optimisme qui fait en partie son originalité. L'auteur précise alors :

« Bien mirado, el tiempo es para el hombre la dimensión de su vida ; pero mal mirado, esto es, por el revés, resulta ser la dimensión de su muerte. Así se ha escrito muchas veces (en español, quizá mejor que por nadie, por Quevedo en su trágica polaridad cuna-sepultura) : empezar a vivir es empezar a morir. (...) Me parece que se entienden las *Coplas* mejor mirándolas como una poesía de lo mortal en vez de como una poesía de la muerte. La muerte, como se muestra al final del poema, no es más que una actora o ejecutora de esa ley de la mortalidad » (p. 147).

Il est intéressant de remarquer dans cette analyse une collusion lexicale avec le paradigme de la « negra espalda ». En effet, il y est question littéralement de « l'envers du temps » : cependant il découle de cette dualité fondamentale du temps, où « l'endroit » est assimilé à la vie et « l'envers » à la mort, un *ars moriendi*. Or, la « negra espalda » est l'inverse d'un « ars moriendi », au sens où elle traduit un refus de la mort et un rejet de la dichotomie être/ne pas être : ce qui n'est pas aurait pu être, pourrait être, pourra être ou pourra ne pas être, peu importe, au sens où face à l'être présent, du *moi, ici maintenant*, se dresse une multitude d'êtres possibles. D'ailleurs, c'est au cours de l'évocation de la mort de Julianín, dont la vie fut prématurément interrompue, comme pour être continuée ailleurs, qu'apparaît pour la première fois dans *NET* l'expression de la « negra espalda del tiempo » (cf. p. 273).

Ainsi, si les thèmes de la mortalité et de la fuite du temps trouvent un écho dans les vers du poète du XV^eme, on voit que l'auteur puise dans un corpus littéraire un sens qu'il détourne au profit de la création de son propre univers. Javier Marías cherche donc moins à expliquer Manrique qu'à exprimer sa propre pensée à travers la formule du poète, isolée du reste du poème.

²⁹³ SALINAS, P., *Jorge Manrique o tradición y originalidad.*, Seix Barral, Barcelona, 1981.

4. 2. 2. 2. Une coïncidence borgésienne.

Enfin, nous avons repéré une troisième source hypotextuelle que le narrateur ne mentionne pas plus que l'auteur et pourtant il nous semble difficile d'imaginer que Marías ait pu ignorer qu'un prédécesseur aussi illustre que Jorge Luis Borges avait eu recours à cette même métaphore du « revers » ou du « dos noir » du temps.

En effet, à divers endroits de son oeuvre, J.-L. Borges fait allusion au « revers » du connu ou au « revers » des choses. Il est en particulier un poème intitulé « Cosas »²⁹⁴ (annexe 6) dans lequel la voix poétique énumère un certain nombre d'objets tout à fait hétérogènes : il est ainsi question de miroirs, d'une carte du monde et d'éclats d'ongle, mais également des rames du navire Argos et de l'ancre du vaisseau Sidon, etc. Cependant toutes ces choses ont un point commun : elles passent inaperçues, pour plusieurs raisons. D'abord, parce que personne ne leur accorde d'intérêt : soit parce qu'elles sont elles-mêmes triviales comme les éclats d'ongle (« Las limaduras de uña que dejamos / A lo largo del tiempo y del espacio »), soit parce qu'elles ne révèlent pas encore leur caractère exceptionnel, comme le premier bateau que personne n'a jamais considéré comme tel et qui a pourtant bien existé un jour quelque part sur la planète (« la primera nave »). Ensuite, parce que personne ne les voit : il en va ainsi des miroirs qui ne reflètent pas les visages mais l'intérieur d'une maison restée inoccupée (« El espejo que no repite a nadie / Cuando la casa se ha quedado sola »), des couleurs des tableaux de Turner lorsque les lumières de la galerie dans laquelle ils sont exposés sont éteintes (« Los colores de Turner cuando apagan / Las luces en la recta galería / Y no resuena un paso en la alta noche ») ou encore de l'envers de cette mappemonde que personne n'a jamais pris la peine de retourner (« El revés del prolijo mapamundi »). Toutes ces choses échappent à notre perception parce qu'elles n'ont pas de témoins (« Las cosas / Que nadie mira »).

Mais il y a plus ; ce qui échappe encore à notre perception, c'est ce qui n'est plus, comme l'ombre de Sarmiento sur les trottoirs de Buenos Aires (« La sombra de Sarmiento en las aceras »), ou les pas sur le sable que la vague efface (« Las pisadas de arena que la ola / Soñolienta borra en la playa »), mais également ce qui n'est pas et ce qui ne peut pas être, comme la deuxième corne de la licorne (« El otro cuerno / Del unicornio ») ou le disque triangulaire (« El disco triangular »). Toutes ces choses constituent l'envers du décor, l'envers du tapis comme le dit le poète (« El otro lado del tapiz »), c'est-à-dire l'envers

²⁹⁴ BORGES, J. L., *Obras Completas*, t. 2 (1952-1972), Emecé Editores, Barcelona, 1989, p. 483.

d'une réalité qui pourrait bien prendre la forme d'un texte. Ce sont : « Las cosas / Que nadie mira, salvo el Dios de Berkeley », conclut le texte en hommage au philosophe idéaliste sous le patronage duquel se place Borges. Pour Berkeley, en effet, rien n'existe en dehors de notre perception. Or, devant l'argument qui consiste à dire que les choses continuent d'exister dans le temps et l'espace indépendamment de notre perception subjective, ce qui est irréfutable, Berkeley se voit contraint de recourir à l'hypothèse divine : si les choses continuent d'exister c'est parce qu'elles sont toutes simultanément perçues par Dieu.

Nous retrouvons là la même idée que celle développée par le narrateur : la réalité est trop vaste pour être embrassée. Elle est, en utilisant un hispanisme, « inabarcable ». On peut alors se demander quels rapports le langage, qui est notre principale médiation à la réalité, entretient avec celle-ci. Peut-être alors, le langage poétique pour Borges, ou le discours fondé sur la poétique de la répétition/variation, pour Marías, permettent-ils la meilleure mise en valeur de cette vasteté de la réalité. Ce langage-là, parce qu'il assume et revendique sa faible représentativité pour en faire une force, peuvent traduire l'envers de la réalité. Ainsi, la métaphore marienne prend des accents borgésiens au vu de ce poème, qui, avec de nombreux autres, met en évidence la duplicité de la réalité et la supériorité du langage littéraire qui en découle.

La métaphore shakespearienne trouve également un écho dans les écrits plus théoriques de l'écrivain argentin et constitue l'une des clés d'un article devenu célèbre, intitulé « Nueva refutación del tiempo », précisément, et où l'on peut lire : « Le revers du connu, son dos : telles sont pour moi ces rues avant-dernières, presque aussi réellement ignorées que les fondations enterrées de notre maison ou notre invisible squelette. ». Dans cet article, Borges tente de réfuter le temps ; il s'appuie pour cela sur les théories de réfutation déjà existantes et notamment sur celle de Berkeley, dont il a déjà été question. Berkeley nie la matière en soi et cette négation le conduit à nier l'espace puis le temps. Cependant, affirme Borges, la pensée est un processus temporel. Ainsi, s'il est possible de nier empiriquement le temps, il est impossible de le faire intellectuellement. Face à cette aporie, Borges cherche une nouvelle voie : la répétition devient alors, selon lui, le seul argument valable pour réfuter le temps. Il s'appuie pour cela sur l'expérience qu'il fait d'une « vraie » répétition, c'est-à-dire d'une continuité, d'une absence de rupture, relatée dans un conte intitulé « Sentirse en muerte » :

« Esa pura representación de hechos homogéneos – noche en serenidad, parecida lípida, olor provinciano de la madreselva, barro fundamental – no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si

podemos intuir esa identidad, es una desilusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo » (p. 143)

Ainsi, la répétition à l'identique est la preuve de l'inexistence du temps. Mais là encore, il faut bien comprendre ce que nous dit Borges ; ce qu'il réfute, ce n'est pas tant le temps que sa représentation classique, c'est-à-dire héraclitéenne. Nier le temps n'a d'intérêt qu'au sens où il est représentation et où cette négation n'est possible que poétiquement comme le suggère la conclusion de l'article :

« *And yet, and yet...* Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. »

Nous voyons donc comment les deux auteurs, aux oeuvres parfaitement dissemblables, peuvent se rejoindre sur le plan métaphysique, dans le cadre d'une réflexion sur le temps et l'être, par le truchement d'une métaphore shakespearienne. Même si Marías ne fait pas état de cette communauté de source, il nous semble qu'elle constitue un angle d'approche pertinent de l'oeuvre marienne, et de *NET* en particulier, dans la mesure où elle permet de mettre en valeur la profondeur de la réflexion de l'auteur et la radicalité de son projet esthétique.

Ainsi, au terme de cette analyse, nous voyons comment le narrateur de *NET* parvient à transformer ce qui au départ était une citation shakespearienne tirée d'une comédie célèbre. Dans cette optique, on pourrait adapter une analyse menée par Frédéric Bravo à propos d'un sonnet de Quevedo dans un article déjà cité, à la récurrence de l'expression-titre. En effet comme l'écrit F. Bravo :

« Uno de lo logros de la semántica y de la lexicología estructurales consiste en haber demostrado que no hay signo que no sea derivado de otro signo ni creación léxica que no sea reutilización de estructuras preexistentes (...). Lo que vale para la palabra y para el léxico vale también para la frase y, más allá, para el discurso en general, sea literario o no. Hablar no es otra cosa que activar o, mejor, reactivar la memoria de las jugadas realizadas en el discurso » (*art. cit.*, p. 362).

De la sorte, le narrateur de *NET* transforme cette citation initiale en un véritable réseau de lectures. Si elle fait l'objet d'une variation par rapport à ses intertextes, on peut désormais clairement ranger la citation du côté des pratiques non plus intertextuelles, mais

bel et bien hypertextuelles. En outre, on remarque une certaine évolution du sens de l'expression par rapport à ses nombreux hypotextes. Si nous avons déjà mis en évidence la distance qui la séparait notamment de son hypotexte shakespearien, il semble évident que le narrateur se livre à un détournement de l'hypotexte manriquien au profit d'une interprétation très personnelle, même si on la retrouve chez Benet et chez Borges. Dans cet apprivoisement du texte original, il y a ce que Michel Lafon appelle « la cristallisation » de l'épaisseur littéraire des signifiants (*op. cit.*, p. 240), qui seule permet la coexistence, au sein du texte de l'hypotexte shakespearien et de l'intratexte marien, devenu son double.

On pourrait ajouter que dans l'esprit de l'auteur comme dans celui du lecteur avisé, chaque occurrence de l'expression convoque à la fois les précédentes dans le texte, mais également les antérieures, c'est-à-dire celles appartenant à la fois à l'œuvre de Javier Marías, et celles des œuvres manriquienne, bénétienne, et borgésienne. Chaque occurrence fonctionne comme un palimpseste en quelque sorte puisqu'elle réactive les autres occurrences. Mais précisément, ce fonctionnement n'est-il pas assimilable à une forme de métalangage ? Dans la mesure où chaque occurrence réactive les autres, elle réactive ce qui a déjà été dit à propos du sens de la métaphore shakespearienne : du même coup, la répétition induit un discours qui parle d'un langage littéraire. C'est là la fonction même du métalangage. En effet, d'après J. Rey-Debove²⁹⁵ :

« Tout usager d'une langue trouve dans cette langue de quoi établir une distance entre son discours et lui-même comme sujet de l'énonciation, et entre son discours et le monde comme objet de l'énonciation. La fonction métalinguistique est à la fois une prise en charge de la description des langues, et une autorégulation des moyens d'expression et de communication d'une langue ».

Or, ce qui est vrai pour la langue est vrai pour le discours littéraire. Ainsi, à l'instar du métalangage dit « naturel », le discours sur l'œuvre marienne se trouve donc tout entier contenu dans la répétition, ou plutôt dans ce qui fait l'objet de la répétition. C'est l'épaisseur à la fois intertextuelle, intratextuelle et récurrentielle, de la métaphore shakespearienne qui permet d'en rendre compte le mieux possible.

Après l'analyse hypotextuelle que nous venons de mener, la piste shakespearienne est abandonnée au profit d'une lecture bénétienne et borgésienne. Le narrateur convoque un ensemble de textes qui entrent en résonance et s'enrichissent mutuellement. L'expression réunit toutes ses valeurs sémantiques en un « feuilleté », selon

²⁹⁵ REY-DEBOVE, J., *Le métalangage*, Armand Colin/Masson, coll. « U. Lettres », Paris, 1997, p. 1.

l'expression de Roland Barthes²⁹⁶. L'expression était « mystérieuse », et elle le reste, du fait de l'épaisseur textuelle qu'elle a acquise. Quant au lecteur qui ignore les pistes, force est pour lui de constater l'importance d'un titre dont on trouve le parfait revers, justement, dans le dernier roman de l'auteur intitulé *Tu rostro mañana*. Ces différentes remarques tendent à mettre en évidence l'importance de la fonction de la métaphore dans l'ensemble de l'ouvrage, rendue palpable par la complémentarité de la récurrence et de la reproduction. Il ressort de cette brève analyse que le texte marien s'affranchit du sens original de son hypotexte, comme le suggère d'ailleurs plus directement l'absence de guillemets et de référence précise. L'origine shakespearienne est gommée en quelque sorte par l'hypotexte marien lui-même, tel qu'il se forme à partir de *TLA* et *Mañana*.... Nous nous sommes également rendu compte de la prégnance de l'ascendance borgésienne sur la métaphore de la « negra espalda », bien que le narrateur ne fasse pas allusion à l'auteur argentin dans *NET*. Elle est également profondément liée à la culture espagnole à travers l'exploitation de l'héritage manriquien et bénétien. Dans sa définition, sa pratique, ses origines, la « negra espalda » est marquée par la signe du multiple : en ce sens elle est intrinsèquement « reprise » au sens kierkegaardien.

²⁹⁶ BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, éd. du Seuil, coll. Points, Paris, 1972, p. 126, 127.

Dans ce chapitre, nous avons tenté de définir la « negra espalda » sur un plan plus théorique. Elle se présente avant tout comme une métaphore spatiale fondamentalement marienne, bien qu'elle soit empruntée à une série de textes dont le premier est un hypotexte shakespearien ; comme nous l'avons vu, le narrateur s'affranchit assez rapidement de celui-ci et réinvente la filiation hypotextuelle de la métaphore à la lumière des oeuvres manriquiennes, bénédiennes et même borgésiennes. Nous voyons alors comment la récurrence textuelle et la reproduction citationnelle peuvent devenir complémentaires dans le texte. Mais au-delà des résonances littéraires qu'elle peut avoir, c'est une métaphore de la dualité temporelle. Elle se caractérise aussi par une chronologie inversée qui fait que le futur est perçu comme du passé et le passé comme du futur et par un transfert de toute l'incertitude qu'il suscite vers le passé.

La « negra espalda » définit une expérience dont les finalités sont ontologiques ; il s'agit de l'univers du non-être par opposition à ce que nous supposons être l'univers de l'être : il y a là un renversement de la dichotomie ontologique traditionnelle, et le non-être est désormais abordé non plus comme le contraire de l'être mais comme d'autre modalités, paradoxales ou étranges, de l'être. La variation sur le verbe être est ainsi au coeur de la signification de la « negra espalda », établissant alors le principe d'une poétique de la variation comme fondement de la « negra espalda ». En ce sens, elle définit un espace en relation étroite avec la fiction, considérée non pas comme le non-être mais comme l'autre partie de cet être fondamentalement duel. Cette dualité entre réalité et fiction redonne à la fiction ses lettres de noblesse.

En même temps, l'analyse des origines hypotextuelles de la métaphore shakespearienne nous a permis d'approfondir l'aspect métaphysique de la réflexion menée par l'auteur, notamment sur les rapports de l'individu au temps, mais elle nous a également permis de mettre en évidence la dimension intrinsèquement métalinguistique du mécanisme de la répétition : la répétition est en soi le mouvement qui permet l'élaboration d'un discours sur l'oeuvre en train de s'écrire. A ce titre, ce qui est répété a le double statut de discours et de métadiscours littéraire ; c'est également la raison pour laquelle la poétique de la variation confère au discours de *NET* un aspect fortement théorique, comme nous avons pu le constater plus particulièrement dans ce chapitre.

Conclusion de la troisième partie.

Nous nous sommes attachés dans cette troisième partie à définir la « negra espalda del tiempo » ; elle se caractérise par une perception inversée des paradigmes temporels et une approche du temps en termes contradictoires ; en cela elle s'oppose radicalement à un « endroit du temps » tel que nous l'expérimentons. Elle fait également apparaître la répétition comme inductrice en soi d'un métalangage littéraire.

La « negra espalda » se traduit d'abord par une réévaluation des rapports entre passé et présent puis entre réalité et fiction : la variation de l'hypotexte shakespearien qui va du même à l'autre le plus différent marque la transition d'une approche successive à une appréhension simultanée du passé et du présent : ils cohabitent en toute sérénité et en toute éternité se situant du même coup dans un rapport d'équivalence ontologique. Par analogie, la fiction cesse d'être vue comme le contraire de la réalité, le contraire de ce qui est important. Elle est reconnue en tant que telle et comme faisant partie intégrante d'une réalité globale, dont nous ne percevons qu'une partie : celle que nous vivons.

A travers la récurrence des paroles hernandiennes, nous avons réévalué la place de la mémoire dans l'expérience individuelle et collective du passé : elle trouve sa réalisation dans une approche métaphorique du souvenir et de l'histoire. A travers la variation des paroles othelliennes, nous avons observé les rapports qu'entretient la « negra espalda » avec le temps présent, tel que nous le vivons. Nous avons pu constater que la « negra espalda » instaurait un mode de coexistence pacifique avec le temps présent dont elle constitue en réalité la substance : elle traduit la persistance du passé dans le présent et sa richesse quasi fictive.

L'image de l'être total et duel en même temps, symbolisée par la métaphore des lumières a trouvé une expression toute particulière dans la formation d'une instance narrative aux multiples visages et d'un *super-personnage* dans le texte. En effet, nous avons assisté aux différentes étapes d'une désincarnation, mise en scène par le narrateur lui-même : son moi individuel se dissout dans un moi universel, comme en témoignent et sa « disparition physique » et la dissolution de son identité onomastique. L'autofiction en ressort enrichie. Si l'écriture semble permettre cette « synthèse hétérogène » du moi qui se traduit par l'usage de la répétition une dialectique non plus du même et de l'autre, mais de l'un et du multiple, cette coexistence pacifique de ce qui est et de ce qui n'est pas permet

l'accès à une expérience ontologique théoriquement supérieure à celle que nous connaissons dans la réalité ; elle correspond à un état idéal.

La « negra espalda » informe également le texte au niveau syntaxique, où nous avons montré comment la répétition/variation permet la mise en place d'un système d'échos fondés sur la coordination en « y » et « o ». Partagé entre l'expression de la continuité sereine et l'omniprésence de la possibilité, le narrateur parvient à construire progressivement un discours narratif erratique, dont la spontanéité et la liberté apparentes le rapprochent de la conversation.

Enfin, l'analyse du thème de la malédiction nous a permis d'appréhender dans toute sa complexité la poétique de la variation. A l'image de la malédiction, sa perpétuation condamne le créateur à disparaître, mais implique que sa création demeure ; le rôle de la femme dans cette transmission qui fait la transcendance de la littérature a été mis en évidence. Elle trouve ensuite son symbole dans le royaume de Redonda. L'utopie redondienne traduit à la fois le caractère dérisoire de la condition de créateur et la transcendance inaliénable de la création et le pouvoir d'alternance que constitue la fiction. En ce sens, elle est la concrétisation de la « negra espalda ».

Comme nous avons pu le constater au cours de ces différentes analyses, la répétition/variation n'induit pas un mouvement dialectique dans le texte : elle ne cherche pas à résoudre les contradictions mises en évidence dans le discours entre les modalités du même et de l'autre. Comme le dit Kierkegaard, ce qui caractérise la répétition, c'est le mouvement qui va d'une occurrence à l'autre ; or cette transition qui assure la variation la plus minimale est assimilable à une analogie :

« La notion d'analogie a connu une telle fortune qu'il semble presque impossible de lui conférer une définition dépourvue d'équivoque. Son usage premier, en mathématique pythagoricienne, ne présageait aucun glissement: elle était la formule ramenant des termes inégaux proportionnellement comparés à une identité de rapport ($a/b = c/d$). Pourtant, cette capacité à produire l'unité au travers de la pluralité en inscrivant des éléments isolés dans une continuité logique explique son extension aux autres champs de connaissance (...) » (*Encyclopaedia Universalis*)

L'analogie indique en effet un rapport de proportion qui se formule en ces termes : « a est à b ce que c est à d »²⁹⁷. Or, la conséquence de ce rapport est de réduire les

²⁹⁷ Dans son ouvrage intitulé *L'Analogie* (PUF, 1990), P. Secretan donne cette définition tirée de la scolastique et appliquée à la mathématique : « A est à B ce que C est à D » ; il en déduit que « le 'est à', le 'de même que' et le 'comme si' sont les lieux où se repèrent les inflexions de l'analogie vers la ressemblance, et vers une nécessité de feindre pour passer la frontière de l'inaccessible » (p. 11).

différences. L'analogie permet alors de relier le même et l'autre dans un mouvement de répétition/variation.

C'est par un mouvement analogique que la variation métaphorique parvient à reconstituer le souvenir et à réinventer le présent : c'est en effet sur le principe de l'analogie que repose le fonctionnement de la récurrence des hypotextes shakespeariens et hernandien. Les éléments mis en présence se ressemblent, et par analogie, les contextes dans lesquels ils apparaissent se rapprochent ; un univers de sens se construit alors. C'est par un mouvement analogique que le sujet parvient à s'identifier à l'humanité toute entière. C'est encore par un mouvement analogique que les effets de la coordination se propagent à l'ensemble du discours et que la poétique de la variation prend corps sous les traits d'une utopie paradoxale de la malédiction de l'écriture.

L'analogie constitue le lien fondamental sur lequel reposent le texte et l'oeuvre de l'auteur comme le suggère cette dernière réflexion :

« En la construcción de una novela, de un argumento o trama o historia, un elemento siempre presente es lo que podríamos llamar sin más el vínculo. Hay novelas lineales que toman a un personaje o a más y no lo abandonan en ningún momento (...). En esos casos el vínculo se da por sí solo o en realidad no es tal : hay un continuum. Pero hay otro tipo de novela o narración, en el que me temo que se inscriben las mías, que sí se demora, se detiene y divaga, abandona a unos personajes y se ocupa de otros, empieza a contar varias veces, o eso parece. Sin embargo, aquellos episodios o personajes que pueden tener la apariencia de lo anecdótico, a veces incluso como si se tratara de cuentos insertados, van creando entre sí (y esto es sólo una manera de hablar : los crea el autor sin duda alguna) unos vínculos o nexos subterráneos que acabarán por salir a la luz a medida que el libro avance o a su conclusión. Esta creación de vínculos que en mi caso no es preconcebida, aunque sí deliberada, se produce gracias a lo que yo percibo (por eso estoy hablando de *sensaciones*) como una facultad asociativa exacerbada, como una hipertrofia de la capacidad para ver la relación entre todas las cosas, para no ver nada fuera del extenso tejido que es el mundo – el mundo novelesco de cada novela, se entiende. »²⁹⁸

La répétition est ainsi la garantie d'une forme de cohésion au sein du récit. Elle peut concerner un personnage, ou un épisode apparemment autonome et anecdotique au point de risquer d'avoir l'air de « pièces rapportées » (« cuentos insertados »). Cependant, les différentes répétitions tissent des liens (« vínculos ») ou établissent des connexions symboliques (« nexos subterráneos ») entre elles ; celles-ci reposent sur un principe associatif entièrement subjectif (« se produce gracias a lo que yo percibo (por eso estoy hablando de *sensaciones*) como una facultad asociativa exacerbada »), mais qui ne fonctionne qu'à l'intérieur du texte considéré (« el mundo novelesco de cada novela »). Ce principe d'association est assimilé finalement à une sorte d'obsession pathologique pour la

²⁹⁸ In *Literatura...*, op. cit., p. 260-261.

totalité : il est en effet question d'une « hipertrofia de la capacidad para ver la *relación entre todas las cosas*, para ver *nada fuera* del extenso tejido del mundo » (c'est nous qui soulignons). Ce principe d'association repose sur l'analogie. Ainsi, l'analogie est au coeur de la poétique de la variation. C'est en ce sens que nous pouvons qualifier le mouvement de la « vraie » répétition d'*analectique*, par opposition au mouvement dialectique. Il s'agit finalement d'un mouvement fondé sur le principe d'un glissement sémantique, voire sémiotique –lorsque des images sont en jeu notamment- entre éléments plus ou moins divergents et qui ne se traduit par aucun dépassement de ces divergences : elles cohabitent ensemble selon le principe de l'immanence de l'être qui règne au sein de la « *negra espalda* ».

Conclusion générale.

Nous avons ouvert ce travail sur les problèmes posés par la réception de *NET*. Nous voudrions y revenir ici afin de mettre en perspective nos conclusions avec les critiques adressées à l'ouvrage. Ce livre a suscité en effet de nombreuses critiques et a été l'occasion d'un déchaînement contre l'auteur, jusqu'ici plutôt épargné, et contre l'ensemble de son oeuvre. L'écriture et la production romanesque de J. Marías ont en effet été jugées « répétitives » - au sens péjoratif du *fastidium similitudinis* - par le critique Jordi Bonels dont le jugement est emblématique d'une certaine incompréhension de l'oeuvre. En effet, dans son *Histoire du roman espagnol contemporain*, déjà mentionnée, il reproche à J. Marías d'utiliser toujours « les mêmes ficelles » (p. 110) ; quant à *NET*, il conseille aux lecteurs de se contenter de son « beau » titre, même s'il reconnaît que certaines anecdotes ne sont « pas sans intérêt » (*id.*).

Une première remarque, au-delà de l'individualité du goût, est qu'il y a confusion entre répétition et simple reproduction. Il existe deux types de démarches d'écriture : l'une - celle du *rewriting* - niant, ou du moins cherchant à nier, toute forme de différence, et l'autre - celle que met en oeuvre J. Marías - offrant au contraire la possibilité d'accéder à la richesse de la différence. C'est sans doute la confusion de ces deux pratiques qui peut conduire à formuler le reproche de la répétition à l'encontre de l'oeuvre marienne. Or, cette confusion est sans doute d'origine culturelle. Il est difficile de manœuvrer dans ce domaine tout en évitant les clichés, mais il n'est pas faux de dire que nous vivons dans une société de la nouveauté, de l'éphémère et du virtuel, auxquels s'opposent totalement les processus mis en place par la lente analectique de la répétition/variation²⁹⁹. Autrement dit, un livre comme

²⁹⁹ La répétition pose la question du caractère reproductible ou non du texte littéraire et met en jeu des options idéologiques et esthétiques opposées. Elles alternent de façon récurrente au fil du temps, comme en témoigne l'analyse de Daniel Sangsue, dans un ouvrage consacré à la parodie (Hachette, 1994) : « Il semble qu'il existe des « rythmes » culturels, des mouvements de flux et de reflux au gré desquels tantôt la citation (...), tantôt le pastiche (...), tantôt la parodie, tantôt encore d'autres formes de réécriture sont à l'ordre du jour. Ces rythmes dépendent bien entendu des rapports qu'une société donnée entretient avec les catégories du sérieux, du comique, du ludique, etc. (...) mais aussi de la perception que cette société a de son histoire et de notions comme la reproduction ou la répétition. Dans une idéologie de l'histoire cumulative, évolutive, la réécriture sera perçue comme la possibilité d'un renouvellement, tandis que dans une idéologie entropique de l'histoire (mythologie de l'âge d'or, valorisation des origines, etc.), elle aura tendance à être perçue comme une

NET ne « suit pas la mode » du roman contemporain, à la narration fragmentée et aux portraits hallucinés, tels qu'il s'en écrit aujourd'hui notamment en Espagne (on pense notamment au succès du dernier roman de José Angel Mañas, *Ciudad rayada*³⁰⁰).

On peut également supposer que Bonels confond répétition et *ressassement*, non pas au sens négatif qu'a pris ce terme dans l'usage, à savoir répéter sans cesse la même chose par une incapacité volontaire ou non de « passer à autre chose », mais au sens littéraire. Il existe en effet une « littérature du ressassement » dont les objectifs sont à l'opposé de ceux de Marías. L'écriture du ressassement se définit avant tout comme une écriture de l'épuisement de la forme, dont le but est soit une destruction (Artaud), soit au contraire une tentative désespérée de régénération (Blanchot, Beckett). Or il n'est pas juste d'animer la démarche de Marías d'une volonté d'épuisement, même s'il est sans doute intéressé par l'idée d'une rénovation profonde et nécessaire du langage littéraire. La répétition répond chez lui à une exigence de vérité poétique à l'intérieur de formes balisées ; elle est synonyme de perfectionnisme face au constat résigné de l'impuissance du langage à évoquer la réalité qui nous entoure. Ainsi, Marías suit une toute autre voie que celle tracée par les écrivains du ressassement.

Reprocher à J. Marías de pratiquer la répétition révèle donc une méconnaissance de ses intentions aussi bien sur le plan esthétique que sur le plan des idées. La répétition est dans son oeuvre une démarche volontaire et une astreinte, voire une ascèse au service d'une écriture capable d'exprimer la profondeur de sa réflexion sur l'art et sur la vie. Elle relève donc d'une attitude esthétique consciente et exigeante. A ce sujet, on peut rappeler les impressions que J.-C. Mainer livrait à J. Gracia sur les romans de J. Marías³⁰¹ : « El narrador de Javier Marías es un egoísta hasta en su propio lenguaje, en esa búsqueda absoluta de la precisión, que es una manera de defenderse de la realidad (...) Creo que es un gran escritor, pero le pasa lo que a algunos escritores, que es poco generoso ». Cet égoïsme dont parle Mainer est un des noms que l'on peut donner à l'exigence que Marías manifeste à l'égard de ses lecteurs. Il cristallise sans doute l'agacement et les critiques de certains.

Enfin, indépendamment de l'écrivain qui nous occupe, il nous semble que l'argument selon lequel un auteur se répète est intrinsèquement spécieux. Tout auteur est amené à construire un univers en usant d'une façon ou d'une autre de la répétition. Elle est l'origine

dégradation (...). C'est donc la reproductibilité des modèles et la valeur qu'on attache à leur répétition, à leur « reprise » qui sont ici en jeu. » (*op. cit.*, p. 93-94).

³⁰⁰ MANAS, J. A., *Ciudad rayada*, Espasa Calpe, Madrid, 2002.

³⁰¹ MAINER, J.-C., « La novela española contemporánea », in *Cuadernos hispanoamericanos*, n°579, sept. 1998, p. 59-70.

et l'horizon, non pas seulement de la différence, comme le souhaitait Deleuze, mais de la constitution du sens. On peut donc considérer d'une certaine manière que la répétition a, en elle-même, le statut d'un métalangage littéraire. La poétique de la « negra espalda » en témoigne.

Nous avons, en effet, ouvert notre réflexion sur le constat d'une contradiction entre le fait de tenir un discours hostile à la répétition et le fait de mettre en pratique un discours de la répétition. Désormais, cette contradiction est levée. En effet, ce discours hostile à la répétition est tenu dans le cadre d'une réflexion sur les fondements de la représentation : le narrateur nie à la représentation le droit d'être confondue avec une reproduction à l'identique et d'avoir l'identité pour seule finalité. Nous avons vu en effet comment il combat le désir d'identité à travers différentes formes de dégradation : dégradation de la mémoire, dégradation de la biographie et l'autobiographie, perte de l'identité propre, perte de soi dans l'illusoire immortalité de la fiction. Nous avons vu, en particulier, comment la différence entre l'être et sa représentation est instrumentalisée par le recours à la citation : il y a finalement autant de différence entre l'être et sa représentation qu'entre le texte et sa citation, qu'elle donne lieu ou non à un commentaire. La récurrence littérale a, quant à elle, été utilisée dans le but d'opposer une résistance aux tentations et aux pièges du langage de la représentation, afin d'afficher une maîtrise possible du discours.

Au contraire, le discours de la répétition/variation consiste à mettre en oeuvre l'autre intention qui peut animer la répétition, celle qui consiste à ne pas vouloir le retour du même, non seulement parce qu'il est impossible, mais aussi parce que c'est dans la variation que la représentation prend son sens. Comme nous l'a montré l'analyse de la métaphore de la « negra espalda del tiempo », dans l'univers marien, la fiction cesse d'être reliée au non-être et acquiert un véritable statut ontologique : elle est désormais considérée comme la partie immergée de l'iceberg que constitue la réalité, pour reprendre une métaphore quelque peu galvaudée. En effet, la fiction apparaît comme un espace dans lequel s'expriment toutes les modalités de l'être non réalisé : non seulement ce qui ne peut pas être, c'est-à-dire l'imagination, mais aussi et surtout ce qui pourrait être, ce qui aurait pu être, et ce qui n'est plus. Elle est fondamentalement variation sur le verbe « être ». A ce titre, elle finit par recouvrir une réalité paradoxale qui a plus d'importance quantitative que la réalité vécue, si celle-ci peut être mesurée en termes d'expériences. Elle n'est donc pas la négation de la réalité, ni son négatif : elle en est l'autre partie, la face cachée, l'envers, le « dos noir du temps » pour reprendre la traduction de J.-M. Saint-Lu.

C'est en cela que nous avons pu établir des liens entre la réflexion marienne et l'oeuvre borgésienne. Les deux auteurs pointent à leur manière les erreurs de la représentation et la fausseté du rapport qui s'établit entre fiction et réalité, quand il repose sur une confusion des deux et sur l'hypothèse de l'invasion de l'un par l'autre. Comprise dans sa dualité fondamentale, la réalité ne peut constituer une menace pour elle-même et dans la configuration de la « negra espalda », la fiction ne peut envahir la réalité : la menace tlönienne est définitivement éloignée.

Le discours de la répétition redéfinit alors l'écriture de la fiction et le rapport au genre romanesque, en même temps qu'elle propose une réflexion sur l'individu et son rapport au temps. Ainsi, le rapport au passé, bien que fondé sur une variation métaphorique, devient la garantie d'une mémoire militante dans la conservation du souvenir de la Guerre Civile et des victimes du franquisme. De la même façon, la variation métaphorique permet la redéfinition du rapport au présent vécu dans une sorte de continuité avec le passé et la fiction, considérée comme un envers de la réalité. Nous avons également fait état des conséquences de la répétition/variation sur la constitution d'une identité autofictionnelle complexe de l'instance narrative qui cherche à embrasser toutes les possibilités de l'être. Enfin, l'étude de la valeur symbolique de la réécriture de la malédiction familiale nous a permis de comprendre la dimension poétique de la répétition au niveau narratif ; l'identification d'une malédiction de l'écriture, destinée à se répéter et à se transmettre éternellement a abouti logiquement à une conception utopique de la littérature qui sous-tend l'univers marien. Le roi des lettres, depuis son île déserte, est maudit parmi les hommes, mais son oeuvre connaît la promesse de l'éternité.

Ces différentes analyses ont permis de dépasser le stade de la prospective littéraire propre à tout discours théorique, telle qu'elle est apparue dans le discours entourant la récurrence de la métaphore de la « negra espalda ». La poétique de la « negra espalda » est donc fondée sur l'exploitation de la répétition/variation dans la mesure où celle-ci fait coexister dans le texte le même, le ressemblant et l'autre, à l'image des diverses modalités de l'être qui font l'ensemble de la réalité et nourrissent la fiction.

On se souvient que dans *Différence et répétition*, Deleuze condamnait l'approche de la répétition en terme d'identité ; il en condamne aussi tous les avatars, tels que la ressemblance, l'analogie et l'opposition, comme des erreurs de l'entendement. Pourtant, est-il d'autre manière d'aborder la répétition que par ces différentes notions, et notamment lorsqu'il s'agit de le faire par le langage qui n'est qu'un imparfait médiateur ? Aussi, au

cours de ce travail, avons-nous été amenés à abandonner le projet ambitieux de Deleuze, tout en ayant conscience, avec lui, que la répétition « a pour corrélat le maximum de différence ». L'analyse de *NET* nous a permis de mettre en valeur la prégnance des répétitions formelles que permet la répétition lexicale, syntaxique et structurelle mais également intertextuelle (bien que fonctionnant sur des principes différents). Mais cette analyse nous a surtout permis de mettre en évidence l'importance de l'exploitation de relations sémantiques précisément fondées sur la ressemblance et la différence, que nous avons rencontrées sous la forme de la variation. En ce sens, nous avons rejoint la réflexion de Kierkegaard sur la répétition comme dynamique de renouvellement, de renaissance à soi, c'est-à-dire la répétition conçue en termes de variation.

Ainsi, devant les impasses d'une pensée dialectique entre identité et différence, l'approche kierkegaardienne liée à la spécificité de l'univers marien, nous offre l'alternative d'une *analectique*. C'est sur l'analogie que repose précisément la différence entre le fou et le poète comme le signale M. Foucault dans le chapitre qu'il consacre au *Quichotte* dans *Les mots et les choses*³⁰² :

« *Don Quichotte* est la première des oeuvres modernes puisqu'on y voit la raison cruelle des identités et des différences se jouer à l'infini des signes et des similitudes ; puisque le langage y rompt sa vieille parenté avec les choses, pour entrer dans cette souveraineté solitaire d'où il ne réapparaîtra, en son être abrupt, que devenu littéraire ; puisque la ressemblance entre là dans un âge qui est celui de la déraison et de l'imagination. La similitude et les signes une fois dénoués, deux expériences peuvent se constituer et deux personnages apparaître face à face. Le fou, entendu non pas comme malade, mais comme déviance constituée et entretenue, comme fonction culturelle indispensable, est devenu, dans l'expérience occidentale, l'homme des ressemblances sauvages. Ce personnage, tel qu'il est dessiné dans les romans ou le théâtre de l'époque baroque, et tel qu'il s'est institutionnalisé peu à peu jusqu'à la psychiatrie du XIX^e siècle, c'est celui qui s'est aliéné dans l'*analogie*. Il est le joueur déréglé du Même et de l'Autre. Il prend les choses pour ce qu'elles ne sont pas, et les gens les uns pour les autres ; il ignore ses amis, reconnaît les étrangers ; il croit démasquer et il impose un masque. Il inverse toutes les valeurs et les proportions, parce qu'il croit à chaque instant déchiffrer des signes : pour lui les oripeaux font un roi. Dans la perception culturelle qu'on a eue du fou jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, il n'est le Différent que dans la mesure où il ne connaît pas la Différence ; il ne voit partout que ressemblances et signes de la ressemblance ; tous les signes pour lui se ressemblent, et toutes les ressemblances valent comme des signes. A l'autre extrémité de l'espace culturel, mais tout proche par sa symétrie, le poète est celui qui, au-dessous des différences nommées et quotidiennement prévues, retrouve les parentés enfouies des choses, leurs similitudes dispersées. Sous les signes établis, et malgré eux, il entend un autre discours, plus profond, qui rappelle le temps où les mots scintillaient dans la ressemblance universelle des choses : la Souveraineté du Même, si difficile à énoncer, efface dans son langage la distinction des signes. » (p. 62-63).

³⁰² FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1966.

Ainsi, le poète et le fou jouent avec les mêmes instruments, mais la musique qu'ils en font sortir diffère : si le fou se noie dans la différence, le poète au contraire se débat dans les différences pour en faire ressortir le même et donc l'unique. Le poète se joue de la différence pour faire apparaître les liens qui unissent les signes dans l'expression d'une même et d'une unicité esthétique : celle de la beauté.

UNIVERSITE MICHEL DE MONTAIGNE BORDEAUX 3
INSTITUT D'ETUDES IBERIQUES ET IBERO-AMERICAINES
Année 2003-2004

THESE POUR L'OBTENTION DU GRADE DE
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE MICHEL DE MONTAIGNE BORDEAUX 3

**LA REPETITION
DANS *NEGRA ESPALDA DEL TIEMPO*
DE JAVIER MARIAS**

Présentée par Amélie Florenchie
Sous la direction de Madame Geneviève Champeau

Tome 2

Annexes

Annexe 1. Répartition des coordinations « y » et « o » dans les chapitres 9 et 1.

Annexe 1a. Répartition des coordinations en « y » dans le neuvième chapitre.

1. Au niveau microsyntaxique (34 occurrences):

Adverbes :

- “temprano y tarde”.

Verbes (4):

- “no se ven **ni** conocen”,
- “insistir y esforzarse”,
- “detener el combate y hacer un alto”,
- “recogiera y recontara”.

Adjectifs (13) :

- “desagradable y venenosa y malpensada”,
- “treinta y dos y treinta y tres años”,
- “sesenta y cinco”,
- “el tajo certero y limpio”,
- “los días confusos e indistinguibles”,
- “atenuadora e inerte”,
- “arriesgada y vencida farra”, “egoísta y dormido”,
- “añadido y ajeno”,
- “patéticas e insignificantes”, “el testimonio respetuoso y benigno”.

Substantifs (16) :

- “su presencia y sus gestos y su relato desinteresado”,
- “su escucha y atención”,
- “fronteras **ni** paradas súbitas **ni** brutales cortes”,
- “los finales y los principios”,
- “lo uno **ni** lo otro”,
- “no el tajo ... **ni** la yuxtaposición”,
- “olvidos y periodos borrados”,
- “una prolongación...y una resistencia protocolaria”,
- “civilidad y cortesía y hasta fingimiento”,
- “hombres y mujeres”,
- “esfuerzo y esmero”,
- “demasiados ayeres desconocidos sumados y ningún mañana”,
- “mujer y hombre”.

2. Au niveau macrosyntaxique (53 occurrences) :

Propositions subordonnées (22) :

- “y no su presencia” (como si),
- “y en las aldeas”,

- “y en las estaciones de trenes”,
- “y en los apeaderos vacíos”,
- “y las convierte” (que),
- “y en qué consiste”,
- “y que su concurso es aún necesario”,
- “y a la idea de su acabamiento”,
- “y en orden”,
- “y así no las obligara” (como si),
- “y pudiera así acostumbrarse” (para que),
- “y la luz se expande” (aunque),
- “y luego otro”,
- “y en lo que los aguarda”,
- “y regresen” (cuando),
- “y que quedó en su cama”,
- “y ya olvidado esta mañana”,
- “y siguió soñando” (que),
- “y se preparaba el café” (mientras),
- “y le cuesta ganarlo” (quien),
- “y las hace patéticas (que)”,
- “y apaga la luz” (hasta que).

Propositions principales ou indépendantes (31) :

- “Y es muy de agradecer”,
- “y nunca quiero serlo”,
- “y quizá no lo era tampoco entonces”,
- “y ya alcanzada cuando me marché a Oxford la edad simbólica”,
- “y se los descarta”,
- “y los que los preceden se vuelven entonces antediluvianos”,
- “y sin embargo se fueron solapando”,
- “y esa creencia es también engañosa”,
- “y yo los conozco”,
- “y aún se mantienen”,
- “y a su vez la luz diurna finge no verlas”,
- “y las tolera”,
- “y hasta parece frenarse un poco”,
- “y luego apaga la luz”,
- “y en cambio la pizarra la hacía insistir ”,
- “y caía hecha agua sobre la plaza”,
- “y los veo a veces”,
- “y tal vez han viajado”,
- “y en esas luces prendidas ven”,
- “y entonces no será ya la casa”,
- “y quizá el cuerpo querido del que se desprendieron los habrá traicionado”,
- “y se acuerda del hombre”,
- “y va bien tapada”,
- “y hasta es posible que le robe algo”,
- “y piensa en la mujer”,

- “y el dinero es conmutable”,
- “y ella puede encontrar otro sustento”,
- “y el misterio de este hoy”,
- “y ambos...miran”,
- “y sin embargo son el testimonio”,
- “y luego la apaga”.

Annexe 1b. Répartition des coordinations en « o » dans le premier chapitre.

1. Au niveau microsyntaxique (24 cas, soit 31 occurrences) :

Adjectifs :

- “reconstrucción material o física”
- “tiempo pasado o perdido”
- “la espera de otros ojos más ávidos o sosegados”
- Verbes :
- lo altere o falsee
- por causa de lo que imaginó o fabuló y escribió y publicó
- alguien recuerda o transmite
- sólo compramos y una vez leímos o permanecieron cerrados
- los heredó o los vio
- contar y contar, o preparar y meditar su cuento, o maquinarlo
- cuya vida se enriquece o condena o solamente varía
- todo lo que emitimos o nos acompaña o causamos

Substantifs :

- una representación o puesta en escena
- cualquier cronista o superviviente
- constituyen un argumento o trama
- traen a veces ventura o desdichas
- con su inocuidad o su veneno
- es una mera ilusión o quimera
- basta con que haga un símil o una comparación o hable figuradamente
- voy a relatar lo ocurrido o averiguado o tan sólo sabido
- lo ocurrido en mi experiencia, o en mi fabulación, o en mi conocimiento,
- los ojos orientalizados y como pinceladas los labios –‘boca de pico, boca de pico’-; o el mentón casi partido, o las manos anchas
- ‘se puso hecho una furia’ o ‘se comportó como un patán’
- sin el puñal en la mano o sin cuerpo en que clavarlo
- con coquetería o como maldición inconsciente

2. Au niveau macrosyntaxique (13 cas-occurrences) :

- los pasos que dieron o cómo apuñalaron
- a quien dejó de estar y ya no está por su causa, o al aire
- quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece
- impertinentes todos según la parvularia fórmula crítica, o ninguno necesitaría al otro
- El principio de este relato, ...en la novela que escribí hace tiempo, o aun antes de eso
- Su final (...) coincidirá con el mío, dentro de algunos años, o así lo espero.

- Y las narraciones que inventamos, de las que se apropiarán los otros, **o** hablarán de nuestra pasada existencia
- esos pasos no quedan sino que se van con nosotros **o** aun antes
- sin querer fue mimético **o** los repite a propósito para invocarnos
- los pasos que no pueden reproducirse (...) **o** no,
- es una mera ilusión (...), **o** mejor dicho
- lo ocurrido (...) **o** es todo sólo conciencia que nunca cesa
- puede que me sobreviva ese fin como nos sobrevive casi todo lo que (...) causamos

3. Structures binaires (27 cas-occurrences) :

- reconstrucción material **o** física
- los pasos que dieron **o** cómo apuñalaron
- a quien dejó de estar y ya no está por su causa, **o** al aire
- una representación **o** puesta en escena
- sin el puñal en la mano **o** sin cuerpo en que clavarlo
- tiempo pasado **o** perdido
- ‘se puso hecho una furia’ **o** ‘se comportó como un patán’,
- lo altere **o** falsee
- cualquier cronista **o** superviviente
- quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse **o** así parece
- por causa de lo que imaginó **o** fabuló y escribió y publicó
- constituyen un argumento **o** trama
- impertinentes todos según la parvularia fórmula crítica, **o** ninguno necesitaría al otro
- El principio de este relato, ...en la novela que escribí hace tiempo, **o** aun antes de eso
- alguien recuerda **o** transmite
- sólo compramos y una vez leímos **o** permanecieron cerrados
- la espera de otros ojos más ávidos **o** sosegados
- Y las narraciones que inventamos, de las que se apropiarán los otros, **o** hablarán de nuestra pasada existencia
- esos pasos no quedan sino que se van con nosotros **o** aun antes
- los heredó **o** los vio
- sin querer fue mimético **o** los repite a propósito para invocarnos
- con coquetería **o** como maldición inconsciente
- traen a veces ventura **o** desdichas
- con su inocuidad **o** su veneno
- los pasos que no pueden reproducirse (...) **o** no,
- es una mera ilusión (...), **o** mejor dicho
- es una mera ilusión **o** quimera

4. Structures polysyndétiques (7 cas, 14 occurrences) :

- contar y contar, **o** preparar y meditar su cuento, **o** maquinarlo
- basta con que haga un símil **o** una comparación **o** hable figuradamente
- voy a relatar lo ocurrido **o** averiguado **o** tan sólo sabido
- lo ocurrido en mi experiencia, **o** en mi fabulación, **o** en mi conocimiento
- cuya vida se enriquece **o** condena **o** solamente varía
- Su final ... coincidirá con el mío, dentro de algunos años, **o** así lo espero. **O** puede que me sobreviva ese fin
- los ojos orientalizados y como pinceladas los labios –‘boca de pico, boca de pico’-; **o** el mentón casi partido, **o** las manos anchas

Annexe 2. Liste des énoncés récurrents.

- « Saco de harina, saco de carne » (p. 10, 73)
- « Boca de pico, boca de pico » (p. 14, 403)
- « La voz antojadiza e imprevisible » (p. 11, 363)
- « Golpe por golpe » (p. 111, 317)
- « Lo que ya no es no ha sido » (p. 275, 279)
- « A regañadientes y por si acaso » (p. 287, 2 fois)
- « La habitación de Gawsworth » (p. 304, 385)
- « Cráter quemado y suave » (p. 124, 367)
- « De papel y tinta » (p. 17, 390)
- « Qué sentido tiene el/ese paso (...) » (p. 264, 271).
- « Hay demasiados que nacen (...) » (p. 30, 235)
- « Lentes tintados » (p. 360 (trois fois), p. 364)
- « Tiempo pasado o perdido » (p. 10, 21, 345, 396)
- « La voz del tiempo » (p. 11, 363, 378)
- « Es la causa, es la causa » (p. 88-89, 89, 379)
- « Ya está, ya pasó, ya está » (p. 275, 280, 282)
- « Y qué, si no hubiera nacido » (p. 30, 235, 273, 367) /
« Y qué, si no hubiera nacido nunca nadie » (p. 30, 236)
- « Mira el hombre los faroles (...) »/
« Mira los faroles el hombre » (p. 147, 281 (bis))
« Mira la mujer los faroles (...) » (p. 146, 281)
- « su revés o su negra espalda » (p. 273)/
« ‘el revés del tiempo, su negra espalda’ » (p. 362)/
« ese revés o esa negra espalda » (p. 364)/
« el revés o negra espalda del tiempo » (p. 400)/
« el envés y la negra espalda y abismo del tiempo » (p. 376)/
« el revés del tiempo » (p. 367)/
« ese revés del tiempo » (p. 377)
- « Escucha, ven, mira, en mí hay esto y quizá prefieras no llegar a verlo. Aún estás a tiempo de no verlo, y si no lo ves no lo habrás visto nunca » (p. 124, 377)
- « Pero al menos habían dicho que yo era un joven agradable, y eso es muy de agradecer, aunque sea retrospectivamente » (p. 140, 141).
- « ‘Ah sí’, pensará tal vez ella de tarde en tarde, ‘vivió aquí conmigo una vez un joven, era madrileño, me pregunto qué habrá sido de él, hace ya tanto tiempo’ » (p. 125) /
« (‘Ah sí, vivió aquí conmigo una vez un joven, era madrileño, me pregunto qué habrá sido de él, hace ya tanto tiempo’) » (p. 367)
- « Es difícil resistirse a perpetuar una leyenda, más aún si uno contribuyó a extenderla. Y sería mezquino negarse a encarnarla » (p. 253) /
« Es difícil resistirse a perpetuar una leyenda, sería mezquino negarse a encarnarla » (p. 367)
- « Hay demasiados que nacen y es como si no hubiera ocurrido y no hubieran nunca existido » (p. 30) /
« Hay demasiados que nacen y es como si no hubieran alcanzado ni atravesado jamás el mundo » (p. 235)

- « Qué sentido tiene el paso por el mundo callado de quienes no tienen tiempo ni de acostumbrarse al aire » (p. 264) /
« Qué sentido tiene ese paso veloz y el proyecto » (p. 271)
- « Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas » (p. 110) /
« este territorio de saña que la muerte atraviesa con herrumbrosas lenguas haciendo brotar las sombras más sombrías sin apenas tregua » (p. 141)/
« la muerte atraviese el espacio con su ojo único y el tiempo con sus herrumbrosas lanzas » (p. 360)
- « y llueve sal, y esparce calaveras » (p. 111)/
« cuando llovió sal, y esparció calaveras » (p. 181)
- « El sol pudre la sangre, la cubre de asechanzas y hace brotar la sombra más sombría » (id.)/
« de pudrir la sangre y hacer brotar la sombra más sombría » (p. 317)
- « La muerte pasó de largo » (p. 335) /
« Pero a De Wet aún la muerte le pasó de largo » (p. 355) /
« estuvo la muerte a punto de no pasarle de largo a mi padre y de dejarme a mí sin existencia » (p. 367)
- « lo que nunca pueden reproducir es el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en ese tiempo » (p. 9) /
« los hechos en sí no son nada, la lengua no puede reproducirlos como tampoco pueden las repeticiones reproducir con su filo el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en ese tiempo » (p. 396)
- « una voz antojadiza e imprevisible pero que conocemos todos, la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido y quizá por eso ni siquiera es tiempo, quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo. Creo que esa voz que oímos es siempre ficticia, tal vez lo será aquí la mía » (p. 11)
« la voz antojadiza e imprevisible que sin embargo conocemos todos, la voz del tiempo cuando aun no ha pasado ni se ha perdido y quizá por eso ni siquiera es tiempo, esa voz que oímos permanentemente y que es siempre ficticia, yo creo, como tal vez lo es y lo ha sido y lo será hasta su término la que aquí está hablando » (p. 364)
- « ‘Apaga la luz y luego apaga la luz’ » (p. 89, 220)/
« (‘Apaga la luz y luego apaga la luz’) » (p. 143, 209, 220)/
« Apaga la luz, y luego apaga la luz. Y apágala. » (p. 379)/
« y entonces silencio y apaga la luz, y luego la apaga. » (p. 281)/
« y allí la luz no se apaga ahora, ni se apaga luego, ni quizá nunca se apague » (p. 282)/
« hasta que la mano de algún funcionario repara en el despilfarro y apaga la luz, y luego la apaga » (p. 147, 404)

Annexe 3. Relevé des citations et des références.

Annexe 3a. Les citations.

1. Citations d'auteurs (100).

1. 1. Citations d'auteurs de langue anglaise

William Shakespeare (10 occurrences) :

- p. 88 : *Othello* (« Es la causa... »).
- p. 89 : *Othello* (« Es la causa... », « ...y suave, como monumental alabastro... »).
- p. 98 : *Othello* (« ...ni señalaré esa piel... »).
- p. 143 : *Othello* (« Apaga la luz... »).
- p. 209 : *Othello* (« Apaga... »).
- p. 220 : *Othello* (« Apaga... », 2).
- p. 362 : *The Tempest* (« el revés del tiempo... »).
- p. 377 : *Richard III* (« Pese yo mañana sobre tu alma... »).

Stephen Graham (44 occurrences) :

- p. 151 : « en la sofocante oscuridad... ».
- p. 184 : « de calidad microscópica ».
- p. 186 : dialogue : « Que venga », « Y su vista », « Eso no planteará problemas... ».
- p. 187 : Graham, Cecil ou Ewart (« como por... », « cargarse... »).
- p. 191 : « las blasfemias... ».
- p. 193 : Graham ou Ewart (« El toro... », « La muchedumbre... »).
- p. 199 : « como una cicatriz blanca ».
- p. 200 : dialogue : « Como hacen... », « Sobre todo... », « Se los limpian... », « Qué asombroso ».
- p. 201 : « seguir las huellas... ».
- p. 202 : « dar un rodeo ».
- p. 204 : « embargó su pecho ».
- p. 205 : « terquedad », « llevo... ».
- p. 206 : *The life...* (« una señora mexicana », « palmas bananeras », « medio decidió »), *In quest...*(« un español », « meditó... »).
- p. 232 : *The life...* (« Entonces... », « Wilfrid... »).
- p. 233 : id. (« hacia atrás... »).
- p. 234 : id. (« en ese mismo instante », « Fue casi... »).
- p. 238 : dialogue : « No hay... », « Sí, ejem... ».
- p. 239 : id. : « no volveré... ».
- p. 240 : « y sin duda... ».
- p. 241 : dialogue : « Como... », « Una cosa... ».
- p. 242 : « nos dimos... », « Feliz... », « en ese amenazante... », « centenares... », « que sin embargo... ».
- p. 245 : « de perplejidad... ».
- p. 248 : citation dans la citation de *Part of the Wonderful Scene* (« por todo... »).
- p. 259 : « Angela y Wilfrid... ».

Autres auteurs (29 occurrences) :

- p. 187 : Ewart (« Da lo mismo... »).
- p. 244 : Ewart (« Da lo mismo... »).

- p. 239 : peut-être citation de Ewart (« el elegante Rudolf »).
- p. 162 : citation dans la citation : Durell (« de mediana estatura... »).
- p. 248 : RG Walker (« el poeta... »).
- p. 249 : citation dans la citation de Lawrence (« es un país... »).
- p. 183 : Cecil de *The Flower of the Battle* (« Perdonad... », « ahora... », « en abierto pecado »).
- p. 261 : Cecil (« ardiente voz... »).
- p. 333 : citation dans la citation de De Wet (« basado... », « en varios... »).
- p. 343 : De Wet (« Así rezaba... »).
- p. 244 : Laurence Sterne (réécriture de Diderot) : « cada bala... ».
- p. 359-360 : Arthur Conan Doyle (« una de sus acciones... », « Christiaan... »).
- p. 175 : citation dans la citation : A. Conan Doyle (« Habría llegado... »).
- p. 175 : TE Lawrence (« No necesita... »).
- p. 370 : Isaac Dinesen (« sólo si uno es capaz... »).
- p. 394 : Samuel Eliot Morison (« Siguiendo... », « A continuación... »).
- p. 397-399 : Shiel (« En medio... », « Dejándome... »).
- p. 397-399 : citation dans la citation (4).
- p. 141 : Joseph Conrad (« línea de sombra »).
- p. 172 : Arthur Machen (« Era impaciente... »).

1. 2. Citations d'auteurs de langue espagnole

Javier Marías (50) :

***Todas las almas* (38 occurrences):**

- p. 18 : « Vive Will... ».
- p. 21 : « el hombre más servicial... ».
- p. 27 : « nuestro querido español », « el caballero español ».
- p. 41 : « Era un hombre... », « Lo que más me impresionaba... », « En cuanto a su risa... ».
- p. 65 : citation dans la citation : « el famoso profesor Del Diestro... », « El profesor... ».
- p. 79 : « Toby Rylands », en référence à *Todas...* dans une lettre de Ian.
- p. 128 : « Robert Rylands », en référence à *Todas...*, dans une conversation JM-les Quejereta.
- p. 80 : « insinceros ».
- p. 87 : citation dans la citation : « A quién pertenece... ».
- p. 115 : « ...era sonriente... », « ...era igualmente sonriente... ».
- p. 116 : « un cierto aire... », « apuesto », « la mirada vehemente », « los dientes encapsulados ».
- p. 137 : « Pero a pesar... », « La alegría y mundanidad... », citation dans la citation : « Nos ha llegado algo... ».
- p. 138 : citation dans la citation : « Tenemos... ».
- p. 139 : « suministrar ».
- p. 152 : « Desde la primera visita... ».
- p. 153 : « De su escasa obra... ».
- p. 154-156 : « Sin embargo... ».
- p. 157 : « Que el hombre... ».
- p. 157-158 : « No podía dejar... ».
- p. 158-161 : « El texto de Durrell... ».
- p. 162-163 : « Con posterioridad... ».
- p. 164-165 : « También... ».
- p. 165-167 : « Pero con ese rostro... ».

- p. 168 : « mi desvarío... ».
- p. 169 : « No me hice cargo... ».
- p. 253 : « No me hice cargo... ».
- p. 299 : « Dr. Leigh-justice », « John Gawsworth ».

Corazón tan blanco (7):

- p. 66 : « De pronto... ».
- p. 67 : « En todo caso... », citation dans la citation : « Que más da ya todo ».
- p. 68 : « Como si dijera... », « Que más da ya todo » (bis), citation dans la citation : « Que más... » (ter).
- p. 74 : « cuando se quedaba... ».

Mientras ellas duermen (3) :

- p. 375-376 : « El viaje de Isaac » (« cuando ya iba a morir... »), citation dans la citation : « Adivino... ».
- p. 372 : « Isaac Custardoy », en référence à « El viaje de Isaac ».

Mañana en la batalla piensa en mí :

- p. 149 : « un rayo que parte un árbol... ».

Cuentos únicos :

- p. 174-176 : note biographique de Ewart dans *Cuentos únicos* (« Wilfrid Herbert Gore Ewart... »).

Autres auteurs (16 occurrences de 6 auteurs différents) :

- p. 110 : citation de Miguel Hernández (« Atraviesa... »).
- p. 111 : Miguel H. (« ...y llueve sal... », « El sol pudre... »).
- p. 216 : Borges (« un lugar... », « homosexualista »).
- p. 270 : mémoires de Julián Marías (« solamente... », « Nos hablaron... », « Tintín... », « y parecía... »).
- p. 371 : membre de la famille (*El Coracero...*) : « Era el 15 de Julio... ».
- p. 391 : *Vida del almirante* de Hernando Colón (« El domingo... »).
- p. 391-393 : *Décadas de orbe novo* de Pedro Mártir de Anglería (« El prefecto », « En el curso... »).
- p. 393 : Diego Alvarez Chanca (« en calidad... », « Fuimos... », « Luego... »).

109 citations de 22 auteurs et 29 ouvrages différents.

2. Citations de documents extra-littéraires (232 citations, 71 documents différents) :

2. 1. Correspondance du narrateur (92 occurrences de 26 documents de 12 correspondants) :

- p. 19 : lettre de Walter Thomas (5 citations, depuis « Walter Thomas » jusqu'à « Ahora... »).
- p. 21 : id. (4 citations, depuis « pero » jusqu'à « Buena suerte profesor », dont une récurrente).
- p. 44 : lettre du narrateur (« la novela de Oxford »).

- p. 77 : lettre de Ian Michael (« con carretas cargadas »).
- p. 78 : id. (8 citations, depuis « mejor novela... » jusqu'à « No me parece... », dont une citation dans la citation).
- p. 79 : id. (3, de « aflicción... » à « Toby Rylands »).
- p. 80 : id. (6, de « una radióloga... » à « Cromer-Blake... »).
- p. 81 : id. (2, « La reacción... », « A Clare Bayes... »).
- p. 100 : télégramme de la Levantina (« tu asistenta »).
- p. 103-104 : lettre de Eric Southworth (de « La necrología... » à « ...citado nombre », dont 2 citations dans la citation).
- p. 106 : id. (« recuento de menciones »).
- p. 172 : lettre d'adieu de Richard Middleton (3 citations, de « odio... » à « ...no lo despreciarás »).
- p. 178 : lettre de Rafael Muñoz Saldaña (9 citations, de « resolver... » à « más sensato »).
- p. 179 : id. (4, de « En la página 89... » à « compañía »).
- p. 179 : lettre du narrateur à RMS (« me temo... »).
- p. 180 : lettre de RMS (« su charada... »), reprise de « charada » par le narrateur..
- p. 180 : lettre de JM à RMS (2, de « Como mareada » à « enigmática »).
- p. 220-232 : lettres de RMS et SGR contenant les informations de *El Excélsior* et *El Universal*.
- p. 213 : lettre de la mère du narrateur (2 citations, de « Pero... » à « vosotros »).
- p. 214 : id. (« No lo entiendo... »).
- p. 245 : lettre de RMS (2, de « no existe más » à « hay sólo casas »).
- p. 246 : id. (2, de « llevaba consigo » à « otros objetos »).
- p. 247 : lettre de RMS (« El hombre... »).
- p. 248 : lettre de SGR (2 citations, de « unas líneas... » à « a su tierra », dont une citation dans la citation).
- p. 257 : lettre de SGR (« Lo que me parece... »).
- p. 286 : lettre du narrateur à son éditeur espagnol (« Por ser... »).
- p. 293 : lettre de l'éditeur anglais de *Todas...* (3 citations, de « habilitación... » à « involuntario... »).
- p. 294 : réponse du narrateur à son éditeur (4, de « algunos personajes » à « en inglés »).
- p. 295 : lettre de l'éditeur (« la situación legal »).
- p. 279 : lettre de Middleton (« el mal intolerable »).
- p. 298 : lettre de Ian Michael à l'éditeur du narrateur (« pero... »).
- p. 302 : lettre de Anthony Edkins à Javier Marías (2 citations, de « Gawsorth... » à « fascinantes historias »).
- p. 303 : id. (« Así que... »).
- p. 304 : réponse du narrateur (« Y si tiene tiempo... », dont une citation de la lettre de Edkins dans la citation).
- p. 305 : lettre de Edkins (3 citations, de « Y en cuanto... » à « me desanimó... »).
- p. 322-323 : lettre de Juan Benet à Javier Marías (2, de « Nota... » à « Zazalejo, enero de 1992 »).
- p. 325 : lettre de Juan Benet (« un ingenioso instrumento »).
- p. 326 : id. (« Efectivamente... », dont 2 citations dans la citation).
- p. 364 : récurrence de la lettre de Will (« Buena suerte profesor »).

2. 2. Articles (84 occurrences de 13 articles de 11 journaux):

- p. 135 : article sur les Stone (3 citations, de « un bosque... » à « la señora Alabaster »).
- p. 137 : id. (« la costumbre... »).
- p. 173 : article anglais de source inconnue sur la mort de Middleton (« el castigo... »).

- p. 181 : article de SGR (« Sólo... »).
- p. 220 : *El excelsior* (2 citations, de « Quien... » à « coagulada »).
- p. 221 : même article en version anglaise (de «...a chambermaid » à « blood »).
- p. 222 : suite (4 citations, de « Inmediatamente » à « de un tiro »).
- p. 223 : id. (7, de « La bárbara... » à « la americana », dont « troglodita » repris en commentaire).
- p. 224 : id. (5, de « El consul... » à « curiosidad », dont 3 expressions repris en commentaire).
- p. 225 : article en version anglaise (« A strange... »).
- p. 225 : article en espagnol (« uno de los muchos... »).
- p. 226 : autre article (« El día 3... »).
- p. 227 : articles de la presse mexicaine (5 citations, de « una cruel ironía... » à « La fatalidad... »).
- p. 228 : id. (« Triste fue el final... »).
- p. 229 : *El universal* (2 citations, « Herbert Gore », « Como... »).
- p. 229 : *El Excelsior* (« Mr Graham cree... »).
- p. 230 : id. (2 citations, « instantáneamente », « trick track »).
- p. 231 : id. (3, de « La señora Graham... » à « Graham », dont une citation dans la citation).
- p. 236 : article de SGR (2 citations, de « Poco antes... » à « horas », dont une citation dans la citation).
- p. 247 : 2 citations tirées de la presse mexicaine.
- p. 249 : article de SGR (2 citations, « El botones... », « A balazos... »).
- p. 257 : article de SGR (« Conformémonos... »).
- p. 336 : article du *Völkischer Beobachter* (« El caso de Wet... »).
- p. 337 : id. (« Quienes... »).
- p. 338 : id. (2 citations, de « Su padre » à « *The Patrol is ended* »).
- p. 339 : expression reprise en commentaire (« ¿Está diciendo la verdad ? »).
- p. 340 : id. (3 citations, de « Puede ser así... » à « defenderse », dont une reprise en commentaire).
- p. 341 : id. (3, de « No se sabe... » à « nada »).
- p. 342 : id. (2, « interesante », « Es inteligente... », dont une reprise en commentaire).
- p. 343 : 2 citations dans la citation tirées d'un article allemand.
- p. 348 : article de presse anglais (3 citations, « El diablo... », dont 2 citations dans la citation).
- p. 349 : id. (« De Percy... », dont 2 citations dans la citation).
- p. 349-353 : 7 syntagmes tirés d'un rapport de la Gestapo sous forme de citation dans la citation.
- p. 350 : article anglais (2 citations, « ataques... », « Praga... »).
- p. 351 : id. (3, de « suicidado » à « nativos »).
- p. 352 : id. (« Mi colega... »).
- p. 353 : id. (« Sin conocimiento... »).
- p. 353 : article de presse (« Hugh »).
- p. 354 : id. (2 citations, « Hugh... », «...daughter... »)
- p. 394 : « chiflado » (citation dans la citation de l'article de Graham Stanford sur De Wet).

2. 3. Mentions paratextuelles (22 occurrences tirées de 16 ouvrages de 11 auteurs différents) :

- p. 110 : une dédicace de Angus Wilson à George Cukor .
- p. 110 : une mention de l'éditeur à *Viento del pueblo* de Miguel Hernández.
- p. 110 : id. à *Five stages of Greek Religion* de Gilbert Murray .

- p. 111 : ex-libris (*Fortunes of Falstaff* de Jonh Dover Wilson) .
- p. 111 : exergue (*Collected Poems* de Gawsworth).
- p. 153 : exergue de Gawsworth dans *Backwaters* (citation dans la citation).
- p. 156 : pseudonyme d'auteur (« Ellery Queen »).
- p. 175 : note d'introduction de Gawsworth à *When Armageddon came* (citation dans la citation).
- p. 201 : exergue de Graham à Ewart dans *In Quest of...*
- p. 248 : paratexte de Gawsworth (signature « JG »).
- p. 254 : mots manuscrits de Graham (2) et de Gawsworth (2) sur la couverture de *Three pairs...* de Panteleimon Romanoff.
- p. 259 : exergue de Ewart à sa sœur dans *Way of Revelation* .
- p. 260 : dédicace de BD Maurer (id.).
- p. 299 : note d'auteur (« Dado que el autor... »), et « Nota... », en référence à *Todas...* en version anglaise.
- p. 333 : couverture de *The Valley of the Shadow* (4 citations, de « Este extracto... » à « de la guerra... », dont 2 citations dans la citation).
- p. 335 : citation de l'exergue de *The Valley...* (« And still death passed me by »)

2. 4. Autres documents (34 occurrences de 18 documents) :

- p. 26 : formulaire de décès de John Gawsworth (2, « Qualification », « A poet »).
- p. 29 : accusation officielle contre Julián Marías (2, « colaborador... », « acompañante... »).
- p. 30 : discours officiel de l'archevêque de Canterbury (« ni está... »).
- p. 39 : notes biographiques sur Toby Rylands (« encargos... »)
- p. 101 : bulletin galdosiste (4 citations, de « Año XI » à « Madrid »).
- p. 156 : dictionnaire biographique (« Pese a su amplio... », citation dans la citation).
- p. 182 : « interventor », citation de source inconnue.
- p. 181 : nom d'un membre de la famille de Ewart (« Molly »), citation de source inconnue.
- p. 188 : « Tommies », citation de source inconnue.
- p. 261 : information sur Ewart
- p. 262 : signature sur un étui à cigarettes (« RD »).
- p. 263, 364 : dédicace sur un coupe-papier (« 15 Yser 16 »).
- p. 296 : texte de loi anglais (« con resultado de odio... »).
- p. 304 : pamphlet commémoratif de la mort de De Wet (« Hugh Olaff de Wet »).
- p. 392 : noms d'île (3 occurrences, dont une appartenant au livre de Pedro Mártir de Anglería).
- p. 399 : nom d'héroïne (« Laura », dans *Cold Steel* de Shiel).

Annexe 3b. Le discours rapporté.

1. Discours rapporté (135).

1. 1. Discours rapporté des personnages (126 occurrences).

- p. 32 : conversation JM-étudiantes (« el tuyo »).
- p. 34 : id. (« convencidas todas »).
- p. 48 : expression employée par Alec (« Así es que van las cosas hoy en día »).
- p. 57 : expression employée par JB (« el profesor Rico... »).
- p. 59 : conversation JM-FR, nom propre (« Joven Marías »).
- p. 60 : noms propres (4).
- p. 67 : conversation JM-FR (« tipo », « genio »).
- p. 75 : propos de Eric dans une cérémonie officielle.
- p. 76 : conversation Eric-vice-rectrice (8), citation dans la citation : mot de Eric (« novela »).
- p. 82 : propos de Ian.
- p. 83 : expression de Mme Cabrera Infante (« muy puticas »).
- p. 84 : conversation téléphonique JM-Ian (5).
- p. 85 : surnom de Ian (« Ideal M »).
- p. 86 : conversation JM-Ian (2).
- p. 87 : id. (5).
- p. 88 : conversation (1), expression de V. Aleixandre.
- p. 89 : conversation (2).
- p. 92 : propos de Alec (1).
- p. 93 : expressions de Alec (3) (« de novela », « novelesco », « novela en clave »), conversation Alec-topo.
- p. 94 : conversation Alec-topo (2).
- p. 98 : propos de la Levantina (« exquisito » et paragraphe).
- p. 99 : conversation JM-la Levantina (4 échanges).
- p. 118 : propos de JM dans la conversation avec les Stone (2).
- p. 119 : id. (2).
- p. 127 : conversation JM-les Quejereta (4).
- p. 130 : conversation JM-Stone (1).
- p. 131 : conversation JM-Stone (2).
- p. 133 : conversation (1).
- p. 135 : mot de Ian (« cobaltoterapéutica »).
- p. 105 : nom (« Tramperos de Dios »).
- p. 213 : propos de la mère de JM.
- p. 214 : propos de la mère (2).
- p. 216 : propos de J. Benet.
- p. 217 : id.
- p. 227 : déclaration de S. Graham à la presse mexicaine (4).
- p. 231 : déclaration de Mrs Graham (citation dans la citation).
- p. 242 : citation dans la citation (« Feliz año... »).
- p. 268 : propos de Julianín (2).
- p. 273 : propos de Julianín (1, bis).
- p. 275 : propos de la mère mais aussi discours maternel rituel (2 phrases).
- p. 277 : échanges JM-Lola (2).
- p. 278 : id. (3).
- p. 292 : conversation entre JM et Daniella (3).
- p. 296 : conversation JM-Ian (9).
- p. 297 : réponse téléphonique de Ian (2).

- p. 321 : conversation JM-JB.
- p. 324 : suite JB (3).
- p. 325 : suite JB (1).
- p. 327 : échange entre parenthèses de JM à JB.
- p. 328 : échange de JB à JM.
- p. 360 : propos de la mère.
- p. 363 : propos de JB.
- p. 394 : 2 mots de Eric.
- p. 395 : mot de Eric (1, bis).
- p. 29 : discours franquiste.
- p. 361 : discours médical (« perezoso »).

1. 2. Discours rapporté présenté comme fictif par le narrateur (61).

- p. 60 : propos prospectifs.
- p. 88 : reconstruction de la citation de *Othello* (2).
- p. 100 : mots d'un télégramme imaginé (5).
- p. 123 : propos fictif des Stone.
- p. 124 : propos de la femme à la cicatrice.
- p. 125 : autres propos de la femme.
- p. 139 : propos imaginé de Stone.
- p. 140 : suite conversation imaginée.
- p. 264 : 2 mots fictifs de Julianín.
- p. 311 : conversation Franco-De Wet (1).
- p. 312 : 3 échanges.
- p. 313 : 2 répliques.
- p. 314 : 6 “
- p. 315 : 4 “
- p. 316 : 3 “
- p. 317 : 4 “
- p. 318 : 6 échanges, 4 monologues (de Franco).
- p. 319 : 3 monologues (de Franco).
- p. 310 : mention écrite de Franco (« Afeminado »).
- p. 350 : mots pour l'article fictif sur De Wet (4).
- p. 354 : 1 reconstruction d'article.
- p. 367 : propos fictif de la femme à la cicatrice.
- p. 371 : dialogue de la réécriture (troisième version) de la malédiction familiale.
- p. 377 : propos de la femme.
- p. 402 : propos fictif de la femme qui attend le bus.

1. 3. Monologues intérieurs du narrateur-personnage (9) :

- p. 35 : « Así que hablan de mí... » (2).
- p. 70 : « Por qué del Salto ».
- p. 88 : « La causa ».
- p. 89 : « Ojalá ella no tenga un Oteló a su lado... » (2).
- p. 121 : « Santo cielo... » (2).
- p. 214 : monologue du narrateur-auteur (1).

2. *Métadiscours du narrateur (59):*

- p. 10 : « como si », « se puso... », « relatar lo ocurrido ».
- p. 14, 403 : « boca de pico, boca de pico ».
- p. 64 : 2 expressions du jargon des cartes (« La veo », « Voy »).
- p. 97 : expression (« de pila »).
- p. 141 : expression consacrée (« Cuánto le quedaba por hacer todavía »).
- p. 210 : 2 expressions consacrées (« los últimos años », « durante sus últimos años... »).
- p. 373 : expression (« el Desastre de Annual »).
- p. 29 : surnom (« the Red Dean »)
- p. 193 : surnom (« El Califa »).
- p. 352 : surnom (« El Aguila de Harlem ») : citation dans la citation.
- p. 275 : discours maternel rituel (« Ya pasó... », « Lo que ya no es... »).
- p. 279 : discours maternel récurrent.
- p. 280 : id. (« Ya pasó... »).
- p. 282 : id. (« Ya pasó... »).
- p. 29 : MEG (« bandido »).
- p. 32 : reprise d'un mot du dialogue (« tuyo »).
- p. 34 : expression du narrateur (« el efecto tarima ») et reprise d'un mot du dialogue (« convencidas »).
- p. 82 : MEG dans un monologue (« tome »).
- p. 91 : MEG (« la causa »).
- p. 111 : expression du narrateur (« aristocracia intelectual »).
- p. 130 : définition de reject (2), nom (« La Oxford... »).
- p. 133 : surnom (« la nieta.. »).
- p. 150 : surnom (« la nieta... »).
- p. 162 : nom (« Anna »).
- p. 211 : reprise (« optimista », « estúpidas »).
- p. 220 : reprise (« nosotros »).
- p. 233 : définition de « bala muerta » (3).
- p. 235 : mot repris de la citation (« sis »).
- p. 257 : « la nobleza intelectual ».
- p. 266 : mot du narrateur (« mis padres »).
- p. 277 : mot du narrateur (« antes »).
- p. 288 : mot du narrateur (« avinagrado »).
- p. 291 : mots du narrateur (« alma », « ánima »).
- p. 292 : mots du narrateur (« chaveta », « chiflado »).
- p. 296 : mot repris par le narrateur (« damnificado »).
- p. 297 : mot repris par le narrateur (« damnificador »).
- p. 304 : expression du narrateur (« la habitación de Gawsworth »).
- p. 335 : 1 mot du narrateur (« aún »), 1 MEG.
- p. 354 : 1 mot du narrateur (« abajo »).
- p. 360 : mot du narrateur (« sombreados »).
- p. 362 : noms écrits sur des documents de la famille du narrateur (6 occurrences de REIVAX ou de XAVIER, etc.)
- p. 387 : mots du narrateur (5).
- p. 29 : « el Deán Rojo »
- p. 40 : « farras »
- p. 111, 189 : « golpe por golpe »
- p. 129 : « varias ».
- p. 197 : « león literario »

p. 230 : « baúles »
p. 70 : *rimpianto*, *regret*.
p. 216 : *pa amb tomaquet*.

Annexe 3c. Les références.

1. Domaine littéraire.

1. 1. Littérature anglo-saxonne

Ouvrages de J. Gawsworth

Collected Poems, (p. 111)
Farewell to Youth (p. 154)
Backwaters (p. 153, 157, 167)
Strange Assembly (p. 171)
Full Score (p. 171)
New Tales of Horror by Eminent Authors (p. 171)
Thrills (p. 171)
Thrills, Crimes and Misteries (p. 171)
Crimes, Creeps and Thrills (p. 171)
Masterpiece of Thrills (p. 171)
Path and Pavement (p. 171, 176)

Ouvrages de W. Ewart

Way of Revelation , (p. 175, 186, 195, 196, 258, 261)
When Armageddon came (p. 175)
A Journey in Ireland (p. 176)
Scots Guards (p. 176)
Love and Strife (p. 176)
Aspects of England (p. 176)
« The Flats » , (traduit par « Los bajíos ») dans *Cuentos Unicos* (p. 173, 176, 196)

Ouvrages de H. Oloff de Wet

Cardboard Crucifix , ou *The Patrol is Ended* , sous-titré « The Story of a Pilot in Spain » (p. 329), (p. 305, 322-324, 329, 339, 347, 352, 353, 396)
The valley of the shadow (p. 306, 329, 334, 336)

Ouvrages de Ph. Shiel

The yellow danger (p. 389)
Cold steel (p. 399)

Ouvrages de H. Melville

Moby-Dick (p. 283, 285, 287)
Pierre or the ambiguities (p. 283-285)
Omoo (p. 283)
Mardi (p. 283)
Reburn (p. 283)
White jacket (p. 283)
Bartleby (p. 283)
Billy Budd (p. 283)

Autres

Tristram Shandy, de L. Sterne (p. 244)

El brazo marchito, de T. Hardy (p. 195)

Adiós a las armas, de E. Hemingway (p. 106)

William Wetmore Story and his friends, de H. James (p. 110)

Five stages of greek religion, id (p. 110)

Fortunes of Falstaff, de J. Dover Wilson (p. 110)

Daniel Deronda, G. Eliot (M. A. Evans) (p. 304)

El Cuarteto de Alejandría, id. (p. 176)

El amante de Lady Chatterley, de D. Herbert (p. 249)

Siete pilares de la sabiduría, de T. E. Lawrence (p. 135)

« The man who would be king » de Rudyard Kipling (nouvelle publiée en Espagne sous le titre de « El hombre que pudo ser rey » ou « El hombre que pudo reinar ») (p. 168)

1. 2. Littérature espagnole.

Ouvrages de Javier Marías.

Romans

Todas las almas, (p. 16, 27, 32, 38, 47, 57, 68, 71, 75, 78, 81, 91, 95, 97, 114, 132, 149, 162, 167, 171, 173, 179, 253, 285, 287, 292, 293, 299, 300, 301, 302).

All Souls (p. 116, 126, 133, 137)

Le Roman d'Oxford (p. 291)

Alle Seelen oder die Irren von Oxford (p. 292)

Corazón tan blanco (p. 66, 71, 73)

Mañana en la batalla, piensa en mí (149)

El hombre sentimental (p. 285)

Cuentos únicos (174, 175, 196, 258)

Nouvelles

« El viaje de Isaac », in *Mientras ellas duermen* (p. 370)

« Un epigrama de lealtad », *ibid* (p. 167)

« Todo mal vuelve », in *Cuando fui mortal* (p. 211)

Articles

« ¿Quién escribe ? », in *Literatura y fantasma* (p. 27)

« Recuerda que eres mortal », *id* (p. 180)

« El hombre que pudo ser rey », in *Pasiones pasadas* (p. 168)

« Una maldición », in *Mano de sombra* (p. 370)

Ouvrages de J. Benet

Herrumbrosas lanzas (p. 181)

Volverás a región (p. 217)

Ouvrages de V. Blasco Ibañez

Los cuatro jinetes del Apocalipsis (p. 239)

Sangre y arena (p. 239)

Autres

El Lazarillo de Tormes (p. 57)

El libro del caballero Zifar (p. 62)

El Quijote, de M. de Cervantes (p. 57)
El amigo manso, de B. Pérez Galdós (p. 103)
Viento del pueblo, de M. Hernández (p. 110)
Vida del almirante, H. Colón (p. 391)
Década de orbe novo, Pedro Mártir de Anglería (p. 391, 393)
La Regenta, de L. Alas « Clarín » (p. 49)
Una vida presente, de Julián Marías (p. 270)
El coracero de Froeswiller, de E. Manera (p. 371)

1. 2. Littérature étrangère.

Three pairs of silk stockings sous-titré “Novela de la vida de la clase alta bajo los soviets”, de P. Romanof (el camarada Kisliakof) (p. 254)
Guerra y paz, de T. Dostoievski (p. 195)
Sylvie, de G. de Nerval (p. 211)

1. 3. Revues spécialisées.

Boletín de la asociación internacional de galdosistas (p. 101, 102, 103)
Poetry review (p. 302)

2. Domaine extra-littéraire.

2. 1. Ouvrages consacrés à la guerre.

Sur la Guerre civile

La guerra de España desde el aire, de J. Salas Larrazábal (p. 322)
Intervención extranjera en la guerra de España, id. (p. 322)
La aviación legionaria en la guerra española, de A. Nassals (p. 322)
British volunteers for Liberty, de B. Alexander (p. 331)
The civil war in Spain, de R. Payne (p. 323)
History of the war in the peninsula, de W. Napier (p. 181)

Sur la guerre des Boers

Three years war, du Vecht General Ch. De Wet (p. 355)
The great boer war, de A. Conan Doyle (p. 358, 359)
The war in South Africa : its cause and conduct, id. (p. 359)

Sur la deuxième guerre mondiale

The British Campaign in France and Flanders, id. (p. 358)

2. 2. Ouvrages biographiques

De S. Graham

The Life and Last Words of Wilfrid Ewart (p. 201, 206, 232)
Part of the Wonderful Scene (p. 248)
In Quest of El Dorado (p. 202, 206)

Autres

The Flower of Battle de H. Cecil (p. 182, 247, 261)
« A profile of John Gawswordh » de Steve Eng (p. 158)

- « Some Notes on My Friend John Gawsworth » de Laurence Durell (p. 161), publié dans *Spirit of Place* (p.162)
« El misterio de Wilfrid Ewart » de SGR (p. 177, 180), publié dans *Nexos* (p. 177)

2. 3. Journaux

- L'Excelsior* (p. 220, 224, 229, 231)
El Universal (p. 229)
Volkisher Beobachter (p. 334-336, 338, 342, 351).
Pravda (p. 29)
El País (p. 168)
Articles tirés de la presse anglaise (sans nom) :
« El caso De Wet » (p. 336)
« El diablo loco De Wet » de Graham Stanford (p. 348)
« Sin conocimiento de espía » (p. 353)

2. 4. Revues spécialisées

- Bookseller* (p. 134)
Harper's New Monthly Magazine (p. 284)

2. 5. Autres ouvrages

- Paraíso infernal, México y la novela inglesa moderna* , de R. G. Walker (p. 248)
A general history of the pyrates , de D. Defoe (p. 125)
Dictionary of national biography (p. 154)

3. Domaine cinématographique.

- Los tres caballeros* (p. 81)
Mi amor brasileño (p. 81)
My fair Lady, de G. Cukor (p. 110)
La locura del rey George (p. 130)
Don Juan vuelve de la guerra (p. 150)
The Killers/Los forajidos (p. 151)
The crimson Pirate/El temible burlón de R. Siodmak (p. 151)
Los 39 escalones (p. 262)
La condesa Alexandra (p. 262)
Adiós Mr Chips (p. 262)
Las aventuras de Tartu (p. 262)
La ciudadela avec R. Donat (p. 262)
Lilí (p. 276)
Safari (p. 276)
Línea secreta (p. 276)
Fuga de Zarhain (p. 276-277)
Regreso a Oxford (programme télévision) (p. 19)

Annexe 4. Versions de la malédiction familiale.

Texte n°1 : « Una maldición » (*Mano de sombra*, p. 60-62)

En su reciente libro de diarios *Cargar la suerte*, el poeta Antonio Martínez Carrión cuenta en una entrada su extrañeza de que un “narrador” con el que coincidió en una librería (“persona tan mesurada, con tanto sentido común, tan enemigo de extremismos y estridencias, tan anglófilo, tan racionalista en fin”) se acercara en un momento dado a una estantería y tocara madera “con un escalofrío”. No estoy seguro de que ese narrador fuera yo, pero lo cierto es que he coincidido más de una vez con Carrión en librerías y que toco madera a menudo, continuamente cuando viajo en avión. No me considero muy mesurado ni con mucho sentido común, pero trato de ser racionalista y además soy más que agnóstico. Me divierte fingir que creo en fantasmas, pero sólo en la medida en que son figuras literarias de mi predilección. Por lo demás, no creo en ninguna clase de sobrenaturalidad y así vivo conforme, con mi descreimiento o incredulidad. Sin embargo toco madera, y hace poco me negué, con más firmeza de la que se merecía, a que una gitana anciana de ojos tan agradables y claros me leyera la mano. Le di buen dinero, pero la mano no, y eso que ella me insistía con cierta dulzura: “¿Qué te cuesta darme la mano? Te va a interesar, porque hay dos amigos que te quieren mal”. “Eso ya lo sé”, le respondí, “sin necesidad de que lo diga usted”. Por otra parte, tengo un amigo londinense, profesor en la Universidad de Oxford, que cruza los dedos con gran frecuencia.

En lo que a mí respecta, el poeta Sarrión no debería extrañarse tanto si supiera que una de mis abuelas era andaluza y la otra cubana y que el padre y el hermano mayor de esta última fueron víctimas de una notable maldición que, con pocos cambios, relaté en un brevísimo cuento ya antiguo titulado “El viaje de Isaac”. Mi bisabuelo cubano en realidad aún era español, se apellidaba Manera, era militar y poseía tierras en La Habana. Siendo joven y soltero, regresaba a su casa una mañana a caballo cuando se le cruzó un pordiosero mulato que le pidió. El le negó la limosna y siguió adelante con su caballo, no sin antes escuchar la maldición del mendigo, bastante barroca y de gran precisión: “Tú y tu hijo mayor”, le dijo, “moriréis antes de los cincuenta, lejos de vuestra tierra, y no tendréis sepultura”. Mi bisabuelo Manera lo contó durante el almuerzo y después lo olvidó (pero alguien lo recordó y por eso la historia ha llegado hasta mí). Mucho más tarde, en 1898, cuando Manera ya estaba casado y tenía un hijo mayor y varias hijas menores, entre ellas mi abuela Lola, decidió no ver ondear las barras y estrellas sobre su isla y se embarcó con su familia rumbo a España, que no conocía. Los médicos se lo habían desaconsejado, ya que padecía de vértigo Ménière y la travesía suponía un gran riesgo para su salud. No hizo caso, y en medio del Atlántico, sufrió un mortal ataque de esa enfermedad que lo fulminó en cubierta. No había cumplido cincuenta años, murió ya lejos de su tierra y su cadáver fue arrojado al océano.

Veintitrés años después, su hijo mayor participó en la guerra de Marruecos como ayudante del general Fernández Silvestre, que comandaba las tropas españolas. Como es sabido pero casi nadie recuerda ya, éstas huyeron en desbandada en lo que se llamó “el desastre de Annual”. El general, este segundo Manera y el hijo de aquél quedaron aislados con una camioneta a disposición. Fernández Silvestre, con gesto antiguo, se negó a abandonar el campo, y mi tío-abuelo, con gesto más antiguo aún, se negó a abandonar a su superior. Convencieron al hijo de que huyera en la camioneta y ellos se quedaron allí. No se supo más. Sus cadáveres nunca fueron hallados, y lo único que se encontró de Manera fueron sus gemelos de campaña y sus correajes de coronel. Se teme que fueran descuartizados. Manera no había cumplido los cincuenta y estaba lejos de cualquiera de sus dos tierras. Desde luego sepultura no tuvo.

Yo he sabido esta historia desde niño, y de niño, como es natural, la creí a pies juntillas pese a que mi bisabuelo cubano escribió alguna novela (hace poco he conseguido *El coracero de Froeswiler*, publicada en Sevilla en 1875, recuerdos de la guerra franco-prusiana). Pero no tengo más motivo que la desconfianza general adulta para no creerla ahora también, y esa desconfianza afecta ya a demasiadas cosas sin que haga falta nutrirla más. Quizá con estos antecedentes familiares esté más justificado que otras personas para no querer que me lean la mano, tocar madera pese a mi racionalismo y darle limosna a todo pordiosero que se me ponga delante. Una ruina.

Texto nº2 : « El viaje de Isaac » (*Mientras ellas duermen*, p. 107-117)

Pasó toda su vida dedicado a resolver un enigma: El padre de su mejor amigo, llamado Isaac Custardoy, recibió una amenaza, una maldición, un vaticinio en su juventud. Vivía en La Habana, poseía tierras, era militar; se jactaba de su carrera y su fama de conquistador y no pensaba casarse, al menos hasta ser cincuentón. Una mañana, cuando paseaba a caballo, se cruzó en su camino un pordiosero mulato y le pidió una limosna, que él denegó: siguió adelante y espoleó su montura, pero el mendigo pudo aún detenerla cogiéndola de la brida y le anunció: “Tú, y tu hijo mayor, y el hijo mayor de tu hijo mayor, los tres moriréis cuando estéis en un viaje lejos de vuestra patria; no cumpliréis los cincuenta ni tendréis sepultura.” El padre de su amigo no hizo mucho caso, regresó tras su cabalgadura a la hora de comer y después la olvidó. Esto sucedía en 1873, cuando el padre de su amigo contaba tan sólo veinticinco años.

En 1898, cuando, casado y con siete hijos y ya teniente coronel, vio que le comodoro Schley llevaba las de ganar y comprendió que Cuba estaba a punto de caer en poder extranjero, se negó a ver ondear otra bandera que no fuera la española en el puerto de La Habana. Malvendió apresuradamente sus posesiones, se hizo a la idea de abandonar para siempre su tierra natal y, pese a no haber salido jamás de la isla y padecer de vértigo Ménière, se embarcó con toda su familia rumbo a España. Cuando había transcurrido tan sólo una semana de travesía, un espantoso ataque de esta enfermedad acabó con su vida: meditaba acodado sobre la barandilla de la cubierta, preguntándose con curiosidad (permitiéndose incluso una cierta ilusión) por el país cuyo nombre conocía tan bien, cuando de repente, sin duda tras oír ruidos pavorosos y luego ya nada a juzgar por sus aspavientos fugaces de dolor primero y de estupefacción después, cayó fulminado. Su cadáver fue arrojado al océano con una bala de cañón. Iba a cumplir los cincuenta.

Su primogénito, llamado Isaac Custardoy como él, prosiguió en España la carrera militar que ya había iniciado en Cuba bajo los auspicios de su padre. Siendo auténtica e incuestionada su vocación, y no careciendo de voluntad, fue ascendiendo a gran velocidad hasta alcanzar el rango de coronel y convertirse en ayudante de Fernandez Silvestre. Vivía en Madrid, y sintiéndose desde muy joven responsable de sus hermanos y hermanas menores, velaba siempre por ellos y procuraba no abandonar nunca la capital. En 1921, sin embargo, no tuvo más remedio que partir hacia Marruecos acompañando a su amigo y superior. En medio del desastre de Annual, cuando las tropas españolas se hallaban ya dispersas y derrotadas por los cabileños de Abd-el-Krim, el general, Custardoy y el hijo de aquél, víctimas del desconcierto, el pánico masivo y la confusión, quedaron aislados de los restos del grueso: desamparados, pero con una camioneta a su disposición. Silvestre se negó a abandonar el campo y Custardoy se negó a abandonar a su superior: entre ambos convencieron al hijo de que intentara salvar la vida y huyera en el vehículo. Los dos militares quedaron solos ante la desbandada general y nunca se hallaron sus cadáveres. De Custardoy se encontraron tan sólo los gemelos de campaña y sus correajes de coronel. Presumiblemente fueron empalados. Isaac Custardoy contaba cuarenta y cinco años de edad. Sólo dejó mujer. Su mejor amigo pasó toda su vida dedicado a resolver el enigma: ¿por qué la predicción del pordiosero mulato se había cumplido cabalmente y con absoluta exactitud en sus dos primeras partes y en la tercera no? Nunca había habido un hijo mayor del hijo mayor. Pensar en un vástago espúreo era demasiado banal. Si nada se hubiera cumplido... Si todo se hubiera cumplido... En cualquiera de los dos casos, ¡qué tranquilidad! Pasó toda su vida dedicado a resolver el enigma.

Cuando ya era viejo y estaba aburrido de inactividad, sólo gustaba de leer la Biblia. Y un día, releendo por enésima vez, se paró donde dice : *Tenía Abraham ochenta y seis años cuando Agar le parió a Ismael*. Y más adelante se volvió a detener : *Era Abraham de cien años de edad cuando le nació Isaac, su hijo*. Y pensó que el nacimiento de Isaac ya lo había anunciado Yavé mucho antes de que naciera Ismael, el hijo de Agar, que ya tenía trece años de edad cuando Sara dio a luz. Aquello le llevó a preguntarse y a reflexionar : “¿Dónde estuvo Isaac durante todo ese tiempo, desde que se lo profetizó hasta que nació, desde que se lo vaticinó hasta que fue concebido ? Pues tuvo que estar en algún lugar, porque ya desde entonces se sabía de él : no sólo Yavé ; también Abraham y Sara sabían de él.” Y aquello le llevó aún más lejos, a su problema ; le llevó a pensar : “El nieto de Isaac Custardoy había sido anunciado también, pero nunca había nacido, no había llegado a nacer ni a ser

engendrado. Pero el pordiosero mulato y el mismísimo Custardoy sabían también de él desde 1873. ¿Dónde había estado desde entonces ? En algún lugar tenía que estar.”

Siguió cavilando y dedicó lo que le quedaba de vida a resolver el enigma. Y cuando ya iba a morir, escribió en una hoja sus pensamientos: “Adivino que voy a morir, emprenderé el último viaje. ¿Qué va a ser de mí? ¿A dónde iré? ¿Iré a alguna parte? ¿A dónde iré? Atisbo la muerte porque he estado vivo y he sido engendrado y además he nacido, porque estoy vivo aún; la muerte así es imperfecta y no todo lo abarca, no puede impedir que exista en el tiempo otra cosa distinta de ella, que desde allí se la espere y desde allí se la piense: no es sólo sujeto como querría, sino también objeto del pensamiento y la espera, y tiene que transigir. Sólo le pertenece del todo quien no ha llegado a nacer; más aún, quien no ha sido engendrado ni concebido y así no ha entrado nunca en el tiempo ni lo ha atravesado durante un solo segundo ni tiene que salirse de él para perturbarlo. El que no se concibe es quien muere más. Ese ha viajado sin cesar por la senda más tortuosa, por la más intrincada : por la senda de la eventualidad. Ese es el único que no tendrá patria ni sepultura jamás. Ese es Isaac Custardoy. Yo, en cambio, no soy”.

Annexe 5. Répartition des temps et modes dans les mises en abyme condensées.

Annexe 5a : mise en abyme n°1

TEMPS / MODE	INDICATI F	SUBJONC TIF
PRESENT	Ha invadido ; quiero decir, tengo asignado ; es posible que ; puede que (3) ; no está habitada ; aparece, no figura, corresponde , existe, es, escribo, es difícil ; me pregunto, hace; sabe, se aleja, cae, da caza, mata ; transita;	Confundan ; pueda ; sean ; esté aún apurando ; haya transitado ; resida, sestea ; sea ; siga pilotando.
PASSE	Fue, tuvo ; vio ; vio ; vi, besé, llevaba, vivió, era ;	Hubiera apuntado ; hubieran tallado, esculpiera, no se enfriase ; muriera ; fueran,

	estuvo ;	elogiaran ; fuera ; disfrutara ; coincidiera ; no hubiera nacido
--	----------	--

Annexe 5b: mise en abyme n°2

TEMPS / MODE	INDICATI F	SUBJONC TIF
PRESENT	Ha habido, transita, no ha ocurrido, ha sucedido, no puede, no es posible, está descartado, se debate, se difumina, vuelve, se afirma, se esfuma, hay, estás, ves, está, no conoce, es registrado, pueden, acaban, divaga, hace, ronda, sabe, atañen.	Prefieras, transite, pese, sea, acaben, caiga.
PASSE	Nació, se vaticinó, se esperaba, quedó, esperaba, no nació, nací, hubo, arrastró, se perdió.	No quedara, quisiera, pudiera, se efectuara.

Annexe 5c: mise en abyme n°3

TEMPS / MODE	INDICATIF	SUBJONCTIF
PRESENT	Debe de haber transitado ; Es (3) ; Desaparece Aparece; Es conocido; Ha llegado; Sé; Puede que (4) Vemos; Puede ser (2); Existe; Ignora; Me toca cuidar; Veo; Me encuentra; Sería.	Viva; Haya cruzado; quiera; Sea;
PASSE	Pudo ; Fueron; Era; Llevaba ; Tuvo ; Fue;	Muriera; Diera; Tuviera;

Annexe 6. « Cosas » de Jorge Luis Borges

El volumen caído que los otros
Ocultan en la hondura del estante
Y que los días y las noches cubren
De lento polvo silencioso. El ancla
De Sidón que los mares de Inglaterra
Oprimen en su abismo ciego y blando.
El espejo que no repite a nadie
Cuando la casa se ha quedado sola.
Las limaduras de uña que dejamos
A lo largo del tiempo y del espacio.
El polvo indescifrable que fue Shakespeare.
Las modificaciones de la nube.
La simétrica rosa momentánea
Que el azar dio una vez a los ocultos
Cristales del pueril caleidoscopio.
Los remos de Argos, la primera nave.
Las pisadas de arena que la ola
Soñolienta y fatal borra en la playa.
Los colores de Turner cuando apagan
Las luces en la recta galería
Y no resuena un paso en la alta noche.
El revés del prolijo mapamundi.
La tenue telaraña en la pirámide.
La piedra ciega y la curiosa mano.
El sueño que he tenido antes del alba
Y que olvidé cuando clareaba el día.
El principio y el fin de la epopeya
De Finsburhg, hoy unos contados versos
De hierro, no gastado por los siglos.
La letra inversa en el papel secante.
La tortuga en el fondo del aljibe.
Lo que no puede ser. El otro cuerno
Del unicornio. El ser que es tres y uno.
El disco triangular. El inasible
Instante en que la flecha del eleata,
Inmóvil en el aire, da en el blanco.
La flor entre las páginas de Bécquer.
El péndulo que el tiempo ha detenido.
El acero que Odín clavó en el árbol.
El texto de las no cortadas hojas.
El eco de los cascos de la carga
De Junín, que de algún eterno modo
No ha cesado y es parte de la trama.
La sombra de Sarmiento en las aceras.
La voz que oyó el pastor en la montaña.
La osamenta blanqueando en el desierto.
La bala que mató a Francisco Borges.
El otro lado del tapiz. Las cosas
Que nadie mira, salvo el Dios de Berkeley.

Annexe 7 : incipits de deux romans antérieurs à *NET*.

Texte n°1 : incipit de *El siglo* (Seix Barral, 1982)

Suena música en mi casa durante todo el día, pero cuando desciende la noche no puedo impedir que el lago, a veces enloquecido y otras sólo crepitante, se apodere del sonido todo y me confunda con sus movimientos imaginarios. Creo descubrir en ocasiones que esas aguas tienen otra vocación, que nos las hizo la Mano para permanecer estancadas, que se saben río, y mar, y rizo, y brisa, que se distraen de su dilatado destino jugando a ser lo que hoy no son mas tal vez fueron o quizá serán. Yo no las he visto bajo otra forma. Tampoco las veré, pues ya agonizo. Será ese lago sin duda lo último en mirarme, y lo único que ignoro es el aspecto con que sus aguas se me ofrecerán el día. Yo las prefiero como espejo empañado, cuando se muestran benévolas y sólo el contorno, la blanca mancha, lo esencial nada más, lo justo para reconocerse y poder, empero, contemplarme a voluntad como los muchos que fui, y los pocos que soy, y el esqueleto. Así las prefiero, pero su estatismo involuntario – tal vez impuesto – sólo sabe renegar de sí adquiriendo distintos rostros con la ayuda irreflexiva, indiferente y muda de la luna y el sol cambiantes. Si siempre fueran grises, si al menos el color no se mudara, me resultaría más fácil acostumbrarme a la fijeza absoluta, irme ya deteniendo y estar más tranquilo, aguardar la quietud habiéndola adivinado. Mas tienen el azul, y el blanco, el verde e inestables nubes de oro y de plata, y me parecen granates cuando no se ven estrellas o se fraguan tormentas, cuando el fondo y el último término son tan ciegos y acordes que me contagian. Hace diez años vi desaparecer el argento lunar que alumbraba las negruras de su superficie y se invadieron de fuego. En aquella ocasión fueron amarillas y bermejas en equitativa alternancia, y a veces al tiempo, aunque sin mezclarse entre sí ni con algunos hilos delgados centelleantes de color malva. Refulgieron la noche entera, mientras a lo lejos dicen que ardía la fábrica, o la casa de Berua, o la de los Monte (qué fue, después no me interesó averiguarlo), y por unos instantes creí que se quedarían ya así para siempre: amarillas y bermejas en inmóvil mudanza, parpadeantes. Con la llegada de la mañana esos tonos palidecieron, pero no se marcharon, y pensé entonces con alegría y ligera zozobra que asistía en verdad a una instauración, a uno de esos momentos inaugurales que siempre traen consigo un germen de infinitud, o bien al menos pretensiones, bandera incolora y necia de eternidad. El lago, por primera vez en lustros, había sufrido una transformación radical hasta el extremo de que me había sido dado advertir el proceso, incluso el inicio mismo de su cambio, ambos imperceptibles siempre en sus devaneos habituales, paulatinos, simuladores, contradictorios con frecuencia, demasiado esquivos. Sí había presenciado el nacimiento del fulgor, seguido absorto su crecimiento y, atento a su lenta expansión, sin perder detalle de los diferentes dibujos que iba formando la mancha ignescente, había comprobado al fin que sus dimensiones se acoplaban, obedecían a las del lago. Vi necesidad en aquel fenómeno. Vi al menos exactitud, armonía, justeza y cabalidad.

Texte n°2 : incipit de *El hombre sentimental* (Anagrama, 1986)

“No sé si contaros mis sueños. Son sueños viejos, pasados de moda, más propios de un adolescente que de un ciudadano. Son historiadados y a la vez precisos, algo despaciosos

nque de gran colorido, como los que podría tener un alma fantasiosa pero en el fondo simple, un alma muy ordenada. Son sueños que acaban cansando un poco, porque quien los sueña despierta siempre antes de su desenlace, como si el impulso onírico quedara agotado en la representación de los pormenores y se desentendiese del resultado, como si la actividad de soñar fuese la única aún ideal y sin objetivo. No conozco, así, el final de mis sueños, y puede ser desconsiderado relatarlos sin estar en condiciones de ofrecer una conclusión ni una enseñanza. Pero a mí me parecen imaginativos y muy intensos. Lo único que puedo añadir en mi descargo es que escribo desde esa forma de duración – ese lugar de mi eternidad – que me ha elegido.

Sin, embargo, lo que soñé esta mañana, cuando ya era de día, es algo que sucedió realmente y que me sucedió a mí cuando era un poco más joven, o menos mayor que ahora, aunque aún no ha terminado.

Hace cuatro años viajé, por causa de mi trabajo y justo antes de superar milagrosamente mi miedo al avión (soy cantante), numerosísimas veces en tren en un periodo de tiempo bastante corto, en total unas seis semanas. Estos desplazamientos breves y continuados me llevaron por la parte occidental de nuestro continente, y fue en el penúltimo de la serie (de Edimburgo a Londres, de Londres a París y de París a Madrid en un día y una noche) cuando vi por primera vez los tres rostros soñados esta mañana, que son asimismo los que han ocupado parte de mi imaginación, mucho de mi recuerdo y mi vida entera (respectivamente) desde entonces hasta hoy, o durante cuatro años.

Bibliographie.

BIBLIOGRAPHIE DE L'AUTEUR.

Romans :

- MARIAS**, Javier, *Los dominios del lobo*, Anagrama, Barcelona, 1987.
Travesía del horizonte, Anagrama, Barcelona, 1988.
El monarca del tiempo, Anagrama, Barcelona, 1988.
El Siglo, Seix Barral, Barcelona, 1983.
El hombre sentimental, Anagrama, Compactos, Barcelona, 1994.
Todas las almas, Alfaguara, Bolsillo, Barcelona, 1998.
Corazón tan blanco, Anagrama, Barcelona, 1992.
Mañana en la batalla piensa en mí, Anagrama, Bolsillo, Barcelona, 1996.
- *Demain, dans la bataille pense à moi*, trad. de A. Kérucoré, Rivages, Paris, 1996.
Negra espalda del tiempo, Alfaguara, Madrid, 1998.
- *Dans le dos noir du temps*, trad. de J.-M. Saint-Lu, Rivages, 2000.

Recueils de nouvelles :

- MARIAS**, Javier, *Cuentos únicos*, Siruela, Madrid, 1989.
Mientras ellas duermen, Anagrama, Barcelona, 1990.
Cuentos europeos, Alfaguara, Barcelona, 1994.
Cuando fui mortal, Alfaguara, Madrid, 1996.

Recueils d'articles et d'essais:

- MARIAS**, Javier, *Pasiones pasadas*, Alfaguara, Madrid, 1998.
Literatura y fantasma, Siruela, Madrid, 1993.
Vida del fantasma, El País-Aguilar, Madrid, 1995.
El hombre que no parecía querer nada, Espasa, Madrid, 1996.
Mano de sombra, Alfaguara, Madrid, 1997.
Seré amado cuando falte, Alfaguara, Madrid, 1999.
A veces un caballero, Alfaguara, Madrid, 2000.

Biographies:

- MARIAS**, Javier, *Vidas escritas*, Alfaguara, Madrid, 1992.
Miramientos, Alfaguara, Barcelona, 1998.
William Faulkner, un entusiasmo, Alfaguara, Madrid, 1999.
Vladimir nabokov, una superstición, Alfaguara, Madrid, 2000.

Interviews dans la presse:

- "La negra espalda de lo no venido", in *El País*, 28-XII-98.
- "La escritura novelesca", in *ABC literario*, 16-IV-88.

ETUDES THEORIQUES

AAVV, *Autobiographie et fiction romanesque. Autour des Confessions de Jean-Jacques Rousseau*, textes réunis par Jean Doménech, Publications de la Faculté de lettres de Nices, Université de Nice, Nice, 1996.

AAVV, *Individualisme et autobiographie en Occident*, sous la direction de Claude Delhez-Sarlet et Michel Catani, Publication du Centre culturel de Cerisy-la-Salle, université de bruxelles, Bruxelles, 1983.

AAVV, *L'intertextualité : intertexte, autotexte, intratexte*, sous la direction de Brian T. Fitch et Andrew Oliver, Trintexte, Toronto, 1984.

AAVV, *Le plaisir de l'intertexte : formes et fonctions de l'intertexte*, édition de Raimund Theis, P. Lang, Paris/New York, 1986.

AAVV, *Le personnage en question*, Actes du IVème colloque du SEL., 5-8 Avril 1983, PUM, Université de Toulouse-le-Mirail, 1984.

ADAM, Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire*

- *Langue et littérature. Analyses pragmatiques et textuelles*, Hachette FLE, coll. « Références », Paris, 1991

- *Eléments de linguistique textuelle*, Liège, Madraga, 1990

- *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Nathan université, Paris, 1992

ADDE, Alain, *Sur la nature du temps*, PUF, coll. « Perspectives critiques », Paris, 1998.

ALAZRAKI, Jaime, *Versiones, inversiones, reversiones : el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Gredos, Madrid, 1977.

Antagonía, n° 2, 1998.

ARISTOTE, *Poétique*, introduction, traduction et annotation de Michel Magnien, Librairie générale Française, coll. « Le livre de poche », Paris, 1990.

AUMONT, Jacques, *L'image*, Nathan, coll. « Fac. Cinéma et image », Paris, 1994.

AZUAR, Rafael, *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Instituto de estudios Juan Gil Albert, Alicante, 1987.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris, 1991.

BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1987.

BARDECHE, Marie-Laure, *Le principe de répétition. Littérature et modernité*, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », Paris, 1999.

BARTHES, Roland, *Poétique du récit*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1977.

- *Littérature et réalité*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1979.
- *La chambre claire*, Cahiers du cinéma-Gallimard, Paris, 1980.
- *L'obvie et l'obtus* (Essais critiques III), Seuil, coll. « Points », Paris, 1982.
- *Roland Barthes par R.B.*, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », Paris, 1986.
- *S/Z*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1970.
- *Le degré zéro de l'écriture. Nouveaux essais critiques*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1972.

BAYARD, Pierre, *Le hors-sujet : Proust et la digression*, Minuit, Paris, 1996.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, Paris, 1975

BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1980.
- « Autobiographie et autoportrait », *Poétique*, n° 32, 1977, p. 442-458

BERISTAIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 1992.

BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1999.

BERNARD, Jean-Pierre, *L'univers d'Héraclite*, Belin, coll. « L'extrême contemporain », Paris, 1998.

BERRENDONNER, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Minuit, coll. « Propositions », Paris, 1982. Chapitre sur l'ironie.

BESSIERE, Jean et alii., *Le double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, H. Champion, Paris, 1995.
- *Hybrides romanesques : fiction 1960-1985*, PUF, Paris, 1988

BILOUS, Daniel, « Intertexte/pastiche : l'intermimotexte », *Texte*, n°2, 1983, p. 135-160.

BORGOMANO, Madeleine, « L'histoire de la mendicante indienne », *Poétique*, n° 48, nov. 1981, p. 479-493).

BOSQUE, Ignacio, *Tiempo y aspecto en español*, Cátedra, coll. « Lingüística », Madrid 1990.

BOUGUEN, Carmen, *Le secret dans l'oeuvre romanesque de Javier Marías*, thèse de doctorat de l'Université de Toulouse-le-Mirail, Juin 2000.

BOUILLAGUET, Annick, *L'écriture imitative, pastiche, parodie, collage*, Nathan université, coll. « fac, littérature », Paris, 1996.
- *Marcel Proust, le jeu intertextuel*, Edition du Titre, Paris, 1990.

BRAUDEAU, Michel, « Javier Marías, Grand d'Espagne », *Le Monde*, 15-V-2003

BRAVO, Frédéric, « Postures et impostures énonciatives. Notes sur le discours polyphonique », *Bulletin hispanique*, tome 95, n° 1, Janvier-Juin 1993, p. 59-97.
- « El saber del escritor. Por una teoría de la cita », *Bulletin hispanique*, tome 97, n° 1, Janvier-Juin 1995, p. 361-374.

- « Modalités de la citation », Table ronde sur la citation, Aix-en-Provence, 17 et 18 Janvier 1997, communication non publiée.

BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1992.

BRUNEL, Pierre, *Transparences du roman : le romancier et ses doubles au XXe siècle*, José Corti, Paris, 1997.

CHAMPEAU, Geneviève, « La figure de l'auteur », Actes du colloque « L'Auteur », Université de Caen, Mars 2000.

CHAMPEAU, Serge, *Borges et la métaphysique*, Vrin, Paris, 1990.

CHENET, François, *Le temps*, Armand Colin, Paris, 2000.

CHOUACHI, Slaheddine et **MONTANDON**, Alain, *La répétition*, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de C-F, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1994.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1981.

- *Le propre de la fiction*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 2002.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main où le travail de la citation*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1979.

CONCHE, Marcel, *Héraclite d'Ephèse. Fragments*, PUF, 1986.

- *L'Aléatoire*, PUF, Paris, 1999.

- *Temps et destin*, PUF, Paris, 1992.

CORNULIER de, Benoît, *Effets de sens*, Minuit, coll. « Propositions », Paris, 1985.

COUTURIER, Michel, *La figure de l'auteur*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1995.

DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1977.

- « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1975, p. 282-296.

DASTUR, Françoise, *La mort. Essai sur la finitude*, Hatier, coll. « Optiques philosophie », Paris, 1994.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1969.

- *L'île déserte et autres textes*, éd. de D. Lapoujade, Minuit, Paris, 2002.

DESCOMBES, Vincent, *Le même et l'autre*, Minuit, coll. « Critique », Paris, 1979 (chapitre consacré à la différence chez Deleuze et Derrida, voir photocopies).

DODILLE, Norbert, « Biographie et autobiographies mêlées, sur Barbey d'Aurevilly », *Poétique*, n° 63, 1985, p. 325-340

DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Minuit, coll. « Propositions », Paris, 1984.

DUCROT, Oswald et **SCHAEFFER**, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, coll. « Points », 2000.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, UGE, Paris, 1984.

DURAND, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1969.

- *Champs de l'imaginaire*.

ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, PUF, coll. « Formes sémiotiques », Paris, 1996.

- *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1986.

- *L'œuvre ouverte*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1979.

EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Slatkine, Genève, 1987.

Encyclopédie des symboles, éd. Le livre de poche/La pochothèque, coll. Encyclopédie d'aujourd'hui, Paris, 1996.

FERRER, Daniel et **LEBRAVE**, Jean-Louis, *L'écriture et ses doubles : genèse et variation textuelle*, CNRS, Paris, 1991.

FLORENCHIE, Amélie, « La réécriture dans *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías : le cas de la citation », Mémoire de DEA, Université Michel-de-Montaigne Bordeaux 3, Pessac, 1999.

- « Marías y Borges : una filiación metafísica », *Actes du colloque international de Neuchâtel sur Javier Marías*, 10-12 Novembre 2003, à paraître.

Foro hispanico, « Periodismo y literatura », n° 12, Rodopi BV, Amsterdam – Atlanta, GA, 1997.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 1966.

FRANCHINI, Enzo, *Las condiciones gramaticales de la coordinación copulativa en español*, Romanica helvetica, vol. 102, Francke Verlag, Bern, 1986.

FREDERIC, Madeleine, *La répétition. Etude linguistique et rhétorique*, Max Niemeyer, Tubingen, 1985.

FUCHS, Catherine, *Enonciation et paraphrase*, Ophrys, Paris, 1994.

GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1996.

GAUDRAULT, André et **GROESTEEN**, Thierry, *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, Actes du colloque de Cerisy, textes réunis par A. Gaudreault et T. Groensteen, Nota Bene, Quebec, 1998.

GAY CROZIER, Roland, « L'ironie comme acte référentiel. La négation affirmative », *Texte*, n° 11, 1991, p. 17-31.

GILBERT, Muriel, *L'identité narrative. Une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricoeur*, Labor et fides, Genève, 2001.

GENETTE et alii., *Esthétique et poétique*, Seuil, « Points », Paris (inintéressant pour les articles non connus, les autres étant connus ou photocopiés)

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1991.

- *Figures I*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1969.

- *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1983.

- *Figures IV*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1999.

- *Nouveau discours du récit*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1983.

- *Palimpsestes*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1982.

- *Seuils*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1988.

- *Théorie des genres*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1986.

GLOWINSKI, Michal, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, 1987, p. 497-508.

GONZALEZ DE AVILA, Manuel, « La faute et la parole : J. Marías, *Corazón tan blanco* », *Bulletin hispanique*, tome 101, n°1, janvier-juin 1999.

GOULD, Stephen Jay, « Brontosaurus o la nalga del ministro », *Crítica*, Barcelona, 1993.

G.R.E.L.I.S., *La réécriture du texte littéraire*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1987.

GRIMALDI, Nicolas, *Ontologie du temps, l'attente et la rupture*, PUF, Paris, 1993.

GUARDIA, Juan de, « Les impertinences de la répétition », *Poétique*, n° 132, 2002, p. 489-505.

HAMON, Philippe, « Thème et effet de réel », *Poétique*, n° 64, 1985, p. 495-503.

HAY, Louis, *La genèse du texte : les modèles linguistiques*, coll. « Textes et manuscrits », sous la dir. de L. Hay, CNRS, Paris, 1982.

HERSCH, Jeanne, *L'étonnement philosophique*, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 1993.

HOBÆK HAFH, Marianne, « Coordonnants et éléments coordonnés », *Moderna Språk*, n°72, p. 151-157.

HOOD, Edward W., *La ficción de Gabriel García Márquez*, Paris, Peter Lang, 1992.

HUTCHEON, Linda, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, n° 29, 1977, p. 90-106.

- id., « Ironie et parodie », n° 36 (1978).

- id., « Ironie, satire, parodie », n° 46 (1981).

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Flammarion, Paris, 1964

JENNY, Laurent, « Les formes de l'intertextualité », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.

JIMENEZ JULIA, Tomás, *La coordinacion en español : aspectos teóricos y descriptivos*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago, 1995.

JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage*, PUF, Paris, 1992.

JULIAN PEREZ, Alberto, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Gredos, Madrid, 1986.

KERBRAT-ORECCHIONNI, Catherine, *L'Enonciation*, Armand Colin, Paris, 1980, 1997.

- *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1994.

- « L'ironie comme trope », *Poétique*, n° 41, 1980

KIERKEGAARD, Soren, *La reprise*, Flammarion, Paris, 1990.

KRIPKE, Saul, *La Logique des noms propres*, Minuit, coll. « Propositions », Paris, 1982.

KRISTEVA, Julia, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Tel Quel, Paris, 1969.

LAFON, Michel, *Borges ou la réécriture*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1990.

LARUELLE, *Les philosophies de la différence*, PUF, Paris, 1986.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1996.

- « L'autobiographie existe-t-elle ? », *Cahiers de l'institut d'études germaniques* n° 5, 1988, p. 81-94.

LEVINAS, Emmanuel, *Le temps et la mort*, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Biblio essais », Paris, 1992.

La Licorne, « Lisible/visible : problématiques », n° 23, 1992, UFR Langues et Littératures de l'Université de Poitiers, textes réunis par P. Mourier-Casile et D. Moncond'huy.

LISSORGUES, Yvan, *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Actes du colloque des 13 et 14 février 1991 organisé par Yvan Lissorgues, éd. PUM, coll. « Hespérides », Toulouse 1991.

LOUVEL, Liliane, *L'oeil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, PUM, Toulouse, 1998.

LYOTARD, Jean-François, *Le Différend*, Minuit, Paris, 1983.

MADELENAT, Daniel, *La Biographie*, PUF, coll. « Littératures modernes », Paris, 1984.

MAINER, Juan Carlos., « La novela española contemporánea », *Cuadernos hispanoamericanos*, n°579, sept. 1998, p. 59-70.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'ironie*, Hachette, coll. « HU », Paris, 1996.

- *L'analyse du discours*, Hachette, coll. « Linguistique », Paris, 1991.

- *L'Énonciation en linguistique française*, Hachette, coll. « Les Fondamentaux », Paris, 1994.

MARIN, Louis, *De la représentation*, Gallimard/Le Seuil, Paris, 1994.

MENGUE, Philippe, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Kimé, Paris, 1994.

MENDOZA, Eduardo, « El extraño caso de Javier Marías », *El País*, 18-XI-1998.

MONGIN, Olivier, *Paul Ricoeur*, Seuil, « Points Essais », Paris, 1994.

MONTANDON, Alain et alii., *Signe/texte/image*, Césura Lyon édition, Meyzieu, 1990.

- *Iconotextes*, CRCD (Centre de recherche en communication et didactique), Ophrys, Paris, 1990.

- *L'anecdote*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, 1988, textes présentés par Alain Montandon, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, PUClermont-Ferrand, 1990.

MOUREY, Jean-Pierre, *Borges. Vérité et univers fictionnels*, Mardaga, Liège, 1988.

- « 'Borges' chez Borges », *Poétique*, n° 63, 1985, p. 313-324.

MULLER, Claude, *Dépendance et intégration syntaxique. Subordination, coordination, connexion*, Niemeyer, Tübingen, 1996.

MUNSTER, Arno, *Le principe dialogique. De la réflexion monologique vers la pro-flexion intersubjective*, Kimé, Paris 1997.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1988.

PETERSON, Michel, « Du fragment à la rumination (Les retournements de l'écriture chez Francis Ponge) », *Poétique*, n° 74, 1988, p. 159-167.

PLATON, *Sophiste – Politique – Philèbe – Timée - Critias*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, GF Flammarion, Paris, 1967.

Pratiques, n° 60, 1988.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1995.

QUILLIOT, Roland, *Borges ou l'étrangeté du monde*, Presses universitaires de Strasbourg, 1991 (résumé disponible sur Internet : www.u-bourgogne.fr/CENTRE-BACHELARD/Z-quilliot.pdf).

R.A.E., *Gramática española de la Real Academia Española*, Gredos, Madrid, 1999.

RANK, Otto, *Don Juan et Le double*, Payot, Paris, 1992.

REY-DEBOVE, Josette, *Le métalangage*, Armand Colin / Masson, coll. « U lettres », Paris, 1997.

- REYES**, Graciela, *Polifonía textual : la citación en el relato español contemporáneo*, Gredos, Madrid, 1995.
- RICOEUR**, Paul, *Temps et récit I*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1983.
 - *Temps et récit II*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1984.
 - *Temps et récit III*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1985.
 - *Soi-même comme un autre*, Seuil, coll. « Points », Paris, 1990.
 - *L'histoire, la mémoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2001.
 - « Mimésis, référence et refiguration dans *Temps et Récit* », *Etudes phénoménologiques*, n° 11, t. VI, éd. Ousia, Grèce, 1990 (numéro spécial « Paul Ricoeur. Temporalité et narrativité »).
- RIFFATERRE**, Michael, *La production du texte*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1979.
 - « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, Octobre 1980, p. 4-18.
- RIGOLOT**, François, *Poétique et onomastique*, Droz, Genève, 1977.
- RIVERA**, Juan José, « La negra espalda de Javier Marías », in *Clave de la razón práctica*, n°111, 1999.
- ROSSET**, Clément, *Le réel et son double*, Gallimard, Paris, 1976.
- RUBY**, Christian, *Les archipels de la différence*, Editions de félin, Paris, 1989.
- SABRY**, Randa, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Ed. de l'école des hautes études en sciences sociales, Paris, 1992.
- SCHAEFFER**, Jean-Marie, *L'image précaire*, Seuil, coll. « Poétique », 1987
 - *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1989.
 - *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1999.
- SECRETAN**, Philibert, *L'analogie*, PUF, coll. « Que Sais-Je », Paris, 1984.
- TADIE**, Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, PUF, coll. « Ecriture », Paris, 1982.
- TODOROV**, Tzvetan, *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1966.
- TROUBETZKOY**, Wladimir, *L'ombre et la différence : le double en Europe*, PUF, Paris, 1996.
- VALLS**, Fernando, « Adiós a todo eso », *Quimera*, n° 171, Julio-Agosto, 1998, p. 65-67.
- VILLANUEVA**, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Anthropos, coll. « Literatura », Barcelona, 1994.
- VOGELEER**, Svletana et alii, *Temps et discours*, Peeters, Louvain-La-Neuve, 1998.
- VUILLAUME**, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Minuit, coll. « Propositions », Paris, 1990.

WEINRICH, Harald, *Le temps : le récit et le commentaire*, Seuil, coll. « Poétique », 1973.

ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, Paris, 1971.

CRITIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRES

Anthologie bilingue de la poésie espagnole, sous la dir. de N. LY, Gallimard, coll. « Pléiade », Paris, 1998.

ADORNO, Theodor W., *Notes sur la littérature*, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1984.

ASIS GARROTE de, María Dolores, *Ultima hora de la novela en España*, Eudema, Madrid, 1990.

BENET, Juan, *La inspiración y el estilo*, Alfaguara, Madrid, 1999.
- *Páginas impares*, Alfaguara, Madrid, 1996.

BUCKLEY, Ramón, *La doble transición*, Ediciones Siglo Veintiuno, Madrid, 1996.

BUSSIERE, Annie, *Le roman espagnol actuel 1975-2000*, CERS, Université de Montpellier, Montpellier, 1998-2001.

CARILLA, Emilio, *Jorge Luis Borges, autor de "Pierre Ménard" (y otros estudios borgesianos)*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1989.

CHAMPEAU, Geneviève, *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Maison des Pays ibériques, Bordeaux, 1992.
- *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, casa de Velásquez, diff. Klincksieck, Paris, 1995.

Foro hispanico, « El pensamiento literario de Javier Marías », n° 20, Rodopi BV, Amsterdam - New Cork, GA, 2001.

GULLON, Ricardo, *La novela española contemporánea. Estudios críticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

Insula, n° 578, 1989.

La Licorne, « Juan Benet », n° 31, 1994, UFR Langues et Littératures de l'Université de Poitiers, textes réunis par A.-M. Capdeboscq et C. Murcia.

MAINER, José Carlos, *La escritura desatada*, Temas de hoy, Madrid, 2000.

MARTINEZ CACHERO, José Manuel, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Castalia, Madrid, 1985.

RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española. 8. Epoca contemporánea: 1939-1980*, Crítica, Madrid, 1981.
- *Historia y crítica de la literatura española. 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Crítica, Madrid, 1992.

SAVATER, Fernando, *La infancia recuperada*, Alianza editorial/Taurus, Madrid, 1993.

- *Malos y malditos*, Alfaguara, Madrid, 1997.

El Urugallo, nº 82, 1993.

VARGAS-LLOSA Mario, *La vérité par le mensonge*, Gallimard, coll. « Messenger », Paris, 1992.

VERNON, Kate M., *Juan Benet*, Taurus, coll. « El escritor y la crítica », Madrid, 1986.

OUVRAGES LITTÉRAIRES

Anthologie bilingue de la poésie espagnole, sous la direction de Nadine Ly, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1998.

BENET, Juan, *Herrumbrosas lanzas*, I, II et III, Alfaguara, Madrid, 1983, 1984, 1986.
- *Volverás a Región*, Destino, coll. « CCC », Barcelona, 1996.

BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
- *Oeuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1993.
- *Ficciones*, Alianza editorial, Madrid, 1997.

HAMMETT, Dashiell, *Le faucon de Malte*, Gallimard, Paris, 1998.
- *La clé de verre*, Gallimard, Paris, 1998.

HERNANDEZ, Miguel, *Obra completa. I Poesía*, Espasa Calpe, Madrid, 1990.

JAMES, Henry, *Le tour d'écrou*, Stock, Paris, 1994.
- *L'image dans le tapis*, Criterion, Paris, 1991.

MANRIQUE, Jorge, *Coplas por la muerte de su padre*, Humanitas, Barcelona, 1984.

MELVILLE, Herman, *Bartleby*, Allia, Paris, 2003.
- *Pierre ou Les ambiguïtés*, Gallimard, Paris, 1999.

MENA, Juan de, *Laberinto de fortuna*, Crítica, Barcelona, 1994.

SALINAS, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Seix Barral, Barcelona, 1981.

SHAKESPEARE, William, *The tempest*, edited by D. J. Palmer, Mac Millan Press, Hong-Kong, 1991.

STEVENSON, Robert Louis, *L'île au trésor*, GF Flammarion, Paris, 1990.

Table des matières.

Introduction générale-----

Première partie. Les modalités de la répétition-----

Chapitre 1. La répétition endogène (1) : les figures de répétition-----

- 1. 1. Les figures traditionnelles-----
 - 1. 1. 1. Les figures lexicales-----
 - 1. 1. 1. 1. Les figures n'entraînant pas de modification formelle----
 - 1. 1. 1. 2. Les figures entraînant une modification formelle-----
 - 1. 1. 2. Les figures syntaxiques-----
 - 1. 1. 2. 1. Le parallélisme-----
 - 1. 1. 2. 2. La polysyndète-----
 - 1. 1. 3. La coordination-----
 - 1. 1. 3. 1. La coordination en « y »-----
 - 1. 1. 3. 2. La coordination en « o »-----
 - 1. 1. 3. 3. L'art de la conversation-----
- 1. 2. Les figures sémantiques-----
 - 1. 2. 1. Répétition et synonymie-----
 - 1. 2. 1. 1. La synonymie linguistique-----
 - 1. 2. 1. 2. La synonymie situationnelle-----
 - 1. 2. 1. 3. La superposition de sens-----
 - 1. 2. 2. Répétition et autocorrection-----

Chapitre 2. La répétition endogène (2) : la récurrence d'énoncés et de structures-----

- 2. 1. La récurrence d'énoncés-----
 - 2. 1. 1. La récurrence littérale et « quasi-littérale »-----
 - 2. 1. 2. Typologie des modifications-----
 - 2. 1. 2. 1. Amplifications-----
 - 2. 1. 2. 2. Réductions-----
 - 2. 1. 2. 3. Modifications sémantiques autour d'un temps verbal-----
- 2. 2. La récurrence structurelle-----
 - 2. 2. 1. La récurrence thématique-----
 - 2. 2. 2. La récurrence narrative-----
 - 2. 2. 2. 1. Le récit à répétition-----
 - 2. 2. 2. 2. La mise en abyme-----
- 2. 3. Bouleversement de la temporalité dans le texte-----
 - 2. 3. 1. Crise de la fin-----
 - 2. 3. 2. Crise de début-----

Chapitre 3. La répétition exogène : citation et réécriture-----

- 3. 1. Citations et autocitations-----
 - 3. 1. 1. Morphologie des citations-----
 - 3. 1. 2. 1. Longueur des citations-----
 - 3. 1. 2. 2. Autres distinctions formelles-----
 - 3. 1. 2. Origine des citations-----
 - 3. 1. 1. 1. Autocitations-----
 - 3. 1. 1. 2. Citations d'auteur-----
 - 3. 1. 1. 3. Citations d'oeuvres non littéraires-----
 - 3. 1. 1. 4. Manifestations discursives-----

3. 1. 3. La dimension hypertextuelle de la citation-----	
3. 1. 3. 1. La reproduction du dixième chapitre de <i>Todas las almas</i> ---	
3. 1. 3. 2. Le commentaire-----	
3. 1. 3. 3. La traduction-----	
3. 2. De la citation à la réécriture-----	
3. 2. 1. Entre paraphrase et pastiche-----	
3. 2. 2. La réécriture de la malédiction familiale-----	
3. 2. 2. 1. Assimilation et sélection-----	
3. 2. 2. 2. Innovation-----	
3. 2. 2. 3. La réécriture-----	
3. 3. Citation et statut générique-----	
3. 3. 1. L'hybridité générique-----	
3. 3. 2. Les facteurs de la transgénéricité-----	
Conclusion de la première partie-----	

Deuxième partie. Répétition et identité : les limites de la représentation-----

Introduction-----

Chapitre 1. Répétition et contingence. Répétition et oubli-----

1. 1. Répétition et contingence de l'existence-----	
1. 1. 1. Récurrence et stratégie de l'épuisement : la mort de Julianín-----	
1. 1. 2. Récurrence et négation de soi-----	
1. 1. 3. Répétition et déterminisme : l'illusion du destin-----	
1. 2. Répétition et oubli-----	
1. 2. 1. Le souvenir comme simulacre-----	
1. 2. 2. L'oubli de l'être aimé-----	
1. 3. La mémoire matérielle-----	
1. 3. 1. Les portraits de famille-----	
1. 3. 2. Le sort des objets-----	

Chapitre 2. Les limites de la biographie. La voie de la parodie-----

2. 1. Wilfrid Ewart : le principe de la farce biographique-----	
2. 1. 1. Une biographie parodique-----	
2. 1. 2. Les répétitivité sordide d'une mort stupide-----	
2. 1. 3. L'intrusion du fantastique-----	
2. 2. De Wet ou l'anti-biographie-----	
2. 2. 1. De Wet : un mercenaire sans envergure-----	
2. 2. 2. De Wet chez les franquistes ou le « fabuleux destin » de Hugh-----	
2. 3. Gawsorth : de la biographie à la légende-----	
2. 3. 1. La filiation textuelle du personnage-----	
2. 3. 2. Un labyrinthe intertextuel-----	
2. 4. La comédie du double-----	
2. 4. 1. Assimilation par le trait-----	
2. 4. 2. Assimilation par le dire-----	
2. 4. 3. Un réseau de doubles-----	

Chapitre 3. Les écueils de l'illusion référentielle-----

3. 1. Des personnages en quête d'immortalité-----	
3. 1. 1. « Toby Rylands » et les vertiges de l'identification-----	
3. 1. 2. « El afán de protagonismo » ou le désir d'être un autre-----	

- 3. 1. 3. *Todas las almas* ou la vampirisation du roman-----
- 3. 2. De l'illusion référentielle à la transcendance de l'art-----
- 3. 2. 1. L'immortalité narrative-----
- 3. 2. 2. La transcendance de la littérature-----
- Conclusion de la deuxième partie**-----

Troisième partie. Répétition et différence : vers une poétique de la variation----

Introduction-----

Chapitre 1. La variation énonciative et la représentation universelle du moi----

- 1. 1. L'illusion autobiographique-----
- 1. 1. 1. La dissolution du pacte autobiographique-----
- 1. 1. 2. La naissance d'un personnage d'écrivain-----
- 1. 1. 3. La déstructuration de l'identité référentielle-----
- 1. 2. L'extension du pacte autofictionnel-----
- 1. 2. 1. La dialectique énonciative-----
- 1. 2. 2. L'éclatement de la dichotomie autofictionnelle-----
- 1. 3. « Etre soi-même comme un autre »-----
- 1. 3. 1. L'élaboration d'un *super-personnage*-----
- 1. 3. 2. L'identité universelle-----
- 1. 3. 3. De l'« identité narrative » à la « synthèse de l'hétérogène »-----

Chapitre 2. La variation métaphorique ou la rencontre de la fiction et du temps-----

- 2. 1. La récurrence de la métaphore othellienne-----
- 2. 1. 1. La continuité ou la philosophie du temps-----
- 2. 1. 2. L'analogie présent/fiction-----
- 2. 1. 3. La rencontre de la fiction et de la réalité -----
- 2. 2. La métaphore hernandienne de la Guerre Civile-----
- 2. 2. 1. La paraphrase d'une poésie engagée-----
- 2. 2. 2. Une variation clandestine-----
- 2. 2. 3. La réminiscence lexicale ou la dénonciation de l'oubli-----

Chapitre 3. La variation structurelle et la dimension utopique de la malédiction

- 3. 1. Répétition et transmission-----
- 3. 1. 1. La polarisation symbolique des personnages-----
- 3. 1. 2. Le rôle de la femme-----
- 3. 2. La malédiction de l'écriture-----
- 3. 2. 1. La mise en abyme de *Negra espalda del tiempo*-----
- 3. 2. 2. La répétitivité de l'écriture-----
- 3. 3. La formulation d'une utopie littéraire-----
- 3. 3. 1. Redonda, l'héritage de Gawsworth, roi maudit-----
- 3. 3. 2. Le rôle des illustrations-----

Chapitre 4. La « negra espalda del tiempo » ou la poétique de la variation----

- 4. 1. Dualité du temps, dualité de l'être-----
- 4. 1. 1. L'être de la fiction-----
- 4. 1. 2. La métaphore énonciative de la « voix du temps »-----
- 4. 2. Une poétique de l'oeuvre-----
- 4. 2. 1. La « negra espalda » dans l'oeuvre marienne-----
- 4. 2. 2. Des hypotextes insoupçonnés-----

4. 2. 2. 1. Des origines espagnoles-----

4. 2. 2. 2. une coïncidence bourgeoise-----

Conclusion de la troisième partie-----

Conclusion générale-----

Annexes-----

Annexe 1-----

Annexe 1a-----

Annexe 1b-----

Annexe 2-----

Annexe 3-----

Annexe 3a-----

Annexe 3b-----

Annexe 3c-----

Annexe 4-----

Annexe 5-----

Annexe 5a-----

Annexe 5b-----

Annexe 5c-----

Annexe 6-----

Annexe 7-----

Annexe 7a-----

Annexe 7b-----

Bibliographie-----

Table des matières-----