HAL
open science

Famille et valeurs dans trois romans d' Almudena Grandes : Malena es un nombre de tango, Los aires difíciles et El corazón helado

Angélique Pestaña Pestaña Jañez

To cite this version:

Angélique Pestaña Pestaña Jañez. Famille et valeurs dans trois romans d' Almudena Grandes : Malena es un nombre de tango, Los aires difíciles et El corazón helado. Littératures. Université Bourgogne Franche-Comté, 2017. Français. NNT : 2017UBFCH018 . tel-01762945

HAL Id: tel-01762945

https://theses.hal.science/tel-01762945v1

Submitted on 10 Apr 2018

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.

THÈSE DE DOCTORAT DE L'ÉTABLISSEMENT UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTE PREPARÉE À L'UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

École doctorale n° 592
LECLA

Doctorat d'Espagnol
par
Angélique Pestaña Jañez

Famille et valeurs dans trois romans d'Almudena Grandes : *Malena es un nombre de tango*, *Los aires difíciles* et *El corazón helado*

Thèse présentée et soutenue à Dijon, le 10 novembre 2017

Composition du Jury :

Madame Anne Charlon, Professeur Émérite, Université de Bourgogne, Examinatrice.
Monsieur Philippe Merlo-Morat, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2, Rapporteur.
Madame Catherine Orsini-Saillet, Professeur des Universités, Université de Bourgogne, Directrice de thèse.
Madame Christine Pérès, Professeur des Universités, Université de Toulouse-Jean Jaurès, Présidente du Jury.
Madame Isabelle Steffen-Prat, Professeur des Universités, Université de Cergy-Pontoise, Examinatrice.

THÈSE DE DOCTORAT DE L'ÉTABLISSEMENT UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTE PREPARÉE À L'UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

École doctorale n° 592
LECLA

Doctorat d'Espagnol
par
Angélique Pestaña Jañez

Famille et valeurs dans trois romans d'Almudena Grandes : *Malena es un nombre de tango, Los aires difíciles* et *El corazón helado*

Thèse présentée et soutenue à Dijon, le 10 novembre 2017

Composition du Jury :

Madame Anne Charlon, Professeur Émérite, Université de Bourgogne, Examinatrice.
Monsieur Philippe Merlo-Morat, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2, Rapporteur.
Madame Catherine Orsini-Saillet, Professeur des Universités, Université de Bourgogne, Directrice de thèse.
Madame Christine Pérès, Professeur des Universités, Université de Toulouse-Jean Jaurès, Présidente du Jury.
Madame Isabelle Steffen-Prat, Professeur des Universités, Université de Cergy-Pontoise, Examinatrice.

ECOLE DOCTORALE LECLA

Résumé

Titre: Famille et valeurs dans trois romans d'Almudena Grandes: *Malena es un nombre de tango*, *Los aires difíciles* et *El corazón helado*.

Mots clés : Almudena Grandes, Espagne, famille, littérature contemporaine, modèles, secret

La famille, depuis toujours, a inspiré de grandes œuvres romanesques qui, souvent, mettent en avant le rapport entre les générations. En effet, le motif de la famille est sans cesse réinvesti par les auteurs quelle que soit leur nationalité ou l'époque qu'ils retracent. Almudena Grandes appartient à cette catégorie d'écrivains qui donne une place de premier choix à l'unité familiale. Bien que celle-ci soit récurrente dans sa trajectoire littéraire, la critique académique, qui pourtant a abordé de nombreux aspects de son œuvre, n'a jamais entrepris une réelle étude de fond à ce sujet. Cette thématique nous étant apparue comme essentielle dans l'écriture grandésienne, nous nous sommes donc intéressée à la cellule familiale dans trois de ses romans : *Malena es un nombre de tango*, *Los aires difíciles* et *El corazón helado*. Dans notre *corpus*, la famille est, avant tout, un groupe véhiculant des valeurs qui n'apparaît pas tel un simple miroir du microcosme sociétal – cette comparaison, nous semble-t-il, est l'une des plus usuelles dans le domaine littéraire. En effet, les différentes familles analysées sont non seulement le vecteur d'un système de valeurs idéologiques mais elles s'insèrent également dans une hiérarchie des personnages qui génère un deuxième système de valeurs parfois en accord ou en désaccord avec le premier.

Ainsi allons-nous montrer les stratégies mises en œuvre par la romancière pour faire adhérer le lecteur à son système narratif.

Afin de rendre compte de l'intention d'Almudena Grandes, nous avons appréhendé la famille sous différentes perspectives. Les modèles et contre-modèles familiaux montrent l'élaboration d'un système antagonique fondé sur des valeurs contraires : les unes patriarcales et conservatrices, les autres républicaines. Mais cette partie met aussi en avant comment des personnages cherchent à construire une famille, dépourvue du lien du sang ou de l'union maritale, lorsque leur vraie famille est totalement défaillante voire inexistante. Les différentes figures familiales, la mère, le père et la fratrie, dévoilent une hiérarchie des personnages, *a priori*, à sens univoque et sont traitées avec déférence ou animosité par l'instance narrative. Enfin, la partie sur le secret familial met à nu toute l'ambiguïté morale de certains personnages dont l'être et le paraître sont en conflit et qui, dans deux cas sur trois, finissent par être démasqués. La découverte du secret, quand elle a lieu – seul un personnage parvient à préserver son secret et réussit à ne jamais dévoiler qui il est réellement – oblige les personnages à se redéfinir et leur permet d'entrer dans un processus de résilience libérateur.

UBFC UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

Université Bourgogne Franche-Comté
4, boulevard Gabriel
21 000 Dijon

ECOLE DOCTORALE LECLA

Abstract

Family and values in three novels by Almudena Grandes – *Malena es un nombre de tango*, *Los aires difíciles* and *El corazón helado*.

Keywords: Almudena Grandes, Spain, family, contemporary literature, models, secret

Family has always inspired great novels which often highlight the relationship between the different generations. The subject of family is indeed constantly reinvested by authors regardless of their nationality or the period they depict. Almudena Grandes belongs to such category of writers and gives a paramount role to the family unit. Although a recurring topic in her literary trajectory, it has never been thoroughly studied by critics who yet analyzed many aspects of her work. Because such topic seemed crucial to us in Grandes's writing, we focused on the family unit in three of her novels, *Malena es un nombre de tango*, *Los aires difíciles* and *El corazón helado*. In our corpus, family is, first and foremost, a group transmitting values which does not appear as a mere reflection of the social microcosm – such comparison being, we believe, a very common one in the field of literary theory. The families under study do not only convey a system of ideological values, but they also belong to a hierarchy of characters which creates a second system of values in turns in agreement with or in opposition to the first one. We thus intend to show the strategies used by Almudena Grandes to impose her own narrative system to the reader.

In order to describe Almudena Grandes's intentions, we decided to approach family through several prisms. Family models and alternative models show the rise of an antagonistic system based on contradictory values – patriarchal and conservative on the one hand, and republican on the other hand. But this chapter also highlights how some characters try to recreate a family outside blood ties or marriage bond, when their actual family is completely perverted or nonexistent. The different family figures – mother, father and siblings – build up an apparently unidirectional hierarchy of characters treated with deference or hostility by the narrative instance. Finally, the chapter related to family secrets unveils the moral ambiguity of some characters – torn apart between being and appearing – who, in two thirds of the cases, are eventually exposed. The discovery of the secret, if any – one character only manages to keep his secret and never confesses who he truly is – forces the characters to redefine themselves and gives them a chance to go through a liberating resilience process.

UBFC UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

Université Bourgogne Franche-Comté
4, boulevard Gabriel
21 000 Dijon

À mes parents,

Remerciements

Je souhaite exprimer mes plus vifs remerciements à ma Directrice de thèse, Madame le Professeur Catherine Orsini-Saillet, pour son aide dévouée, sa bienveillance et ses précieux conseils sans lesquels ce travail de recherche n'aurait jamais vu le jour. Je lui en suis profondément reconnaissante.

Merci à Madame Anne Charlon, Professeur Émérite de l'Université de Bourgogne, de m'avoir fait découvrir Almudena Grandes l'année de mon DEA.

Je remercie mes amies Espérance Aniesa, Cécile Iglesias et Cécile Meheut pour le temps qu'elles ont consacré à relire mon travail.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Candice Lemaire, pour sa collaboration en anglais.

Merci à mes amis de Dijon, Alban, David, Éric, Flore, Jean-Cyrille, Jean-Noël, Laurianne et Maxime pour leur chaleureuse présence.

Je remercie mes collègues du département d'Études Hispaniques pour leur amical soutien.

Enfin, merci à mes parents qui m'ont soutenue au long de ces années.

INTRODUCTION

Depuis la sortie de son premier roman, Almudena Grandes occupe une place de choix dans le panorama de la littérature contemporaine, elle est reconnue par la critique et ses romans ont d'ailleurs souvent été récompensés[1]. Si la romancière est plutôt adepte du genre romanesque – elle a publié à ce jour onze romans entre 1989 et 2017 : *La edades de Lulú*[2], *Te llamaré Viernes*[3], *Malena es un nombre de tango*[4], *Atlas de geografía humana*[5], *Los aires difíciles*[6], *Castillos de cartón*[7], *El corazón helado*[8], *Inés y la alegría*[9], *El lector de Julio Verne*[10], *Las tres bodas de Manolita*[11], et *Los besos en el pan*[12] –, elle compte néanmoins deux recueils de nouvelles dans sa trajectoire littéraire – *Modelos de mujer*[13] et *Estaciones de paso*[14] – ainsi qu'une compilation d'articles – *Mercado de Barceló*[15]. Soulignons également que ses premiers romans ont fait l'objet d'adaptations cinématographiques.

Le premier roman d'Almudena Grandes, *Las edades de Lulú* (1989), appartient au genre érotico-pornographique. Il est en phase avec l'époque où il est publié, marquée par la Movida madrilène. Et pourtant, à sa sortie il fait scandale et devient rapidement un best-seller[16]. Pour Fernando Valls la clé de ce triomphe réside dans l'écriture de

---

[1] Entre autres, la romancière a gagné le prix « La sonrisa vertical » pour *Las edades de Lulú*, elle a été la première Espagnole à recevoir le prix italien Rossono d'Or pour son recueil *Modelos de Mujer*. *El corazón helado* a gagné deux prix : celui de la Fondation José Manuel Lara et celui du Gremio de Libreros de Madrid. Le premier volet de son cycle *Episodios de una guerra interminable*, *Inés y la alegría* a également été récompensé en 2011 par le prix Sor Juana Inés de la Cruz, celui du roman latino-américain Elena Poniatowska mais aussi par celui de la critique de Madrid.

[2] Almudena Grandes, *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets, 2004 [1989]. Toutes les citations renverront à cette édition.

[3] Almudena Grandes, *Te llamaré Viernes*, Barcelona, Tusquets, 1991.

[4] Almudena Grandes, *Malena es un nombre de tango*, Barcelona, Tusquets, 2002 [1994]. Toutes les citations renverront à cette édition.

[5] Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Tusquets, 2004 [1998]. Toutes les citations renverront à cette édition.

[6] Almudena Grandes, *Los aires difíciles*, Barcelona, Tusquets, 2007 [2002]. Toutes les citations renverront à cette édition.

[7] Almudena Grandes, *Castillos de cartón*, Barcelona, Tusquets, 2004.

[8] Almudena Grandes, *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets, 2009 [2007]. Toutes les citations renverront à cette édition.

[9] Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets, 2010.

[10] Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets, 2012.

[11] Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita*, Barcelona, Tusquets, 2014.

[12] Almudena Grandes, *Los besos en el pan*, Barcelona, Tusquets, 2015.

[13] Almudena Grandes, *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets, 1996.

[14] Almudena Grandes, *Estaciones de Paso*, Barcelona, Tusquets, 2009 [2005]. Toutes les citations renverront à cette édition.

[15] Almudena Grandes, *Mercado de Barceló*, Barcelona, Tusquets, 2003.

[16] Ce roman est paru à la toute fin des années 80 ; le style provocateur de la Movida madrilène avait peut-être perdu son souffle et *Las edades de Lulú* surgit à la fin de cette décennie avec une intrigue très osée.

l'œuvre : « era una novela atrevida, escrita con frescura y espontaneidad »[17]. À l'époque, l'auteure défendait son roman en expliquant que l'amour y tenait une place importante[18], comme si elle ne voulait pas être cataloguée dans la littérature purement érotico-pornographique. Après ce roman très provocateur, Almudena Grandes écrit un roman plus sobre – *Te llamaré Viernes* (1991) – qui raconte une histoire d'amour peu conventionnelle où le sexe n'est plus au centre de l'intrigue. La romancière reconnaît qu'elle ne voulait pas être cantonnée au genre érotico-pornographique et donne une autre dimension à son deuxième ouvrage. Benito et Manuela, deux êtres meurtris par des vies difficiles, sont des antihéros qui n'ont pas de repères dans la société à laquelle ils appartiennent. C'est pourquoi Fernando Valls considère ces deux personnages comme : « Dos almas solitarias y gemelas en medio de esa isla perdida que puede ser la gran ciudad »[19]. *Malena es un nombre de tango* (1994) suppose une avancée notable dans sa trajectoire littéraire puisque ce roman représente « un viraje hacia la tradición de la novela decimonónica y hacia la voluntad de crear un mundo "total" y "completo" »[20]. Mais ce récit est aussi une manière pour la romancière de se détacher de la postmodernité[21] : « Esa idea de los teóricos de la postmodernidad de que la ficción no puede mostrar una idea global del mundo, sino sólo fragmentos de la realidad, puede discutirse ante empeños tan ambiciosos como [lo son los de *Malena es un nombre de tango*] »[22]. Dans *Atlas de geografía humana* (1998), le lecteur s'immisce au sein d'une maison d'édition grâce à quatre de ses employées : Ana, Rosa, Marisa et Fran. Ces femmes se trouvent toutes à un moment décisif de leur vie et doivent prendre des décisions importantes pour évoluer dans le domaine professionnel ou personnel. La

---

[17] Fernando Valls, « Por un nuevo modelo de mujer (Sobre la trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998) », *Iberoromania*, nº 52, 2000, p. 15.

[18] Ángel Basanta, « La trayectoria novelística de Almudena Grandes », in Irene Andrés-Suárez et Antonio Rivas (Eds.), *Cuadernos de narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2012, p. 34.

[19] Fernando Valls, art. cit., p. 17.

[20] Sara Santamaría Colmenero, *La palaba como acontecimiento: segunda república, guerra civil y posguerra en la novela actual (1990-2010)*, Pedro Ruiz Torres (thèse rédigée sous la dir. de), Universidad de Valencia, 2013, p. 177, [en ligne] <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/36893/Tesis%20Sara%20Santamar%C3%ADa%20Colmenero%202013.pdf?sequence=2> (page consultée le 20 décembre 2015).

[21] Isabelle Fauquet précise le sens de « postmodernité » et de « postmodernisme » : « Il faut également veiller à ne pas confondre les concepts de "postmodernité", contexte socioculturel pour Marc Gontard voire véritable idéologie s'inscrivant contre le discours du progrès hérité des Lumières pour Georges Tyras, et le "postmodernisme", défini comme une esthétique, un mouvement artistique qui s'oppose au modernisme du début du XXe siècle », Isabelle Fauquet, *L'exemplarité de la fiction dans le roman contemporain espagnol*, Geneviève Champeau (thèse rédigée sous la dir. de), Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2012, p. 42, [en ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00766393/document> (page consultée le 13 septembre 2016).

[22] Fernando Valls, art. cit., p. 19.

romancière considère que ce roman ferme un premier cycle, « el ciclo testimonial »[23] car *Las edades de Lulú*, *Te llamaré Viernes*, *Malena es un nombre de tango* et *Atlas de geografía humana* abordent un même monde – l'Espagne, Madrid, les conflits sexuels, idéologiques et moraux de sa génération – sous différentes perspectives[24]. Néanmoins, nous semble-t-il, les deux romans suivants, *Los aires difíciles* (2002) ainsi que *Castillos de cartón* (2005), s'inscrivent dans la continuité de ce « ciclo testimonial », le second pourrait même être perçu comme un retour à la littérature érotico-pornographique puisque, sans être aussi sulfureux que *Las edades de Lulú*, il nous transporte dans l'Espagne des années 80 et l'ambiance de la Movida. C'est dans ce contexte que se forme le trio amoureux entre María José, Jaime et Marcos. Les sentiments et le sexe sont à nouveau un point central de l'intrigue. Cette première étape grandésienne est également marquée par le roman d'apprentissage ; en effet, le lecteur assiste à l'éducation sentimentale, voire sexuelle, de personnages comme Lulú, Malena ou María José. Nous pouvons également ajouter que, même si Almudena Grandes n'a pas poursuivi dans la veine du roman érotico-pornographique, plusieurs de ses personnages féminins, dans les romans suivants, ont un lien avec Lulú dans la mesure où les rapports sexuels qu'ils entretiennent ne sont pas conventionnels (par exemple, Malena a des rapports sexuels avec Porfirio, un enfant illégitime de son grand-père Pedro, Charo entretient une relation adultère avec son beau-frère et María José découvre le sexe à trois avec Jaime et Marcos).

El corazón helado (2007) introduit dans la trajectoire littéraire de l'auteure une vraie rupture et la mémoire historique se place au cœur de l'intrigue. Ángel Basanta y voit : « La más ambiciosa de [sus novelas] y la mejor tanto por la ingente articulación de historia, sentimientos, pasiones y emociones en su contenido, como por el artístico maridaje de tradición y modernidad en su estructura narrativa »[25]. Ce roman est certes ambitieux dans sa construction mais c'est avant tout un roman qui rappelle que les blessures de la guerre civile demeurent ouvertes[26]. De plus, comme cela a déjà été

[23] Dans un article datant de 2004, Miguel Ángel García reprend les propos de la romancière et avance que : « Por su parte *Atlas de geografía humana* cierra lo que la propia Almudena Grandes ha considerado una tetralogía (compuesta por novelas testimoniales y con pinceladas autobiográficas) », Miguel Ángel García, « Imagen primera de Almudena Grandes. Memoria, escritura y mundo », [en ligne] <https://www.um.es/tonosdigital/znum7/perfiles/almudena.htm> (page consultée le 30 juin 2012).
[24] *Ibid*.
[25] Ángel Basanta, art. cit., p. 47.
[26] « El corazón helado no es una novela sobre la guerra civil, sino sobre la persistencia de la herida dejada por la guerra civil en la memoria de los perdedores », Sara Santamaría Colmenero, « "El orgullo de ser español y de izquierdas": La España republicana en dos obras de Almudena Grandes », p. 6, [en ligne]

souligné par la critique pour *Malena es un nombre de tango*, ce roman s'écarte également de la veine de la « postmodernité »[27]. Toutefois, si les questionnements propres à la thématique de la mémoire historique sont centraux à partir de ce roman, ils sont déjà présents dans les romans précédents, en particulier dans *Malena es un nombre de tango* et *Los aires difíciles*.

Suite à cette publication, l'auteure commence un nouveau projet très ambitieux, *Episodios de una guerra interminable*[28], qui aspire à retracer l'histoire de l'Espagne de 1939 à 1969 comme Benito Pérez Galdós avait fait la chronique de l'histoire de son pays de 1805 à 1912 dans ses *Episodios nacionales*. Dès le premier volet, la romancière revendique l'héritage galdosien[29] :

> *Inés y la alegría* es la primera entrega de un proyecto narrativo integrado por seis novelas independientes que comparten un mismo espíritu y una denominación común, «*Episodios de una guerra interminable*». Su primera palabra no es fruto de una elección casual. Si he querido llamarlas «episodios» ha sido para vincularlas, más allá del tiempo y de mis limitaciones, a los episodios nacionales de don Benito Pérez Galdós[30].

À ce jour, trois volumes ont été publiés : *Inés y la alegría* (2010), *El lector de Julio Verne* (2012), *Las tres bodas de Manolita* (2014). La publication du quatrième volume, *Los pacientes del doctor García*, est prévue pour septembre 2017[31].

Les romans de la deuxième étape grandésienne – excepté *Los besos en el pan* (2015) – appartiennent à la littérature de la mémoire qui a connu un réel boom ces

---

<http://www.academia.edu/6856108/_El_orgullo_de_ser_espa%C3%B1ol_y_de_izquierdas_La_Espa%C3%B1a_republicana_en_dos_obras_de_Almudena_Grandes> (page consultée le 16 septembre 2015).

[27] « Este tipo de novela [como *El corazón helado*], que recurre a la estética realista, renegando de la postmodernidad heredada de las vanguardias, tiene por objetivo recuperar la confianza de la idea de progreso encarnada en la esperanza de restaurar un régimen republicano en España », *ibid*., p. 13.

[28] Ce projet est né suite à *El corazón helado* : « Tras finalizar la novela de mil páginas *El corazón helado* (2007), Grandes confiesa: "quedé exhausta y perpleja. Se me ocurrió una serie para usar historias que descubrí mientras me enganchaba con los sucesos recientes de mi país" », Leticia Pogoriles, « Almudena Grandes y la cuestión moral del escritor », [en ligne] <http://www.telam.com.ar/notas/201309/33113-almudena-grandes-y-la-cuestion-moral-del-escritor.html> (page consultée le 5 septembre 2011).

[29] Dans son article, « *Inés y la alegría* : une réponse galdosienne au postmodernisme », Anne Charlon pointe les similitudes qui existent entre le roman d'Almudena Grandes et les *Episodios nacionales* de Galdós : « Dans les deux cas, les épisodes essentiels de l'action se déroulent pendant une guerre où les puissances étrangères jouent un rôle non négligeable. Dans les deux cas, le lecteur se trouve donc face à une fiction qui intègre de nombreux éléments […]. Aux personnages (et personnalités) britanniques et français de Galdós répondent les personnages (et personnalités) français anglais et soviétiques de Grandes », Anne Charlon, « *Inés y la alegría* : une réponse galdosienne au postmodernisme », in Catherine Orsini-Saillet (Ed.), *Dire le réel*, *Hispanística XX*, nº 30, Dijon, EUD, 2012, p. 12.

[30] Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, *op. cit*., p. 719.

[31] [En ligne] <https://www.planetadelibros.com/libro-los-pacientes-del-doctor-garcia/252790> (page consultée le 6 juillet 2017).

dernières années. En effet, celle-ci revêt une forme d'engagement chère à beaucoup d'auteurs actuels dont fait partie Almudena Grandes. Ces romans ont une place de premier choix dans la littérature contemporaine en raison de leur dimension politique mais aussi pour le rôle qu'ils jouent dans la société[32].

L'auteure proposait en 2004 une division entre un « ciclo testimonial » et une deuxième étape, qui commencerait après *Atlas de geografía humana* : « *Los aires difíciles* constituye […] el inicio de una segunda etapa, como suele definirla la autora »[33], même si cette division est reprise par des critiques comme Ángel Basanta[34], nous considérons qu'à ce jour elle doit être révisée et nuancée. En effet, nous adopterons plutôt le découpage de Sara Santamaría Colmenero pour qui *El corazón helado* (2007) signale un infléchissement dans l'œuvre grandésienne : « El punto de inflexión que daría comienzo a este último ciclo [el de la memoria histórica] lo constituye probablemente la publicación de *El corazón helado* (2007), antesala del proyecto en el que está embarcada actualmente la autora, y que comenzó con *Inés y la alegría* (2010) »[35].

La romancière a aussi publié deux recueils de nouvelles, *Modelos de mujer* (1996) – qui se compose de sept récits de femmes, d'âge variable, qui vivent des situations différentes – et *Estaciones de paso* (2005) – où elle donne la parole à des adolescent(e)s sur le point d'entrer dans le monde des adultes, un monde qui parfois leur échappe. Ces deux ouvrages forment une parenthèse dans l'écriture grandésienne plutôt adepte du roman fleuve. Néanmoins, ils rejoignent la thématique de ses romans : les femmes et l'apprentissage. En ce qui concerne ce format d'écriture, nous partageons le point de vue de Fernando Valls : « Me parece que las dimensiones, el acelerado ritmo y

---

[32] « Es una tarea política, ya que se trata de luchar, por medio de la elaboración ficcional del pasado para que la memoria de los vencidos y los correspondientes valores políticos por los que lucharon sean rehabilitados. En este contexto, tiene particular interés las obras que tratan del daño provocado por unos agentes, el mal infligido a unas víctimas y la problemática del perdón como horizonte de superación del trauma », Flavio Pereira, « El perdón como desafío hacia la reconciliación de las memorias históricas traumáticas en *El corazón helado* de Almudena Grandes y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », in Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez (Eds.), *La memoria novelada I. Hibridación de género y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2002-2010)*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 148.

[33] Miguel Ángel García, art. cit.

[34] « La segunda etapa en la trayectoria novelística de Almudena Grandes comienza con *Los aires difíciles* (2002) y culmina, por ahora julio (junio de 2010), en *El corazón helado* (2007) », Ángel Basanta, art. cit., p. 44.

[35] Sara Santamaría Colmenero, *La palaba como acontecimiento: segunda república, guerra civil y posguerra en la novela actual (1990-2010*), Pedro Ruiz Torres (thèse rédigée sous la dir. de), Universidad de Valencia, p. 177, [en ligne] <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/36893/Tesis%20Sara%20Santamar%C3%ADa%20Colmenero%202013.pdf?sequence=2> (page consultée le 20 décembre 2015).

la tensión propia del cuento se le quedan cortas a la autora y da la sensación de que es una distancia en la que no se desenvuelve con comodidad, que le falta espacio –libertad– para lo que quiere y necesita contar »[36].

Dans le domaine des adaptations de romans au cinéma un constat s'impose : toutes les œuvres appartenant au « ciclo testimonial », tel que nous l'avons délimité, ont vu le jour à l'écran. L'adaptation par Bigas Lunas de *Las edades de Lulú* en 1996 est le début d'une longue série. En effet, Gerardo Herrero a réalisé *Malena es un nombre de tango* (1996), s'en est suivi *Aunque tú no lo sepas* de Vicente Córdoba (2002) qui s'inspire d'une nouvelle – « El vocabulario de los balcones » – extraite du recueil *Modelos de mujer*. En 2006 Gerardo Herrero renouvelle l'expérience avec *Los aires difíciles*. L'intérêt que génèrent les intrigues de la romancière a pu dépasser les frontières de l'Espagne puisque *Atlas de Geografía humana* a fait l'objet d'une série télévisée de huit chapitres intitulée *Geografía del deseo* en 2004 au Chili et son adaptation cinématographique est sortie en Espagne en 2007 (Azucena Rodríguez). La dernière fois qu'un de ses romans a été porté à l'écran, c'était en 2009 avec *Castillos de cartón*, film qui a été réalisé par Salvador García Ruiz. L'impact de l'adaptation cinématographique du genre romanesque a été soulevé par Philippe Merlo pour qui : « Les médias aussi jouent un rôle indéniable [dans la littérature], surtout lorsque le roman trouve rapidement une adaptation cinématographique »[37]. En effet, la romancière a accepté, à ses débuts, de nombreuses adaptations, ce qui a contribué à toucher un public plus large et à consolider sa notoriété[38].

Almudena Grandes fait partie de ces écrivains qui consacrent, actuellement, leur œuvre au roman de la mémoire[39]. Ces auteurs cohabitent avec un mouvement littéraire qui, dans un premier temps, a eu du mal à se faire reconnaître, mais qui a finalement

---

[36] Fernando Valls, art. cit., p. 26.

[37] Philippe Merlo, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2013 [2009], p. 193.

[38] La romancière souligne même comment l'adaptation maladroite de *Malena es un nombre de tango* a contribué aux ventes du roman : « [*Malena es un nombre de tango*] tuvo un repunte y vendió mucho más después de la película. Se trataba de gente que había ido a ver la película y salía sin haberse enterado bien de lo ocurrido. Compraban el libro para ver si se enteraban de qué trataba », Yemina Pollini, « Escribir es atravesar un espejo », *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, nº 14, Mar del Plata, 2002, p. 358-359.

[39] « Cette forme hybride [du roman de la mémoire] se différencie du roman historique dans la mesure où l'Histoire n'y est pas considérée comme une simple toile de fond mais comme l'espace d'une réflexion critique, en particulier par la reconnaissance du besoin de combler les silences de la Transition démocratique », Isabelle Fauquet, *Héros et nouveaux modèles. L'exemplarité dans le roman espagnol aujourd'hui*, Rennes, PUR, 2017, p. 19 [en ligne] <http://www.pur-editions.fr/couvertures/1491915413_doc.pdf> (page consultée le 16 août 2017).

trouvé sa place dans le panorama littéraire : « la generación nocilla »[40]. La littérature espagnole du XXIe siècle connaît donc deux mouvements avec des inquiétudes différentes. D'une part, nous avons des auteurs qui sont nés dans les années 60 et qui sont investis dans la récupération de la mémoire des perdants de la guerre civile et, parallèlement, a surgi un groupe d'auteurs nés dans les années 70 – Agustín Fernández Mallo ou Eloy Fernández Porta – qui sont plutôt influencés par les différentes réalités, en particulier par les nouvelles technologies, de ce début de XXIe siècle. Malgré ce nouvel élan littéraire, plus en lien avec le quotidien des Espagnols, les auteurs qui partagent les inquiétudes d'Almudena Grandes continuent, à ce jour, à passionner les lecteurs. L'infléchissement de l'œuvre vers la mémoire historique témoigne de l'engagement de l'auteure dans un des débats les plus prégnants en Espagne au tournant du siècle. Cet engagement est effectif dans les prises de positions de l'auteure en tant que citoyenne mais aussi dans l'évolution de ses romans. Le *corpus* que nous avons choisi – *Malena es un nombre de tango* (1994), *Los aires difíciles* (2002) et *El corazón helado* (2007)[41] – montre comment l'histoire nationale, qui dans *Malena es un nombre de tango* apparaît comme une inquiétude secondaire, devient palpable dans *Los aires difíciles* pour être au centre de l'intrigue dans *El corazón helado.* En cela, elle suit une évolution de la littérature espagnole de ces dernières années marquée, entre autres, par l'importance accordée à la transmission des valeurs et aux questions d'ordre éthique. Cette résurgence coïncide avec le « retour de la droite au pouvoir à l'issue de la victoire du *Partido Popular* aux élections générales de 1996. Cette rupture politique, après quatorze ans de règne sans partage du *PSOE* sur le pays, a entraîné de profondes modifications au sein du champ littéraire voire une mutation de la conception-même de

[40] « En las dos últimas décadas la narrativa en castellano está presenciando la explosión sin precedentes de una serie de fenómenos generacionales de jóvenes escritores en distintos espacios del mundo hispánico. En el Cono Sur ha surgido la autodenominada generación McOndo, en México la generación del Crack, y en España la generación Nocilla. Más allá de las diferencias entre estos grupos, lo que los une es el aglutinar a escritores nacidos en torno a la década de los años 70, la hibridación genérica en sus obras literarias, y la concepción de la creación narrativa como reacción subversiva ante el anquilosamiento estético de formas narrativas precedentes. Pero el aspecto que mejor define la hermandad entre estos tres grupos literarios es la presencia en sus narrativas de un reiterado recurso a la fusión de elementos procedentes de "la cultura popular" y de "la alta cultura" con un predominio evidente de la primera. Así estos autores reivindican la influencia masiva de los medios de comunicación, de las nuevas tecnologías, de formas estéticas alternativas a las que situarían, de esta manera, como referentes estéticos de primer orden por encima de formas culturales más canónicas », Rosa María Díez Cobo, « Globalización y nuevas corrientes poéticas en la narrativa hispanoamericana », in *Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria*, La Plata, p. 2, 2009, [en ligne] <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3537/ev.3537.pdf> (page consultée le 17 août 2017).

[41] Nous proposons un résumé des trois romans, cf. *infra*, annexes.

la littérature et de ses finalités »[42]. En effet, selon Isabelle Fauquet : « La littérature de la Transition est […] marquée par une “désidéologisation”, une “dépolitisation” ainsi que par la disparition de tout engagement social chez une partie des écrivains, dans la mesure où l’opposition en vigueur sous la dictature perdit sa raison d’être en 1975 »[43]. Dans cette logique, le retour au pouvoir d’un parti politique conservateur, qui mettait sur le même niveau les vainqueurs et les vaincus, a donc remis au goût du jour l’engagement littéraire[44]. Mais les auteurs du roman de la mémoire prennent également position dans la presse, de façon hebdomadaire, à travers la *columna* qui est un héritage du XIXe siècle[45]. En effet, « La prensa es uno de los canales privilegiados para la transmisión de ese género híbrido [*el nuevo periodismo*], en el que lo *ficcional* incorporado por los escritores es la contribución complementaria a la noticia, o al comentario, encomendados tradicionalmente a los periodistas profesionales »[46]. Ainsi Almudena Grandes réagit-elle toutes les semaines sur des faits actuels de société ou de politique[47]. Cette présence dans la presse contribue davantage à sa popularité, *El país*

---

[42] Isabelle Fauquet, *Héros et nouveaux modèles. L’exemplarité dans le roman espagnol aujourd’hu*i, *op. cit*., p. 17.

[43] *Ibid*., p. 17.

[44] « Le retour d’un discours politique conservateur en 1996 réveille la conscience collective et engendre un sursaut de mobilisation au sein de la société civile et, parallèlement, parmi les écrivains. La victoire du *PP* réactive le souvenir de l’opposition au Franquisme et entraîne la remise en question du “pacte de l’oubli” établi par la Transition et entretenu tacitement par le gouvernement socialiste. En effet, si l’oubli officiel de la Guerre Civile et de la répression franquiste a été largement consenti dans les années 1980 afin de faciliter le changement de régime, le discours révisionniste du *PP* revendiquant la stricte équivalence entre les vainqueurs et les vaincus, sous la forme d’un “nouveau consensus” visant à renforcer les institutions démocratiques, a profondément heurté une partie de la société espagnole. Cette nouvelle mobilisation, militant pour la reconnaissance morale des vaincus, se concrétise dans des organisations civiles qui luttent pour obtenir l’ouverture des fosses communes et l’indemnisation financière des anciens prisonniers politiques (telle la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*, fondée en 2000 par le journaliste Emilio Silva). Elle est également relayée par la recherche en Histoire ainsi que par la littérature, à travers la multiplication de ce qu’il est d’usage d’appeler le roman de la mémoire », *ibid*., p. 18.

[45] « La tradition spécifiquement espagnole de l’*articulismo*, héritée du XIXe siècle (Larra, Clarín), puis de la génération de 98 (Azorín, Pío Baroja, Unamuno) perdure aujourd’hui à travers la forme de la *columna*. En effet, de nombreux écrivains du XXe siècle sont, ou ont été, des collaborateurs de grands quotidiens. Citons, par exemple, les contributions de Francisco Umbral, Raúl del Pozo ou Antonio Gala dans *El Mundo*. Plus nombreux sont les auteurs à publier dans *El País* : hier, Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina ; aujourd’hui, Javier Cercas, Almudena Grandes, Rosa Montero, Javier Marías, Elvira Lindo, Manuel Rivas ou Juan José Millás », *ibid.*, p. 18.

[46] Francisco Gutiérrez Garbajo, « Periodistas en la prensa: del “nuevo periodismo” a las nuevas tecnologías », in Pierre Civil et Françoise Crémoux, *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del 9 a 13 de julio de 2007, Nuevos caminos… París*, vol. 2, 2010, [en ligne] <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_169.pdf> (page consultée le 16 août 2017).

[47] On trouve sur la page internet du journal *El País* de nombreux articles dont les titres et les contenus montrent la prise de position de l’auteure : « Lobbies », « Especular para forrarse », « Una amenaza para la libertad de expresión », « No nos venda unas elecciones como sentido de Estado » etc., [en ligne] <https://elpais.com/autor/almudenagrandes/a> (page consultée le 16 août 2017).
L’auteure est aussi présente dans *El País Semanal* où elle publie des histoires courtes en lien avec le présent ou le passé : « Últimas noticias del machismo », « Tristana, el cocido y yo », « El más torpe del

étant après *Marca* le journal le plus lu en Espagne[48]. D'ailleurs, en 2003, elle publie un recueil d'articles, publiés entre 1999 et 2002 dans *El país*, intitulé *Mercado de Barceló*. María de la Paz Aguilera Gamero y voit deux axes : « En general sobresalen dos tipos de contenidos: los artículos en los que [Almudena Grandes] expone su interpretación de un acontecimiento o, por el contrario, aquéllos que contienen la visión personal de la autora sobre algún tema que sea de su interés »[49]. Cette lecture de María de la Paz Aguilera Gamero, que nous partageons, met en avant la prise de position de l'auteure dans les articles qu'elle publie.

Ainsi est-il indéniable que la romancière que nous étudions est reconnue par la critique et par les lecteurs espagnols mais aussi étrangers[50]. De plus, les adaptations cinématographiques attestent que les histoires grandésiennes séduisent. Dans ce contexte, un travail d'envergure consacré à cette auteure nous semble tout à fait légitime.

L'univers romanesque grandésien, quels que soient le format ou la date d'écriture, accorde de l'importance à une thématique récurrente de la littérature : la famille. Dès son premier roman, Almudena Grandes accorde une place de choix aux failles familiales décortiquées sans ménagement[51], même si la cellule familiale peut être parfois abordée chez elle avec plus de tendresse[52]. Toutefois, les derniers romans de son cycle *Episodios de una guerra interminable – El lector de Julio Verne* et *Las tres bodas de Manolita* – mettent plutôt l'accent sur l'union familiale et les choix – notables ou peu glorieux – que certains Espagnols ont été amenés à faire pour sauver leur famille.

---

verano », etc., [en ligne] <http://elpaissemanal.elpais.com/autor/almudena-grandes/> (page consultée le 16 août 2017).

[48] Cette enquête date de 2016, [en ligne] <https://es.statista.com/estadisticas/476795/periodicos-diarios-mas-leidos-en-espana/> (page consultée le 16 août 2017).

[49] À partir de ces deux axes, la critique présente une classification encore plus détaillée qui brosse tous les thèmes abordés par le recueil. María de la Paz Aguilera Gamero, « *Mercado de Barceló* (1999-2002) periodismo y literatura en Almudena Grandes », *Alfinge. Revista de Filología*, vol. 22, 2010, p. 12.

[50] En 2012, Ángel Basanta a souligné la dimension internationale de l'auteure en prenant pour exemple son premier roman : « *Las edades de Lulú* está traducida a veintiuna lenguas, con más de un millón de ejemplares vendidos […]. La traducción italiana de *Las edades de Lulú* (editorial Guanda) llegó a vender más de 80.000 ejemplares en cinco meses », Ángel Basanta, art. cit., p. 34.

[51] Lulú appartient à une fratrie de neuf enfants et elle se sent délaissée par une mère qui ne s'occupe pas d'elle : « Me hubiera gustado contestarle, gritarle que mi aspecto físico y mis buenas notas no significaba que no necesitara una madre, sacudirle y chillarle que no podía seguir así toda la vida, con un hermano como única familia », Almudena Grandes, *Las edades de Lulú*, *op. cit.*, p. 152.

[52] La nouvelle « Tabaco y negro » met, entre autres, l'accent sur la complicité qui existe entre la protagoniste, Paloma, et son grand-père, Almudena Grandes, « Tabaco y negro », *Estaciones de Paso*, *op. cit.*, p. 37-113.

Avant de creuser davantage le lien entre famille et littérature, en particulier dans l'œuvre grandésienne, il convient d'interroger plus précisément ce terme « famille », apparemment si « familier ».

À la fin du XIXe siècle un enseignant espagnol, Carlos Yeves, définit le groupe famille en ces termes : « Entiéndese por familia [...] la reunión de varios individuos que viven bajo un mismo techo, a las órdenes de uno que hace de cabeza »[53]. Cette définition est prise en compte en raison de la période dans laquelle s'inscrivent les histoires racontées dans les romans d'Almudena Grandes − la quasi totalité du XXe siècle[54] et le début du XXIe siècle, mais elle néglige les liens de parenté ou de consanguinité puisque la famille est « la reunión de varios *individuos* »[55]. Néanmoins, Carlos Yeves dit clairement que pour qu'il y ait une famille, il doit y avoir un membre à la tête du groupe − même s'il ne l'exprime pas avec ces mots, nous considérons qu'il sous-entend la figure du chef de famille − qui prend les décisions pour l'ensemble du groupe.

Actuellement, le dictionnaire de la Real Academia donne la définition qui suit : « grupo de personas *emparentadas* entre sí que viven juntas »[56]. L'idée de groupe est toujours présente, toutefois deux éléments notoires ont changé : la notion de parenté apparaît et la notion de chef de famille disparaît. Cette fonction ne semble plus être obligatoire pour qu'existe le groupe famille. Cette dernière a donc évolué et le seul aspect qui demeure est celui du vivre ensemble.

Les domaines de la psychologie et de la sociologie ont du mal à trouver une définition satisfaisante qui pourrait englober toutes les configurations possibles. Ana Irene del Valle, professeure de sociologie, souligne que désormais : « Dada la variación en la composición y funciones de la familia no es posible considerar una forma natural o universal de familia »[57]. Ces propos ont été publiés dans la revue *Iglesia viva: revista de pensamiento cristiano*, on s'attendrait donc à une définition de la famille traditionnelle comme la conçoit l'Église catholique avec un schéma établi et préconçu qui correspondrait à la morale chrétienne. Et pourtant, la sociologue n'hésite pas à insister sur la difficulté à poser les limites du substantif « famille ». Un de ses confrères

[53] Carlos Yeves, *Guía del ama de casa o principios de economías e higiene doméstica con aplicación a la moral*, Madrid, Librería de Hernando y compañía, Madrid, p. 8.
[54] Il est aisé de penser que la famille telle qu'elle est perçue à la fin d'un siècle reste inchangée au début du siècle suivant.
[55] Nous soulignons.
[56] [En ligne] <http://lema.rae.es/drae/?val=familia> (page consultée le 1 juin 2015). Nous soulignons.
[57] Ana Irene del Valle, « El futuro de la familia: la familia », *Iglesia viva: revista de pensamiento cristiano*, nº 217, 2004, p. 10.

spécialiste de la famille, C. C. Harris, qu'elle cite dans son article, partage le même point de vue : « No hay término menos claro que éste [la familia] »[58].

Ces références attestent la complexité de ce terme qui semble si commun. Françoise Héritier décrit ce phénomène ainsi : « Tout le monde sait ou croit savoir ce qu'est la famille. Elle est inscrite si fortement dans la pratique quotidienne, elle est d'une expérience si intime et si "familière" qu'elle apparaît de façon implicite comme une institution allant de soi »[59]. Ces propos nous permettent de déduire que dans l'esprit de chacun il existerait donc un modèle préétabli de la famille. Malgré tout, cette notion est de plus en plus floue… Le célèbre psychologue, Serge Tisseron, la compare au phénix : « La famille est comme le phénix : sans cesse on annonce sa mort et régulièrement elle renaît. Mais contrairement au phénix qui revient à la vie toujours identique à lui-même, la famille, elle, change constamment. Les familles d'aujourd'hui sont "dissociées, éclatées, recomposées" »[60]. Il corrobore l'idée d'évolution permanente de ce groupe. Malgré cette configuration, Irene del Valle a dégagé quelques traits qui permettraient de donner un cadre à cette notion : « el término *familia* en un sentido amplio remite al modo en que seres humanos siguen viviendo con una serie de vínculos, cómo se instituyen, entre quiénes, con qué alcance, obligatoriedad, continuidad o duración »[61]. Cette explication fondée sur la *continuité* nous amène à considérer les ascendants et les descendants d'une famille. En effet, la famille se décline sur l'axe vertical de la filiation mais n'oublions pas l'axe horizontal, tout aussi déterminant, de la fratrie et de l'alliance. Cette idée de cellule familiale qui se construit et évolue au fil du temps est au centre des romans d'Almudena Grandes en lien avec l'histoire de son pays. À travers ce groupe, nous sommes témoins des changements que la société espagnole a connus sur un siècle[62].

L'étude de la famille s'est imposée car nous nous sommes rendu compte qu'elle apparaissait comme une métaphore de la société espagnole dans de nombreux romans

---

[58] Ana Irene del Valle, art. cit., p. 10.

[59] Françoise Héritier, « Famille : les sociétés humaines et la famille », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/famille-les-societes-humaines-et-la-famille/> (page consultée le 10 juin 2015).

[60] Serge Tisseron, « Préface. Une, deux, trois familles… », in Joyce Aïn (Ed.), *Familles*, ERES, 2008, p. 7, [en ligne] <https://www.cairn.info/familles--9782749209586.htm> (page consultée le 23 novembre 2016).

[61] Ana Irene del Valle, art. cit., p. 12.

[62] La famille est un moyen de reproduire les crises du pays puisque, comme le souligne l'historienne Michelle Perrot : « La famille est un nœud de tensions et de conflits, dont la nature et le mode de règlement sont autant d'indices des rapports entre le groupe, l'individu, l'État », Michelle Perrot, « Les échanges à l'intérieur de la famille. Approche historique », *in* François de Singly (Ed.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 1992, p. 104.

d'Almudena Grandes[63]. En effet, l'auteure aborde de façon détournée, grâce à ce groupe, les tensions du pays[64] mais aussi les liens familiaux dans toute leur complexité ou leur banalité. Par exemple, on trouve dans *Mercado de Barceló*, un article intitulé « Una falda de plátanos » qui met en relief comment le régime franquiste a mis un point final à l'émancipation de la femme et a créé une rupture dans la filiation maternelle[65]. Néanmoins, certains articles qui ont comme sujet central la famille peuvent être plus légers ; par exemple, « Palacio en la arena » aborde comment la famille s'organise au cours des vacances. La cellule familiale est également présente dans *Atlas de geografía humana* ; avec le personnage de Marisa, la romancière évoque la problématique de la maladie des parents – dans ce cas précis Almudena Grandes construit un personnage de mère abusive qui fait culpabiliser sa fille – qui peut devenir un poids pour les enfants. Fran, quant à elle, décide de faire une psychanalyse pour se libérer du traumatisme du rejet maternel[66].

Toutefois, avant les *Episodios de una guerra interminable*, seuls trois romans retracent l'histoire récente du pays, marquée par la guerre civile, qui peut être interprétée comme une lutte cainiste[67]. Et cette lutte évolue dans la trame de chaque roman. En effet, dans *Malena es un nombre de tango*, il ne s'agit pas d'une lutte, à proprement parler, mais plutôt d'une confrontation idéologique entre Malena, la femme moderne et sa sœur jumelle, Reina, la femme conservatrice. Le roman met en avant les heurts, au sein de la fratrie gémellaire, causés par des manières différentes d'appréhender le monde. *Los aires difíciles* reprend de façon plus littérale la lutte cainiste originelle puisque le lecteur découvre au fil de l'histoire le secret d'un fratricide. Enfin, *El corazón helado* reflète les tensions qui ont traversé le pays pendant

---

[63] De plus, malgré tous les articles consacrés à Almudena Grandes, très peu d'entre eux s'intéressent à ce groupe pourtant au cœur de beaucoup d'intrigues.

[64] Cela s'explique en raison des caractéristiques du groupe famille : « Ningún otro grupo social encierra tanta riqueza de relaciones y afectos », Julia Villa García, *La familia en la novela española (1975- 2000)*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, p. 21.

[65] L'article évoque deux périodes bien distinctes : « Madrid, año setenta y tantos. Madre e hija están en la cocina […]. Madrid, año dos. Madre e hija están en la cocina" ». Dans la période plus contemporaine le narrateur évoque l'évolution de la figure maternelle au grè des changements politiques : « Esta madre no se parece mucho a la mujer que fue su madre, pero ahora ya sabe por qué. Sabe que aquella falda de plátanos no era un espejismo, una anécdota trivial, un episodio sin importancia. Sabe que su vida se ha parecido mucho más a la de sus abuelas que a la de su propia madre, porque aquéllas pudieron elegir una vida, y ésta no », Almudena Grandes, « Una falda de plátanos », in *Mercado de Barceló, op. cit.*, p. 186-188.

[66] « –A mi madre le molestaba mucho que su única hija fuera fea […]. A mi madre no le gustaba que yo interviniera en su vida social. Fiestas, cócteles, ¿comprende? Ella interpretaba mi físico como un defecto suyo », Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana*, *op. cit.*, p. 128.

[67] Dans *Inés y la alegría*, la protagoniste, Inés, qui aide la résistance qui s'organise dans el valle de Arán, a un frère, Ricardo, délégué provincial de la phalange à Lérida.

la guerre d'Espagne, puisque le lecteur connaît ouvertement les affinités politiques de chaque membre de la fratrie. Si, dans *Malena es un nombre de tango*, la protagoniste et sa sœur incarnent des valeurs sans jamais les énoncer ouvertement dans le récit, dans *El corazón helado*, chaque personnage défend une idéologie. C'est pourquoi la fratrie traverse une crise profonde lorsque le passé familial du père resurgit et bouscule les valeurs fondatrices familiales. Il n'est pas surprenant que ces romans se construisent sur des conflits de valeurs puisque : « Los textos literarios […] reflejan un tiempo y su peripecia, un grupo humano y sus tendencias, unas personas y los valores que las orientan »[68]. Mais les figures parentales ont, elles aussi, un rôle non moins important. Dans *Malena es un nombre de tango*, la lignée des Reina s'érige en mères modèles, ces figures maternelles se veulent dominatrices et traditionnelles mais rapidement le lecteur a accès à des informations qui prouvent que cette image dont elles se réclament est un leurre. La figure paternelle, malgré une place de second plan, a une fonction importante dans la construction identitaire de la narratrice. Dans *Los aires difíciles*, Sara se retrouve tiraillée entre sa famille biologique et une mère adoptive temporaire. Ces repères familiaux, flous et instables, ne seront pas sans conséquence pour ce personnage. Juan, quant à lui, est condamné à la frustration paternelle puisqu'il élève sa fille biologique comme si celle-ci était sa nièce. *El corazón helado* place au centre de son intrigue deux familles, les Carrión Otero et les Fernández Muñoz, qui représentent le conflit politique que l'Espagne a connu. Julio Carrión fait des choix dont les répercussions ne retentiront qu'après sa mort. En effet, seule sa femme sera amenée à faire face au jugement de leur fils Álvaro. La famille Fernández Muñoz, quant à elle, est élaborée selon un schéma parental qui se fonde sur la bienveillance et le souci d'être irréprochable. Cette cellule familiale noue des liens et une solidarité indestructible qui, d'une certaine façon, font d'elle une famille idéale.

Nous pouvons donc avancer que la famille est une constante dans l'œuvre d'Almudena Grandes et, alors qu'il existe de très nombreux travaux académiques sur l'auteure, aucune étude d'ampleur n'a été consacrée à la famille.

À ce jour, en Espagne, trois thèses ont été consacrées à l'œuvre d'Almudena Grandes : María Teresa García-Saavedra Valle, *La obra de Almudena Grandes: su*

[68] José-Román Flechas, « Presentación », in Julia Villa García, *La familia en la novela española (1975-2000), op. cit.*, p. 17.

relación con la literatura occidental[69], Trinidad Gil Ferrandis, *En busca de una identidad propia: los espejos de Lulú y Malena (de Almudena Grandes). Dualidades, trasgresión y testimonio*[70] et María de la Paz Aguilera Gamero, *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)*[71]. Deux autres thèses abordent certains romans d'Almudena Grandes mais ne se centrent pas exclusivement sur elle : Sara Santamaría Colmenero, *La palaba como acontecimiento: segunda república, guerra civil y posguerra en la novela actual (1990-2010)*[72] et David Becerra Mayor, *La guerra civil como moda literaria*[73]. En France, deux travaux d'HDR traitent de cette romancière : Amélie Florenchie, *Discours pornographique et poétiques de la sexualité dans le roman espagnol contemporain*[74] et Nathalie Sagnes-Alem, *Traces de l'histoire dans le roman contemporain espagnol contemporain. Almudena Grandes, Emma Riverola, Jordi Soler*[75]. En 2010, l'université de Neufchâtel a organisé un colloque international de deux jours sur Almudena Grandes à la suite duquel un ouvrage a été publié sous la direction de Irene Andrés-Suarez et Antonio Rivas[76]. Jusqu'à présent aucune thèse n'a été consacrée à l'analyse exclusive de son œuvre en France ; nous trouvons seulement des travaux qui l'incluent dans un *corpus* varié. Les articles sont en revanche très nombreux.

---

[69] María Teresa García-Saavedra Valle, *La obra de Almudena Grandes: su relación con la literatura occidental*, Eugenio Maquena Cuenca (thèse rédigée sous la dir. de), Jaén, 2009.

[70] Trinidad Gil Ferrandis, *En busca de una identidad propia: los espejos de Lulú y Malena (de Almudena Grandes). Dualidades, trasgresión y testimonio*, José Romera Castillo (thèse rédigée sous la dir. de), UNED, 2010 [en ligne] <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Trinidad_Gil.pdf> (page consultée le 3 août 2014).

[71] María de la Paz Aguilera Gamero, *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)*, Rafael Bonillo Cerezo (thèse rédigée sous la dir. de), Universidad de Córdoba, 2012.

[72] Ce travail aborde deux romans d'Almudena Grandes : *El corazón helado* et *Inés y la alegría*. Sara Sanntamaría Colmenero, thèse citée.

[73] Dans ce travail de doctorat, David Becerra Mayor retient deux romans d'Almudena Grandes : *El corazón helado* et *Inés y la alegría*, David Becerra Mayor, *La guerra civil como moda literaria (1989-2011)*, Julio Rodríguez Puértolas (thèse rédigée sous la dir. de), Universidad Autónoma de Madrid, 2012. Cette dernière a été publiée en 2015, c'est cet ouvrage que nous citerons dans notre travail.
David Becerra Mayor, *La guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave intelectual, 2015.

[74] Amélie Florenchie analyse dans son inédit d'HDR *Castillos de cartón*, Amélie Florenchie, *Discours pornographique et poétiques de la sexualité dans le roman espagnol contemporain*, [inédit HDR], Université de Bourgogne, 2015.

[75] Dans son ouvrage, Nathalie Sagnes-Alem étudie *El corazón helado*, Nathalie Sagnes-Alem, *Traces de l'histoire dans le roman contemporain espagnol contemporain. Almudena Grandes, Emma Riverola, Jordi Soler*, Montpellier, PULM, 2015.

[76] Actes du colloque sur Almudena Grandes, in Irene Andrés-Suárez et Antonio Rivas (Eds.), *Cuadernos de narrativa*, *op. cit.*

La critique académique, en France ou à l'étranger, voue un grand intérêt à Almudena Grandes et cela dès la parution de son premier roman[77]. *La edades de Lulú* a généré, bien évidemment, de nombreux articles en lien avec le sexe et l'érotisme[78] et même si Almudena Grandes n'a pas suivi dans le genre érotico-pornographique, la critique a continué à étudier cette dimension dans les romans suivants[79]. L'axe que nous avons choisi pour notre étude, la famille, avait déjà été mis en évidence par la critique dans *Las edades de Lulú*[80] et dans *Malena es un nombre de tango* en lien avec l'identité nationale[81], cependant peu d'articles ont mis en avant comment la famille véhiculait un système de valeurs dans l'univers grandésien. La thématique qui a, assurément, le plus intéressé la critique est celle de la « mémoire historique »[82]. Alicia Rueda Acedo a même démontré comment *Las edades de Lulú* évoquait déjà l'histoire de l'Espagne des années 70[83]. L'intérêt que lui porte la critique académique ne tarit pas suite à la publication des différents *Episodios de una guerra interminable*[84]. L'omniprésence de

---

[77] Nous ne citerons pas les articles écrits sur Almudena Grandes de façon exhaustive en raison de la quantité d'articles qui existe, nous nous contenterons de définir quelques axes qui ont retenu notre attention en raison de leur récurrence et du lien qu'ils peuvent avoir avec notre travail.

[78] Barbara Morris et Lou Charnon-Deutsch, « Regarding the Pornographic Subject in "*Las edades de Lulú*" », *Letras peninsulares*, vol. 6, nº 3, 1994, p. 321-330.

[79] Estrella Cibreiro, « Entre la crisis generacional y el éxtasis sexual: el dilema femenino en *Atlas de geografía humana* de Almudena Grandes », *Romance studies*, nº 20.2, 2002, p. 129-144.
Elena García Torres, « Inscripciones del deseo: las funciones de la mirada en tres cuentos de Almudena Grandes », *Revista de estudios hispánicos*, vol. 42, nº 1, 2008, p. 157-176.

[80] Ellen Mayock, « Family Systems Theory and Almudena Grande, *Las edades de Lulú* », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 29, nº 1, 2004, p. 235-256.

[81] Rosalía Cornejo-Parriego, « Genealogía esquizofrénica e identidad nacional en *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes », in Ángeles Encinares y Kathleen M. Glenn (Eds.), *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 43-59.

[82] Isabelle Steffen-Prat, « La lutte mémorielle des deux Espagne dans *El corazón helado* de Almudena Grandes », in Catherine Orsini-Saillet (Ed.), *Mémoire(s) et transmission dans le monde hispanique (XXe-XXIe siècles)*, *Hispanística XX*, nº 25, Dijon, EUD, 2007, p. 233-245.
Irene Andrés-Suárez, « Memoria e identidad en *El corazón helado* de Almudena Grandes », in Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (Eds.), *Cuadernos de narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2012, p. 155-172.
Sara Santamaría Colmenero, « La novela de la memoria como novela nacional: *El corazón helado* de Almudena Grandes, ¿nuevo episodio nacional? », [en ligne] <http://www.academia.edu/6855852/La_novela_de_la_memoria_como_novela_nacional._El_coraz%C3%B3n_helado_de_Almudena_Grandes_nuevo episodio_nacional> (page consultée le 15 novembre 2016).

[83] Alicia Rueda Acedo, « "Pagando los platos de la guerra civil": dinámica histórica e interpretación en tres novelas de Almudena Grandes », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 34, nº 1, 2009, p. 249-274.

[84] Ingrid Lindström Leo, « Un mosaico de narraciones situadas en la posguerra española: *Inés y la alegría* 2010 de Almudena Grandes », *Tejuelo*, nº 15, 2012, [en ligne] <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4025518.pdf> (page consultée le 10 février 2015).
David Becerra Mayor, « Episodios de una guerra interminable de Almudena Grandes: ¿novelas de la memoria histórica? », *Kamchatka*, nº 2, décembre 2013, p. 241-270, [en ligne] <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3162/2893> (page consultée le 1 juin 2016).
Valeria Possi, « Nuevos maniqueísmos: los intelectuales en las novelas históricas de Almudena Grandes », in Ricardo de la Fuente Ballestero, Jesús Pérez Magallón et José Manuel Goñi (Eds.), *Progreso y cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, 2015, p. 145-161.

la famille, son rôle dans l'œuvre grandésienne et le peu de travaux s'y rapportant nous ont donc fait opter pour cette thématique.

Dans un premier temps, cette étude voulait aborder la place occupée par la famille dans toute l'œuvre romanesque grandésienne à partir de *Las edades de Lulú* jusqu'à *El corazón helado*[85]. Mais rapidement trois romans se sont détachés de l'ensemble pour former un *corpus* cohérent : *Malena es un nombre de tango* (1994), *Los aires difíciles* (2002) et *El corazón helado* (2007). Même s'ils correspondent à des projets et à des moments d'écriture différents, ils sont les seuls à se construire sur le modèle de la saga familiale[86] puisque nous suivons des familles sur plusieurs générations[87]. De plus, avant le projet *Episodios de una guerra interminable*, seuls ces trois romans réinvestissaient la tradition romanesque de XIXe siècle[88]. La romancière explique ce choix de la veine réaliste : « El recurso a una estética de corte realista se debe a que ésta es considerada la mejor forma de escribir una literatura de denuncia apegada a los problemas del pueblo y de la nación española »[89]. Néanmoins, les trois

---

[85] Il n'a jamais été question d'étudier le cycle que la romancière appelle *Episodios de una guerra interminable*, même si la famille y est très présente, c'est un projet en cours d'élaboration sur lequel nous ne nous pencherons pas dans ce travail.

[86] Certaines familles donnent les mêmes prénoms de génération en génération. Pour bien situer les personnages et ne pas se laisser induire en erreur, nous avons élaboré des arbres généalogiques pour les trois familles les plus complexes : les Fernández de Alcántara, *Malena es un nombre de tango*, les Fernández Muñoz et Carrión Otero, *El corazón helado*, cf. *infra*, annexes.

[87] Cette tendance est moins marquée mais néanmoins présente dans *Los aires difíciles*. Dans sa définition du roman de la famille, Robert Smadja souligne l'importance du nombre de générations : « S'il n'est pas nécessaire que le roman de la famille soit constitué de longues suites romanesques en plusieurs volumes, ou en un seul gros volume, *il est par contre indispensable qu'il s'étende sur plusieurs générations* (deux me semble une limite inférieure acceptable) », Robert Smadja, *Famille et littérature.Thomas Mann et Galsworthy, Faulkner et Zola, O'Neil et Ionesco, Musil et Tournier*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 8. Nous soulignons.

[88] Comme le rappelle la romancière lorsqu'elle évoque la genèse du roman *Malena es un nombre de tango* : « Cuando la empecé, sabía que me estaba metiendo en algo muy difícil, arriesgado. Mezclaba géneros. Era una saga, que ya no se lleva. Y me estaba saliendo una novela del XIX escrita en el XX, algo anacrónico, con una narradora y su conflicto que resulta como el corazón de una cebolla, y alrededor del cual se superponen otros personajes y otros conflictos que cierran esa cebolla. Es muy decimonónico », interview d'Almudena Grandes par Carmen de la Serna, « Soy muy bruta », *Época*, nº 480, mayo 1994, p. 70.

Dans *El País*, elle reconnaît avoir cherché à retranscire l'esprit du roman du XIXe siécle dans *Los aires difíciles* : « Desde luego, no se puede escribir una novela del siglo XIX ahora, pero sí se puede escribir con ambición de novela total », Rosa Mora, « La novela de sofá no se ha muerto », [en ligne] <http://elpais.com/diario/2002/02/07/cultura/1013036410_850215.html> (page consultée le 10 juin 2012).

Lors d'une interview faite par Jordi Socias, Almudena Grandes dit au sujet de son roman *El corazón helado* : « Hemos perdido la libertad que tenían los autores del XIX, y me parece importante recuperar esa ambición. Galdós se propuso contar cómo era la España de la Restauración, y yo, sin ser tan buena escritora, he querido hacer algo parecido con el siglo XX y esto tal vez suene a pretencioso », « La memoria emocionada », [en ligne] <http://elpais.com/diario/2007/02/04/eps/1170574007_850215.html> (page consultée le 10 juin 2012).

[89] Sara Santamaría Colmenero, « "El orgullo de ser español y de izquierdas": La España republicana en dos obras de Almudena Grandes », [en ligne]

romans présentent une disparité dans la construction narrative qui laisse sous-entendre que la voix et/ou le point de vue unique seraient progressivement dans l'incapacité de prendre en charge la totalité du récit : *Malena es un nombre de tango* propose une narration autodiégétique, *Los aires difíciles* se présente comme une narration hétérodiétique avec focalisation interne multiple et finalement *El corazón helado* alterne la voix autodiégétique d'Álvaro avec une voix hétérodiégétique omnisciente capable d'adopter le point de vue de Julio Carrión ou bien de la famille Fernández. Bien que l'histoire de l'Espagne soit présente dès *Malena es un nombre de tango*, le roman qui cerne au mieux le passé est *El corazón helado* comme si seule une instance narrative multiple était mieux à même de rendre compte de toute la complexité d'une histoire nationale fracturée. Mais ce *corpus* met rend compte également de la cohérence de la trajectoire littéraire grandésienne puisqu'il englobe deux cycles de son œuvre qui se trouve à la croisée de deux siècles dont les inquiétudes ont évolué. Ainsi *Malena es un nombre de tango* (1994), roman le plus autobiographique de l'auteure, donne-t-il timidement la parole aux vaincus de la guerre civile grâce à l'histoire des grands-parents paternels de la protagoniste, Soledad et Jaime. *Los aires difíciles* (2002) peut être vu comme un roman au croisement de deux époques mais aussi comme une œuvre de transition vers le cycle de la mémoire[90]. Enfin, *El corazón helado* s'inscrit pleinement dans les romans de la mémoire, qui ont connu un vrai succès auprès du lectorat espagnol et qui ont également suscité un vif intérêt de la critique. Néanmoins, comme nous le verrons, certains critiques, tel David Becerra Mayor, mettent en cause le dessein de ces romans.

Dans cette étude nous voulons mener un travail sur la sphère familiale et étudier les membres qui la composent. Cette approche a été soulevée timidement par certains articles, mais les thèses qui ont été consacrées à la romancière n'abordent par cette thématique qui est pourtant une constante depuis les origines de l'écriture[91]. D'ailleurs, suite à la lecture des *Frères Karamazov* de Dostoïevski, Albert Thibaudet, qui semble

---

<http://www.academia.edu/6856108/_El_orgullo_de_ser_espa%C3%B1ol_y_de_izquierdas_La_Espa%C3%B1a_republicana_en_dos_obras_de_Almudena_Grandes> (page consultée le 16 spetembre 2015).

[90] Certes la romancière publie *Castillos de cartón* en 2004, mais c'est un roman mineur qui semble marquer une pause avant la sortie de *El corazón helado* qui est un revirement dans la trajectoire littéraire d'Almudena Grandes.

[91] En effet, la famille est présente depuis les premiers écrits – la Bible se construit autour d'histoires familiales qui prônent différentes valeurs et servent d'exemple ou de contre-exemple pour les fidèles qui en suivent la doctrine –, mais le conflit familial est également central dans les pièces tragiques de l'Antiquité gréco-romaine – à titre d'exemple, citons *Antigone* ou encore *Œdipe-roi* de Sophocle – et n'a jamais cessé d'intéresser les auteurs quelles que soient leur époque ou nationalité.

être le premier critique à s'intéresser à la famille dans son article « Le roman domestique », se demande si « entre tant de sujets possibles de romans, tentés par les romancières, le sujet type ne serait pas précisément l'histoire d'une famille »[92]. Déjà au début du siècle passé, l'article date du 1er avril 1924 mais a été publié dans un ouvrage en 1938, le critique commençait à s'interroger sur l'intérêt des auteurs envers la famille. Il voit notamment dans la figure de Balzac une nouvelle façon d'appréhender l'individu dans la littérature :

> Jusqu'à Balzac, les grands romans ont été généralement sinon des biographies d'individus, du moins des tableaux du monde écrits du point de vue d'un individu : *Gil Blas, Julie, Manon Lescaut*, et les romans de Stendhal, plus tard ceux de Maupassant, suivraient assez cette direction. Avec Balzac apparaît cette idée que l'élan créateur d'un romancier doit s'efforcer de coïncider non seulement avec celui d'un individu, d'individus, mais avec celui d'un monde, d'une totalité supérieure aux individus et qui se manifeste par eux, par leurs affinités et leurs contradictions […]. Mais le moyen à la fois le plus sûr et le plus économique de se placer à l'intérieur d'une nature créatrice d'êtres et non dans celui d'un homme producteur d'idées, c'est peut-être d'épouser l'élan vital de cette pluralité restreinte et définie qui s'appelle une famille[93].

Dans cet article, Albert Thibaudet évoque aussi comment la famille est le reflet de la société, en citant les propos du procureur, personnage du roman de Dostoïevski : « La famille Karamazov résume certains traits de notre société contemporaine, à l'état microscopique, comme une goutte d'eau résume le soleil »[94]. Albert Thibaudet souligne aussi la place prépondérante de la famille chez des auteurs comme Dickens.

Mais la cellule familiale est aussi un grand classique des auteurs réalistes du XIXe siècle espagnol et en particulier de Benito Pérez Galdós, le mentor d'Almudena Grandes et avec lequel elle établit un véritable lien de filiation[95]. Nous utilisons le terme « filiation entre auteurs » pour nommer le lien qui existe entre les auteurs et qui peut traverser les frontières ainsi que les barrières de la langue. En effet, si l'on prend l'auteur qui est source d'inspiration pour notre romancière, nous lui accorderons

---

[92] Albert Thibaudet, « Le roman domestique », *Réflexion sur le roman*, 1938, [en ligne] <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/thibaudet_reflexions-roman/body-22> (page consultée le 11 septembre 2016).
[93] *Ibid*.
[94] *Ibid*.
[95] Comme elle le déclare à la fin du premier volet de son cycle *Episodios de una guerra interminable* : « Don Benito es, además, uno de los autores que más ha influenciado en mi vida, como lectora y como escritora. Siempre he pensado que, si no hubiera empezado a leerle a los quince años, lo más probable es que ni siquiera hubiera llegado a ser novelista », Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, *op. cit*., p. 719.

volontiers une filiation avec Honoré de Balzac en France ou Charles Dickens en Angleterre. De la même façon, Almudena Grandes partage cette filiation avec Benito Pérez Galdós, le parangon du réalisme espagnol du XIXe siècle. Cette « filiation » se vérifie à plusieurs niveaux dans l'œuvre grandésienne. Tout d'abord, Sara Santamaría Colmenero a soulevé la rigueur historique galdosienne dans *El corazón helado* :

> El escritor decimonónico propuso de forma clara en *Los Episodios nacionales* una relectura histórica nacional desde una perspectiva liberal-republicana, en la que el protagonista era el pueblo español, y lo hizo desde una estética (la realista) cuyo objeto era actuar como espejo de la realidad del pueblo y su esencia […]. Esta literatura [a la que pertenece *El corazón helado*], que recupera los presupuestos fundamentales de la estética realista, recurre a menudo a documentos, obras historiográficas y testigos en la elaboración de la trama. En este sentido podemos hablar de una literatura referencial, que en última instancia pretende dar cuenta de la verdad de la guerra civil. Testigo e historiador vuelven a ser protagonistas pero de modo diferente a como lo eran en las obras literarias de la etapa anterior: en estas novelas se reivindica la función del historiador (su deber de investigar y dar a conocer lo ocurrido) y se apela a la obligación moral de escuchar a unos testigos que están desapareciendo, como antídoto frente al olvido que ha supuesto la Transición[96].

Il suffit au lecteur de lire la postface du roman, « Al otro lado del hielo. Nota de la autora »[97] (p. 1229), pour constater le travail d'investigation et de recherche qui se cache derrière la trame de l'œuvre [98]. Cette démarche témoigne qu'Almudena Grandes veut, elle aussi, ancrer ses romans dans un référent historique, l'Espagne du XXe siècle. Ce travail d'investigation est devenu une constante puisqu'il apparaît clairement expliqué à la fin de chacun de ses *Episodios de una guerra interminable* paru à ce jour. Notre romancière actualise les sujets traités par le réalisme du XIXe siècle. Par exemple, l'adultère, qui était un des thèmes du réalisme au XIXe siècle – nous pouvons évoquer parmi les adultères les plus connus ceux dont traitent *Tormento* (1884) de Benito Pérez Galdós, ou encore *La Regenta* (1885) de Leopoldo Alas Clarín –, alimente une part conséquente des intrigues du *corpus*. Néanmoins, dans deux de nos romans, Almudena

[96] Sara Santamaría Colmenero, « La novela de la memoria como novela nacional: *El corazón helado* de Almudena Grandes, ¿nuevo episodio nacional? », art. cit., p. 2-3. Nous soulignons.

[97] La référence« Nota de la autora », avec la démarche entreprise dans *El corazón helado*, se retrouve dans les trois premiers volets de ce cycle à la fin de chaque roman et apparaîtra sans doute dans les romans à venir.

[98] Marthe Robert évoque une des stratégies du roman qui consiste à « s'empare[r] de secteurs de plus en plus vastes de l'expérience humaine, dont il se targue souvent d'avoir une connaissance approfondie et dont il donne une reproduction, tantôt en la saisissant directement, tantôt en l'interprétant », Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 14.

Grandes revisite cette situation pour qu'elle soit plus scandaleuse ou provocatrice en la situant au sein de la fratrie. Ce choix de la romancière nous amène à nous interroger sur l'adultère, comme si à la fin du siècle dernier une « simple » relation extraconjugale avec un inconnu n'était plus « assez » scandaleuse par elle-même... De plus, *Tormento* de Benito Pérez Galdós traite la difficulté de vivre une passion amoureuse dans une société aux barrières morales conventionnelles. Chez Almudena Grandes, le personnage de Malena se retrouve dans cette configuration puisqu'il est confronté aux valeurs morales franquistes du XXe siècle, tout aussi archaïques que celles du XIXe siècle. Ainsi l'écriture grandésienne ne s'inscrit-elle pas dans une volonté de rupture, mais plutôt dans la récupération d'une écriture classique qui a fortement marqué une époque[99].

Nous verrons que ces familles se construisent le plus souvent à partir d'un schéma plutôt manichéen dont Almudena Grandes s'empare comme d'un outil didactique qui peut être un instrument de persuasion redoutable, car comme l'affirme Marthe Robert :« Bien qu[e le roman] se contente de "raconter des histoires" pour se duper et duper autrui, on lui reconnaît une aptitude innée à dire vrai, une rectitude de jugement et un pouvoir de décision qui suffisent à changer ses histoires en messages »[100]. Effectivement, il apparaît, tout au long de notre travail, qu'Almudena Grandes transmet, le plus souvent, un message sans équivoque qui cherche à influencer son lecteur dans sa perception de la société et, plus particulièrement, du conflit entre franquistes et républicains[101]. Mais le motif du conflit est aussi un sujet qui lui permet de redonner la parole aux vaincus, autrefois censurée. En effet, selon Paul Ricœur : « Nous racontons des histoires parce que finalement les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées […]. Cette remarque prend toute sa force quand nous évoquons la nécessité de sauver l'histoire des vaincus et des perdants. Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit »[102].

---

[99] La romancière fait le choix de s'inscrire dans une tradition littéraire, comme la plupart des auteurs qui écrivent, à partir de ce qu'ils ont lu ainsi que le rappelle Pierre Michon dans une interview : « Nous avons lu, nous sommes quand même un peu informés, nous écrivons sur et avec la littérature universelle, nous ne passons pas par-dessus. Nous imitons, oui, comme on l'a fait depuis le début, nous imitons passionnément et en même temps nous n'imitons pas », Interview de Pierre Michon par Marianne Alphant, *L'œil de la lettre*, dossier de la librairie les Temps modernes, 25 février 1994, p. 6.

[100] Marthe Robert, *op. cit.*, p. 31-32.

[101] « Muchos novelistas y críticos de la actualidad entienden la novela como una traducción de la realidad, envuelta con símbolos y signos ficticios que posibilitan una percepción de la misma por parte de los lectores. Jesús Pardo (1989) entiende que *realismo no es sinónimo de imitar o copiar. No consiste en imitar o plasmar la realidad, sino en interpretarla* », Julia Villa García, *Familia y literatura en un sociedad en cambio*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, p. 105. Nous soulignons.

[102] Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, Tome I, 1983, p. 114-115.

Nous allons donc nous interroger sur la mise en place d'un système binaire qui, *a priori*, serait manichéen, où se confrontent des valeurs antagoniques. Ce système binaire engendre des conflits dans la cellule familiale. Et, dans le but de limiter le conflit, chaque groupe familial use du secret comme d'un bouclier protecteur mais qui, en réalité, ne fait qu'exacerber les tensions. Nous aborderons alors la mise en œuvre de la résolution de ces conflits de valeurs, si résolution il y a, ainsi que le processus de résilience qu'il déclenche.

Nous avons privilégié pour cette étude une approche depuis le pôle de la création – c'est-à-dire des structures internes du texte – mais aussi depuis le pôle de la réception. Ce travail est bâti, avant tout, à partir d'une analyse des textes. En effet, la lettre des textes est le point de départ de cette étude. Nous avons cherché à mettre en évidence comment à travers le récit la romancière véhicule des valeurs et comment elle s'y prend pour établir une hiérarchie des personnages. Ainsi avons-nous étudié les techniques et les structures narratives mises en œuvre dans les récits. Dans la mesure où, avant d'être un fait de fiction, la famille est inscrite dans une société et une époque bien réelles, nous avons été obligée d'avoir recours à différentes disciplines issues des sciences sociales. Nous avons utilisé les apports de la sociologie, la discipline spécialiste de la famille, et, l'historiographie. Enfin, pour mesurer les effets produits par le texte sur le lecteur, nous avons dû recourir aux théories de la réception car le didactisme des romans octroie un rôle déterminant au destinataire. Effectivement, la romancière attend de lui non seulement qu'il actualise le sens qui est inscrit dans le texte mais aussi qu'il adhère au message véhiculé. D'une certaine manière elle manipule son lecteur pour l'influencer, mais elle cherche aussi à le séduire, car celui-ci joue un rôle primordial dans la postérité de l'œuvre : il peut l'oublier, la rejeter ou bien la réhabiliter. Un lien se crée entre l'œuvre et le destinataire car le roman propose des éléments d'un répertoire culturel plus ou moins connu du lecteur qui projette sur l'œuvre des intérêts qui lui sont propres ainsi que la maîtrise de son répertoire culturel.

Afin de rendre compte de notre lecture du *corpus*, nous allons structurer cette étude autour de trois axes. Dans un premier temps, nous nous proposons d'analyser les modèles familiaux. Nous commencerons par les modèles proposés au seuil de chaque roman et nous définirons ce qui les caractérise. Cela nous amènera à dégager les modèles familiaux dominants construits autour de deux idéologies qui présentent des valeurs antagoniques : le modèle franquiste et le modèle républicain. Dans ce schéma, la famille est une microstructure qui renvoie toujours au-delà d'elle-même car elle est

porteuse d'une idéologie sociale. Enfin, pour clore ce premier chapitre, nous analyserons un modèle familial hors-norme, moins marqué idéologiquement, qui occulte des drames familiaux. L'étude de ces différents modèles nous a conduite à considérer les rouages internes de la famille et à analyser les figures familiales qui les construisent.

Dans une deuxième partie nous étudierons les différentes figures qui composent la famille : la mère, le père et la fratrie. Nous verrons que la figure maternelle est celle qui est le plus marquée idéologiquement puisque s'opposent deux modèles : les mères conservatrices, qui font l'objet d'une critique acerbe, et les mères progressistes. Ces figures incarneraient deux visages de la mère patrie : celle fondée sur la démocratie et celle construite sur un système autoritaire. Cette dichotomie est bien moins présente dans la figure paternelle, en conséquence, celle-ci ne pâtit pas d'une critique aussi féroce. L'approche de la fratrie se fera sous le prisme du conflit qui génère de lourdes tensions au sein de cette cellule et que nous mettrons en lien avec le caïnisme.

En dernière instance, nous nous concentrerons sur le secret de famille. Ce motif non seulement tisse des liens au sein du groupe mais crée aussi des scissions. Grâce à cette dernière partie nous aborderons la relation entre secret de famille et « pacte d'oubli » qui, l'un comme l'autre, dissimulent des tensions qui ont bien été réelles. Notre première interrogation portera sur le secret en lui-même et nous examinerons son authenticité tout en montrant que ces secrets cachent surtout des traumatismes. Toutefois, pour qu'un secret perdure, il est indispensable que son existence soit pressentie. C'est pourquoi notre attention se centrera sur les personnages qui le soupçonnent et qui cherchent à le percer. Pour finir, nous essaierons de comprendre comment le secret a pu se mettre en place grâce à la mythification des personnages qui le dissimulent. Notre analyse se poursuivra par la phase la démythification qui, nous semble-t-il, est indissociable de la mythification et qui se déclenche au moment de la révélation du secret. Nous verrons alors que la révélation n'est pas sans conséquence puisqu'elle revêt une forme cathartique. Grâce à elle, les personnages se libèrent de leur passé traumatique, ce qui les guide vers le chemin de la réconciliation.

CHAPITRE I :

MODÈLES ET

CONTRE-MODÈLES FAMILIAUX

La famille apparaît au seuil de chaque roman étudié, ce qui la place au centre des intrigues romanesques de notre *corpus*. En effet, l'*incipit* est le lieu d'entrée dans la fiction, c'est le passage qui nous introduit dans l'univers fictionnel, la porte qui nous permet d'y accéder. Cet espace n'est pas un lieu innocent, il pourrait être considéré comme le laboratoire du romancier qui y inscrit le programme narratif qu'il propose à son lecteur[103]. Le lecteur d'Almudena Grandes pénètre, au seuil du roman, dans un univers fictionnel où s'inscrivent différents modèles familiaux. En outre, le point de départ de chaque roman dépeint l'univers familial.

En effet, deux modèles familiaux sont le ciment de son univers narratif et sont présents dans les trois romans : le modèle patriarcal et le modèle républicain. Ce système binaire reflète la césure du pays déchiré par deux idéologies dominantes. D'une part, la romancière construit des contre-modèles patriarcaux incarnés par des franquistes arrivistes, opportunistes et/ou faibles et d'autre part, des modèles familiaux exemplaires représentés par des républicains infaillibles et irréprochables.

Ces familles évoluent sur un fond historique : l'Espagne du XXe siècle et du début du XXIe. En conséquence, les conflits et les gouvernements qui se sont succédé au cours du siècle passé ont des répercussions au sein de la cellule familiale. Le microcosme familial grandésien rend compte d'un pays tiraillé idéologiquement.

Toutefois, Almudena Grandes est aussi une femme de son temps qui cherche à représenter son époque, c'est pourquoi un modèle de famille atypique, si caractéristique de notre époque contemporaine, trouve sa place dans son univers quand l'intrigue principale se situe au XXIe siècle[104].

---

[103] Andrea del Lungo considère l'*incipit* comme : « un lieu stratégique de contact, mais aussi un lieu dans lequel le texte prend sa forme, un espace de réalisation du projet d'auteur, voire de ses concentrations de ses désirs sur l'œuvre à venir », Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 43.
[104] Seul *Los aires difíciles* construit un modèle familial hors-norme.

I. *Incipit* : la famille au premier plan

Les *incipit* des romans étudiés peuvent se délimiter sans grande difficulté en adoptant le découpage proposé par Andrea del Lungo[105]. Dans *Malena es un nombre de tango*, la protagoniste, Malena, raconte le rite dominical qui consiste à aller tous les dimanches chez ses grands-parents maternels. Ce rite est un événement qui permet de réunir la famille Fernández de Alcántara au grand complet, la famille élargie[106] participe à ce rite. La complicité subite et spontanée qui surgit entre Malena et son grand-père produit un effet de clôture et instaure dans le récit une situation nouvelle. Cette situation est comme un revirement puisqu'avant cet événement, Malena se sentait seule et abandonnée dans la maison de ses grands-parents : « Le passage est […] un véritable concept clef dans l'*incipit* romanesque […] en tant que moment inaugural, il faut qu'il y ait un passage interne, un changement d'état introduisant une situation nouvelle aux conséquences imprévisibles »[107]. Soulignons d'ores et déjà que cette configuration, nécessaire selon Andrea del Lungo, est présente dans les *incipit* des deux autres romans du *corpus*.

Dans *Los aires difíciles* l'unité thématique est très claire : l'emménagement des Olmedo ; en outre, la famille s'inscrit dans une étape transitoire. Cet emménagement marque une césure, les Olmedo laissent un passé derrière eux pour une nouvelle vie qui représente l'inconnu. Cette scène est présentée en focalisation interne à travers les deux protagonistes du roman, Juan Olmedo et Sara Gómez. L'*incipit* commence par la focalisation de Juan qui décrit son arrivée dans sa nouvelle maison ; puis cette même scène est prise en charge par la focalisation interne de Sara, qui vient, elle aussi, d'emménager. Pour clore la description de l'arrivée des Olmedo dans leur nouvelle demeure nous avons une indication temporelle : « 13 de agosto » (p. 19). Nous sommes face à un événement concret et daté qui délimite le seuil du roman.

La première unité thématique du roman *El corazón helado* correspond, elle, à l'enterrement du patriarche de la famille Carrión. Cette situation connue de tous crée

[105]Andrea del Lungo délimite l'*incipit* par un « *effet de clôture* » qui peut être une unité thématique isolée du reste du texte par un blanc typographique, Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 51.
Dans les éditions de référence, sont prises en compte les pages 15 à 23 pour *Malena es un nombre de tango*, les pages 13 à 19 pour *Los aires difíciles* et les pages 13 à 24 pour *El corazón helado*.
[106] L'ouvrage *Familles : permanence et métamorphoses* donne la définition suivante de famille élargie : « En plus des parents et des enfants, on trouve dans la maisonnée les ascendants, les descendants et collatéraux », Jean-François Dortier (Ed.), *Familles : permanence et métamorphoses*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2002, p. 299.
[107] Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 100.

une attente chez le lecteur : la présentation d'une famille soudée face à un événement douloureux. Cependant, la perte du père semble surtout créer une rupture au sein de la famille. L'effet de clôture de l'*incipit* se produit lorsqu'une inconnue fait irruption à la fin de la cérémonie.

Dès ces trois *incipit*, la romancière met l'accent sur la famille ; des modèles, voire des contre-modèles familiaux, se dessinent. Le lecteur est immédiatement plongé dans un univers narratif qui met la sphère familiale au centre du projet de la romancière. La prise de contact au seuil des récits fait indubitablement ressortir les failles présentes dans chaque cellule familiale qui, de plus, sont exacerbées par un environnement pesant.

1. Failles dans l'union familiale

Les trois romans étudiés présentent des situations de départ très différentes qui pourtant ont toutes un point commun : rythmer la vie de famille à travers ses étapes clés.

Dans *Malena es un nombre de tango*, comme tous les dimanches, la famille Fernández de Alcántara se retrouve chez les grands-parents, ce qui crée un horizon d'attente chez le lecteur : la description d'une famille réunie autour d'un moment de convivialité. Pourtant, aucun élément du récit n'est fidèle à ce schéma.

Le manque de convivialité se perçoit à travers la narratrice, Malena, qui cherche par tous les moyens rester à l'écart : « yo estaba escondida » (p. 15), « yo las miraba desde lejos » (p. 16), « emboscada » (p. 17), « haberme rezagado a posta » (p. 18), « agazapada » (p. 18). Ce lexique exprime l'angoisse de la fillette qui veut s'effacer, et montre sa réelle volonté de s'isoler du reste de la famille. L'image d'un repas de famille chaleureux est d'emblée brisée. Malena ne trouve pas sa place au sein de ce rite dominical où les femmes ont un autre rituel qui consiste à passer du temps avec Paz, sa tante, la déficiente mentale de la famille :

> – ¡Hola! –decía mi madre, *como si estuviera encantada de tropezársela* [...] ¡Hola, Pacita, cariño! ¿Cómo estás, cielo? ¡Qué buen día hace hoy!, ¿eh? ¡Menuda suerte, toda la mañana al sol!
> – ¡Pacita, Pacita! –la llamaba Reina [...] Cucú... ¡Tras! Cucú... ¡Tras, tras! [...]

> – Hola, Pacita –cantaba yo entonces, mi voz degradándose contra mi voluntad hasta quedarse reducida a un ridículo susurro–. ¿Qué tal, Pacita, qué tal?[108] (p. 16-17)

La focalisation interne de Malena prédomine tout au long de l'*incipit* mais à ce moment de la narration, le récit bascule au discours direct. Ce choix permet à la narratrice de montrer avec plus d'authenticité l'attitude de sa mère et de sa sœur qu'elle réprouve, comme si elle refusait de prendre en charge le discours fallacieux des Reina[109]. Selon Yves Reuter : « Dans le mode du montrer, les paroles sont souvent présentées sans médiation du narrateur, comme si elles étaient directement prononcées par les personnages [...] L'effet de réel est renforcé dans le cas des paroles, puisque le langage semble subir des transformations moindres »[110]. Les propos de Reina II ne sont que mensonges. Le contraste entre l'enthousiasme des Reina II et III et l'apathie de Malena est incontestable. Le zèle des Reina est manifeste à travers la ponctuation, les points d'exclamation retranscrivent une joie feinte. L'intervention de Malena est beaucoup plus sobre, la distance qu'elle instaure entre elle et sa tante est évidente. Lorsque Malena prend la parole, les points d'exclamations disparaissent et par le récit pris en charge par une narratrice adulte le ton donné à ses propos est précisé. Comme le souligne Sylvie Durrer : « Le ton constitue une autre dimension prosodique essentielle. Il peut modifier la valeur verbale d'un énoncé. C'est pourquoi il est parfois nécessaire de préciser l'intonation adoptée par un personnage »[111]. C'est grâce à cette précision de la narratrice que le lecteur comprend le besoin que celle-ci a de s'effacer – « quedarse reducida a un ridículo susurro » – lorsqu'elle se retrouve face à sa tante. Cette attitude montre également l'envie qu'éprouve Malena de se démarquer de sa mère et de sa sœur.

Mais la narratrice n'est pas le seul personnage qui reste à l'écart de la cellule familiale. Le grand-père Pedro est lui aussi en retrait ; deux personnages issus de deux générations différentes se retrouvent dans une même situation. La figure du patriarche traditionnel est transgressée : « Le modèle patriarcal qui s'est imposé en Occident a fait

---

[108] Nous soulignons.

[109] Dans *Malena es un nombre de tango*, le prénom de Reina s'inscrit dans une lignée de quatre générations. Afin de simplifier l'utilisation de ce prénom et d'éviter les périphrases verbales pour expliquer de quelle Reina il s'agit, nous choisissons de leur attribuer un numéro. Reina I fait référence à l'épouse de Pedro, Reina II évoque la fille issue de ce couple qui est mariée à Jaime, Reina III est la sœur de Malena et Reina IV fait référence à la fille de Reina III et de Santiago (ex-époux de Malena).

[110] Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2009 [1997], p. 41.

[111] Sylvie Durrer, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999, p. 29.

de l'image du père une figure d'autorité »[112]. Pedro, le patriarche de la famille, est un homme effacé aux antipodes de la figure usuelle du patriarche autoritaire ; en outre, il est présenté tel un contre-modèle patriarcal. Il se caractérise par sa volonté d'effacement. Les actions en lien avec Pedro s'expriment à travers la négation, ce qui reproduit le désir de se faire oublier : « Mi abuelo *no* era mudo pero *no* hablaba *nunca* [...] *jamás* intervenía en las conversaciones, *nunca* nos llamaba, *ni* nos besaba, *no* nos hacía la visita [...] mamá nos advertía que su padre estaba de viaje, y *nunca* daba más pistas, *no* mencionaba el lugar al que iba *ni* la fecha de su regreso »[113] (p. 18). Cette première description de Pedro se fait par le biais d'une accumulation de négations qui exprime la carence, le manque et l'absence. Pedro prive sa famille de son statut de patriarche et se dérobe à ses fonctions de grand-père. Il est à l'opposé de la figure classique du grand-père qui choie ses petits-enfants. Son effacement fait de lui un inconnu au sein de sa propre famille. C'est un personnage ambigu puisqu'il est à la fois présent et absent ; comme si Pedro était un élément de décor dans la maison. Sa propre fille lui parle machinalement : « Mamá le saludó –hola papá–, sin acercarse, y siguió andando » (p. 23). Aucune intonation n'est retranscrite lorsque Reina II s'adresse à son père – « hola papá » – et la platitute de ses propos met en exergue l'indifférence ressentie par sa fille, la rencontre avec le patriarche ne provoque aucune émotion chez elle. Reina II évite toute prise de contact avec lui. Cette rupture visible entre Pedro et sa famille est exprimée par lui-même : « ¿Te das cuenta de que todos los demás se quedan dentro? » (p. 22). À ce moment du récit, Pedro est sur le point de sortir avec sa fille Paz pour une promenade. Cette question du grand-père à sa petite-fille met en avant le désintérêt que tout le monde porte à Paz et ne fait que souligner l'hypocrisie du rite familial imposé à Paz par les femmes de la cellule familiale, rite rigoureusement respecté par Reina II et III.

Paz fait l'objet au début du récit d'une description détaillée. La romancière décide de mettre au premier plan cette jeune femme atteinte du syndrome de Down. Le premier membre de la famille présenté au lecteur se caractérise par sa fragilité, sa faiblesse, son innocence. C'est un personnage totalement passif[114], inconscient de ce qui

---

[112] Raphaèle Dumont et Gilles del Vecchio (Eds.), *Le père comme figure d'autorité dans le monde hispanique*, Université Jean Monnet, PU Saint-Étienne, 2014, p. 9.
[113] Nous soulignons.
[114] Cette caractéristique est soulignée par Christine Pérès dans son article : « Portraits de femmes dans *Malena es un nombre de tango* (1994) de Almudena Grandes », in Maria-Graciete Besse et Nadia Mékouar (Eds.), *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique* (tome 1), Paris, L'Harmattan, 2004, p. 83-105.

se passe autour de lui. Dans un article, consacré aux portraits de femmes sur ce roman, Christine Pérès écrit : « Le fruit de cet amour conjugal [Pacita] – fruit pourri d'un amour inexistant – est un être sans âme »[115]. L'expression « fruit pourri » connote l'incapacité de Paz à s'épanouir et met en exergue l'impossibilité de s'émanciper ; elle est le reflet d'une vie tronquée. La romancière choisit de présenter en premier lieu un membre de la famille Fernández de Alcántara qui est l'apogée de l'anomalie. En outre, le dysfonctionnement est placé au centre de l'espace de réalisation de projet de l'auteur[116]. La filiation qui existe entre Paz et Malena physiquement – « Paz tenía [...] labios de india como los míos » (p. 15) – crée un lien entre les deux personnages et évoque symboliquement les difficultés rencontrées par Malena pour devenir une femme adulte. Le lecteur peut dès lors s'attendre à ce que la famille Fernández de Alcántara regorge de dysfonctionnements. La figure de Paz permet de critiquer implicitement la figure maternelle de Reina I – plutôt dérangeante – puisque celle-ci rejette la déficience mentale de sa fille. L'habillement qu'elle lui impose révèle le déni de la mère face à la maladie : « aquellos grotescos vestidos de mujer consciente de su cuerpo que ella nunca eligió ». L'adjectif « grotesco » souligne que ce choix ne fait qu'accentuer la déficience mentale de Paz. Le résultat obtenu est contraire à celui recherché par la mère. Comme l'affirme Christine Pérès : « Les vêtements [...] mettent en exergue la différence entre la femme idéale [...] et la femme réelle, une enveloppe inhabitée, vide de toute substance spirituelle »[117].

Cette maladie est également à l'origine du malaise ressenti par l'enfant vis-à-vis de sa tante : « – Sí, yo... Ella me asusta un poco [...] Ya sé que no piensa, pero... Y además... [...] me da... No es asco, pero... Como un poco, sí... » (p. 20). Dans son ouvrage Sylvie Durrer souligne l'importance de la prosodie dans le discours direct :

> Tout énoncé oral comporte une dimension vocale et une dimension verbale [...]. La vocalité regroupe tout ce qui relève de la dimension phonique [...] et prosodique (intonation, ton, pauses, etc.). La vocalité joue un rôle très important dans la construction de la signification et elle est souvent évoquée dans les dialogues [...]. Les points de suspension, d'exclamation et d'interrogation sont tout le matériel dont les écrivains bénéficient pour marquer l'étonnement, l'hésitation, le silence, etc. [...] Au moyen des points de suspension surtout, certains écrivains parviennent à introduire une certaine temporalité dans les paroles des

[115] *Ibid.*, p. 90.
[116] Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 3.
[117] Christine Pérès, art.cit., p. 84.

> personnages, donnant l'impression qu'il ne s'agit pas d'un discours tout fait mais d'un discours spontané[118].

Dans cette intervention de Malena, il est facile de retrouver toute la stratégie mise en place par la romancière à travers la prosodie. Les points de suspension jouent un rôle très important et sont porteurs de sens : d'une part ils marquent l'hésitation de la fillette à avouer le dégoût qu'elle ressent pour Paz, d'autre part ils donnent l'illusion d'un discours spontané et confèrent encore plus de crédibilité à la sincérité du personnage. Malena ne parvient pas à établir une relation avec sa tante comme le fait son grand-père car elle a face à elle un être qui la trouble : un bébé coincé dans un corps de femme (p. 15). Cette situation est d'autant plus déstabilisante qu'elle partage un trait physique avec elle (p. 15). Malena est le seul personnage qui parvient à exprimer son dégoût ouvertement. Dès l'*incipit* – et malgré le jeune âge du personnage – la narratrice se caractérise par sa sincérité et son authenticité. Deux valeurs qui sont aux antipodes de la lignée des Reina. Même la mère de Paz n'échappe pas à l'hypocrisie qui caractérise les personnages qui portent ce prénom. Même si celle-ci n'apparaît pas dans le récit de la narratrice, Pedro l'évoque et son commentaire ne fait que renforcer l'image d'une mauvaise mère : « tu abuela no la lleva nunca [de paseo] porque no le apetece que la vean con ella » (p. 21). Ainsi, La romancière dénonce-t-elle les mères comme Reina I, femme distinguée de la bourgeoisie madrilène conservatrice, qui refuse qu'on la voie en compagnie de sa fille car celle-ci n'est pas le reflet de l'image de la femme qu'elle souhaite transmettre dans l'espace public.

L'*incipit* de *Malena es un nombre de tango* est le récit d'une réunion familiale hebdomadaire. Et contrairement aux attentes que crée cette situation – la description d'une famille réunie dans un contexte festif – la romancière met en évidence la désunion familiale. Jamais la famille Fernández de Alcántara n'est présentée au grand complet. Le récit se focalise plutôt sur des personnages en binôme ou trinôme qui ne laissent transparaître que les dysfonctionnements de cette famille.

L'*incipit* du roman *Los aires difíciles* se focalise sur l'arrivée de la famille Olmedo dans leur nouveau logement. C'est un *incipit* singulier puisque le lecteur assiste deux fois à la même scène : une première fois à travers la focalisation interne de Juan Olmedo puis sous la focalisation interne de Sara Gómez. Lorsque Yves Reuter explique

[118] Sylvie Durrer, *op. cit.*, p. 13-14.

la notion de fréquence, il dénomme cette stratégie le « mode répétitif » et il la définit ainsi : « Cette technique est souvent liée à une vision polyscopique des événements, destinée à mettre en lumière les différences psychologiques ou l'incertitude dans l'appréhension du "réel" »[119]. La double focalisation permet d'avoir une « vision polyscopique » qui nous donne accès au ressenti de Juan, qui vit cette nouvelle étape, mais aussi à la façon dont un regard extérieur, ici celui de Sara, appréhende ce même événement. La romancière propose d'entrée de jeu à son lecteur de confronter ces deux focalisations qui décrivent une même situation.

Le premier constat du lecteur est que la famille Olmedo est une famille atypique. Elle est composée de Juan, de son frère Alfonso et de sa nièce Tamara. Des liens de parenté existent mais les différents membres sont issus de la famille élargie : une famille est créée à l'intérieur d'une famille. Cependant nous avons déjà évoqué qu'un des aspects fondamentaux pour considérer qu'il y a une famille est le fait que les individus vivent ensemble. C'est pour cette raison que même si ce schéma de famille est inhabituel, partager un foyer commun donne bien une dimension familiale à ces trois membres.

Dès la première ligne du roman, le lecteur est conditionné pour assimiler que ces trois personnages sont une famille. Afin d'inscrire dès le seuil du roman ces personnages dans un contexte familial, le narrateur utilise l'article « los » devant le nom de famille Olmedo. Cette structure de l'article antéposé au nom de famille ajoute une valeur au nom de famille qui dans ce cas est considéré comme une entité collective. Cela permet de donner un cadre au lecteur qui immédiatement se voit plongé au sein de la famille Olmedo. Grâce à cette stratégie, la romancière parvient à duper son lecteur qui voit dans les Olmedo une famille bien que le schéma familial soit un contre-modèle déroutant.

C'est une famille incomplète qui se présente au lecteur. L'absence d'un élément majeur est indéniable : la figure maternelle. Figure incontournable de la famille puisqu'elle donne la vie. Et tout porte à croire qu'il n'y a pas de femme dans cette famille puisque Juan parle de « su familia » et n'évoque à aucun moment la présence d'une possible mère. Néanmoins, le lecteur parvient à établir les relations entre les trois personnages grâce au champ lexical de la famille – « su hermano », « los dos hermanos », « sus dos tíos » (p. 14) –, mais des lacunes sont visibles puisque le

[119] Yves Reuter, *op. cit.*, p. 61-62.

substantif « sobrina » n'apparaît à aucun moment. Le narrateur décrit la scène à travers le regard de Juan mais utilise le terme « niña » (p. 13) et non « sobrina » pour évoquer Tamara. Ce qui, *a priori*, semble une défaillance lexicale de la famille est en réalité un indice. À ce moment de la narration, Tamara est présentée comme étant avec ses oncles : « sus dos tíos » (p. 14). Mais le lecteur apprend rapidement au fil du roman que Tamara n'est pas la nièce mais la fille de Juan. Ceci explique l'absence du substantif « sobrina » sous la focalisation de Juan au seuil du roman.

Le contenu de cette séquence est revu dans la séquence suivante à travers le regard de Sara qui observe l'arrivée de ses voisins avec attention : « Los estudió » (p. 15). Sara porte un regard analytique en raison de la difficulté qu'elle rencontre à déterminer les liens qui unissent ces personnages. Elle les qualifie de : « extraña familia » (p. 17). L'adjectif « extraña » prouve qu'elle considère à première vue que les Olmedo sont une famille inhabituelle et le point de vue de Sara vient corroborer les conclusions que le lecteur a tirées à partir du récit de Juan. Elle est surprise lorsqu'elle se retrouve face à une réaction inaccoutumée comme l'est celle de Tamara : « [la niña] componía una imagen congelada de puro inmóvil, la cabeza quieta [...] qué clase de niño resiste la tentación de entrar trotando en una casa nueva » (p. 18). La curiosité, l'envie de découvrir et l'empressement caractérisent les enfants qui découvrent une nouvelle maison[120]. Pourtant, Tamara est figée dans son immobilité et rompt le schéma traditionnel de l'enfant enjoué.

Sara essaie de déterminer les liens qui existent entre ses nouveaux voisins. Le premier lien qu'elle tisse est celui de père-fille entre Juan et Tamara : « al adjudicar a aquel hombre [...] la paternidad de la niña » (p. 17). Ce lien semble évident en raison de leur ressemblance – « los dos se parecían mucho » (p. 17) – et de l'attitude de la fillette qui se protège derrière lui. Le premier schéma familial qui vient à l'esprit de Sara est celui de la famille nucléaire[121] : « se preguntó cómo sería la madre, la mujer que se había retrasado » (p. 17). Mais rapidement Sara se rend compte que la mère n'arrivera pas, elle construit donc un deuxième schéma possible qui est celui d'un père divorcé : « Apostaba ya por unas vacaciones de padres separados » (p. 18). Ces trois personnages

[120] L'*incipit* du roman *La ternura del dragón* de Ignacio Martínez de Pisón, illustre parfaitement l'enthousiasme et la curiosité qu'un enfant ressent lorsqu'il arrive dans une nouvelle maison à travers le personnage de Miguel qui découvre la maison de ses grands-parents. Cet *incipit* met en place l'attitude qui correspond à un enfant face à cette situation, attitude que le personnage de Sara ne retrouve pas chez Tamara, Ignacio Martínez de Pisón, *La ternura del dragón*, Barcelona Anagrama, 1985, p. 5-6.

[121] La famille nucléaire se compose d'un « noyau familial comprenant le père, la mère et leurs enfants », Jean-François Dortier (Ed.), *op. cit.*, p. 299.

réunis sont si déstabilisants qu'elle envisage même la possibilité d'être face à un couple homosexuel : « Cuando volvió a ver al hombre alto y moreno [...] abrazando a otro hombre, una variable que no había considerado. Pero su sorpresa no sobrevivió a los detalles de la escena » (p. 18). Cette scène vue à travers la focalisation de Sara illustre parfaitement la théorie d'Ana Irene del Valle qui considère les schémas familiaux infinis[122]. L'unique filiation qui est manifeste aux yeux de Sara est celle qui unit le père à sa fille. Elle n'a aucun doute à ce propos alors que Tamara semble être la nièce (p. 14) et non la fille de Juan. Pourtant, Sara voit juste en attribuant à Juan la paternité de Tamara. L'*incipit* fournit au lecteur toutes les informations pour établir les vrais liens de parenté entre Juan et Tamara. Nonobstant, le lecteur ainsi que tous les personnages du roman adhèrent à la version donnée par Juan – Tamara est sa nièce – avant que celui-ci ne dévoile la vérité. L'*incipit* de ce roman représente la valeur donnée par Yves Reuter au « mode répétitif » qui est de « mettre en lumière l'incertitude dans l'appréhension du "réel" »[123]. Le lecteur est face à deux focalisations divergentes qui ont pour but de semer le doute mais aussi de guider le lecteur.

L'*incipit* du roman *Los aires difíciles* se focalise sur l'emménagement d'une famille qui transgresse le schéma familial traditionnel. La romancière parvient à créer une situation d'attente par la rétention d'information et invite son lecteur à poursuivre sa lecture afin de déceler comment est née cette famille. Même si Sara construit trois schémas familiaux, aucun ne correspond à celui des Olmedo tant il forme un contre-modèle.

L'*incipit* du roman *El corazón helado* est entièrement consacré à l'enterrement de Julio Carrión, patriarche d'une des familles protagonistes du roman. D'emblée l'auteure place le récit sous le signe de la disparition irrévocable du père. Marthe Robert considère la mort comme une thématique de l'univers romanesque : « le roman [...] [est] lié aux étapes de l'existence – naissance, mariage, mort »[124]. L'*incipit* de ce roman corrobore l'idée de Marthe Robert et confère une place de premier choix à l'enterrement de Julio Carrión puisque c'est à travers cette scène que le lecteur découvre la famille Carrión. La romancière ouvre son récit sur un enterrement, une étape de l'existence qui est en relation avec la rupture et la perte du père qui, dans ce roman, est le pilier de la

[122]Ana Irene del Valle, art. cit., p. 10.
[123] Yves Reuter, *op. cit.*, p. 9.
[124] Marthe Robert, *op. cit.*, p. 68.

famille Carrión. C'est aussi une nouvelle étape pour cette famille qui doit continuer à vivre sans repères patriarcaux. En inscrivant la famille Carrión dans un moment de douleur qui touche toute la cellule familiale, la romancière crée une attente chez le lecteur qui est celle de présenter une famille unie et solidaire dans le chagrin. Mais cette attente est vite révoquée et les failles qui existent au sein de cette sphère familiale se révèlent rapidement.

Comme dans *Malena es un nombre de tango*, un des personnages fait le choix de rester à l'écart des siens. Álvaro, narrateur de l'*incipit*, s'isole de sa famille tout au long de la cérémonie : « estaba solo, lejos, con Mai al lado » (p. 18). Cette phrase montre la volonté du personnage d'indiquer qu'il existe une scission au sein de la famille ; le lecteur décèle la faille en raison de la distance qui sépare Álvaro du reste de sa famille. Le narrateur souhaite être seul : « [Mai] volvió a dejarme *solo* sin apartarse un centímetro de mi lado »[125] (p 14) ; l'irruption de l'adjectif « solo » est paradoxale dans la structure de la phrase. Même si le narrateur insiste considérablement sur la présence de sa femme à ses côtés, il se sent esseulé. Cette configuration porte à croire qu'Álvaro est absent de l'espace/temps de la cérémonie. Il est paralysé : « Aproxímense los familiares [...] y yo no me moví » (p. 23). Cette paralysie se retrouve sur le plan émotionnel puisqu'il est dans l'incapacité d'exprimer ses émotions bien qu'il soit caractérisé comme étant un homme sensible depuis son enfance : « Alvarito [...] es más sensible [...] más débil » (p. 19). Cette situation est paradoxale mais correspond toutefois aux diktats de la société : « Dès leur plus jeune âge, on pousse les hommes à ne pas exprimer leurs émotions : "Un grand garçon, ça ne pleure pas." Les hommes tenteront de ne pas évoquer, de ne pas montrer leurs sentiments »[126]. Álvaro est déterminé à se démarquer du noyau familial et divers éléments de l'*incipit* permettent de comprendre cette situation.

Effectivement, le début du roman insiste surtout sur ce qui « différencie » Álvaro du reste de sa famille. Cette dissemblance d'Álvaro est présente telle un leitmotiv. Celui-ci s'exclut de la fratrie : « yo no era como mis hermanos » (p. 19), « yo no soy como mis hermanos » (p. 21), « yo no me parezco a mis hermanos » (p. 23). Lorsqu'il marque une opposition entre lui et sa fratrie le narrateur utilise systématiquement le pronom sujet : « yo ». L'utilisation du pronom sujet est une marque d'insistance puisque la terminaison verbale en espagnol suffit à exprimer le

[125] Nous soulignons.
[126] Manu Keirse, *Faire son deuil, vivre un chagrin*, Bruxelles, Boeck Université, 2012, p. 54.

sujet[127]. Cette tournure exprimée par le narrateur à trois reprises met en exergue la fissure qui existe dans la fratrie Carrión Otero. Cette fissure se retrouve également sur le plan spatial pendant la cérémonie puisqu'Álvaro reste à l'écart de sa famille : « separado de los míos » (p. 18).

Le récit met en avant une autre caractéristique qui exclut Álvaro de la fratrie : son physique. Suite au décès de son père, Álvaro devient le seul brun dans une famille de blonds. Ce trait physique était un motif d'exclusion lorsqu'il était enfant : « gitano, gitanito, me llamaban mis hermanos » (p. 21). La communauté gitane est non seulement marginalisée mais aussi souvent mal perçue et rejetée en Espagne. En appelant l'unique frère brun de la fratrie – « gitano » – celle-ci montre la volonté de repousser ce qui est différent[128]. Mais ce rejet de la part de la fratrie a une incidence non sans conséquence sur le narrateur : « Estaban allí, y de repente podía mirarles como si no los conociera » (p. 20). Tous ces blonds sont des étrangers à ses yeux, maintenant c'est *lui* qui repousse la fratrie et par extension le noyau familial. Après la disparition de la figure paternelle ce noyau n'est plus un repère pour lui : « tan extraño en mi casa como si viniera de otro planeta, tan parecido a mi padre sin embargo » (p. 22). Álvaro ne trouve plus sa place dans cet univers de blonds auquel il ne parvient pas à s'identifier, univers dans lequel lui, unique brun, est arrivé comme par accident : « esa cosecha de niños de ojos claros, tan rubios, tan blancos, tan exóticos, que sólo se interrumpió una vez, en el instante de mi nacimiento » (p. 21). Le personnage demeure étranger à une fratrie à laquelle il appartient.

L'attitude d'Angélica, l'épouse du défunt, est inattendue puisqu'elle souhaite que la cérémonie soit très intime : « No éramos muchos. Mi madre nos había avisado que por favor no avisáramos a nadie [...] Así que no éramos muchos, yo no había avisado a mis suegros, ni a los hermanos de mi mujer, ni siquiera a Fernando Cisneros [mi mejor amigo] [...]. No éramos muchos » (p. 17). Or, Julio Carrión était un riche entrepreneur qui avait du pouvoir, qui était connu dans son milieu. Un nombre important de personnes aurait donc dû assister à la cérémonie. Malgré l'aspect

[127] Cet emploi du sujet a indubitablement la valeur expliquée par Pierre Gerboin et Christine Leroy : « Quand les pronoms personnels sujets sont employés, ils dénotent une volonté d'*insistance* : le sujet est ainsi mis en relief, pour l'*opposer* à un autre, pour donner de l'emphase », Pierre Gerboin et Christine Leroy, *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*, Paris, Hachette, 1991, p. 62. Nous soulignons.

[128] Dans le prologue de son recueil *Modelos de mujer*, Almudena Grandes évoque un conte qu'elle écrivait lorsqu'elle était enfant qui parlait d'une fillette abandonnée : « no era hija de su madre porque la habían recogido por caridad de unos gitanos, y *por eso sus hermanos la despreciaban*, y hasta los criados se burlaban de ella », Almudena Grandes, *Modelos de mujer*, *op. cit*., p. 12. Nous soulignons.

confidentiel de l'enterrement, la distance spatiale entre les présents ressort en permanence : elle apparaît non seulement entre Álvaro et sa famille, mais également entre la famille Carrión et les habitants de Torrelodones – village où Julio Carrión a grandi – venus assister à la cérémonie. Après un passage consacré à évoquer le village, ses habitants et le patriarche, le narrateur commence par indiquer : « Al otro lado, estaba su familia » (p. 17). La locution adverbiale – « al otro lado » – met en évidence l'espace qui sépare les deux groupes. Ce souhait d'isoler la famille émane de la mère, Angélica, car les habitants de Torrelodones appartiennent au passé de Julio. La distance imposée symbolise le refus de faire ressurgir le passé de Julio alors qu'il est courant lors d'un enterrement de remémorer le passé du défunt[129]. Dans le cas présent, le passé de Julio est méconnu des ses enfants. De surcroît, Angélica souhaite le maintenir secret car ce passé renferme une sombre facette de l'histoire familiale. Le passé de Julio, symbolisé par les habitants du village, ne doit pas entrer en contact avec la descendance du défunt. Alors que la cérémonie touche à sa fin, le narrateur insiste à nouveau sur la distance à laquelle se trouvent les villageois : « verlos [los habitantes], *agrupados* a un lado de la fosa, *sin mezclarse* con la otra mitad del duelo »[130] (p. 23). Les habitants forment un bloc replié sur lui-même qui ne parvient pas à briser la distance.

Le résultat de cette répartition spatiale est symbolique puisqu'Álvaro se retrouve à un point équidistant des deux groupes : « tan lejos de los abrigos de pieles [su familia] como de las chaquetas de lana [los lugareños de Torrelodones] » (p. 18). Il se situe symboliquement à mi-chemin entre le secret et la vérité. Cette place le prédestine dès l'*incipit* à faire le lien entre le passé et le présent. Le recours à la métonymie dénature ces personnages, Álvaro ne les considère qu'à travers leurs vêtements, comme si ces vestes et ces manteaux étaient vides. Cette figure de style renforce l'idée que tout au long de la cérémonie Álvaro est coupé de l'espace/temps diégétique. Les différents souvenirs du narrateur corroborent cette idée puisqu'Álvaro se perd dans son passé : les propos de son père (p. 14, p. 22), les déplacements à Torrelodones lorsqu'il était enfant (p. 15), l'éducation reçue par le prêtre Aizpuru à l'adolescence (p. 18), les moqueries de ses frères (p. 21). Álvaro est continuellement transporté dans un espace/temps antérieur

[129] Nathalie Sagnes-Alem a déjà souligné la fonction de ces personnages qui est de mettre « au cœur du présent une époque que l'on aurait pu croire révolue », Nathalie Sagnes-Alem, *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain. Almudena Grandes, Emma Riverola, Jordi Soler*, Montpellier, PULM, 2015, p. 29.
[130] Nous soulignons.

à celui de la cérémonie, même à travers ses pensées. Le personnage est connecté à son passé, il est comme déconnecté de la scène d'enterrement.

Cet *incipit* met en évidence le dysfonctionnement de la famille Carrión : d'une part la famille veut s'isoler des personnes qui participent à la cérémonie, d'autre part un membre de la famille, Álvaro, reste à l'écart de la cellule familiale. Le deuil fragmente le groupe, Álvaro symbolise la faille dans l'union familiale ; en outre, cet isolement le mène à vouloir découvrir toutes les fractures du passé familial tenues secrètes. Comme nous allons le démontrer dans notre travail, la perte du patriarche fonctionne comme le catalyseur de l'effondrement des Carrión Otero.

Au-delà des fractures présentes dans chaque unité familiale, ces *incipit* mettent en exergue la volonté de la romancière de ne pas satisfaire les horizons d'attente proposés par le contexte dans lequel s'inscrivent les familles. Ces *incipit* représentent des événements du quotidien du lecteur et pourraient être qualifiées de scènes banales puisque comme le précise Stephan Pagès : « [Les] scènes banales aperturales […] peuvent fonctionner comme une sorte de conquête de la fiction, c'est-à-dire de transmigration du texte dans la vie du sujet »[131]. Le lecteur se trouve face à des scènes qu'il a déjà vécues. Ces apertures romanesques, où il peut se projeter, donne une place prépondérante aux failles familiales, le lecteur est en présence de scènes familiales connues mais qui n'illustrent pas la solidarité familiale attendue. Cette configuration suscite son intérêt et l'invite à poursuivre la proposition de la romancière afin de comprendre les raisons de ces dysfonctionnements familiaux.

2. L'étrangeté familiale

Ces sphères familiales s'inscrivent dans un espace/temps transpirant une étrangeté inquiétante qui contribue à faire ressortir les symptômes de fêlures dans la diégèse dès le seuil des romans du *corpus*. Les *incipit* annoncent d'ores et déjà que l'univers romanesque grandésien inverse les valeurs du foyer familial considéré comme étant un espace nourricier et protecteur.

[131] Stephan Pagès, « Fondements théoriques d'un espace propice au jeu de la fiction dans le roman espagnol (analyse de plusieurs entrées en écriture) », in Christine Pérès (Ed.), *Au commencement du récit : Transitions, transgressions*, Belgique, Lansman, 2005, p. 23.

Dans *Malena es un nombre de tango*, la narratrice qualifie de « sombrío palacete » la résidence secondaire de ses grands-parents. Cet adjectif est contraire au sens de « palacete » puisqu'en Espagne ces résidences secondaires sont des lieux où les familles se réunissent pour se divertir et se reposer. Mais l'adjectif « sombrío » annule toute possibilité d'assimiler cette résidence à la notion de plaisir. Le lecteur ne peut pas considérer cette résidence comme un lieu de divertissement puisque Malena s'y sent en danger et non en sécurité. Comme le souligne Christine Pérès : « L'aspect inquiétant de la maison révèle son caractère répressif [...]. Pour Malena, elle est synonyme d'épreuves apparentées aux tourments de l'enfer ("tormento", "vergüenza", "llamas feroces") »[132]. La personnification de l'espace fait du lieu un domaine hanté qui favorise la diabolisation de la figure du grand-père : « Desde que tenía memoria, los muebles lo susurraban [el abuelo era malo], los olores lo confirmaban, los árboles lo propagaban, y hasta el suelo parecía crujir bajo sus suelas para avisarme a tiempo de la proximidad de ese hombre extraño » (p. 17). L'adjectif démonstratif « ese », qui peut avoir une valeur péjorative, exprime ici la crainte ressentie par Malena à l'égard de son grand-père. Paz et Pedro contribuent à la configuration d'un lieu étrange puisque ces deux personnages évoquent la figure du monstre – « aquella torpe bestia [Paz] » (p. 16) – et celle du méchant – « aquel hombre terrible [el abuelo] » (p. 18) – qui, de plus, sont des alliés. En utilisant l'adjectif démonstratif « aquel » la narratrice met en évidence la volonté de les maintenir à distance. Pedro est perçu par Malena comme une figure très imposante : « una fuerza más poderosa que el viento, más que la lluvia » (p. 17). En mettant son grand-père au dessus de deux éléments naturels incontrôlables – le vent et la pluie – Malena renvoie l'image d'un grand-père à la force démesurée. C'est aussi ce trait de caractère qui permet à Pedro d'anticiper et de sauver sa petite-fille une fois mort[133].

Dès la première ligne de l'*incipit* du roman *Los aires difíciles*, le narrateur est saisi par l'atmosphère angoissante qui se dégage : « Soplaba el levante. El viento hinchaba los toldos [...] y los dejaba caer de golpe [...] produciendo un ruido continuo, sordo y pesado. Un sonido rítmico, metálico, mucho más agudo [...] se dejaba escuchar [...] cuando el viento cesaba » (p. 13). Cette description a pour but de faire ressentir au lecteur le bruit présent lors de l'arrivée des Olmedo dans leur nouvelle maison. Ce qui

[132] Christine Pérès, art. cit., p. 87.
[133] Cette force démesurée le rend symboliquement immortel puisqu'une fois mort, Malena retrouvera une vie équilibrée en partie grâce à l'offrande d'une émeraude que son grand-père lui avait faite de son vivant.

en ressort est une nuisance sonore permanente qui semble inaltérable. Le narrateur parvient même à retranscrire cette agressivité sonore en utilisant deux proparoxytons : « rítmico » et « metálico » dont l'accentuation est expressive. Ce vent, à la source du bruit incessant, est présent tout au long de l'*incipit* : « aquel viento salvaje » (p. 13), « a golpes de viento » (p. 14), « contra el viento » (p. 15), « defender el jardín de los vientos » (p. 16), « la lección del viento » (p. 17, p. 19), « el alarido del levante » (p. 19). Il acquiert un quasi-statut de personnage comme le révèle la personnification à la page 19. L'emploi du substantif « alarido » humanise le vent qui exprime une douleur et le rend inquiétant voire terrifiant. Selon Delgado Bujalance et Ojeda Rivera : « El viento persistente de levante en el litoral gaditano es entendido por Almudena Grandes (2003) como una especie de semidiós de poder omnipotente que marca la vida de la gente »[134]. Le vent a selon eux un pouvoir démesuré et affecte le quotidien des personnages. Cette arrivée s'apparente à une descente aux enfers, en raison des éléments descriptifs de l'*incipit* qui évoquent une ambiance hostile. De plus, le vent a une symbolique qui ajoute une autre dimension à cette scène d'ouverture : « En raison de l'agitation qui le caractérise, [c'est] un symbole de vanité, *d'instabilité, d'inconstance* »[135]. Le vent, symbole « d'instabilité » et « d'inconstance » accompagne les Olmedo – une famille atypique – dans une étape transitoire de leur vie.

Tout porte à croire que les Olmedo vont devoir surmonter des difficultés pour trouver un équilibre suite à ce changement de vie. De surcroît, l'emménagement se fait un 13 août, or le 13 est un chiffre qui porte malheur : « Dès l'Antiquité, le nombre 13 fut considéré comme de mauvais augure »[136], comme le rappelle un dicton espagnol : « martes y trece ni te cases, ni te embarques, ni de tu casa te apartes »[137]. Cette date confirme l'idée d'un nouveau départ semé d'embûches qui se ressent dès les premières lignes du roman.

Dans *El corázon helado*, le vent est un élément qui est également présent mais il est accompagné du froid : « viento helado » (p 13-14), « si el viento » (p. 14), « no se callaba el viento » (p. 22). Ce vent glacé qui pétrifie Álvaro permet d'évoquer un

---

[134] Buenaventura Delgado Bujalance et Juan Francisco Ojeda Rivera, « Metáforas contemporáneas de paisajes andaluces », *Territorios, paisajes y lugares: trabajos recientes de pensamiento geográfico*, Barcelona, Galerada, 2007, p. 439.
[135] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 2000, p. 997. Nous soulignons.
[136] *Ibid.*, p. 964.
[137] [En ligne] <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero> (page consultée le 4 mars 2015).

souvenir du défunt. Le narrateur se remémore les paroles de son père à cause du vent qui le transit de froid. Ces éléments réveillent en lui l'image d'un père robuste qui a dû survivre dans des conditions climatiques extrêmes : « tendríais que haber estado en Rusia, en Polonia » (p. 14). Ce souvenir d'Álvaro permet au narrateur d'évoquer dès le seuil du roman la présence de Julio Carrión en Russie. Ces paroles retranscrites au discours direct créent une rupture dans le récit. Ce souvenir du père permet d'éclairer le passé du défunt, de narrer l'histoire qu'il a vécue. L'*incipit* du roman *El corazón helado* commence *in medias res*, puisque le lecteur est transporté sans préambule dans la cérémonie d'enterrement du patriarche de la famille Carrión, et ce choix narratif a « un effet dramatique immédiat »[138]. Les causes de la mort ne sont pas explicitées et donnent à la scène un aspect énigmatique. Alors que le lecteur a très peu d'information sur le défunt, le narrateur souhaite déjà faire la lumière sur le passé de Julio Carrión et évoque sa présence au sein de la *División Azul*, une unité spéciale partie aider Hitler sur le front russe. La cérémonie réveille chez Álvaro toute une série de souvenirs divergents qui s'ouvre et se referme avec le souvenir du front russe. La stratégie consiste à insister sur cet épisode pour que le lecteur classe immédiatement Julio Carrión dans le camp des franquistes. Ainsi, l'instance narrative parvient à mettre en évidence un souvenir qui ne fait que deux lignes dans un *incipit* qui s'étend sur plusieurs pages. Le rôle du défunt en tant que père est rappelé mais ce sont surtout ses affinités idéologiques avec les franquistes qui sont soulignées. La présence du vent et du froid provoquent des sensations indispensables au projet mis en place par la romancière : Julio Carrión était un combattant de la *División Azul*.

La caractérisation de la matinée de l'enterrement est également signifiante : « Aquella mañana soleada y triste, azul y helada » (p. 16). Le premier adjectif a une connotation qui tend vers le positif. Mais cette impression est vite estompée par les trois adjectifs suivants. Le premier – « triste » – sert en réalité à traduire l'état d'âme du narrateur. La couleur bleue est, quant à elle, lourde de sens : « Le bleu est la plus immatérielle des couleurs : la nature ne le présente généralement que fait de transparence, c'est-à-dire de vide accumulé »[139]. Le vide représenté par la couleur du ciel bleu fait écho au vide que le défunt Julio Carrión, figure charismatique, laisse au sein de sa famille. De plus, cette couleur fait écho au franquisme dont il est la couleur emblématique, c'est aussi le bleu qui caractérise l'unité spéciale franquiste : la *División*

[138] Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, *op cit.*, p. 112.
[139] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 129.

Azul. Le dernier adjectif – « helada » – rappelle le titre du roman et donc la citation du poète Antonio Machado, qui l'inspire et qui sert d'épigraphe : « Una de las dos Españas ha de helarte el corazón »[140]. Cette matinée glacée marque un tournant dans la vie d'Álvaro. Almudena Grandes dit lors d'une interview : « solo he pretendido mostrar el corazón de Álvaro Carrión, un español contemporáneo al que se le *hiela* el corazón al conocer la verdadera historia de su familia »[141]. L'adjectif « helado » est présent au début du récit pour symboliser l'impact que la vérité du passé familial aura sur lui.

L'espace/temps dans lequel la romancière inscrit ses personnages au seuil du roman laisse transpirer une sensation de malaise. Rien ne semble contribuer au bien-être de ces personnages qui apparaissent tous en situation de rupture. La romancière ouvre la narration « sur un événement à caractère inaugural ou sur un début reconnu en tant que tel »[142] ce qui permet de nouer le lien entre le narrateur et le narrataire et de capter l'attention du lecteur. Lorsque celui-ci bascule dans le monde d'Almudena Grandes, il s'insère dans un espace fictionnel où le microcosme familial est éclaté – toutes les familles se caractérisent par la désunion –, la fratrie est divisée – Álvaro reste à l'écart de la sienne –, Malena ne parvient pas à se comporter comme sa sœur qui suit l'attitude exemplaire des femmes de la famille vis-à-vis de Paz –, la figure paternelle est absente – Tamara vit avec celui qu'elle croit être son oncle mais qui en réalité est son père ; le père de Malena n'est pas évoqué, il doit pourtant être présent puisque le rite dominical s'organise en présence de tous les membres de la famille, et le patriarche des Fernández de Alcántara ne se joint pas aux festivités dominicales ; le père d'Álvaro est décédé – quant à la figure maternelle, elle n'est évoquée que par le biais de la défaillance – la mère de Tamara est absente, Angélica ne parvient pas à retenir son fils, Álvaro, à ses côtés pendant la cérémonie ; Malena s'éloigne de sa mère pour ne pas s'approcher de Paz, Reina I a honte de sa fille malade. Andrea del Lungo observe avec beaucoup de justesse : « Tout *incipit* mobilise un savoir, de manière le plus souvent implicite, et se donne à lire comme un moyen de connaissance aussi bien dans l'univers fictionnel que de la réalité ; et, plus largement, le commencement expose ou implique une vision du

---

[140] Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Madrid, Cátedra, 1999 [1912], p. 9.
[141] Cristina Ros, « *El corazón helado* destapa los secretos de tres generaciones de una familia que podría ser la tuya. Moralejas si preguntas, obtienes respuestas » [en ligne] <http://www.woman.es/lifestyle/ocio/entrevista-a-almudena-grandes> (page consultée le 02 février 2013). Nous soulignons.
[142] Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 112.

monde, à la fois du monde représenté et de son référent – la réalité, toujours »[143]. En effet, nous constatons que ces *incipit* grandésien placent le lecteur au cœur des actes du quotidien mais présentent tous une faille qui pèse lourd au sein de chaque unité familiale. La stratégie de séduction[144] telle que la conçoit Almudena Grandes est indéniablement d'inscrire la famille dans la défaillance[145] et de proposer des contre-modèles familiaux. Effectivement, la famille met en évidence un manque d'équilibre et d'harmonie.

De plus, ces *incipit* répondent aux questions « quand? », « qui? », « où? », ce qui ancre ce *corpus* dans la littérature réaliste et souligne la prise de position de l'auteure. Le choix de la romancière fait écho à ce que dit Marthe Robert : « le roman se distingue de tous les autres genres littéraires, et peut-être de tous les autres arts, par son aptitude non pas à reproduire la réalité, comme il est reçu de le penser, *mais à remuer la vie pour lui créer sans cesse de nouvelles conditions et en redistribuer les éléments* »[146]. Malgré les divergences contextuelles, ces trois *incipit* mettent en évidence les réalités complexes de la famille et les relations qui s'y développent. La faille apparaît comme une constante ce qui nous permet de considérer qu'elle est peut-être inhérente à la famille, d'autant plus que, comme le souligne Dominique Viart, la *faille* est inscrite dans le mot *famille*[147].

Dès le seuil de *Malena es un nombre de tango* et *El corazón helado*, la romancière propose d'ailleurs des modèles de patriarches défaillants[148]. D'une part, Pedro a dressé un mur entre lui et sa famille et, d'autre part, Julio Carrión n'est pas parvenu à souder des liens familiaux forts puisque Álvaro apparaît comme un « électron libre » immaîtrisable.

Ce constat entraîne une remise en question du fonctionnement de la famille patriarcale au sein du *corpus* et nous amène à nous demander quel est le rôle du patriarche.

---

[143] Andrea del Lungo, « La frontière du commencement : transitions, transgressions », in Christine Pérès (Ed.), *Au commencement du récit : transitions, transgressions*, Belgique, Lansman, 2005, p. 9.
[144] *Ibid.*, p. 10.
[145] Si l'on tient compte de ce que dit Marthe Robert, « Le roman ne dit pas lui-même ce qu'il est, mais ce qu'il veut, et ce à quoi il tend », on en déduit que ces trois *incipit* tendent à mettre en avant une représentation de la famille éclatée. Marthe Robert, *op.cit.*, p. 39.
[146] Marthe Robert, *op.cit.*, p. 37-38. Nous soulignons.
[147] Dominique Viart, « Fictions familiales *versus* récits de filiation », in Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (Eds.), *Le roman contemporain de la famille*, Paris, Lettres modernes Minard, 2016, p. 23.
[148] Même si dans l'*incipit* du roman *Los aires difíciles*, le contre-modèle patriarcal n'est pas représenté, celui-ci est bien présent dans le roman.

II. Des contre-modèles patriarcaux

Le modèle familial traditionnel est sans aucun doute le modèle patriarcal[149], c'est-à-dire celui d'une « société où les hommes détiennent le pouvoir (familial, économique, politique) de façon exclusive. Ce terme s'entend en général dans le domaine des relations familiales »[150]. Ce modèle donne les pleins pouvoirs aux hommes ; le patriarche est la pièce maîtresse du système autoritaire au sein de la famille. Dans ce système, la femme est, quant à elle, opprimée et dans l'obligation de respecter la place assignée par l'homme[151]. En outre, l'épouse du patriarche est une femme soumise qui ne prend pas de décisions ; elle est subordonnée à la volonté de son époux.

Comme l'explique Mercedes Vázquez de Prada, sous le règne d'Alphonse XIII « el régimen jurídico reguló la autoridad patriarcal y la subordinación de la mujer »[152]. Le début du XXe siècle espagnol est donc marqué par la volonté de mettre au premier plan l'autorité patriarcale ancrée dans la société depuis toujours. Lorsque les franquistes arrivent au pouvoir en 1939, ils se réapproprient les valeurs du patriarcat qui avaient été abrogées par la Seconde République. Le patriarcat s'inscrit dès lors comme l'archétype, par excellence, des conservateurs franquistes.

En raison du contexte dans lequel Almudena Grandes inscrit les romans que nous analysons, ses univers romanesques ne peuvent échapper à la construction du modèle patriarcal. Quatre couples représentent ce modèle familial : don Antonio Ochoa Gorostiza et doña Sara Villamarín Ruiz – *Los aires difíciles* –, Pedro Fernández de Alcántara et son épouse Reina – *Malena es un nombre de tango* –, Benigno Carrión et Teresa González ainsi que Julio Carrión et Angélica Otero – *El corazón helado*.

Mais la romancière ne construit pas un modèle de famille patriarcale, au contraire, elle déconstruit les normes rigoureuses qui le caractérisent.

---

[149] Elisabeth Roudinesco explique que la famille dite « traditionnelle » repose sur un ordre immuable et soumis à l'autorité patriarcale. Elisabeth Roudinesco, *La famille en désordre*, Paris, Fayard, 2002, p. 22.
[150] Jean-François Dortier (Ed.), *op. cit.*, p. 300.
[151] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1968, p. 69-101.
[152] « El régimen franquista liquidó los principios culturales y legales de la República y volvió al modelo de familia patriarcal », Mercedes Vázquez de Prada, « Para una historia de la familia española en el siglo XX », *Memoria y civilización*, Navarra, vol. 8, 2005, p. 128, [en ligne] <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/17678/1/24391730.pdf> (page consultée le 5 août 2015).

1. La figure du patriarche

a. Le patriarche castré

Dans le roman *Los aires difíciles*, le couple formé par don Antonio et doña Sara représente incontestablement la famille franquiste. C'est un couple de droite, conservateur et fortuné. Il devrait être le parangon de la famille patriarcale, or le schéma proposé par Almudena Grandes détruit la figure du patriarche viril si emblématique de ce modèle.

Au sein des insurgés, Antonio est perçu comme un demi-dieu : « La fortaleza de Antonio llegó a ser también legendaria entre las filas rebeldes » (p. 152). Tout semble indiquer qu'Antonio est l'incarnation de l'homme fort et viril dont la puissance sexuelle est mise en avant : « aprovechó los permisos para batir sus propias marcas, que ya le habían hecho famoso entre las putas de Madrid [...] ¡Joder, Antoñito, macho, cualquiera echa carreras contigo!, solía decirle su coronel [...] El capitán Ochoa aceptaba de buena gana las bromas a propósito de su potencia sexual » (p. 152). Ce rapport qu'Antonio entretient avec le sexe opposé est évoqué dans un contexte exclusivement masculin et donne ainsi plus de valeur à sa virilité[153]. De plus, c'est son colonel, un homme plus gradé que lui, qui parle avec insistance de ses prouesses sexuelles. Le substantif « macho » fait ressortir le côté animal et bestial d'Antonio. Ce ne sont pas ses exploits en tant que militaire qui font de lui une figure emblématique de l'armée mais ses exploits sexuels. De plus, Don Antonio est présenté dans le récit comme un homme fort : « Antonio Ochoa Gorostiza era el más alto y robusto de sus hermanos » (p. 138), « Antonio fue el recién nacido más rollizo que su familia pudo exhibir jamás, y creció mucho, fuerte, sano y salvo » (p. 139). L'utilisation du superlatif « más » dans la description physique du personnage met en avant sa force et montre l'espoir de la mère qui pense avoir réussi à mettre au monde un enfant en bonne santé[154]. Tous les adjectifs sont la preuve qu'Antonio est plein de vitalité, il semble avoir été épargné par l'étrange

---

[153] Claudine Haroche dit à ce propos : « La virilité a été et est encore, dans un grand nombre de sociétés, un élément central de pouvoir ou de domination dans un modèle familial patriarcal ». La virilité d'Antonio est donc en corrélation avec son statut de patriarche. Claudine Haroche, « La fabrique de la virilité dans la famille patriarcale », *Le Journal des psychologues*, n° 308, 2013/5, p. 40, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2013-5-page-40.htm> (page consultée le 25 octobre 2016).

[154] La señora de Ochoa est une mère frustrée qui a mis au monde deux enfants malades – Francisco et Carmencita –, Francisco est mort en bas âge, tandis que Carmencita s'est retrouvée en fauteuil roulant à l'âge de 12 ans (p. 139-140).

maladie dont ses aînés ont été victimes. Il incarne la relève familiale puisqu'il peut fonder une famille. Il est le futur patriarche Ochoa en mesure de transmettre le legs familial et de perpétrer le nom Ochoa.

Il semblait prédestiné à devenir un homme puissant, pourtant, son sort bascule. En effet, après une longue période de luxure pendant la guerre civile, la fatalité qui avait touché ses aînés finit par l'atteindre. À 34 ans, Antonio n'est plus en capacité d'avoir de rapports sexuels, par conséquent, il n'est plus en mesure de concevoir d'enfants. Cela peut être perçu comme une volonté de la part de la romancière de sous-entendre que l'idéologie phalangiste ne doit pas se perpétuer. Le motif de la stérilité renvoie à l'Espagne stérile d'après-guerre où une seule idéologie peut s'exprimer, l'idéologie des vainqueurs. À cause d'une maladie musculaire, don Antonio devient impuissant et ne peut plus procréer ; il se voit par conséquent exclu du modèle patriarcal au sein duquel le corps masculin doit être sans faille[155]. Il ne peut donc pas concevoir de descendance qui puisse faire perdurer son idéologie ni devenir un patriarche : don Antonio est aussi castré symboliquement. Selon Jean Delumeau et Daniel Roche :

> Être incapable de concevoir est, pour un homme, la pire affliction qui puisse l'atteindre, la pire insulte qu'on puisse adresser à son honneur viril car "il est certain qu'il n'y a rien qui ravale et anéantisse plus sa gloire que l'impuissance de produire son semblable [...] ceux qui sont inhabiles à la génération doivent être méprisés, ne peuvent parvenir à aucun office, perdent les alliances des grands ; et finalement sont tenus comme monstres, imparfaits, et défectueux" écrit Louis de Serres en 1625[156].

Cette impuissance frustre le désir du personnage d'avoir des enfants et de fonder une famille sur le modèle patriarcal, modèle préconisé par le régime franquiste. Il se retrouve dans l'impossibilité de recréer son semblable. De plus, il perd le seul atout qui provoquait l'admiration de ses supérieurs – sa virilité – ce qui n'est pas sans répercussions ; Antonio voit voler en éclats son honneur et, de plus, devient un infirme dépendant des autres : « instalado ya en una definitiva silla de ruedas » (p. 138).

Cette métamorphose suit un processus lent qui montre comment ce demi-dieu s'effondre progressivement : « la legendaria fortaleza de un caballero español se desmoronaba estrepitosamente [...] El proceso fue lento y, por lento más doloroso aún [...] fue reduciendo poco a poco la frecuencia de sus alegrías extramatrimoniales hasta

[155] Claudine Haroche, art. cit., p. 41.
[156] Jean Delumeau et Daniel Roche, *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 2000 [1990], p. 93.

suprimirlas del todo, y no por falta de ganas, sino por miedo a hacer el ridículo » (p. 155). Le lecteur assiste à la lente décomposition de l'homme viril qu'il était[157]. Cette maladie est une réelle humiliation pour le personnage qui n'est plus l'homme fort de la situation conforme au modèle patriarcal : « [En el] universo patriarcal: el hombre es más fuerte, más valiente »[158], comme le rappelle Matilde Peinado Rodríguez.

La romancière crée par le biais de la figure d'Antonio l'image d'un homme castré incapable d'incarner le modèle du patriarche : il est stérile, son infirmité l'empêche d'avoir un rôle dans la vie politique, sa femme est plus fortunée que lui. Il aurait pu être un personnage représentatif du régime mais il devient un être inanimé, enfermé dans sa cage dorée. Il se voit totalement exclu de la société et n'a plus aucun rôle à jouer au sein des franquistes.

Le deuxième personnage du *corpus* qui représente le patriarche castré est Benigno Carrión dans *El corazón helado*. Il est symboliquement castré non pas à cause d'un dysfonctionnement sexuel mais par son épouse.

Comme dans le couple précédemment analysé, lorsque Benigno et Teresa se marient, tout porte à croire que ce mariage se construit sur le modèle patriarcal où le mari est une figure dominante et autoritaire : « Su marido era un buen hombre, muy trabajador, autoritario, pero también respetuoso a su manera » (p. 225). Le lecteur découvre Benigno à travers la focalisation interne de Teresa, une jeune mariée qui semble s'être unie à son époux par convenance et non par amour. Et même si le portrait du personnage commence par une note positive, ce qui en ressort avant tout est l'austérité dégagée par Benigno. L'expression – « respetuoso a su manera » – laisse entendre que le concept de respect de Teresa n'est pas celui de Benigno. Cette description permet donc au lecteur de penser que ce couple s'apprête à fonder une famille sur le modèle patriarcal.

Néanmoins, avant même que Benigno puisse se réaliser dans son rôle de patriarche, son épouse s'impose et s'inscrit dans le récit comme une femme castratrice.

---

[157] Tous les traits qui définissent la virilité – selon Claudine Haroche, la virilité est une notion qui s'inscrit dans la force physique et mentale et qui demande une maîtrise de soi – s'estompent pour finalement disparaître, le personnage perd toute sa crédibilité. Claudine Haroche, art.cit., p. 41.

[158] Matilde Peinado Rodríguez, « Reflexiones en torno a la "feminidad": claves para entender la pervivencia del patriarcado (1850-1950) », in Alberto González González (Ed.), *No es país para jóvenes*, 2012, p. 5, [en ligne] <https*://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4715144.pdf* > (page consultée le 25 septembre 2014).

La romancière choisit une femme républicaine pour frustrer le patriarche qui sommeille en lui ; Benigno est dépassé par la femme moderne que la Seconde République a éveillée chez Teresa :

> –¿Adónde vas Teresa, tan temprano? –le preguntó Benigno, aunque lo sabía de sobra.
> –A votar –contestó ella, y besó a su hijo, luego a su hija, y pasó de largo por la cabecera.
> –¿A votar? –él *apretó los puños y los dientes*, pero no logró controlar del todo su indignación–. Eso será si yo te doy permiso.
> –No necesito tu permiso –Teresa terminó de colocarse el sombrero, *empuñó el picaporte* de la puerta [...]. Tengo derecho a votar, y voy a ejercerlo[159]. (p. 226)

Dans ce passage, il apparaît clairement que Benigno a perdu le contrôle qu'il exerçait au début sur sa femme. Le lecteur assiste à la déconstruction du patriarche qui essaie de rappeler, sans succès, le fonctionnement de ce modèle : « Eso será si yo te doy permiso ». Benigno est dépassé car il n'a plus d'emprise sur sa femme tandis que Teresa se montre déterminée et veut exercer un de ses droits : voter. La gestuelle des personnages est révélatrice de ce constat puisque l'homme canalise son énergie face à son impuissance tandis que Teresa l'extériorise. Au cours de cet échange c'est Teresa qui a le dernier mot. Si « les dialogues romanesques sont orientés par leur fin, s'organisent et se déroulent en fonction de leur finalité »[160], comme l'affirme Sylvie Durrer, la suprématie de Teresa sur son mari est retranscrite dans la forme du dialogue puisqu'elle le clôt en imposant sa volonté et en laissant au dépourvu un homme qui se retrouve dans une situation de totale impuissance. Ce même schéma se reproduit lors d'une confrontation idéologique entre les deux époux : « –¡Tú harás lo que yo te diga! – la voz de su marido se elevó con una autoridad que contrajo los hombros de su hijo. – ¡No!– pero esta vez ella gritó más fuerte–. ¡No! ¿Me oyes? ¡No! » (p. 228). Benigno essaie de faire valoir la subordination de l'épouse du patriarche mais Teresa est fermement résolue à faire ce qu'elle veut ; le constat de Julia Villa García au sujet des dialogues dans le couple romanesque – « Los mensajes descalificadores provocan ansiedad, rechazo, alejamiento y confusión en el receptor »[161] – ne tarde pas à se mettre en pratique puisque Teresa finit par effrayer son mari.

---

[159] Nous soulignons.
[160] Sylvie Durrer, *op. cit.*, p. 68.
[161] Julia Villa García, *La familia en la novela española (1975- 2000), op. cit.*, p. 48.

En effet, l'échange qui suit entre Benigno et Teresa met en évidence que l'autorité de celui-ci est anéantie : « –¿Qué vas a hacer –*la voz de su marido temblaba*–, avisar a tus amigos pistoleros para que vengan a matarme? –¡Ja! –y su mujer sonrió, mantuvo la sonrisa, estuvo a punto de echarse a reír [...] Le dio un empujón a su marido, abrió la puerta y salió »[162] (p. 231-232). Ce conflit, entre époux, renverse les rôles assignés au sein des couples par l'Église catholique[163]. Comme le rappelle Teresa Gónzalez Pérez : « La iglesia católica [...] fijó las formas de relación [dentro de la pareja] [...] considerando la *superioridad física e intelectual masculina* »[164]. En outre, dans ce couple Teresa incarne les valeurs réservées à l'homme – c'est une femme forte et intelligente – tandis que Benigno ne correspond plus à ce qu'on attend d'un homme dans une société patriarcale. L'idéologie progressiste de la Seconde République a pris le dessus.

Le renversement des rôles devient incontestable lorsque Teresa vote et s'inscrit par cet acte dans l'espace public – espace strictement réservé à l'homme dans la famille traditionnelle conservatrice[165] –, le modèle traditionnel est définitivement rompu. Teresa transgresse les devoirs d'une épouse conservatrice en quittant le domicile conjugal. Elle sort de l'espace qui lui est réservé selon le modèle patriarcal – le foyer conjugal –, pour investir son temps dans le domaine public de la politique.

Ces scènes dépeignent une Teresa audacieuse et courageuse qui impose sa volonté à son mari et incarne de ce fait la femme castratrice. Mais elles mettent également en évidence un constat de Mercedes Vázquez de Prada : « La dinámica de reforma social impulsada durante la II República afectó de lleno a la familia. El objetivo de romper con el modelo tradicional se centró sobre todo en el papel de la mujer »[166]. Ces scènes montrent comment Teresa – femme républicaine et moderne – rompt le schéma patriarcal conservateur que la Seconde République veut détruire.

Teresa ridiculise son mari et met en place un schéma novateur qui donne le pouvoir à la femme. Les conséquences de la transgression du schéma patriarcal se font

---

[162] Nous soulignons.
[163] Les valeurs progressistes revendiquées par la Seconde République espagnole n'ont pas pu s'instaurer et avoir des répercussions tangibles dans la société espagnole – très conservatrice – en raison de la brièveté du régime.
[164] Teresa Gónzalez Pérez, « Dios, patria y hogar. La trilogía en la educación de las mujeres », *Hispania Sacra*, vol. 66, nº 33, 2014, p. 347, [en ligne] <http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/viewFile/388/389> (page consultée le 20 septembre 2014). Nous soulignons.
[165] « El modelo tradicional argumenta la exclusión de la mujer en el ámbito público », Mercedes Vázquez de Prada, art. cit., p. 127.
[166] *Ibid.*, p. 132.

immédiatement sentir, le désordre familial voit le jour lorsque Benigno perd la considération de son fils Julio : « [Julio] descubrió [la] debilidad [de su padre], su incapacidad para imponer su voluntad en su propia familia, y las raíces de su impotencia, que no era más que miedo [...] Es usted un calzonazos, padre, pensaba Julio » (p. 228-229). À travers la figure de Teresa, Julio voit s'effondrer la figure du patriarche et le lecteur assiste à la naissance de la figure matriarcale.

Benigno est lui aussi un patriarche castré puisqu'il n'a aucun pouvoir idéologique sur sa femme et, en plus, il perd toute crédibilité vis-à-vis de son fils. C'est finalement sa femme qui se retrouve en position de domination. Il symbolise les Espagnols apeurés par les réformes du gouvernement et qui souhaitaient un retour à l'ordre et aux valeurs traditionnelles. Le personnage de Teresa permet à Almudena Grandes de montrer l'image d'une Espagne progressiste, sûre d'elle et qui croyait pouvoir changer un pays solidement ancré dans une idéologie traditionnelle et conservatrice. Le couple de Benigno et Teresa représente le choc idéologique que l'Espagne a connu pendant cette période progressiste et permet à la romancière de déconstruire l'image du patriarche tout puissant en vigueur dans l'Espagne conservatrice pour créer l'image d'une femme puissante, déterminée, que rien ne semble pouvoir arrêter.

b. Le patriarche opportuniste

Dans *Malena es un nombre de tango*, les grands-parents, Pedro et Reina I, sont porteurs de l'idéologie franquiste. Rosalía Cornejo-Parriego considère le grand-père Pedro comme un patriarche en raison de tous les enfants qu'il a eus : neuf avec son épouse et cinq avec sa maîtresse (p. 125) : « el abuelo materno de la protagonista, prototipo de patriarca terrateniente con su caterva de hijos legítimos e ilegítimos »[167]. Malgré cet aspect propre à la figure patriarcale, la romancière nous présente plutôt à travers lui un contre-modèle du patriarche.

L'histoire de ce couple apparaît à un moment clé du roman lors du dialogue entre les deux servantes de la famille, Paulina et Mercedes. Les deux servantes représentent des valeurs politiques antagoniques comme l'a souligné Trinidad Gil

[167] Rosalía Cornejo-Parriego, art. cit., p. 46.

Ferrandis : « Así, por un lado está Paulina, franquista, procedente de la ciudad donde cocina para los abuelos, defensora a ultranza de la abuela Reina y crítica con Mercedes por el simple hecho de contar; y por otro lado está Mercedes, la republicana que vive en el pueblo, intercesora del abuelo Pedro y que se muestra abierta y explícita en su relato »[168]. Ces deux personnages représentent ce que Philippe Hamon nomme « Le bavard volubile »[169]. En effet, les antécédents biographiques de Pedro sont pris en charge par un dialogue confus sous forme de cancans entre les deux domestiques[170]. Mercedes et Paulina, de simples personnages secondaires, deviennent alors des agents de transmission d'une information capitale.

Dans le récit, les propos du personnage qui se dit franquiste sont révélés à travers le discours direct d'un personnage républicain. Mercedes dévoile que Pedro, le patriarche, est en réalité un opportuniste : « había cambiado de bando a mitad de la guerra » (p. 146). En effet, si le camp des républicains avait gagné la guerre, il aurait pu demander le divorce à sa femme et refaire sa vie avec sa maîtresse. Ce changement d'idéologie montre les faiblesses du personnage qui n'est pas un fervent franquiste puisqu'il adhère à l'idéologie qui lui convient pour des raisons personnelles. En outre, il semble prêt à changer de camp afin de saisir l'occasion d'en finir avec un mariage qui ne le satisfait pas. Ce personnage opportuniste est une ébauche qui dans le roman *El corazón helado* devient la caractéristique fondamentale de Julio Carrión. Ainsi la romancière dénonce-t-elle un homme qui n'a aucun scrupule à trahir son idéologie. Mercedes, qui appartient au camp des perdants, dévoile la lâcheté d'un personnage, qui appartient au camp adverse. Si l'on suit le raisonnement de Philippe Hamon, la parole d'un personnage est d'une grande importance puisque « L'intérêt de mentionner la parole d'un personnage est multiple : non seulement cette parole parle des choses, des événements du texte, "explique" et "pose" […] mais la parole elle-même explique et "pose" le personnage qui la tient »[171]. Mercedes énonce la parole de Pedro au discours direct, qu'elle insère dans son propre discours direct. La pensée de Pedro est alors

---

[168] Trinidad Gil Ferrandis, thèse citée, p. 254.

[169] « Au lieu d'introduire par un personnage de regardeur-voyeur, la description du monde peut-être introduite par la *parole* du personnage », Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les* Rougon-Macquart *d'Emile Zola*, Genève, DROZ, 1983, p. 89.

[170] Ce dialogue a des caractéristiques soulevées par Philippe Hamon dans l'écriture zolienne : « Cancans sur autrui ou confidences sur soi, dialogues ou monologues, les expressions qui reviennent le plus souvent sous la plume de Zola pour "poser" les antécédents biographiques du personnage, ou pour placer un bilan informatif sur l'action sont alors les suivants : "parole bavarde", "torrent d'injures", "débâcles", "flux de paroles", parole "intarissable", qui "coule", qui "se presse", "vannes" qui s'ouvrent, "bonde" qui lâche », *ibid*., p. 91.

[171] *Ibid*., p. 91-92.

soumise à Mercedes. La domestique prend en main le passé de Pedro comme si elle avait le pouvoir de raconter à sa guise la vie de celui qui l'emploie. Cette prise en charge du récit par l'employée destitue Pedro de son pouvoir et de son autorité.

En effet, c'est Mercedes, la femme aux valeurs républicaines, qui révèle l'image d'un homme soumis à sa femme en répétant les propos du grand-père de la narratrice : « Me vuelvo a Madrid aunque no quiera, y acuérdate bien de lo que te estoy diciendo, que no quiero volver [...]. Tengo que volver, siguió diciendo después de un rato pero mirando siempre al suelo [...] yo no tengo cojones para volverme pobre a los cuarenta años » (p. 145). L'attitude de Pedro « mirando siempre al suelo » ainsi que son discours vulgaire « no tengo cojones » soulignent la lâcheté du personnage qui s'inscrit dès lors dans le récit comme un contre-modèle du patriarche autoritaire. Pedro est un faible, tributaire de sa femme car il dépend d'elle économiquement. S'il la quittait, il deviendrait pauvre, ce qui est inenvisageable pour lui. Les propos rapportés par Mercedes ne font qu'accentuer le manque de courage du personnage : « no quiera », « no quiero », « Tengo que volver » et cela, d'autant plus que c'est Mercedes et non Pedro qui actualise le passé de ce dernier. Le discours du patriarche Fernández de Alcántara est rempli de paradoxes et Mercedes, femme républicaine, insiste sur les conséquences déplorables de ce choix qui brise la vie de son épouse et de sa maîtresse. La victoire des franquistes est la cause du malheur de l'un d'entre eux : « nunca le había visto tan triste » (p. 145). Les siens ayant gagné, Pedro n'a d'autre choix que de se plier au système mis en place par les vainqueurs qui ne reconnaît pas le divorce.

Mais les dires de Mercedes sont remis en cause par Paulina, la conservatrice : « Pero yo no creo que eso fuera así, Mercedes, que no, el señor siempre ha sido de derechas… » (p. 146). Paulina essaie de défendre un des siens, nonobsant, jamais dans ce dialogue elle ne prend en charge les propos de Pedro au discours direct. En conséquence, les propos de la domestique conservatrice, qui cherchent à défendre Pedro, n'ont ni le poids ni l'impact du discours de Mercedes qui actualise dans le temps de l'énonciation le discours passé de Pedro et qui impose sa version des faits à Paulina : « Cállate, cállate […] tú no le viste, tú no le viste » (p. 145), « No me jodas Paulina, claro está que fue así, y déjame acabar… » (p. 146).

La romancière déconstruit la figure patriarcale puisque le schéma du patriarche évoqué par Mercedes Vázquez de Prada est renversé dans ce couple, dans la mesure où ce n'est pas la femme mais l'époux qui se retrouve dans une situation de

subordination[172]. Pedro, le séducteur qui mène une double vie, apparaît comme un homme fragile subordonné à la volonté des femmes.

Au moment de ce dialogue, Pedro n'est pas encore mort, cependant la romancière fait le choix de dévoiler son passé à travers un échange qui se produit à son insu mais dont les auteurs ont été des témoins directs. L'archétype du patriarche est d'autant plus déconstruit qu'une domestique, à travers une séance de commérage, démontre la soumission de Pedro.

Julio Carrión, dans *El corazón helado*, est une figure plus étoffée du patriarche opportuniste. À travers ce personnage et son épouse, Angélica Otero, la romancière s'attaque au modèle patriarcal non pas en critiquant la figure du patriarche mais en remettant en cause le fondement originel du couple.

Tout au long du roman, Julio Carrión est caractérisé comme un homme opportuniste et arriviste ; son mariage n'est qu'un choix stratégique tramé par son épouse :

> –Mira, Julio, tú eres rico, pero no eres respetable [...] ya tienes treinta años y los señores respetables no siguen solteros a esa edad. En este país no. ¿Cuánto tiempo te crees que vas a durar, siempre solo, pálido y con ojeras, en todas esas recepciones llenas de obispos y de mujeres gordas de generales que sospechan que te llevas de putas a sus maridos? Eso se va a acabar Julio, y tú lo sabes. A no ser que te cases pronto con una virgen de buena familia y le hagas dos o tres niños muy deprisa [...]. Para ti sólo hay una mujer conveniente en el mundo, y esa mujer soy yo [...] y sé lo que eres, Julio, un ladrón, un estafador, un impostor, un mentiroso, un golfo y un putero. (p. 897-898)

La stratégie d'Angélica consiste à démontrer que le comportement de Julio n'est pas en adéquation avec le pays dans le lequel il vit, s'il veut trouver une place de renom dans la société il doit impérativement changer. Cette scène se situe vers la fin du roman ; le lecteur connaît bien le personnage de Julio et sait qu'il est prêt à tout pour réussir[173]. Angélica montre ouvertement son caractère opportuniste ; proposer à Julio de se marier est la seule issue qui se présente à lui pour qu'il devienne un patriarche et qu'il ait une descendance comme le veut l'idéologie franquiste en place. Angélica souligne le besoin de procréer rapidement pour qu'ils puissent, ensemble, entrer dans le

[172] Mercedes Vázquez de Prada, art. cit., p. 128.
[173] Julio garde jusqu'à sa mort sa carte de la phalange et sa carte d'adhésion à la JSU ce qui atteste l'opportunisme du personnage dans tous les domaines.

« moule » franquiste. Tous deux comprennent que les apparences sont déterminantes dans cette nouvelle société qui se met en place.

Le discours d'Angélica pointe un fait évoqué dans *Los aires difíciles* : l'habitude des militaires franquistes de fréquenter des prostituées. Mais cette situation est traitée de façon différente dans *El corazón helado*. En effet, ici, ce constat est un reproche qui met en évidence une facette peu flatteuse de certains franquistes y compris de Julio. Si ce constat a une portée tout à fait différente c'est en raison du contexte. C'est Angélica qui évoque cette situation et, aux yeux d'une femme, cet acte a une connotation différente puisqu'elle renvoie au côté primaire masculin qui répugne et inspire le mépris. En le qualifiant de « putero », elle ne met pas l'accent sur sa puissance sexuelle mais sur ce qu'elle considère une dépravation sexuelle.

Le sort qu'Almudena Grandes réserve à Julio est totalement différent de celui qu'elle a choisi pour Antonio ou Benigno puisque malgré un mariage stratégique, Julio parvient à fonder une famille patriarcale dans laquelle il détient le pouvoir familial, économique et politique. Cet opportuniste tenace réussit à construire une famille selon les normes du régime.

L'étude de ces quatre figures patriarcales révèle que Almudena Grandes ne construit aucun patriarche qui corresponde au modèle traditionnel, ils sont tous des contre-modèles, elle parvient ainsi à disqualifier l'autorité patriarcale. L'image du patriarche tout-puissant que la tradition biblique et les politiques conservatrices avaient ancrée dans l'imaginaire espagnol vole en éclats dans l'univers de la romancière. L'absence de virilité qui caractérise trois des quatre patriarches symbolise leur fragilité. Mais Julio n'est pas plus fort que Benigno, Antonio ou Pedro puisqu'il est contraint d'accepter le chantage d'Angélica pour trouver sa place dans la société franquiste. Tous les schémas que la romancière propose soulignent le paradoxe qui existe entre la volonté d'un gouvernement d'imposer une idéologie et les difficultés rencontrées par ses propres partisans idéologiques pour la suivre. À travers la figure du patriarche, Almudena Grandes établit les limites et les failles d'un système trop conservateur. De plus, elle renverse l'ordre patriarcal puisque ce ne sont pas les hommes mais leur épouse qui détient le pouvoir. Ces quatre patriarches sont totalement soumis à la puissance de leur femme.

2. L'épouse du patriarche

Le modèle patriarcal étant fondé sur le couple, l'analyse de la figure complémentaire du patriarche – l'épouse – est incontournable afin de dresser le bilan de ce modèle. La femme, tout comme l'homme, a un rôle très défini dans ce modèle de famille très conservateur. Dans son article, Mercedes Vázquez de Prada précise ce que l'on attend de la femme dans ce schéma familial :

> El modelo tradicional argumenta la exclusión de la mujer del ámbito público en aptitudes naturales para la vida doméstica, como la afectividad, el sentimentalismo o la abnegación y la carencia de atributos supuestamente masculinos como la racionalidad, la inteligencia, la capacidad de juicio o la competitividad[174].

Selon Mercedes Vázquez de Prada, dans le modèle traditionnel aux valeurs patriarcales, la femme est destinée au foyer, elle est dépourvue d'aptitudes intellectuelles. C'est une femme objet totalement dépendante de son époux. Mais Almudena Grandes, romancière de gauche qui dénonce un système conservateur fallacieux, dément ce portrait.

a. La femme rebelle

Le personnage féminin le plus charismatique des couples présents dans le *corpus* est sans aucun doute Teresa. Même si, dans un premier temps, elle semble correspondre à ce que Benigno, un homme conservateur, attend d'une femme. Dès le début de leur histoire le narrateur donne des indices au lecteur pour qu'il comprenne immédiatement que Teresa n'est pas celle que Benigno imagine. Ainsi, lorsque le narrateur décrit les scènes de vie du jeune couple, un élément indique déjà la fin de cette vie, *a priori*, paisible : « Durante muchos años [...] Teresa estuvo conforme con su vida » (p. 225). Cette formule laisse présager un changement et sous-entend qu'une rupture est sur le point de se produire. De plus, la répétition du fragment : « Durante muchos años [...] Teresa estuvo conforme con su vida », à quelques lignes d'intervalle dans le texte, évince immédiatement toute possibilité de vie conjugale sur le long terme. L'idée de

[174] Mercedes Vázquez de Prada, art. cit., p. 127.

rupture est renforcée, lors de la répétition, par la conjonction de coordination « pero » : « Durante muchos años, Teresa estuvo conforme con su vida, pero había nacido con el siglo ». Cette conjonction marque une opposition, les scènes de vie conjugale décrites à la page 225 arrivent à leur fin. De plus la périphrase – « había nacido con el siglo » – donne une indication idéologique puisqu'elle énonce indirectement que Teresa est une femme influencée par les idées progressistes qui fleurissaient en Espagne au début du XXe siècle.

Si nous prenons en compte la définition du modèle de la femme traditionnelle donnée par Mercedes Vázquez de Prada, la première disparité est l'implication de Teresa dans le domaine politique qui, de plus, atteste de son émancipation.

> No fue culpa de nadie que amaneciera aquella mañana de noviembre de 1933 en la que Teresa González se metió en su dormitorio después de poner sobre la mesa el desayuno de su familia para aparecer poco después vestida de domingo, como cuando todavía iba a misa por complacer a su marido antes de la campaña electoral. (p. 226)

La date « novembre 1933 » permet d'inscrire le récit dans un référent extratextuel qui fut un événement très important dans l'histoire de l'Espagne : les élections générales de la Seconde République du 19 novembre 1933, qui marquèrent un tournant pour le statut de la femme ayant obtenu le droit de vote. C'est un événement essentiel de l'évolution du rôle de la femme dans la société espagnole, ainsi Teresa se présente-t-elle comme l'incarnation des femmes qui sont allées voter[175]. La fiction s'appuie sur un fait réel et présente au lecteur un événement qu'il peut percevoir à partir de sa connaissance de l'histoire de l'Espagne. Toutefois, Teresa n'en oublie pas pour autant sa fonction de mère. Aussi, la romancière montre de la sorte que la femme n'a pas à rester repliée dans la sphère privée dans la mesure où son émancipation ne porte pas atteinte au rôle de mère qui lui appartient par essence.

Mais le personnage de Teresa va au-delà du simple droit de vote octroyé aux femmes et trouve une place dans le monde politique : « El nombre de su mujer, que para

[175] Pour les 80 ans du droit de vote des femmes en Espagne, le journal *ABC* a publié des phrases extraites de ses archives : « La participación de la mujer española en los comicios fue, indudablemente, la nota predominante de la jornada. En todos los colegios electorales excedió el número de electoras al de electores, y en algunos en proporciones enormes », « Las mujeres, valientemente, llegaron a los colegios desde bien temprano » ou « la nota más destacada de la elección ha sido la admirable tranquilidad de la mujer al votar y el entusiasmo con que lo hizo ». Ces phrases témoignent de la révolution qui se mettait en place dans un pays qui découvrait le fonctionnement d'une démocratie. Israel Viana, « "Las valientes" mujeres que fueron a votar en 1933 », [en ligne] <http://www.abc.es/archivo/20131119/abci-voto-mujeres-elecciones1933-201311191534.html> (page consultée le 25 octobre 2016).

escarnio era el único nombre de mujer, escrito en letras pequeñas, pero muy claras, entre los oradores que iban a intervenir en un mitin del frente popular » (p. 231). Teresa pénètre dans une sphère réservée aux hommes, non seulement elle devient leur égale dans la vie publique mais aussi dans la sphère privée, puisqu'elle dépasse son mari en raison de sa suprématie intellectuelle. Benigno est dans l'incapacité de réfuter les propos de sa femme. Le personnage de Teresa devient de plus en plus solide tandis que celui de Benigno s'efface progressivement : « [Benigno] decidió borrarse, ausentarse, encerrarse en sí mismo [...] Y fue su madre quien empezó a gritar, cuando el Frente popular ganó las elecciones, cuando los generales traidores se sublevaron contra la República [...]. Benigno Carrión no dijo nada, ni entonces, ni unas semanas después » (p. 236). Toutes les actions qui concernent Benigno dénotent qu'il est comme absent du foyer conjugal bien qu'il y soit présent physiquement. L'époux n'appartient plus à l'espace du foyer, il en est exclu car c'est un homme faible qui n'a plus d'emprise sur sa femme. Dans ce passage Teresa est le sujet d'une action : « empezó a gritar ». Cette seule et unique action dénote toute la puissance du personnage et suffit à révéler sa force. Almudena Grandes donne au personnage de Teresa une force idéologique symbolique ; dans les faits le droit de vote a été un pas en avant mais il n'a pas représenté une révolution dans les mœurs espagnoles puisque la femme continuait à être perçue à travers ses fonctions traditionnelles[176].

La rébellion de Teresa s'exprime également à travers son infidélité. Elle trahit l'union sacrée du mariage et l'adultère est consommé dans le foyer conjugal, ce qui intensifie l'humiliation qu'elle fait subir à son époux. Le lecteur découvre la situation à travers la focalisation interne de Julio. Dans l'esprit de Julio, Manuel, l'amant de sa mère est associé à la figure du magicien. Julio crée un amalgame entre l'univers de la magie et ce qu'il voit :

> Los ojos son más rápidos que las manos y los suyos lo fueron por fin, para siempre, mientras contemplaba a su madre, desnuda y sonriente [...] Manuel, que la miraba y sonreía, desnudo él también, los dedos de sus manos, diez esta vez, sin trampa ni cartón, acariciando su cintura. (p. 244)

[176]« El voto femenino fue importante, aunque no tendría grandes repercusiones en el incremento de la participación política femenina, y fue debido a que la sociedad seguía siendo muy tradicional con respecto a las funciones sociales de la mujer ». Isabel Pérez Sánchez, « El voto femenino en El Puerto en la Segunda República », *Revistas del Servicio de Publicaciones de la UCA*, Trocadero, nº 5, Cádiz, 1993, p. 545, [en ligne] <http://revistas.uca.es/index.php/trocadero/article/view/1145/982> (page consultée le 24 novembre 2016).

Manuel trompe l'œil de son public grâce à la magie et il est parvenu également à tromper la famille Carrión en ayant une relation secrète avec Teresa. Julio reprend le vocabulaire de la magie pour mettre en évidence qu'il aurait préféré que cette scène ne soit pas réelle. La focalisation interne de Julio crée une surprise. En effet, avant de faire sa découverte, Julio est concentré sur la recherche d'un foulard pour exécuter un tour de magie. L'attention du lecteur est portée sur l'objet qui manque à Julio et tout comme le personnage, le lecteur ne s'attend pas à la découverte d'un adultère. Julio a accès à l'identité sexuelle de sa mère, qui plus est, il y accède alors que le lit conjugal est souillé ; le mythe de la femme au foyer s'écroule et Julio instaure une distance entre lui et sa mère en la vouvoyant (p. 245).

Bien que Teresa n'apparaisse que dans quelques pages[177] d'un roman qui en compte 1227 dans l'édition de référence, elle marque le lecteur en raison de la force et de la puissance qu'elle dégage[178]. Femme insoumise qui rompt le modèle de l'épouse du patriarche, elle refuse l'abnégation que l'on attend du sexe féminin à cette époque et impose ses capacités intellectuelles. Le contexte historique, qui consent l'émancipation de la femme, donne toute sa force à ce personnage féminin qui est l'incarnation de la Seconde République. La seule épouse qui se rebelle, par son idéologie, est Teresa. C'est une femme aux valeurs républicaines qui sème le désordre dans le schéma familial traditionnel. Même si les valeurs de la Seconde République n'ont pu être pérennisées dans l'univers d'Almudena Grandes, elles parviennent à s'imposer pour renverser les valeurs conservatrices.

b. La femme manipulatrice

Dans le couple formé par don Antonio et doña Sara dans le roman *Los aires difíciles*, doña Sara subit à son insu les répercussions de la maladie de son époux. D'emblée, l'union de ce couple est vouée à l'échec : « Acababa de endosarle un futuro inválido a una de las herederas más ricas de la capital » (p. 143). L'adjectif « inválido » fait référence à la vie maritale stérile à laquelle Sara est rapidement confrontée ; la fin

[177] Ce personnage secondaire se révèle être une pièce maîtresse dans la quête identitaire d'Álvaro, c'est en découvrant qui a réellement été Teresa qu'Álvaro retrace sa filiation familiale, cf. *infra*, chapitre troisième.

[178] Comme l'écrit Philippe Hamon : « *Hiérarchie fonctionnelle* ne s'identifie pas forcément à *mise en relief* : le personnage le plus agissant dans et sur le récit peut être un personnage qui apparaît peu ». Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, p. 46 (l'italique est un fait de l'auteur).

imminente de la vie conjugale est annoncée. Sara ne peut réaliser un des aspects de la vie domestique de la femme traditionnelle franquiste, à savoir, la maternité : « [El] régimen franquista generó una política en la que se propagaba la noción de un destino común, basado en la capacidad reproductora de la mujer »[179]. La lignée familiale est interrompue, ce qui est source de malheur pour une famille fortunée. Ce mariage, qui aurait dû symboliser la consécration de deux familles de droite après la fin de la guerre civile, est en réalité un fiasco. Le jeune couple vit dans la frustration. Le personnage de Sara qui avait un futur prometteur devient fragile. Les faiblesses de Sara – qui appartient au camp des vainqueurs – ne sont révélées au lecteur qu'à travers la focalisation interne de Sebastiana – qui appartient au camp des vaincus : « la pobrecilla [doña Sara] había tenido mala suerte » (p. 153) et « Sebastiana se acostumbró a ver llorar a la señora » (p. 156). Avant d'évoquer à Arcadio, son mari, le problème auquel doña Sara est confrontée, Sebastiana lui donne des nouvelles de leurs enfants. Le substantif « pobrecilla » atteste de l'empathie que Sebastiana ressent à l'égard de la femme pour qui elle travaille, l'enchaînement de ces informations – les enfants de Sebastiana puis l'impossible maternité de doña Sara – montre que c'est avant tout l'empathie d'une mère qui s'éveille en Sebastiana. La perspective utilisée ici par la romancière est lourde de sens ; avoir fait le choix de ne pas utiliser la focalisation interne de doña Sara fait valoir qu'elle n'accepte pas l'échec auquel elle est confrontée. Il devient évident qu'aux yeux de l'instance narratrive les vainqueurs sont trop orgueilleux pour laisser paraître leur infortune. Jamais leur désespoir n'est retranscrit à travers le discours direct de l'un d'entre eux.

Mais doña Sara ne s'avoue pas vaincue, elle appartient au camp des gagnants, elle ne peut pas accepter de vivre dans la frustration et elle parvient à piéger Sebastiana parce qu'elle veut son enfant : « *Ya sé que estás en deuda conmigo*, pero quiero que me escuches, que te lo pienses, y que decidas sin tener en cuenta la situación de tu marido, ni la tuya, ni lo que yo haya podido hacer por vosotros. Te advierto esto antes de nada, porque *no quiero llevar ningún peso sobre mi conciencia* »[180] (p. 159). Doña Sara s'apprête à détruire un foyer familial mais à ses yeux elle y est autorisée. Elle manipule Sebastiana qui est en position de faiblesse et elle met en évidence que son ancienne domestique lui est redevable grâce à une antiphrase. Sebastiana est manipulée par une

[179] Elena García Torres, *La narrativa polifónica de Almudena Grandes y Lucía Etxebarria. Transgresión, subjetividad e industria cultural en la España democrática*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2008, p. 136.
[180] Nous soulignons.

femme qui se dit honnête mais la négation est utilisée avec malice puisqu'elle permet à doña Sara non pas de déculpabiliser Sebastiana mais de lui rappeler qu'Arcadio lui doit la vie.

Le mariage de Sara fait d'elle une femme à la maternité frustrée[181]. Mais, elle a gagné une guerre, il est inconcevable pour elle d'accepter la défaite, son argent et son statut social lui permettent de compenser sa frustration et de briser le destin familial de Sebastiana et Arcadio, en s'appropriant leur dernière fille. L'époux de doña Sara s'oppose à cette solution mais c'est un homme infirme incapable d'imposer une autorité quelconque à son épouse qui peut librement prendre des décisions. L'infirmité de son mari la rend plus forte puisqu'elle est maîtresse des décisions au sein de son foyer. Doña Sara n'accepte pas la privation de la figure de l'enfant et construit un plan pour faire subir sa frustration à un couple contraint d'accepter son chantage.

Reina I, dans *Malena es un nombre de tango*, est un personnage qui, grâce à la manipulation, finit par obtenir ce qu'elle veut. Ce personnage ainsi que celui d'Angélica, dont il sera question par la suite, sont ceux qui correspondent le plus au modèle de femme traditionnelle décrit par Mercedes Vázquez de Prada. Mais si ces deux personnages représentent ce que la société franquiste attend d'elles ce n'est pas par conviction mais par intérêt personnel.

Lorsque le personnage de Reina I est pris en compte dans le récit depuis son statut d'épouse, elle est placée dans une position de victime. Comme Pedro, Reina I est présentée à travers le point de vue d'autres personnages, en particulier ceux des deux servantes, Paulina et Mercedes, mais aussi celui de Magdalena, fille de Reina I. Comme cela a été expliqué précédemment, Paulina et Mercedes ont des points de vue très différents en accord avec leurs affinités politiques ; celles-ci se répercutent sur leur sympathie avec les autres personnages et créent une connivence avec eux.

Les répliques de Paulina au cours de l'échange qu'elle a avec Mercedes, au sujet de Reina I, montrent la détermination de cette femme trompée qui veut reprendre sa place au sein du foyer conjugal : « Y fue ella quien se empeñó, no él, sino ella [...] la veía tan empeñada » (p. 157). Ce passage fait référence à la période où Reina I habitait à San Sebastián tandis que son époux continuait à vivre librement un adultère à

[181] Étude de la mère frustrée, cf. *infra*, chapitre deuxième.

Almansilla avec Teófila, sa maîtresse, qui est aussi la mère de ses cinq enfants illégitimes.

L'adultère de Pedro est d'autant plus mal perçu par Paulina que celle-ci considère Reina I comme une martyre : « Aquí la única que sufrió fue tu abuela, Malena, hazme caso, tu abuela, que era una santa, Dios la tenga en su gloria » (p. 135). Ce commentaire de Paulina est révélateur d'un diktat franquiste que Juan Carlos Manrique Arribas évoque en ces termes : « La posición de la mujer ha estado acompañada, durante todos los años del período franquista, de mensajes que le proponían imitar figuras históricas acordes con el modelo considerado como el correcto (Santa Teresa de Jesús, Isabel la Católica...) »[182]. Cette figure de sainte est d'autant plus mise en exergue que Pedro est comparé au diable à la fin de leur échange (p. 165). Ces deux personnages représentent l'union entre un ange et un démon[183].

De son côté, Magda utilise aussi une référence chrétienne pour évoquer sa mère, mais contrairement à Paulina, elle ne met pas sa mère sur le banc des victimes mais sur le banc des accusés. Ce souvenir est très présent dans la mémoire de Magda ; les domestiques, dont Paulina faisait partie, semblaient essayer d'endoctriner les enfants avec une litanie : « pero yo las oía, el cabrón del señor, el cabrón del señor, el cabrón del señor, siempre igual [...], luego venía siempre el segundo misterio del mismo rosario, la señora es una santa, la señora es una santa, la señora es una santa... » (p. 591). Dans la religion catholique, le rosaire se compose de quatre mystères : joyeux, glorieux, douloureux et lumineux. Magda voit dans les propos des servantes la structure du rosaire qui pourrait retracer l'histoire du couple de ses parents[184]. Les servantes véhiculaient l'idée que Reina I portait sa croix en restant avec son époux. Magda évoque un souvenir d'enfant, mais lorsque la femme adulte utilise le substantif « santa », celui-ci prend une autre tournure : « Mamá siempre se comportó como si dependiera económicamente de su marido, porque para triunfar como santa, más vale ser pobre » (p. 593). Cette phrase montre clairement que la femme adulte a compris la mise en scène ourdie par sa mère. L'ironie de Magda se perçoit à travers deux termes

[182] Juan Carlos Manrique Arribas, « La familia como medio de inclusión de la mujer en la sociedad franquista », *Hispania Nova*, nº 7, 2007, [en ligne] <http://hispanianova.rediris.es/7/articulos/7a009.pdf> (page consultée le 20 septembre 2014).

[183] L'étude de la figure paternelle tend à montrer que Pedro est aux antipodes de la figure démoniaque, cf. *infra*, chapitre deuxième. En revanche l'image que Magdalena a de sa mère déconstruit l'image angélique de Reina I.

[184] Joyeux évoquerait la naissance des enfants, glorieux représenterait les liens familiaux qui se tissent à la verticale, douloureux suggèrerait les infidélités de Pedro et sa vie avec sa maîtresse tandis que lumineux reproduirait le retour de Pedro aux côtés de sa femme.

qui sont antithétiques : « triunfar » et « santa ». Le triomphe connote un succès éclatant tandis que l'image de la sainte renvoie à la sobriété. Reina I parvient à incarner la femme exemplaire du modèle patriarcal en manipulant son entourage. Magda la perce à jour en observant : « [mi madre] […] odiaba tanto [a mi padre] que quería joderle vivo para el resto de su vida » (p. 596). Cette phrase de Magda signale l'aspect destructeur du personnage qui est en désaccord avec l'image de sainte cultivée et véhiculée par Reina I auprès des siens. C'est Magda, la fille qui porte de nom de la pécheresse, qui démasque Reina I et qui montre que celle-ci est une manipulatrice.

La pécheresse éclaire le lecteur et révèle que sa mère n'était pas celle que tout le monde imaginait. De plus, pour critiquer Reina I, la romancière utilise deux figures qui appartiennent au monde chrétien : le martyr et la sainte. Mais les valeurs de ces deux substantifs sont détournées dans l'univers grandésien puisqu'elle dénonce ainsi les croyances chrétiennes fondées sur des apparences trompeuses. En outre, elle critique la ferveur catholique des franquistes qui, selon elle, est basée sur un système de valeurs mensonger.

Le troisième personnage féminin manipulateur est l'épouse de Julio Carrión. Celle-ci met en place un plan pour obtenir ce qu'elle veut. Pour réussir à approcher Julio, Angélica n'hésite pas à le charmer en le mettant sur un piédestal afin de satisfaire son *ego* : « Soy pobre, tú lo sabes mejor que nadie. A ti, en cambio, te van muy bien las cosas » (p. 920). De plus, elle lui rappelle subtilement qu'il est à l'origine de son malheur. Mais cela n'est qu'une stratégie d'Angélica pour parvenir à entrer dans la vie quotidienne de Julio. Angélica provoque des disputes avec Julio pour parvenir à ses fins. La détresse qui émane d'elle, n'est qu'un stratagème pour faire tomber Julio dans ses filets : « –entonces volvió a piar como un pájaro asustado–. ¡Pobre de mí! Salió del despacho sin hacer ruido y durante algunos días procuró hacerse invisible. *Le salió tan bien* que el 19 de diciembre, al mirar sus compromisos del día siguiente, Julio decidió recurrir a ella y no a su secretaria »[185] (p. 931). La comparaison avec l'oiseau et l'évocation de son cri donne une image burlesque du personnage qui le ridiculise. Néanmoins, cela fait partie de la stratégie de conquête de cette femme, prête à tout pour arriver à ses fins, même à se faire passer pour une victime qu'elle n'est pas. C'est un

[185] Nous soulignons.

personnage subtil puisqu'Angélica parvient à créer une sensation de manque et suscite l'intérêt de son patron qui n'a jamais caché l'indifférence qu'il ressentait à son sujet.

Angélica parvient ingénieusement à s'immiscer dans la vie de Julio. Elle se transforme en pièce maîtresse de l'entreprise (p. 932) et commence à manipuler son patron : « 1955 fue el gran año de Angélica Otero Fernández, y no tanto por el éxito arrollador que empezó a cosechar entre los hombres que la rodeaban, como por la habilidad con la que los utilizó para alzarse con el premio gordo de su vida » (p. 936). Julio Carrión est déshumanisé et matérialisé en « premio gordo ». Ce lexique relève du jeu et du hasard, les probabilités de l'obtenir sont minces, mais, grâce à sa persévérance, Angélica atteint son objectif : se marier à un homme afin de gravir les échelons sociaux et avoir une bonne position dans la société. En réalité, Julio n'est qu'un but à atteindre et représente pour Angélica une sécurité économique. Le paragraphe consacré au mariage met en avant qu'elle a atteint sa cible : « Aquella boda, programada, diseñada y controlada en todo momento por la novia, que *no sólo* eligió un modelo de seda salvaje [...] *sino también* la fecha [...] y *desde luego*, las condiciones del contrato matrimonial »[186] (p. 944). Il y a une gradation dans l'énumération des choix faits par Angélica qui met en évidence l'intérêt économique de son mariage. C'est une femme calculatrice et intéressée qui ne correspond pas à la soi-disant infériorité intellectuelle des femmes traditionnelles. Il s'agit au départ d'un mariage d'intérêt dépourvu d'amour où chacun est gagnant.

Almudena Grandes présente des modèles d'épouses très divergents. Ces quatre femmes sont plutôt des contre-modèles d'épouses patriarcales. Reina I et doña Sara ont un pouvoir économique dont leur époux est dépourvu. Teresa est une femme de caractère, elle représente la femme républicaine insoumise et audacieuse. Doña Sara est une femme frustrée qui parvient à compenser ce sentiment en abusant de son pouvoir et en imposant dans le foyer conjugal une enfant rejetée par don Antonio. Reina I et Angélica sont les deux personnages de la romancière qui pourraient correspondre au modèle de l'épouse du patriarche. Mais ces deux personnages ont pour finalité de critiquer la figure de l'épouse patriarcale car pour entrer dans le schéma de la famille franquiste elles ont dû orchestrer des plans sans scrupule. Toutes ces épouses, quels que soient leurs traits de caractère et ce qu'elles incarnent, ont toutes un point en commun :

[186] Nous soulignons.

la détermination. Et c'est cette détermination qui les place au-dessus de leur époux patriarche. Les maris sont dépassés et incapables de contenir leur épouse dans ce qu'elle entreprend. Hormis Teresa, ces femmes se cachent derrière le masque du patriarcat, elles font comme si elles adhéraient à ces valeurs mais l'analyse que nous venons de mener prouve qu'il n'en est rien.

Dans notre *corpus*, Almudena Grandes propose un contre-modèle de la famille patriarcale. En effet, elle transgresse l'essence du patriarcat en proposant une subversion de ce système, qui, dans l'univers de la romancière, est en crise. Les femmes détiennent une place centrale contraire aux valeurs traditionnelles du couple, ce qui nous permet d'avancer que le modèle proposé par l'auteure serait celui du matriarcat[187] et non pas du patriarcat. Elle critique ainsi une société qui se voulait très machiste en montrant que, malgré les apparences, les femmes détenaient un pouvoir de décision que les hommes les plus conservateurs n'avaient pas. La conception du patriarche et de son épouse se voit modifiée en profondeur, ce qui redéfinit leur place mais aussi l'idée de famille véhiculée par les conservateurs. Ce contre-modèle dénonce et critique toute l'hypocrisie d'un régime conservateur fondé sur des apparences qui ne correspondaient pas à la vérité.

En octroyant un fort pouvoir de décision aux femmes, le schéma du matriarcat supplante le schéma patriarcal traditionnel qui n'a pas de place dans le programme narratif grandésien. L'autre modèle familial fortement marqué par une idéologie est la famille républicaine qui apparaît comme le pendant des familles conservatrices franquistes.

[187] « Le matriarcat peut être défini comme un système social où le pouvoir familial et politique serait détenu par les femmes », Jean-François Dortier (Ed.), *op. cit.*, p. 299.

III. Les modèles républicains

Le système de la Seconde République espagnole a lui aussi défini la notion de couple au sein du mariage :

> Si hay una unión defendida en la Segunda República española, esta es la basada en la *igualdad de los cónyuges*, proclamada, al menos en teoría, por los partidos progresistas y las asociaciones de mujeres de izquierdas, para la que habría que superar esa educación religiosa que impregnaba, sobre todo, a las mujeres, creando una identidad nueva con una conciencia de igualdad con sus congéneres masculino, además de liberarlas del yugo de la familia y de su función reproductora como centro de sus vidas[188].

Ce régime démocratique prônait l'égalité dans le couple et mettait fin à un schéma qui donnait tous les pouvoirs à l'homme. C'est un modèle familial aux antipodes des valeurs prônées par la famille patriarcale. Mais la romancière ne cherche pas à cristalliser un schéma dans lequel l'épouse serait l'égale de son mari. En effet, son dessein est de créer une identification entre les personnages qui appartiennent à ces modèles familiaux et les valeurs défendues par la Seconde République. Contrairement aux couples patriarcaux, les couples républicains sont tous en symbiose avec leur idéologie, ils se sentent très concernés par les attaques faites à la Seconde République et ce qui affaiblit le régime les affaiblit également. La romancière ne (dé)construit pas un modèle, elle illustre les valeurs d'une autorité élue démocratiquement qu'elle défend par le biais de six personnages intègres. Ces trois couples – Arcadio et Sebastiana – *Los aires difíciles* –, Soledad et Jaime – *Malena es un nombre de tango* –, Mateo et María – *El corazón helado* – deviennent alors des parangons de l'idéologie républicaine.

[188] Rosa María Merino Hernández, *La Segunda República, una coyuntura para las mujeres españolas: Cambios y permanencias en las relaciones de género*, sous la direction de Josefina Cuesta Bustillo, Universidad de Salamanca, 2016, p. 229, [en ligne] <DHMMC_MerínoHernándezRM_SegundaRepúblicacoyuntura.pdf> (page consultée le 10 avril 2017). Nous soulignons.

1. La figure du chef de famille

Arcadio, Jaime et Mateo sont des hommes qui appartiennent à divers milieux sociaux : le premier est un ouvrier, le deuxième est un avocat issu de condition sociale basse – son père était tavernier (p. 331) –, quant au dernier, il est issu d'une famille noble. Ces personnages représentent différentes orientations politiques présentes à l'époque au sein du camp républicain comme si la romancière, au fil de ses romans, brossait un tableau de ce camp. En raison de l'orientation politique de ces trois hommes, Almudena Grandes donne à son lecteur un pouvoir d'anticipation. Celui-ci sait, sans connaître l'histoire de chaque roman, qu'ils seront confrontés tôt ou tard à la défaite puisque « La lecture […] est […] une dialectique entre *protention* (attente de ce qui va arriver) et *rétention* (mémoire de ce qui s'est passé). L'activité prévisionnelle se présente comme il suit : il y a anticipation du lecteur, puis validation ou invalidation par le texte des hypothèses émises »[189]. Le lecteur devine, sans connaître l'histoire de ces trois hommes, qu'ils deviendront les perdants d'une guerre. Et à travers la mise en scène des personnages républicains, Almudena Grandes s'efforce non seulement de récupérer la mémoire collective des vaincus mais aussi de leur rendre la dignité qui leur a été volée. Ainsi ces trois hommes sont-ils unis par une valeur commune : la fidélité à l'idéologie qu'ils défendent.

a. L'homme fort détruit par la répression

Dans *Los aires difíciles*, la figure du prolétaire déterminé est incarnée par Arcadio Gómez Gómez. Il représente les Espagnols issus de la classe ouvrière qui se sont retrouvés en plein cœur du combat alors que rien ne les prédestinait à vivre cette situation : « un fontanero ugetista, luego soldado, más tarde cabo, y suboficial, y hasta capitán del ejército republicano » (p. 133). Dans cette énumération, le lecteur constate le cheminement d'un simple ouvrier qui est devenu un gradé de l'armée républicaine et qui dans l'univers grandésien a un rôle primordial au sein des troupes militaires : « La fuerza y la habilidad de Arcadio resultaron decisivas en más de una ocasión para los objetivos de la brigada de Artillería a la que le destinaron cuando se incorporó a las

[189] Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, 1997 [1993], p. 55 (l'italique est un fait de l'auteur).

tropas de la República Española » (p. 152). Lorsque la guerre civile éclate, beaucoup d'hommes s'enrôlent pour défendre la République même s'ils n'ont aucune formation militaire. Il est important pour la romancière de spécifier l'origine sociale d'une partie des soldats républicains pour exalter leur bravoure mais aussi rappeler que des hommes très modestes ont joué un rôle déterminant au sein de l'armée. Le lecteur assiste à l'éveil idéologique du personnage qui n'était qu'un Espagnol parmi tant d'autres et qui devient un fervent communiste. Le cheminement d'Arcadio, qui le conduit à exercer des responsabilités dans les troupes républicaines, est la preuve de sa détermination. La ténacité est une constante chez ce personnage : « Él no había querido resignarse nunca » (p. 145), « Pero Arcadio no se desanimó » (p. 145). Il représente ces Espagnols des années 30 qui croyaient qu'une Espagne plus juste était possible. Ce personnage est confronté à un changement dans sa vie qui est déterminant : l'alphabétisation. Cet apprentissage a eu des conséquences d'ordre social : toute une partie de la population a enfin eu accès au savoir réservé à l'élite. Au cours d'une conférence sur le thème de l'école de la Seconde République, Almudena Grandes reprend les propos d'une jeune institutrice, morte en 1922 – « Enseñar a leer es encender fuego; cada sílaba que se deletrea es una chispa »[190] – qui témoignent de l'importance de l'instruction et des répercussions que celle-ci a pu avoir. Arcadio apprend à lire tout en découvrant le communisme, la lecture représente l'étincelle qui lui a permis de s'embraser en découvrant les valeurs de cette nouvelle idéologie. Néanmoins, dans un premier temps, le personnage n'a pas conscience de la portée de l'idéologie de ce parti. L'assimilation des valeurs revendiquées par le communisme n'est effective qu'après la défaite. En effet, lors de sa découverte de cette idéologie des propos tels que : « Los hijos son la única riqueza que tenemos los pobres » (p. 147) évoquent pour le personnage « la gilipollez » (p. 147). Ce commentaire prouve qu'à ce stade du récit Arcadio ne comprend pas encore la dimension de la cause qu'il défend, il ne se sent pas concerné par l'idéologie défendue par les communistes et montre un certain détachement par rapport à cette théorie ; pour lui les enfants ne sont pas signes de richesse, bien au contraire, ils sont source de pauvreté : « los hijos son bocas de más, hay que comprarles ropa todo el tiempo, porque crecen sin parar, y medicinas, porque se ponen malos cada dos por tres » (p. 146-147). Après la défaite et la mise en place du pouvoir abusif des vainqueurs, cette maxime acquiert une dimension insoupçonnée par le personnage ; la

[190] Almudena Grandes, « Enseñar a leer es encender fuego », [en ligne] <http://www.lainsignia.org/2007/octubre/cul_039.htm> (page consultée le 2 août 2015).

conscience de classe ouvrière s'éveille et s'affirme : « Los hijos son la única riqueza que tenemos los pobres. Cuando se quedó sólo, Arcadio Gómez Gómez recordó a don Mario[191] [...]. Los hijos son la única riqueza que tenemos los pobres. Arcadio Gómez Gómez se tragó su carácter y en su estómago se abrió un vacío absoluto » (p. 163). Dans un contexte de défaite, la nostalgie d'un temps où les prolétaires pouvaient s'exprimer prend le dessus. Les vaincus sont dans l'obligation de se soumettre, ils doivent étouffer le feu qui s'est éveillé en eux grâce à la prise de conscience politique qui ne peut plus s'exprimer. Le vide qu'il ressent dans son estomac symbolise le vide laissé par la perte de son unique et ultime richesse après la défaite : son enfant. Le chef de famille perd le dernier élément dont il pouvait être fier, les vainqueurs volent aux vaincus ce qui idéologiquement constitue leur essence. La famille est attaquée au sein de son noyau, les vainqueurs ont tout pouvoir et démantèlent sans scrupule l'unité familiale du camp adverse. Une situation intenable émerge pour ce communiste qui croit aux valeurs qu'il défend. Avec la figure de ce père à qui on arrache son enfant, la romancière cherche à émouvoir son lecteur qui éprouve à son tour le sentiment d'injustice du personnage. Les vainqueurs, de par leur position, ont le droit de renverser le statut de l'adoption qui devrait être un lien électif et non contraint.

À travers le personnage d'Arcadio, la romancière montre comment un simple ouvrier alphabétisé acquiert une conscience politique et redéfinit la notion de famille en donnant de l'importance à la filiation père-enfant (p. 146). Cette évolution a été possible grâce à une politique progressiste en faveur de l'alphabétisation : « Si en algo se caracterizó el gobierno de la II República [...] fue [en] su empeño en desterrar el analfabetismo y la incultura de una España a todas luces atrasada y pobre »[192]. La romancière met ainsi en exergue la volonté d'un gouvernement progressiste qui voulait éradiquer l'analphabétisme et dénonce les abus des gagnants qui dépossédaient les perdants de leur progéniture. Le lecteur n'a pas le choix, face à l'injustice vécue par Arcadio – un homme qui grâce à l'instruction est sorti de son illettrisme et par extension d'une certaine forme d'ignorance –, il ne peut que condamner doña Sara, la femme qui lui prend son enfant.

[191] Mario est l'instituteur qui apprend à lire à Arcadio et qui l'instruit dans le domaine de la politique.
[192] Javier Gimeno Perelló, « Esbozo de una utopía: las misiones pedagógicas de la II República (1931-1939) », *Revista F@ro*, nº 13, 2011, p. 162, [en ligne] <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4159406.pdf> *(page consultée le 3 août 2015).*

b. La figure du mentor républicain

Dans *El corazón helado*, la première fois que Mateo Fernández prend la parole dans le récit, il dit : « Conmigo no cuentes, que ya sabes que soy republicano » (p. 320). Il énonce immédiatement son camp puisque : « Tout discours (qu'il soit manifeste ou intérieur) véhicule un univers de croyances […]. L'étude des valeurs exprimées est aussi importante que celle des valeurs manifestées. C'est d'abord en tant qu'il témoigne d'une vision individuelle qu'un discours exprime ses valeurs »[193]. Le premier échange que Mateo a avec sa future épouse l'associe aux valeurs républicaines puisqu'il affirme d'emblée son affiliation politique qui le définit comme personnage[194] (p. 321). Mateo Fernández provient d'une famille noble, il représente les intellectuels espagnols de l'époque qui voulaient un pays plus juste et équitable. Cette première déclaration du personnage a pour finalité d'exclure toute ambiguïté quant à ses valeurs dans la mesure où il appartient à la noblesse. Il s'inscrit dès son apparition dans le récit comme un personnage intègre, attaché aux principes qu'il défend ; à l'aube du conflit qu'il voit se dessiner, il maintient avec zèle ses positions : « Nosotros somos lo que somos, María, para lo bueno y para lo malo. Tenemos que estar en nuestro sitio, con los nuestros » (p. 327). La romancière dépeint un personnage droit, prêt à endurer le pire par solidarité. C'est un homme altruiste qui n'agit pas dans son propre intérêt, il est un modèle d'exemplarité auquel le lecteur ne peut qu'adhérer. Il incarne aussi la jeunesse fougueuse et impétueuse, ce qui le rend attachant. Le langage grossier qu'il emploie dans son discours fictif avec le roi en est le reflet : « Yo me iría a ver a Alfonso y le diría, toma, cabrón, métete el condado por donde te quepa » (p. 322). D'après Vincent Jouve « *les jurons* […] relèvent directement de l'évaluation. Eu égard à leur forte expressivité et à leur appartenance au registre familier »[195]. Ainsi ces insultes fictives témoignent-elles qu'il rejette l'autorité du monarque qui a été destitué de ses fonctions. Il est un contre-modèle de la noblesse dans la mesure où il ne défend pas l'idéologie d'un homme de sa condition. Bien au contraire, il affirme ouvertement sa volonté de changement, il est le symbole de l'effervescence politique en Espagne au début du XXe siècle. C'est grâce à ses idées qu'il séduit María puisque la politique est à l'origine du coup de foudre qui les unit : « Es que eres el primer republicano que conozco [...] Es

[193] Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 36.
[194] « [Le] *contenu* [du discours] témoigne de centres d'intérêts et de préoccupations qui ne sont jamais neutres », *ibid*., p. 37 (l'italique est un fait de l'auteur).
[195] *Ibid.*, p. 51.

muy romántico » (p. 322-323). Dans l'univers grandésien, l'idéologie républicaine est une arme de séduction qui a une valeur romantique. La politique, trait fondamental du couple, se répercute sur leurs enfants qui deviennent des citoyens de gauche engagés. Le chef de famille est un exemple pour tous. Les enfants ont un tel sentiment d'engagement pour la cause républicaine qu'ils risquent leur vie pour défendre le gouvernement en place. Mateo est un mentor qui est parvenu à transmettre ses convictions : « Vas a acabar siendo más republicana que yo [dijo Mateo a su esposa] » (p. 326). De plus ses deux fils sont sur le front pour défendre le gouvernement. Mateo est le premier lésé par l'engouement politique de sa famille lorsqu'il comprend qu'elle est en danger. Ses filles imposent leur volonté en refusant l'exil. Malgré leur jeune âge, elles sont déterminées et ne laissent pas de place à une possible discussion : « –Ni hablar –Paloma no le dejó terminar–. Yo no me voy » (p. 328), « –Yo no me voy, ni lo sueñes [contestó María Fernández Muñoz] » (p. 329). Mateo veut protéger ses filles d'une débâcle imminente mais, malgré son statut de chef de famille, il n'y parvient pas. La guerre a réussi à troubler l'ordre hiérarchique de la famille Fernández Muñoz, le désordre s'est installé, Mateo n'arrive plus à s'imposer.

Mateo Fernández et la Seconde République forment un tout, c'est comme si le personnage fusionnait avec ce régime politique. Sa santé symbolise la dégradation de la République : « Tu padre está enfermo, Ignacio, está muy mal, peor que mal, se está volviendo loco, se va a morir de pena. [...] La República lo era todo para él » (p. 352). Grâce à cette identification, le lecteur plonge non seulement dans la détresse ressentie par Mateo mais il vit aussi l'effondrement du régime. L'état de faiblesse dans lequel se trouve Mateo symbolise la fragilité de la Seconde République qui est sur le point d'être renversée par les insurgés. L'idéal politique revendiqué et soutenu par le mentor s'effondre, tout ce en quoi il croyait s'apprête à disparaître. La seule issue qui s'ouvre à lui, pour protéger sa famille et réorganiser la cellule familiale, est celle de l'exil.

c. Le héros républicain

La particularité de Jaime, dans *Malena es un nombre de tango*, est qu'il n'est jamais présenté au lecteur en tant que chef de famille bien qu'il ait exercé la fonction de père avec deux de ses enfants (le troisième étant né après sa mort). La figure qui

prédomine chez lui est celle d'un homme politique qui incarne une figure héroïque de la République.

Le dictionnaire Larousse définit le terme héros par ces mots : « Personne qui se distingue par sa bravoure, par ses mérites exceptionnels, etc. »[196]. Selon cette définition, le héros a des qualités qui sont exceptionnelles, cette explication acceptée par consensus est aussi le sens que lui donne le langage dans l'usage. Nonobstant, nous allons voir, grâce au personnage de Jaime, que ce terme est bien plus riche qu'il n'y paraît.

Jaime, personnage secondaire du roman, incarne les valeurs progressistes. Il est présent dans la narration à travers le souvenir de son épouse qui parle à sa petite-fille de son grand-père. Le récit de Soledad vient combler une lacune du passé familial assumé par les parents de Malena : « Mi familia paterna carecía de historia […]. Mi padre nunca hablaba en casa de sus orígenes, y veía a sus propios hermanos con mucha menos frecuencia que a los hermanos de mi madre » (p. 313), « Mi madre casi nunca venía con nosotros [a casa de la abuela Soledad], y mi padre solía dirigir la conversación para que en ningún momento se apartara demasiado de las trivialidades » (p. 314). La grand-mère paternelle et son défunt époux sont présentés comme des figures encombrantes dont les parents de Malena voudraient se débarrasser puisque le passé de cette branche familiale est un sujet tabou. Comme nous l'avons vu au cours de l'étude de l'*incipit* de ce roman, tous les dimanches, la famille de Malena déjeune chez les grands-parents maternels ; or la grand-mère paternelle est exclue de cette dynamique, rares sont les fois où son fils vient passer la journée en famille avec elle. Si Soledad est mise à l'écart, c'est sans aucun doute en raison de ses affinités politiques et de ce que représente son défunt mari. Le grand-père Jaime est un inconnu pour sa petite-fille, personne ne parle de lui, mais celle-ci élabore des conjectures déduites du monde dans lequel elle vit :

> Si hubiera muerto por Franco, el abuelo sería un héroe, y yo lo sabría, me lo habríais contado, tener un héroe en la familia es muy importante, y en cambio… Por eso creo que debió de ser al revés, que vosotros estabais contra Franco, y que tu marido fue un muerto del otro lado. Esos muertos no cuentan ¿no?, y él parecía no contar, es… como si a papá hasta le estorbara un poco, como si fuera mejor que nadie supiera nada, ni siquiera nosotras. (p. 316)

---

196 [En ligne] <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/h%C3%A9ros/39721?q=h%C3%A9ros#39642> (page consultée le 17 août 2015).

Inclure dans son discours Franco, « un personnage-référentiel »[197] permet au personnage grandésien d'ancrer ses conjectures dans un contexte où la définition du héros ne pouvait concerner qu'une personne ayant combattu auprès des vainqueurs. Cette référence a pour but de rappeler, mais aussi de dénoncer, qu'il y a eu des héros au sein du camp républicain. Le gouvernement franquiste a œuvré pour dissocier la notion de héros de celle du défenseur de la République. Pour les franquistes la défaite ne peut être associée à l'héroïsme. Cette conception avérée du héros dans le monde extratextuel – qui se réfère à la période franquiste – prend forme dans l'univers romanesque de façon implicite dans le discours de Malena mais est réintroduite violemment par Reina III et sa fille – qui incarnent, dans la diégèse, le discours conservateur : « –Ellas dicen que los únicos héroes son los que ganan las guerras [dijo el hijo de Malena] –Eso no es verdad, Jaime. –Ya lo sé, mamá, porque yo me llamo como un héroe que perdió una guerra ¿no?, tú siempre me has dicho eso […]. Las dos dicen que no se puede ser héroe si luego se pierde » (p. 677-678). En raison de l'idéologie que ces deux Reina représentent, elles considèrent comme vrai un schéma simpliste qu'elles ne remettent pas en question : « les franquistes ont gagné, ce qui démontre leur force et leur supériorité : ce sont des héros ». Ainsi Almudena Grandes dénonce-t-elle une conception trop réduite du héros qui n'est pas représentative d'une réalité complexe.

L'histoire de ce héros est évoquée par le biais de son épouse qui évoque avec nostalgie et douleur son mari et le lecteur est touché par le discours de cette vieille dame qui ne s'est jamais remise de son veuvage prématuré. Jaime est un républicain libre-penseur qui ne veut appartenir à aucun groupe politique. Le jour où il décide d'aider les partisans du Front Populaire c'est sa vie qui bascule. Contrairement à Mateo, Jaime est inquiet pour le peuple espagnol : « No están matando a la República [...] quien están matando es a la gente, matan a la gente... » (p. 349). Le lecteur est confronté à un personnage qui défend avant tout des valeurs humaines, nobles et éthiques ; il considère dès lors que les valeurs de ce personnage sont de « bonnes valeurs », Jaime incarne la « force du bien » qui veut lutter contre « la force du mal » représentée par les

[197] Selon Philippe Hamon, il existe une catégorie de personnages-référentiels qui sont des : « personnages historiques […], mythologique […], ou sociaux […]. 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 culture (ils doivent être appris et reconnus). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement "d'ancrage" référentiel en renvoyant au grand texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture ». Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Points, 1977, p. 122.

insurgés[198]. En effet, pour Jaime il est plus important d'aider son prochain – en épargnant des vies – que d'essayer de sauver la République. La répétition de l'action – « matar a la gente » – prouve l'inquiétude du personnage qui est obnubilé par ce qu'il considère injuste. Le lecteur adhère à l'empathie éprouvée par ce personnage. Les points de suspension, quant à eux, dénotent le désarroi qui envahit le personnage mais également le fait qu'il n'a plus de mots pour s'exprimer sur la situation du pays. La figure du héros se profile dès son vivant par le fait que Jaime accepte un poste qui cause sa perte et témoigne qu'il « *ne change pas* »[199] et qu'il reste fidèle à l'adhésion politique qui le définit : « pero aceptó, aceptó y sabía que todo estaba perdido, pero aceptó » (p. 349). La répétition à trois reprises du verbe « aceptar » prouve la détermination du personnage dans ce qu'il entreprend[200] bien qu'il connaisse le dénouement tragique qui l'attend mais dénote aussi le sentiment de reproche de sa femme qui ne partageait pas le choix de son mari.

Le rôle de Soledad est de rétablir la vérité des hommes qui, comme son mari, ont été bafoués par les franquistes – « Verdugo le llamaron entonces, y criminal, y asesino de los héroes de la quinta columna, asesino » (p. 350) – alors qu'il est une victime et qu'il a perdu la vie. Rappeler qui a été son mari est essentiel pour Soledad, il peut ainsi « revivre » symboliquement après tant d'années passées sous silence. L'apparition de ce souvenir pourrait s'inscrire aujourd'hui dans un mouvement de récupération de la mémoire collective – mouvement non reconnu au moment de la publication du roman – qui s'appuie sur le passé des figures héroïques dont les valeurs sont issues de la République[201] ; Soledad dénonce toutes ces années de silence contraint par ces mots :

---

[198] Il prend alors la dimension du héros antagonique de Susan Suleiman : « [le héros antagonique] lutte, au nom de certaines valeurs, contre un ennemi qui se définit comme tel par le fait que ses valeurs sont directement opposées à celles du héros », Susan Suleiman, Le *roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 127.

[199] *Ibid*., p. 131 (l'italique est un fait de l'auteure).

[200] Comme le rappelle Susan Suleiman : « Le héros antagonique ne peut se transformer, ne peut renoncer à se battre au cours du conflit », *ibid*., p. 136.

[201] *Malena es un nombre de tango* a été publié en 1994. Ce roman tend à récupérer, timidement, la mémoire collective à travers ses personnages secondaires. Comme le souligne Nathalie Sagnes-Alem : « [L']effervescence littéraire et mémorielle n'a pas commencé avec la parution et le retentissement énorme de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas mais il est certain que le roman a joué un rôle catalyseur », Nathalie Sagnes-Alem, *op. cit*., p. 9.
Suite à la publication de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, en 2001, toute une série d'auteurs vont réinvestir le passé républicain pour redonner vie à ces hommes et à ces femmes dépourvus de parole, voire d'identité. La loi sur la mémoire historique promulguée en 2007 cherche à donner une légitimité à tous ces Espagnols qui veulent savoir ce qui est arrivé à leurs ascendants, [en ligne] <http://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/memoria-historica-522007> (page consultée le 12 janvier 2014).

« Al cabo, el mayor delito del franquismo ha sido ése, secuestrar la memoria de un país entero » (p. 319).

C'est le choix de Jaime qui fait de lui un héros, il accepte la mort en défendant la cause républicaine, il « ne se bat pas pour sa supériorité »[202] mais pour défendre les valeurs auxquelles il croit, cette décision a pour conséquence une identification avec le groupe qui fait de lui un personnage collectif ; en outre, cette figure du héros tend vers l'anonymat du groupe[203]. Ce personnage intègre représente le camp républicain, ce qui témoigne de l'idéalisation des perdants de la part de la romancière. Almudena Grandes affiche une idéalisation qui peut sembler excessive, car dans son univers narratif ceux qui ont lutté contre les franquistes sont tous irréprochables[204]. Et cette dimension collective est soulignée lorsque Soledad dit : « Lo matamos entre todos. Yo, tu padre, el gabinete de Guerra, el ministro de Justicia, la Segunda República Española, este maldito país, mi hermana Elena, mi cuñado Paco, y un soldado de Franco, o dos, o tres, o un regimiento entero que disparó a la vez » (p. 347), « Todos tuvimos la culpa, todos » (p. 355). Jaime devient alors un mort symbolique et tous les possibles fautifs que le personnage énumère connotent que le pays dans son ensemble a été coupable de toutes ces morts considérées inutiles par Soledad. Cette veuve est meurtrie : sa vie a été brisée et les valeurs qu'elle défendait anéanties. Et la décision de Jaime est remise en cause par son épouse lorsqu'elle dit : « [murió] solo y para nada como mueren todos los héroes » (p. 347). Les conditions dans lesquelles meurt Jaime attestent qu'il préfère quitter un monde qui s'apprête à vivre sous le signe de la terreur :

> Jaime había dicho que ningún hijo de puta le iba a poner contra una pared, enfrente de un pelotón de hijos de puta. Que él estaría muerto y lo sabía, pero que moriría embistiendo como los toros bravos. […] Se fue al clínico ¿me oyes? al frente. Cuando todos estaban corriendo en desbandada […] Supongo que disparó durante cuatro o cinco minutos, quizás ni eso, hasta que lo mataron. Así murió tu abuelo. Un mártir de la razón y de la libertad. Todo un héroe de guerra. (p. 358)

Le personnage paie de sa vie la défense de ses valeurs idéologiques. La comparaison avec le taureau, emblème par excellence de l'Espagne, fait de lui une

[202] Susan Suleiman, *op. cit.*, p. 127.
[203] *Ibid.*, p. 131.
[204] Dans l'univers romanesque grandésien la totalité des personnages qui soutiennent et défendent la cause républicaine font preuve d'exemplarité.

figure emblématique de l'Espagne républicaine et symbolise la puissance et la force qui le caractérisent encore au seuil de la mort.

La dernière phrase du passage cité dénote l'amertume de Soledad – son prénom est d'ailleurs une fois de plus très significatif – touchée au plus profond d'elle-même par la perte de celui qu'elle aimait. Néanmoins, d'un point de vue extérieur, cette mort inscrit Jaime dans une conception du héros véritable : un vrai héros ne serait-il pas celui dont le triomphe consiste à ne pas avoir cédé aux vainqueurs[205] ? Soledad rappelle à sa petite-fille et au lecteur que les perdants ont eux aussi des héros mais qui sont restés anonymes en raison de la censure du régime.

Lorsque la jeune adolescente, Malena, apprend l'histoire de son grand-père et les raisons de sa mort, elle énonce fièrement une maxime rendue populaire par Dolores Ibárruri, la Pasionaria – « Es mejor morir de pie que vivir de rodillas »[206] – qu'elle ne pourra achever en raison de la gifle infligée par sa grand-mère. Cette réaction de Soledad montre qu'elle n'appréhende pas la figure de son mari en tant que collectivité car Jaime restera à jamais l'homme que la guerre lui a volé. Ce comportement du personnage atteste qu'elle aurait préféré être aux côtés d'un homme banal – aux antipodes du héros – mais vivant.

Le personnage de Jaime permet non seulement de confronter l'histoire officielle des vainqueurs à celle des vaincus mais aussi de mettre en avant un engagement idéologique exemplaire qui n'est pas présent dans les familles patriarcales. Ce personnage représente, dans le programme narratif grandésien, toute la grandeur des valeurs républicaines. Malgré son statut de personnage secondaire, il est un élément essentiel de la diégèse.

Cette discussion entre Soledad et sa petite-fille se tient en 1977[207]. Franco vient de mourir (1975) et l'époque de la Transition s'amorce en Espagne. C'est en raison de ce contexte que Soledad, libérée du poids de la dictature, ose révéler la vérité à Malena. Sous la répression du régime, le terme « héros » ne pouvait pas être employé pour

---

[205] Jaime a des caractéristiques du héros convexe non-protagoniste de Vincent Jouve : « Il a toujours une conduite exemplaire, ce qui garantit son héroïcité, mais il n'occupe plus le devant de la scène. C'est bien lui qui incarne les valeurs sociales, mais il le fait discrètement », Vincent Jouve, « Le héros et ses masques », in *Cahiers de narratologie, Le personnage romanesque*, Nice, nº 6, 1995, p. 254.

[206] Fernando Díaz Plaja, *Francia 1789-España 1936: dos revoluciones y un paralelo*, Madrid, RIALP, 1991, p. 204.

[207] À ce moment de la narration Soledad a 68 ans (p. 308). À la fin de cette même partie, le jour de son enterrement, le lecteur apprend que Soledad est née en 1909 (p. 361). Ces deux données nous permettent de dater précisément le dialogue en 1977.

désigner des républicains. L'attitude de Soledad témoigne de la crainte générée par la censure franquiste qui n'a été définitivement abolie qu'en 1977. Certes, la censure n'empêchait pas la parole au sein de la famille, mais le fils de Soledad se retrouve lié par son mariage à une famille conservatrice pour qui, la mémoire de Jaime est gênante. C'est pourquoi son fils montre une forme de déni vis-à-vis de son père car il veut être accepté par sa belle-famille. En 1977 le dictateur était mort mais l'auto-censure était encore bien présente dans l'esprit des Espagnols et continuait à alimenter la peur qui existait depuis 40 ans. En conséquence, cette révélation de la grand-mère est plutôt une révélation intime au sein de la sphère familiale faite à sa petite-fille, Malena, qui est un contre-modèle de la femme franquiste et qui représente la génération qui n'a plus peur du franquisme.

Ces trois chefs de famille sont des parangons infaillibles des valeurs qu'ils représentent, ils se montrent déterminés et jamais ils ne remettent en doute leur idéologie même lorsqu'ils se rendent compte qu'un dénouement tragique est sur le point d'arriver et qu'il va mettre fin aux valeurs qu'ils défendent. Néanmoins, même si ces personnages symbolisent, dès leur première apparition dans le récit, la détermination et la force d'esprit, le lecteur sait qu'ils « doivent » tôt ou tard s'effondrer. En effet, « Le récit est embrayé sur une méga (extra) Histoire, qui en filigrane, le double, l'éclaire, le prédétermine, et crée chez le lecteur des lignes de frayage de moindre résistance, de prévisibilités, un système d'attente »[208]. Ainsi est-il impensable pour un lecteur contemporain averti de considérer que ces personnages sortiront indemnes d'une guerre qu'ils n'ont pas gagnée même s'ils sont éthiquement irréprochables, voire exemplaires. Grâce à ces personnages exemplaires, la romancière tend à produire des idées et des jugements. En outre, elle manipule le lecteur pour que celui-ci adhère au point du vue qu'elle défend, dans les romans du *corpus*, qui consiste à mettre les personnages républicains de son univers romanesque au plus haut de sa hiérarchie. Notons également que si seul Jaime est caractérisé dans la diégèse comme un héros, Arcadio et Mateo ont eux aussi toutes les caractéristiques du héros antagonique défini par Susan Suleiman[209] ; comme si dans l'écriture grandésienne tous les républicains étaient considérés implicitement comme des figures héroïques.

---

[208] Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, p. 136.

[209] Selon Susan Suleiman ce héros a quatre traits principaux : « 1) il possède, dès le début de l'histoire, les "bonnes" valeurs (il a raison) ; 2) il fait partie d'un groupe avec lequel à la limite il se confond ; 3) il se bat, en tant que membre du groupe, pour la réalisation des "bonnes" valeurs ; 4) en ce qui concerne son adhésion à ses valeurs – donc, son développement personnel le plus fondamental – il *ne change pas* », Susan Suleiman, *op. cit.*, p. 131 (l'italique est un fait de l'auteure).

Ces trois hommes ont tous été violemment touchés par la défaite : Jaime meurt, Arcadio se fait voler sa fille, Mateo perd, à la fin du conflit, un fils[210] et un gendre sur le front. Cette défaite est encore plus douloureuse dans la mesure où toutes ces vies gâchées n'ont pas servi à instaurer une société plus juste et équitable à laquelle ils croyaient. En raison de cette construction, Almudena Grandes reconnaît que ces hommes ont tout perdu sur le plan politique mais ils ont réussi à gagner sur le plan axiologique. Aucun système autoritaire, aussi violent et répressif qu'il puisse être, ne pourra leur enlever cette victoire[211].

2. L'épouse républicaine

a. La femme fragile

Dans *El corazón helado*, María Muñoz est touchée de plein fouet par la défaite inéluctable de son camp.

En effet, la situation dans laquelle se (re)trouve impliquée toute la famille a des conséquences sur sa personnalité. Le personnage perd certaines capacités qui caractérisent sa force. Au début du conflit, María Muñoz est présentée comme un personnage très humain qui n'a pas encore été corrompu par les atrocités de la guerre. C'est le seul membre de la famille qui a de l'empathie pour ceux du camp opposé (p. 348). En raison de son humanité, le désordre en vigueur provoqué par le coup d'état a des conséquences désolantes ; María se retrouve dans un monde où elle n'a plus de repères : « Ella se levantó muy despacio, se arregló la ropa, se recompuso el pelo, miró a su alrededor como si se hubiera perdido dentro de su propia casa » (p. 349). Le narrateur en se référant à la gestuelle préfère, une fois encore, faire ressentir les émotions du personnage à travers son attitude. Ce fragment relève du visuel puisqu'il décrit les mouvements du personnage qui reflètent son désarroi. Ce silence montre le besoin qu'a María de se couper du monde. Dans le domaine de la communication, Thomas J. Bruneau le qualifie de « silence interactif » car selon lui : « Pendant ces silences interactifs un grand nombre de décisions concernant l'affectivité et la

[210] Analyse de la perte de son fils Mateo, cf. *infra*, chapitre deuxième.
[211] « Si le sujet-héros est vaincu […], il remporte quand même une victoire spirituelle ou morale, *puisqu'il a raison* », Susan Suleiman, *op. cit.*, p. 139 (l'italique est un fait de l'auteure).

connaissance [...] ont lieu »[212]. Ce moment de silence de María lui est vital pour assimiler le réel danger encouru par ses enfants pendant cette période de conflit.

Dans le fragment qui suit, la famille est consciente que les insurgés prennent le dessus sur l'armée républicaine, la tension extrême à laquelle est confrontée la famille abat María : « María Muñoz vaciló, se quebró, perdió el control » (p. 352). L'énumération des verbes d'action traduit la fragilité du personnage qui est anéanti. C'est comme si María Muñoz n'avait plus de principes viables et solides sur lesquels s'appuyer. L'épuisement de María reflète celui de la Seconde République qui se démantèle à cause d'un conflit qui persiste et qui permet à l'armée insurgée de prendre le dessus. Les verbes « vacilar », « quebrarse » et « perder » seraient en mesure de résumer la situation du régime. Cette impuissance provoque une régression chez elle et l'infantilise : « María Muñoz escondió la cara en el pecho de su hijo » (p. 353). María cherche un refuge protecteur dans les bras de son fils. Le conflit a provoqué un tel bouleversement qu'il est parvenu à renverser les rôles au sein d'une famille où chacun avait une place précise. Dans le fragment qui suit, les rôles de mari et d'épouse sont déplacés : « Mateo Fernández [...] la sostenía entre los brazos con la ternura de un padre que acuna a su hija recién nacida » (p. 348). Le mari devient le père et l'épouse se transforme en enfant. María est confrontée à un monde qu'elle ne connaît pas comme un nouveau-né. Un monde où règnent la violence et la trahison, où le respect de l'autre n'a plus sa place.

Le monde auquel elle croyait vole en éclats ; cet effondrement a pour conséquence la transgression des rôles familiaux, la cellule familiale se redéfinit pour former une autre forme de solidarité. Le conflit provoque un désordre familial mais ne remet en question ni l'éthique ni les valeurs qui caractérisent la famille républicaine. Le chaos qui règne dans cette famille reflète le chaos que vit cette République. Mais malgré tout, cette cellule familiale parvient à se reconstruire. Ainsi les valeurs de la République survivent-elles. Certes, les vainqueurs ont imposé un régime mais ils n'ont pas réussi à détruire la force du camp adverse.

[212] Thomas Bruneau traduit par Francine Achaz, « Le silence dans la communication », *Communication et langages*, traduit de l'anglais par Francine Achaz, n° 20, 1973, p. 8, [en ligne] <http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1973_num_20_1_4045> (page consultée le 8 août 2015).

b. La femme de caractère

Le personnage de María Muñoz, désarçonné par les événements déclenchés par la guerre civile qui touchent les membres de son noyau familial, est plein de vitalité lorsqu'il est dans un contexte propice à un futur meilleur.

La force de cette femme se révèle une fois que les survivants de la famille Fernández Muñoz se retrouvent exilés en France. Elle semble puiser sa détermination dans le contexte historique : les alliés sont en position de force et sur le point de vaincre l'armée d'Hitler. Ce contexte plein d'espoir est propice à donner de la vitalité à María Muñoz qui impose son optimisme à son mari lorsqu'elle apprend la grossesse de sa future belle-fille. Tout comme Sebastiana, elle contraint son mari au silence : « Él intentó intervenir pero ella no se lo consintió » (p. 620). María lui coupe la parole, elle s'affirme et résiste à ce que toute lueur d'espoir lui soit enlevée. Avant la guerre civile, la famille Fernández Muñoz était une famille républicaine exemplaire[213]. Le mal causé par le conflit fait de María une femme plus ouverte d'esprit et plus compréhensive. L'adversité lui permet de s'améliorer, ce qui exalte l'exemplarité qui la définissait déjà : « Hace cinco años este embarazo me habría parecido una tragedia [...] Ahora no soy la que era hace cinco años, Mateo » (p. 620). L'expérience de l'exil se dévoile ici comme étant d'une grande richesse et donne la possibilité à María de devenir quelqu'un d'autre et d'accepter un schéma qu'elle aurait catégoriquement rejeté dans sa vie d'avant[214]. Cette grossesse symbolise l'espoir d'un renouveau pour María, la vie de famille redémarre : « Esto es un principio. Todavía no sé muy bien de qué, pero sé que será mejor que lo que hemos pasado, y que es un principio... » (p. 620). Comme le Phénix qui renaît de ses cendres, cet enfant symbolise pour María la résurrection de sa famille à un moment où ils n'ont plus rien[215]. L'enfant qui vient au monde est un garçon, ce qui

[213] L'exemplarité de ce personnage est une constante tout au long de la diégèse. Au cours d'un échange avec sa fille Paloma au début du conflit, María insiste en disant qu'eux – les républicains – ne font pas de délation contrairement aux franquistes : « Ellos harían lo mismo con nosotros [nos delatarían] si pudieran, mamá […] – ¡Pero nosotros no somos como ellos! [dijo su madre] » (p. 348). Les points d'exclamation montrent la détermination du personnage quand il énonce cette phrase, l'opposition entre « nosotros » et « ellos » met en avant que María refuse toute assimilation de valeurs entre les deux camps.

[214] Ce constat sur les conséquences positives de l'exil a été analysé par Rennie Yotova à propos d'un roman d'Andreï Makine. Rennie Yotova, « Filiation, identité et appartenance dans *Le testament français* d'Andreï Makine », in Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (Eds.), *Le roman contemporain de la famille*, *op. cit.*, p. 110.

[215] La famille Fernández Muñoz est exilée en France, cet exil a pour conséquence la perte de leur statut social.

présage un futur meilleur puisque le Phénix mâle est symbole de bonheur[216]. Ce symbolisme du Phénix vient confirmer le ressenti de María. Les points de suspension à la fin de l'intervention de María suggèrent un espace vide que l'enfant comblera pour continuer à écrire l'histoire familiale, cet enfant est également un signe d'espoir puisque la famille Fernández Muñoz parvient à se reconstruire et à se redéfinir après la perte de plusieurs membres. María souligne que depuis cinq ans sa personnalité a changé. Cinq est : « signe d'**union** [...] nombre aussi du **centre**, de l'harmonie et de l'équilibre »[217]. Il a fallu symboliquement cinq années à la famille Fernández Muñoz pour retrouver l'harmonie et l'équilibre perdus à cause du coup d'état.

Dans *Los aires difíciles*, Sebastiana, malgré les apparences, est aussi une femme qui a du caractère. Elle symbolise la femme du début du XXe siècle qui se trouve coincée entre les valeurs qui lui ont été inculquées, qui sont les valeurs du modèle traditionnel, et le droit à la parole donné aux femmes par la Seconde République et symbolisé par le droit de suffrage.

Deux passages clés montrent que Sebastiana incarne un modèle de femme à une époque charnière. Issue d'une famille pauvre, Sebastiana est un personnage qui se caractérise par son humilité et sa discrétion. C'est une femme qui reste en retrait, dépendante des autres. Pourtant, elle sait se montrer déterminée lorsqu'elle n'a pas le choix. Au moment où Sebastiana demande de l'aide à doña Sara, un rapport de dominant/dominé se met en place. Sebastiana a recours à doña Sara parce que celle-ci appartient au camp des vainqueurs alors que Sebastiana et Arcadio appartiennent au camp des vaincus : « Acuérdate [Sara] cuando nosotros ganamos, tú me pediste ayuda y yo te ayudé[218]. Ayúdame tú ahora y sálvalo » (p. 150). En raison de ce statut, ils dépendent de la volonté des puissants. Ce passage montre un personnage doux et docile qui contraste avec l'attitude révolutionnaire qui jaillit de Sebastiana lorsqu'elle constate le possible refus de Sara : « Sebastiana Morales Perales se levantó, y levantó la voz. La misma que tu marido, Sarita, fue lo que dijo, con los puños apretados y los dientes afilándose con su propia saliva » (p. 150). Dans ce passage, la gestuelle du personnage est le reflet de sa colère. Sebastiana jusqu'à présent en position de dominé dans le récit

[216] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit*., p. 748.
[217] *Ibid*, p. 254 (les mots en gras sont un fait des auteurs).
[218] Au début du conflit espagnol, en raison du chaos qui régnait, les familles de bonne condition sociale craignaient les représailles du gouvernement en place. Afin de protéger doña Sara et son mari, Sebastiana afficha sur la porte de leur maison « Este local ha sido incautado por el Sindicato Metalúrgico de Madrid de la Unión General de Trabajadores », affiche qui assura leur protection (p. 149).

se rebelle – « se levantó » – et s'impose. La relation du dominant/dominé est bousculée, doña Sara est assise tandis que Sebastiana se lève afin de montrer sa détermination. Même les soumis savent se montrer forts, la crainte de voir son mari fusillé fait perdre à Sebastiana l'humilité qui la caractérise et qui, souvent, est propre aux personnages de sa condition lorsqu'ils sont confrontés à des personnages d'un statut social supérieur. La position de ses poings est révélatrice de la colère qu'elle essaie de contrôler puisqu'ils symbolisent la force. Ce geste exprime la discorde entre les deux femmes mais il symbolise aussi l'idéologie communiste de Sebastiana[219]. De plus, l'utilisation du nom complet inscrit le personnage dans la temporalité, dans l'histoire, dans la relation à d'autres[220], ce qui lui donne une force dont elle a besoin pour affronter doña Sara. En appelant doña Sara « Sarita », comme lorsqu'elles étaient enfants, Sebastiana cherche à créer un climat de confiance et à instaurer une intimité, qu'elle sait perdue. Cette timide rébellion est la preuve que les valeurs communistes persistent malgré la défaite. Sebastiana est en position d'attaque, l'expression – « afilarse los dientes » – corrobore cette idée puisqu'elle s'utilise pour dire qu'une personne entre en conflit physique ou verbal.

Sebastiana apparaît comme une femme qui vit à une époque où le rôle de la femme est en transition. Un dialogue entre Sebastiana et Arcadio révèle à nouveau sa double personnalité. Encore une fois, le comportement du personnage est de première importance : « Chillaba en un susurro, exagerando la tensión de los labios en cada sílaba, subrayando las palabras con las cejas, golpeando el aire con los puños cerrados, los dedos blancos de tanto apretar, pero sin atreverse a levantar la voz » (p. 163). Ce passage commence par un oxymore qui est le reflet du conflit intérieur de Sebastiana. En effet, « L'oxymore est le signal d'un espace évaluatif pluriel, et frappe le personnage et son univers d'un horizon d'attente et d'un signe ambigu »[221], le personnage se voit confronté à une situation qui fait apparaître au grand jour les traits pluriels de sa personnalité. Elle s'impose face à son mari et réfute ce qu'il dit, ce qui est aussi une preuve de courage. Le non-verbal exprimé par son corps intensifie ses propos puisque, comme le rappelle Pierre Oléron : « Le langage mimique n'est pas seulement langage

[219] « Le poing serré a également pris une valeur *symbolique* : il est signe d'appartenance à un mouvement social, et plus spécifiquement au parti communiste ou socialiste. De façon générale, il est pris conventionnellement comme un signe de désaccord », Nicole Delbecque, *Linguistique cognitive : Comprendre comment fonctionne le langage*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2006, p. 326, [en ligne] <http://www.cairn.info/linguistique-cognitive--9782801113912.htm> (page consultée le 5 août 2015).
[220] Claude Burgelin, « Nom de famille, nom propre, pseudonyme. Rivalité assassines », in Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (Eds.), *op. cit.*, p. 141.
[221] Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 113.

mais encore action et participation à l'action »[222]. Le corps de Sebastiana contribue à faire passer son message. Ses gestes connotent la colère tandis que le verbal – « sin atreverse a levantar la voz » – n'est que silence. Sebastiana symbolise ici les vaincus de la guerre qui ne peuvent que s'exprimer dans le silence.

Sebastiana ouvre les yeux à son mari, c'est un personnage lucide qui a compris les enjeux de la défaite ; elle fait à nouveau preuve de courage. La comparaison qu'elle utilise pour qu'Arcadio comprenne le message est cruelle : « Tú ahora estás aquí para lo que te manden [...] igual que un cerdo en un matadero, cogido por las cuatro patas y con el cuchillo encima del cuello, así estás tú, y así estoy yo, y no podemos hacer nada » (p. 163). Son argumentation s'ouvre par un reproche que son mari lui faisait à une époque où il croyait qu'un monde plus juste et moins hiérarchisé était possible : « Todavía recordaba las palabras de Arcadio, Sebastiana, tú no, tú sigues aquí para lo que te manden porque no sabes vivir sin amo » (p. 149). Le contexte dans lequel Arcadio tenait ses propos évoquait sa réprobation, il expliquait implicitement à sa femme qu'elle avait le choix et qu'elle n'était pas dans l'obligation de se soumettre. Lorsque Sebastiana reprend les propos de son mari, ce ne sont plus de simples reproches mais c'est la réalité qui se présente à eux. Elle compare les vaincus – camp auquel elle appartient – à du bétail[223], ils sont déshumanisés, soumis à la volonté des vainqueurs. La métaphore du porc attaché par les quatre pattes symbolise une situation sans issue pour eux. Le couteau, quant à lui, évoque la torture infligée aux perdants. Cette métaphore représente l'impasse dans laquelle se retrouvent les vaincus. La seule issue pour survivre est la soumission et l'obéissance à un régime injuste et qui n'a aucune légalité puisqu'il est le résultat d'un coup d'état.

Sebastiana s'inscrit dans un contexte qui l'oblige à devenir une femme forte et déterminée. Rien ne prédestinait cette jeune fille fragile et innocente, issue d'un milieu social très modeste, à devoir imposer sa volonté à des personnes de son entourage pour sauver sa famille. Ce personnage permet à la romancière de montrer qu'en période de conflit ou de défaite même les plus fragiles sont capables de s'endurcir pour s'en sortir. Sebastiana sait, quand le besoin se fait ressentir, s'exprimer et se manifester. Ainsi, les

---

[222] Pierre Oléron, « III. Études sur le langage mimique des sourds-muets. I. Les procédés d'expression », *L'année psychologique*, vol. 52, n° 1, 1952, p. 51, [en ligne] <http://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1952_num_52_1_8604> (page consultée le 7 août 2015).

[223] Alain Badiou évoque cette déshumanisation dans son essai : « Tous les récits de torturés et de rescapés l'indiquent avec force : si les bourreaux et les bureaucrates des cachots et des camps peuvent traiter leur victime comme des animaux promis à l'abattoir, et avec lesquels eux, les criminels bien nourris, n'ont rien de commun, c'est que les victimes sont bel et bien devenues des animaux », Alain Badiou, *L'éthique : essai sur la conscience du mal*, Caen, Nous, 2003, p. 32.

femmes « rebelles » qu'a vues naître le régime démocratique perdurent de façon implicite sous le régime autoritaire.

Sebastiana et María sont des femmes qui appartiennent à des milieux très différents mais qui doivent faire face aux adversités imposées par le régime qui a gagné le conflit. Chaque personnage évolue à sa façon car le point de départ n'est pas le même. Sebastiana se construit en tant que femme forte au gré de l'évolution sociale dans laquelle elle s'inscrit tandis que la force de María réside dans sa capacité à se reconstruire après avoir perdu tous les privilèges qu'elle avait – bonne condition sociale, vie confortable, famille unie. Ces deux femmes nous permettent de déceler une constante dans l'écriture grandésienne : les personnages féminins qui appartiennent à une cellule familiale républicaine ne perdent ni leur dignité ni leur force de caractère, ils sont des contre-modèles de l'image féminine imposée par le franquisme. Elles montrent, comme l'avait fait le régime démocratique en donnant de nombreux droits aux femmes, que celles-ci peuvent avoir un pouvoir de décision et qu'elles ne se définissent pas uniquement par leur rôle de mère au foyer.

c. Soledad : symbole de l'Espagne moderne

Dans *Malena es un nombre de tango*, lorsque le personnage de la grand-mère Soledad apparaît dans le récit, il s'inscrit d'emblée dans le camp des républicains grâce à un tableau qui la représente quand elle était jeune – « *La República guía al Pueblo hacia la Luz de la Cultura* » (p. 315) – titre qui fait référence au très célèbre tableau d'Eugène Delacroix : *La Liberté guidant le peuple*. Dans ce tableau, Delacroix s'inspire de la révolution des Trois Glorieuses, insurrection populaire des 27, 28 et 29 juillet 1830 à Paris, suscitée par les républicains libéraux qui renversent Charles X, dernier roi bourbon de France et met à sa place Louis Philippe, duc d'Orleáns.[224]**.** Sur la toile que possède Soledad, elle-même est une allégorie de la République espagnole tout comme Marianne l'est dans la toile de Delacroix, elle incarne donc toutes les valeurs de liberté, égalité et fraternité. Les informations données permettent de déduire que le tableau de Soledad a été peint en 1929, ce qui correspond à une période politique espagnole

[224] Information recueillie sur le site du Louvre, [en ligne] <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-28-juillet-la-liberte-guidant-le-peuple> (page consultée le 12 août 2015).

instable : la dictature de Primo de Rivera est en plein déclin, Alphonse XIII pousse le dictateur à démissionner en janvier 1930[225]. Soledad symbolise l'espoir d'un futur plus juste. L'intitulé de ce tableau est un fil conducteur qui guide le lecteur vers un portrait inattendu de Soledad : celui d'une femme libérée et émancipée.

Après 40 années de dictature, il est parfois difficile de se représenter l'Espagne du début du XXe siècle comme un pays progressiste. Almudena Grandes s'approprie la toile de Delacroix non seulement en donnant au tableau de Soledad un titre similaire mais aussi en citant les éléments symboliques du tableau. Dans cette peinture fictive, le drapeau français est remplacé par le drapeau républicain espagnol, symbole de lutte. Soledad, tout comme la Marianne de Delacroix, porte le bonnet phrygien symbole de liberté et de la République : « Está ese cuadro, la bandera republicana y ese gorro tan típico » (p. 317). Même si le tableau n'est pas décrit minutieusement dans le récit, le lecteur peut aisément imaginer que la Soledad de vingt ans représente elle aussi une jeune femme vivante et fougueuse incarnant révolte et victoire. La grand-mère raconte une anecdote la concernant qui permet de dévoiler la liberté qu'elle a connue à cette époque : « Cuando todo el mundo creía que ya iba de farol [...] me puse a bailar sobre el mantel sólo con los zapatos, las medias, las ligas y las bragas. [...] –Así que bailaste con las tetas al aire... » (p. 323-324). Les points de suspension à la fin du constat de Malena montrent l'incrédulité de l'adolescente qui en raison d'une éducation stricte et religieuse a du mal à concevoir que sa grand-mère ait pu faire un tel acte. Cet épisode permet de dénoncer les années de répression du franquisme qui ont creusé un réel fossé générationnel dénoncé par la romancière. Almudena Grandes déclare lors d'une conférence à l'Institut Cervantès des Pays-Bas : « Es muy injusto que un nieto no pueda creer que la vida de su abuelo ha sido su vida de verdad »[226].

Cette image de femme aux seins nus, si incroyable aux yeux de Malena, rappelle la Marianne de Delacroix et symbolise cette sensation de liberté qui commençait à fleurir en Espagne et qui allait devenir une réalité grâce à la Seconde République. Comme le souligne Géraldine Scanlon, pendant la Seconde République : « [La mujer

[225] « Alphonse XIII pense que la seule chance de survie de la monarchie est de renoncer à une dictature, qui n'a pas su s'imposer plus aux milieux conservateurs qu'aux réformistes de gauche. Le 30 janvier 1930, il obtient la démission de Primo de Rivera », Albert Broder, Gérard Chastagnaret et Émile Temine, *Histoire de l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours*, Paris, Aubier, 1990, p. 188.

[226] Conférence [en ligne] < https://www.youtube.com/watch?v=TZuriMa1D68> 2 min 44 sec (vidéo mise en ligne le 16 avril 2010 et consultée le 10 juin 2015).

logró] un grado de independencia económica, legal y sexual mayor que nunca »[227]. Ainsi les seins nus de Soledad connotent-ils également une idée de liberté sexuelle et de femme qui est maîtresse de son corps. Cette idée se confirme lorsque Soledad explique à sa petite-fille qu'elle ne portait pas de corset (p. 323), sous-vêtement qui était encore de rigueur au début du XXe siècle. De par sa structure rigide, les femmes étaient prisonnières du corset mais ne pas le porter était indécent aux yeux de la société. Seule une femme moderne pouvait faire preuve de cet acte de bravoure et affronter le regard des autres. Selon Rosalía Cornejo-Parriego : « Su abuela Soledad [es] representante de los derechos conseguidos por las mujeres bajo la República »[228].

La grand-mère Soledad incarne l'Espagne moderne du début du XXe siècle. Comme le suggère Fernando Valls : « En suma, lo que la abuela le cuenta es cómo fue la otra España, la de la República, una España más libre y tolerante »[229]. Le tableau de Soledad sert de témoignage d'une époque qui semble invraisemblable aux enfants nés sous la dictature, représentés ici par le personnage de Malena. Ce dialogue permet de rétablir une vérité cachée par le régime franquiste. En outre, ce tableau a une fonction symbolique, comme le souligne Rosalía Cornejo-Parriego : « *Malena* realiza un recorrido que abarca desde la República hasta la España global [...]. Esta imbricación de historia personal y política, le permite a la novela de Grandes [...] analizar a la familia de Malena como espacio real y simbólico »[230].

Le rôle du personnage de Soledad est avant tout de représenter la Seconde République espagnole. Ce tableau dont elle est l'objet est la première révélation que Soledad fait à sa petite-fille au sujet de l'histoire familiale paternelle qui représente un tabou pour les parents de Malena. La grand-mère Soledad apparaît tardivement dans le récit (p. 308 dans l'édition de référence) et n'est présente qu'au cours d'un chapitre de 53 pages dans un roman qui en fait 700. Pourtant Soledad est un personnage crucial qui, comme Teresa, marque le lecteur bien que peu de pages lui soient consacrées. Encore une fois, dans l'écriture grandésienne la hiérarchie fonctionnelle ne correspond pas à la mise en relief du personnage[231]. L'identification de Soledad et Teresa avec la Seconde République est pour la romancière une stratégie qui

[227] Geraldine Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*, Madrid, Akal, 1986, p. 320.
[228] Rosalía Cornejo-Parriego, art. cit., p. 46.
[229] Fernando Valls, art. cit., p. 21.
[230] Rosalía Cornejo-Parriego, art. cit., p. 44 (l'italique est un fait de l'auteure).
[231] Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit*., p. 46.

lui permet de souligner que la Seconde République, malgré sa brièveté, est une phase primordiale dans l'Histoire de l'Espagne.

Cette toile est aussi un point de départ pour la reconstruction de la mémoire familiale paternelle de Malena et permet de tisser un lien, inexistant à ce moment du récit, entre la narratrice – protagoniste du roman – et ses ascendants paternels[232]. Ce tableau représente aussi la conservation de ce qui a été un grand moment de l'Histoire espagnole du XXe siècle. Il immortalise une tranche de l'Histoire espagnole qui a connu une liberté sans précédent.

Sebastiana, María et Soledad sont trois femmes qui sont en étroite relation avec les valeurs républicaines. María est une républicaine exemplaire qui respecte les valeurs qu'elle défend. La fragilité dont elle témoigne à un moment du récit n'a pas pour but de montrer sa faiblesse, bien au contraire, cette fragilité a pour mission d'exalter la solidarité républicaine dans un monde chaotique régi par des conservateurs sans scrupules. La douce Sebastiana sait se montrer ferme et résolue quand il s'agit de sauver son époux qui est également le père de ses enfants. Mais elle a aussi la force d'accepter la défaite et de céder à la volonté de doña Sara – en lui laissant son dernier enfant – pour sauver sa famille qu'elle sait en danger dans un contexte de répression violente. Soledad, quant à elle, est l'incarnation de la Seconde République qui vit toujours dans l'espace intratextuel à travers la toile qu'elle conserve chez elle. La Seconde République est morte, la femme qu'elle était n'avait plus de place sous un régime totalitaire ; néanmoins, cette femme et cette République n'ont pas totalement disparu puisqu'elles continuent d'exister sur cette toile.

Ces trois femmes, nées au début du XXe siècle, dressent à travers leur histoire un tableau représentatif des femmes modernes de l'époque. Almudena Grandes veut faire sortir de l'oubli des femmes fortes et anonymes qui représentent la société espagnole républicaine.

En raison du contexte historique choisi par la romancière, le modèle familial républicain est confronté au désordre familial, tout comme la famille conservatrice. Mais le désordre familial au sein de ces familles n'aboutit pas à une critique des valeurs représentées par cette cellule familiale. Le chaos auquel ces sphères familiales sont confrontées permet à la romancière de les porter au pinacle de sa hiérarchisation. En

[232] À la suite de la discussion qui s'engage au sujet de la toile, Soledad raconte à sa petite-fille son histoire d'amour et les raisons qui ont causé la mort de son époux.

effet, si ces familles parviennent à surmonter toutes ces adversités c'est en raison des sentiments sincères qui unissent les différents membres. La confusion n'entraîne pas au sein de ces familles la naissance d'un comportement amoral pour survivre, c'est pour cette raison que l'on peut dire qu'elles sont exemplaires : dans l'univers romanesque grandésien les familles républicaines ne trahiront jamais leurs valeurs pour aller de l'avant. Ces modèles de famille sont aussi des « modèles à suivre » ; c'est-à-dire des idéaux à imiter car ils sont d'une intégrité inébranlable. Même après la débâcle, ils ne retournent pas leur veste et demeurent fidèles aux principes qu'ils ont défendus. De plus, le vécu de ces personnages est en étroite relation avec l'évolution la Seconde République.

Certes, les républicains ont perdu mais Almudena Grandes leur rend hommage à travers le courage dont font preuve ces trois couples. Cette configuration leur confère à tous une dimension héroïque car :

> Perder resulta así una forma de triunfo que ubica a los protagonistas más allá del sistema y les proporciona otra clase de éxito. Ser un antihéroe perdedor, formar parte de los derrotados garantiza pertenecer a un grupo superior de triunfadores: el de los que han resistido y fundan su victoria en la orgullosa aceptación de la derrota[233].

Cette citation d'Ana María Amar Sánchez développe les propos d'Antonio Machado qui apparaissent à la fin du roman *El corazón helado* : « Para los estrategas, para los políticos, para los historiadores, todo está claro: hemos perdido la guerra. Pero humanamente, no estoy tan seguro... Quizá la hemos ganado » (p. 1127). Ces six personnages en raison de leur capacité à surmonter les épreuves difficiles sont un hommage à ce bilan d'Antonio Machado. En effet, ils sont d'autant plus des héros exemplaires qu'ils ont été les victimes d'une autorité qui a abusé de son pouvoir.

[233] Ana María Amar Sánchez, « Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea », *Iberoamericana*, n° 21, marzo de 2006, p. 155.

IV. Nouveau modèle familial

Cette partie se centre exclusivement sur le roman *Los aires difíciles* ; seul roman du *corpus* qui met en place un schéma familial hors-norme, assumé et revendiqué par la romancière : « Quería reflejar unas nuevas formas de relación, describir cómo unos personajes construyen una familia según unos parámetros muy diferentes a los habituales »[234]. Le lecteur est donc confronté à une unité familiale inconnue. En effet, les liens familiaux se caractérisent par deux types de relations : le lien de parenté du sang et le lien de parenté par alliance. Or, dans *Los aires difíciles* la construction familiale qui se tisse entre ces personnages est plutôt un « lien du cœur ». Cette famille hors-norme s'élabore autour de six personnages issus de trois familles différentes : Juan, Alfonso, Tamara, Maribel, Andrés et Sara. Dans la chronologie de l'histoire, ils entrent en contact au cours de l'été 2000, donc à l'aube d'une nouvelle ère : le XXIe siècle. La famille ayant connu des transformations si importantes au cours du XXe siècle, la romancière fait le choix de construire un modèle familial qui s'apparente à une nouvelle conception de la famille. Comme le souligne Ana Belén Jiménez Godoy : « Ninguna sociedad posee un modelo único de familia »[235] ; selon elle, la société n'est pas en mesure de délimiter le concept de famille. De plus, le domaine fictif, domaine de la création et de l'invention par excellence, possède encore moins de limites que la réalité et donne ainsi un espace de liberté à l'écrivain. Toutefois, la romancière doit mettre en place une stratégie pour rendre le modèle de famille atypique vraisemblable. En effet, tous ces personnages sont en quête de liens, car ils vivent un manque affectif familial ; chacun d'entre eux essaye donc de pallier ce manque.

Comment se construit une famille sans aucun lien de parenté ? Dans quel but la romancière s'éloigne-t-elle des schémas connus ?

[234] Rosa Mora, art. cit., [en ligne].
[235] Ana Belén Jiménez Godoy, *Modelos y realidades de la familia actual*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, p. 28.

1. Des personnages en quête de repères

Les six personnages qui constituent cette famille sont tous issus d'un contexte familial marqué par la rupture et le dysfonctionnement : Maribel est une femme divorcée qui ne parle plus à sa mère, son fils est son unique famille ; Sara a été tiraillée toute son enfance entre deux familles : une pseudo-famille adoptive et sa famille biologique, elle n'a pas eu d'enfant, n'entretient pas de lien avec sa fratrie – quasi absente de l'histoire – ; les parents de Juan sont morts. Au moment où il décide de s'installer dans le sud de l'Espagne, son amour d'enfance – qui était sa maîtresse et sa belle-sœur – vient de mourir, à cette perte s'ajoute la mort de son frère – avec qui il entretenait un rapport conflictuel. Après la mort de ce dernier, Juan prend en charge son frère handicapé – qui vivait avec le frère défunt – et sa nièce. Ces schémas familiaux provoquent le besoin, pour tous ces personnages, de redéfinir la famille et d'en reconstruire une.

a. Le déracinement

Les membres de la famille qui se construit au fil du roman *Los aires difíciles* ont une caractéristique commune : ils sont tous en situation de souffrance. Ils se rencontrent à un moment de leur vie où ils sont envahis par la détresse, le besoin d'oublier le passé et l'envie de se reconstruire.

Deux personnages partagent des traits similaires : Sara et Juan. Tous deux fuient Madrid pour des raisons très vagues au seuil du roman – mais très vite le lecteur comprend qu'ils veulent échapper à un lourd passé familial –, cette situation leur confère un statut de personnage déraciné dès le début du roman. André Karátson et Jean Bessière qualifient le déracinement dans la littérature par ces mots : « Chacune de ces histoires[236] traite de l'impossibilité de se maintenir dans le lieu d'origine, doublée de l'impossibilité de ne pas souhaiter le rattachement à ce lieu »[237]. Cette remarque, au sujet des romans de Kafka et Beckett, est adaptée aux situations auxquelles Sara et Juan

[236] André Karátson et Jean Bessière font référence aux œuvres de Franz Kafka, *La métamorphose* et *Le verdict* et à *Molloy* de Samuel Beckett.
[237] André Karátson et Jean Bessière, *Déracinement et littérature*, Université de Lille III, 1982, p. 35.

sont confrontés. Le narrateur, qui adopte la focalisation interne de Juan, laisse percevoir le conflit ressenti :

> Cuando comprendió que Madrid había dejado de ser un buen lugar para vivir, escogió lo que entonces le había parecido la opción más segura, aprovechar la garantía de desorden implícita en el principio de las vacaciones, deslizarse discretamente en ese caos controlado y general [...] Juan Olmedo era de Madrid, y sabía que iba a echar de menos Madrid [...]. Quizás no habría sido necesario abandonar la ciudad. Quizás hubiera bastado con cambiar de coordenadas, otra casa, otro barrio, otro hospital, otro colegio. (p. 22-23)

Ce passage qui concerne Juan illustre la théorie d'André Karátson et Jean Bessière puisqu'il explique la volonté du narrateur de quitter Madrid, tout en mettant en exergue une configuration différente qui aurait pu éviter un déracinement aussi violent[238] ; cela est bien la preuve de l'attachement du narrateur à la capitale espagnole ; malgré tout il décide de partir. La spécificité du déracinement de Juan est qu'il ne souhaite pas que son départ provoque une rupture dans l'environnement auquel il appartient à Madrid. Les vacances d'été sont une période idéale puisque c'est l'unique moment de l'année pendant lequel toutes les familles se déplacent. Le départ des Olmedo passe inaperçu ; il est aspiré par le flux des vacanciers. Dès les premières pages du roman, Juan dévoile son côté calculateur et montre son habileté à profiter des situations pour arriver à ses fins. Le fragment – « deslizarse discretamente » – atteste des précautions prises par Juan qui ne souhaite pas laisser de traces de son départ, il agit tel un délinquant qui veut se fondre dans la masse des vacanciers. Lorsque le narrateur se remémore l'annonce de son départ à sa famille, la réaction de ses sœurs confirme son attitude de calculateur : « Ninguna de sus dos hermanas entendió la naturaleza *progresivamente radical* de aquella secuencia de decisiones »[239] (p. 297). L'oxymore « progresivamente radical » atteste des sentiments confus qui ont envahi le personnage au moment de prendre une résolution. Celle-ci s'apparente d'ailleurs à un plan subtilement élaboré mais qui a mûri hâtivement. Sa volonté de partir est marquée par l'empressement, ce qui laisse transparaître la tourmente du personnage, le besoin de s'échapper et de fuir.

---

[238] L'utilisation du conditionnel passé « habría sido » et du plus-que-parfait du subjonctif « Hubiera bastado » inscrivent ces actions dans le mode de l'irréel, cette réflexion du narrateur reste donc en suspens, jamais il ne trouvera de réponse.
[239] Nous soulignons.

Le second personnage qui est en situation de déracinement est Sara ; toutefois, contrairement à Juan, elle ne mentionne pas le vide laissé par Madrid. Cette réaction divergente face au déracinement s'explique en raison du passé de chaque personnage. Madrid représente pour Juan la ville où il a grandi, vécu son premier amour, cru qu'il pourrait être heureux. Pour Sara, Madrid évoque son enfance déchirée et un espace dans lequel elle ne parvenait pas à trouver sa place. Le déracinement semble être la seule issue possible :

> Encontró en aquella urbanización *aislada*, habitada por profesionales de la clase media alta entre los que le resultaría muy fácil *camuflarse*, y situada en las *afueras* de un pueblo de turismo popular, desprovisto de los alicientes de dudosa elegancia que podría atraer, entre manadas de jeques árabes, a unos flamantes nuevos ricos como los López Ruiz, esos primos postizos a los que no quería volver a ver nunca más. *Resguardado* de los vientos y de la curiosidad ajena por unos *muros tan altos* que *apenas consentían divisar* desde la carretera los tejados de las casas[240]. (p. 32)

La description de la nouvelle résidence choisie par Sara met en évidence sa volonté de rester à l'écart. Le narrateur use un champ lexical qui connote l'état de réclusion. Cette nouvelle demeure est symbole de rupture dans la vie du personnage. Ce nouvel espace diégétique marque un tournant dans la vie de Sara qui fait le choix délibéré de se couper du monde, de se dérober. En raison de cette configuration, elle semble s'apparenter à un délinquant, tout comme Juan, elle fuit Madrid et veut se protéger des regards indiscrets. Ils ont tous les deux le désir d'oublier Madrid, ce qui permet de déduire que l'espace madrilène représente pour eux la souffrance et la douleur. Néanmoins, il convient de rappeler que Madrid est un espace de prédilection chez Almudena Grandes. Comme le souligne Dieter Ingenschay dans le titre de l'un de ses articles – « Almudena –madrileña– madrileñista. Espacio y espíritu urbano en la narrativa de Almudena Grandes »[241] –, Madrid est un espace de premier choix dans l'écriture de la romancière. Cet intitulé évoque la condition de madrilène de la romancière mais aussi son attachement à cette ville. Il est vrai que Juan et Sara s'inscrivent dans un nouvel espace – Rota – mais Madrid appartient à leur vie passée et représente un espace capital où se sont développées des intrigues qui les ont poussés à

[240] Nous soulignons.
[241] Dieter Ingenschay, « Almudena –madrileña– madrileñista. Espacio y espíritu urbano en la narrativa de Almudena Grandes », in Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (Eds.), *Cuadernos de narrativa*, *op. cit.*, p. 67.

partir soudainement. Le déracinement de Sara et Juan est présenté comme inéluctable et apparaît comme l'unique issue pour une possible reconstruction.

Sara et Juan sont coupés de leur passé, de leurs familles, de leurs amis, ils sont confinés dans un espace qui leur est étranger ; ils sont donc enclins à créer des liens affectifs. Le passé trouble de ces deux protagonistes transpire dès que l'intrigue se met en place, mais ce passé a une forte emprise sur le déroulement des événements à partir du moment où ces deux personnages entrent en contact dans la diégèse. Ils sont unis par des caractéristiques communes – le déracinement et un passé énigmatique – et cela les prédestine à créer des liens solides.

b. Des personnages en souffrance

Les quatre autres membres qui composent cette famille singulière sont : Alfonso, Tamara, Maribel et Andrés. Ces personnages sont tous en situation de souffrance pour des raisons spécifiques. Deux d'entre eux, Alfonso et Tamara, ont subi le choix de Juan, ils sont ainsi contraints au déracinement. Maribel et Andrés sont des habitants de Rota, ils ne sont donc pas confrontés à un nouvel espace diégétique mais ils subissent les préjugés d'une société qui ne les accepte pas.

Alfonso est un enfant emprisonné dans un corps d'adulte. Le narrateur choisit de mentionner explicitement les troubles mentaux de son frère : « Su pobre hermano, que seguía oliendo el aire como el torpe mamífero que era » (p. 14). D'emblée, Alfonso est déshumanisé par son propre frère. Par ce biais, le lecteur perçoit Alfonso comme un personnage qui ne comprend pas le monde qui l'entoure ; il est étranger au monde dans lequel il vit. Son statut de déficient mental fait de lui un adulte dépendant de la volonté de Juan et lui confère en outre un état de souffrance quasi permanent. Il est le représentant de la fêlure par excellence dans la famille.

Alfonso est le seul personnage qui manifeste ouvertement son mal-être. En raison de sa déficience, il n'est pas conscient des sujets tabous et il se caractérise alors par sa spontanéité et sa sincérité. Sa condition de handicapé est un obstacle à son intégration, il craint la nouveauté et refuse le sort que Juan a décidé pour lui :

> –No quiero ir –decía sin cesar, y movía el dedo en el aire para reforzar su negativa–. No, no, no. Me quedo aquí. Casa casita, casa casita... [...]
> –Mira, Juanito, cómo se me caen las lágrimas. Por aquí... y por aquí, mira... Es que no quiero ir, no quiero, no quiero, no... quiero..., y ya está. [...]
> –Y quién te va a hacer la comida, ¿eh? A ver...
> –Tú –y sonrió, muy satisfecho de haber encontrado la solución–. Tú me la haces.
> –Pero si yo no estoy en casa. Yo me voy a trabajar y no vuelvo hasta por la tarde.
> –¡Tú! –chilló, mientras su llanto, manso al principio, crecía y se encrespaba–. ¡Tú me la haces, tú, tú! [...]
> –¡Tú! –chilló por última vez, antes de tirarse al suelo. (p. 72-73)

Alfonso refuse d'aller dans le centre d'accueil de jour, espace nouveau rempli d'inconnus, il préfère le foyer familial qui est un espace connu donc rassurant. La maison symbolise pour lui un espace protecteur, le terme « casita » dénote l'attachement affectif qu'elle représente pour lui. Les deux premières répliques se caractérisent par une répétition acharnée de la négation. Ces négations révèlent la contrariété ressentie par Alfonso et la crainte de l'inconnu. La théâtralisation de la scène ajoute une tension dramatique qui permet au lecteur de visualiser ce qu'il lit, le phénomène de l'hypotypose[242] se met en place dans le récit. En effet, « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive, si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante »[243]. Toute une stratégie se met en place afin que le lecteur visualise la scène. Les points de suspension placés après « aquí » et « mira » évoque le comportement kinésique du personnage. La douleur, au début maîtrisée, finit par s'extérioriser à travers les cris qu'il pousse. Le pronom sujet « tú » répété à maintes reprises prend une connotation d'accusation et Alfonso met son frère en porte à faux.

Le narrateur n'adopte jamais la focalisation interne d'Alfonso, celui-ci est présent dans le récit à travers la focalisation des autres personnages ou bien lorsqu'il prend la parole dans le discours direct. Le discours direct d'Alfonso témoigne de la fonction du dialogue : « Il convient de rappeler que le récit qui se fait *dans* et *par* le dialogue [...] [est] un métarécit limité et destiné à éclaircir le récit principal »[244]. La

---

[242] « La linguistique appelle hypotypose le procédé simple et connu de la figure de style qui fait que les choses sont dites ou écrites de telle façon qu'une image se dessine dans la pensée de l'auditeur », Dominique Suchet, « Pour entendre, voir ce qui est dit (hypothèse d'une double hypotypose) », *Revue française de psychanalyse* 2007/5, vol. 71, p. 1739, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2007-5-page-1737.htm> (page consultée le 17 août 2016).
[243] Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 390.
[244] Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006, p. 72.

prise de parole d'Alfonso et d'autant plus importante que c'est le seul moyen pour le lecteur d'avoir accès à ses pensées[245].

L'autre membre de la famille Olmedo qui se trouve en situation de souffrance est Tamara. La douleur de l'enfant est explicite au cours d'un passage mené sous sa focalisation qui évoque la rentrée des classes dans sa nouvelle école : « escogió una esquina », « una posición poco expuesta » (p. 118). Ces deux extraits révèlent la volonté d'isolement du personnage et le besoin pour Tamara d'instaurer une rupture spatiale. Bien qu'elle soit présente, elle crée une illusion d'absence en s'extirpant de la foule. Tamara est une nouvelle élève, cette situation l'expose à aviver la curiosité de ses camarades. La fillette est marquée par un passé récent tragique dont elle ne veut pas parler, elle se protège en essayant de s'absenter et en évitant d'attirer le regard des autres.

La souffrance qu'elle ressent est viscérale, ancrée au plus profond d'elle : « apretar el nudo de su garganta », « La tristeza habitaba permanentemente en ella como una fiera adormilada, agazapada, en un pliegue de su estómago » (p. 119). Tout comme pour le personnage d'Alfonso, la douleur s'exprime à travers le corps. Mais contrairement à celle d'Alfonso, la douleur de Tamara est intériorisée et maîtrisée. Certes, Tamara n'est qu'une enfant, mais la perte inattendue et successive de ses deux parents ont forgé en elle une maturité qui n'est pas représentative des enfants de son âge : « Siempre lloraba de noche, cuando nadie podía verla ni escucharla » (p. 119). Tamara s'autocensure dans l'expression de ses sentiments. L'image de la « fiera adormilada » signale que Tamara est à fleur de peau ; la douleur omniprésente dissimulée peut exploser à tout moment car le personnage n'a plus de repères : « Lo había perdido todo » (p. 123). Elle est dans une nouvelle maison, éloignée de la sphère parentale symbole du foyer nourricier qui se définit comme étant protecteur. De plus, elle est sous la responsabilité d'un adulte familier, son oncle, mais qui n'appartenait pas à son quotidien. Juan était présent dans la vie de famille de sa nièce mais aucun élément du roman n'indique qu'il existait un lien affectif patent qui les unissait.

Le personnage de Maribel est présenté dans un premier temps à travers la focalisation interne de Sara : « La asistenta de Sara tenía treinta años, un hijo de once,

[245] Nous aborderons,par la suite, le contrôle exercé par Juan sur Alfonso qui ne veut pas que ce dernier s'exprime en raison de ce qu'Alfonso sait au sujet de la mort de Damián, cf. *infra*, chapitre troisième.

un matrimonio desgraciado a cuestas » (p. 35). Michel Erman appelle cela une « description définie » :

> Les descriptions définies servent, en premier lieu, à renvoyer à des personnages anonymes qui sont identifiés à l'intérieur d'énoncés existentiels relatifs à des relations familiales (mon père), affectives (l'amie de mon père) ou sociales (le propriétaire des lieux). Désigner un personnage de la sorte implique une intention du locuteur[246].

La description définie – « La asistenta de Sara » – crée un lien social entre Sara et Maribel, l'intention du narrateur étant d'annoncer que Maribel entre dans sa vie et commence à faire partie de son quotidien. Michel Erman ajoute également à propos des descriptions définies qu'elles « ont souvent une valeur prédicative car elles sous-entendent que les personnages jouent tel ou tel rôle ou sont susceptibles d'agir de telle ou telle manière »[247]. Dans le cas de Maribel, la femme de ménage est associée à la figure traditionnelle du domestique : une femme bavarde qui aime les commérages, Maribel est ainsi susceptible de devenir une source d'information pour Sara qui ne connaît personne dans cette nouvelle ville.

La description de Sara se focalise essentiellement sur l'infortune du personnage et met en exergue la dure vie de Maribel : travail fatigant et sous-payé, jeune femme séparée, mère d'un enfant. Maribel est un personnage en manque de reconnaissance sociale. Elle vit et a grandi dans la petite ville de Rota ; ce genre d'agglomérations de petites tailles sont des lieux où les idées conservatrices et traditionnelles perdurent malgré l'évolution de la société et Maribel exprime sa situation par ces mots : « Los tiempos cambian, y han cambiado las cosas, pero no de la misma manera, no en todas partes, no a la misma velocidad para todo el mundo, y para las mujeres como yo, y para los hijos de las mujeres como yo, las cosas cambian poco y muy despacio » (p. 474-475). À travers cette phrase, le narrateur dénonce les mentalités conservatrices qui n'évoluent pas ou peu – dans les petites villes – malgré les changements sociaux qui se mettent en place. Le personnage est conditionné pour vivre dans une souffrance quasi perpétuelle, l'espace auquel elle appartient et l'engrenage des préjugés sociaux la condamnent à une vie de martyre. Le fragment – « las mujeres como yo » – répété à deux reprises, indique l'appartenance de Maribel, jeune femme divorcée, à une minorité difficilement acceptée par la société. Son témoignage met en exergue le poids de 40

[246] Michel Erman, *op. cit.*, p. 41.
[247] *Ibid.*, p. 42.

années de dictature au cours desquelles le divorce était proscrit et dénote les difficultés que peut rencontrer une société à accepter le changement.

Le dernier personnage qui compose cette famille est Andrés, le fils de Maribel. Ce garçon subit les répercussions de l'infortune de sa mère. La détresse du garçon s'exprime au moyen de ses habits : « Tan incómodo en sus ropas heredadas, un absurdo bañador de flores que le quedaba largo y una camiseta verde, tan estrecha que permitía contarle las costillas » (p. 41). Cette description renseigne ce que Vincent Jouve appelle « l'être du personnage » dont l'habit fait partie. Comme il l'explique : « Le portrait vestimentaire renseigne non seulement sur l'origine sociale et culturelle du personnage, mais aussi sur sa relation au paraître »[248]. Ces éléments inscrivent le garçon comme appartenant à la classe sociale des plus démunis. Andrés est conscient de son apparence ridicule – « tan incómodo » – mais la subit en raison de son statut d'enfant dépendant de sa mère. Comme l'écrit Vincent Jouve : « Le vêtement est une représentation de soi qui exprime toujours un rapport au monde »[249]. La tenue d'Andrés ridiculise l'enfant et constitue un réel obstacle à l'intégration : « Tamara escuchó con claridad algunas risitas desde el fondo del aula, que su amigo intentó identificar » (p. 124). Ses habits et ses affaires usés – « Tamara se fijó en su mochila, muy limpia pero lavada tantas veces que no podía leerse nada sobre su solapa, en los contornos borrados y rotos [...]. El tirante de la derecha estaba cosido con un hilo fuerte, negro » (p. 124) – suscitent le rejet de ses camarades. L'école, l'espace le plus fréquenté par les enfants, représente pour Andrés la souffrance. Cet espace diégétique, où les enfants règnent, acquiert dès lors cette dimension de cruauté qui lui est si spécifique. En outre, Andrés est rejeté car il n'appartient pas au milieu social des autres enfants : « El colegio de Andrés no le costaba ni un duro [a Maribel], porque su madre trabaja allí y su convenio le daba derecho a disfrutar de una plaza gratuita » (p. 129). Ce que Maribel perçoit comme un avantage se révèle être en réalité un inconvénient pour son fils. Cet engrenage laisse penser que Maribel et Andrés sont condamnés au milieu social auquel ils appartiennent. Le refus d'intégration des camarades d'Andrés lui rappelle qu'il n'est pas à sa place.

Tous les membres de la famille sont donc individuellement dans une situation de crise qui les plonge dans la souffrance. Ces personnages sont seuls, isolés, rejetés, ce

[248] Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001 [1997], p. 58.
[249] Michel Erman, *op. cit.*, p. 67.

qui engendre une rupture sociale mais aussi des carences affectives. Il leur est donc nécessaire de les combler afin de retrouver une place dans la société. Mais cette accumulation de personnages en souffrance est aussi une force pour le récit puisque selon Michel Zéraffa : « le personnage [...] ne peut être vrai que s'il est présenté comme perdu, incertain, hésitant et étonné »[250]. Cette souffrance les rend vraisemblables et sert à éveiller l'empathie du lecteur.

La rupture qu'ils vivent, de plein gré ou imposée, fait naître en eux le besoin de se reconstruire. Sara et Juan viennent tous deux d'emménager, cette situation commune les prédestine alors à faire connaissance. Maribel, qui travaille pour eux, voit que ces deux personnages, en provenance de la capitale espagnole, n'ont aucun préjugé sur son statut de femme divorcée. Ils ne la jugent pas, contrairement aux habitants de Rota, et elle s'habitue très vite à leur présence. Les éléments que nous venons d'énoncer contribuent à développer un climat de confiance qui s'instaure progressivement et qui tisse des liens qui peuvent s'apparenter à des relations familiales.

2. La construction d'un modèle familial hors-norme

a. Combler les carences

Tous ces personnages appartiennent à un schéma familial déconstruit. Néanmoins ils se rapprochent progressivement et chacun parvient à combler ses manques.

Tamara est un personnage qui malgré son jeune âge est marqué par une histoire douloureuse : la perte de ses deux parents. Cependant, deux femmes entrent dans sa nouvelle vie et parviennent à combler le manque maternel. Le premier personnage qui joue inconsciemment le rôle de la mère est Sara :

> Pensaba volver a casa andando, pero cuando aún caminaba en paralelo a la valla, un BMW gris con matrícula de Madrid se detuvo a su lado haciendo sonar la bocina. Tamara lo reconoció en seguida, y tenía ya la

[250] Michel Zéraffa, *Roman et société*, Paris, PUF, 1971, p. 27.

> mano en el picaporte antes de que el cristal ahumado de la ventana descendiera, en un susurro lujoso de puro imperceptible, mientras Sara se ofrecía a llevarla a casa.
> – ¿Qué tal te ha ido? –le preguntó, después de recibir un beso como premio por la oportunidad de su aparición–. Hoy era el primer día, ¿no? (p. 128)

Ce passage, qui *a priori* semble anodin, est en réalité fondamental pour que Sara puisse s'inscrire dans la sphère familiale et incarner le substitut maternel. Sara sans le vouloir remplace la mère de Tamara. Effectivement, ce n'est pas le fait que Sara emmène Tamara en voiture qui réjouit l'enfant mais l'effet de surprise qui s'apparente aux surprises que sa mère aimait faire : « [Su madre] tenía ideas estupendas, de las que jamás se le ocurrieron a su padre. Ideas como aquella de ir a recogerla al colegio por sorpresa el segundo día del curso » (p. 121). Ces deux passages se retrouvent à sept pages d'intervalle dans l'édition de référence. La romancière rapproche stratégiquement ces deux actions dans le récit, le baiser que Sara reçoit correspond au rituel mère/fille qui s'instaure après une séparation de courte durée. Tamara n'est pas enthousiasmée à l'idée de rentrer chez elle en voiture, elle est conquise par la répétition d'une action qui suscite un souvenir maternel cher qui ne peut plus se reproduire en raison du décès de sa mère.

Néanmoins, le personnage de Sara a des limites pour jouer ce rôle ; Sara n'ayant pas eu d'enfant ne connaît donc pas les automatismes maternels. C'est à ce niveau que Maribel entre en scène et devient un complément de la figure maternelle, elle apporte à Tamara ce que Sara n'est pas en mesure de lui donner :

> Tamara ya le tenía mucho cariño a Maribel. Siempre le había caído bien, porque era una madre que hacía cosas de madre, y decía y advertía y se asustaba y se comportaba y sonreía y besaba como una madre, y estaba ahí, con la comida puesta y la nevera llena y las tiritas a mano y un truco en la memoria para solucionar casi cualquier cosa como no sabía hacerlo Sara, como no sabía hacerlo Juan, y porque cuando estaban juntos, que era casi siempre, no discriminaba entre Andrés y ella. (p. 697)

Même si Maribel est la femme de ménage de son oncle, son attitude fait que Tamara projette en elle la figure maternelle et non celle de l'employée de maison. L'absence de figure maternelle facilite l'acceptation de Maribel en tant que telle aux yeux de Tamara. Dans la description que fait la fillette, Maribel évoque une figure protectrice et bienveillante ; elle incarne la mère nourricière pour Tamara. Dans *L'histoire des mères du moyen-âge à nos jours*, la mère nourricière est considérée

comme étant primordiale pour l'enfant : « La mère nourricière assurait au nouveau né un bon départ dans la vie »[251]. Ainsi Maribel devient une figure de premier plan dans la réussite de la nouvelle vie de Tamara. Maribel pallie l'inexpérience de Sara et Juan en tant que figure parentale.

Peu à peu chacun trouve sa place dans cette famille. Grâce à elle, Andrés découvre une reconnaissance sociale jamais connue auparavant ; il existe enfin dans un milieu qui l'a toujours rejeté. La vie de ce garçon se transforme soudainement et il se retrouve projeté au premier plan dans un univers jusqu'à présent méconnu de lui :

> La primera vez que aquel BMW gris metalizado, tan grande que no cabía bien por las callejuelas del centro, se detuvo ante la verja del patio y abrió sus puertas *sólo para él*, Andrés miró hacia atrás antes de *ocupar la plaza del copiloto* y leyó una envidia súbita, un escándalo instantáneo e imprevisto, todo un *triunfo*, en la morada turbia de algunos de sus compañeros. Allí estaba Alonso, el hijo de ese herrero que se había hecho de oro con la carpintería [...] y Medina, cuya familia cosechaba ahora viviendas unifamiliares [...] y Solís, que [...] tenía la vida asegurada gracias a la inmobiliaria de su padre, y Auxi, la prima de Medina que en aquel instante dejó de presumir del precio del monovolumen que acababa de comprarse su madre. Allí estaban todos, quietos, pacíficos, *callados por una vez*[252]. (p. 225-226)

Andrés, qui depuis toujours suscitait le désintérêt et la raillerie, provoque soudainement l'admiration de tous. La BMW de Sara contribue à ce changement. En outre le véhicule imposant transmet une image de pouvoir et de richesse. Il a un caractère ostentatoire qui représente la réussite sociale. Cette BMW est là : « sólo para él ». Mais Andrés n'est pas un simple passager, il prend la place tant prisée par les enfants et souvent réservée aux adultes. Cet épisode représente une forme d'ascension sociale pour lui. Elle prend davantage de valeur si le lecteur considère que tous ceux qui observent avec attention la scène appartiennent aux nouveaux riches inscrits dans son école et qui considéraient qu'Andrés serait toujours un perdant. Sara devient la bonne fée d'Andrés et parvient à changer le regard que ses camarades ont sur lui.

Cette nouvelle famille qui se dessine le fait entrer dans le camp de ceux qui provoquent l'intérêt, ainsi Andrés prend de l'assurance. Ses nouveaux habits

---

[251] Yvonne Knibiehler et Catherine Fouquet, *L'histoire des mères du moyen-âge à nos jours*, Paris, Montalba, 1980, p. 104.
[252] Nous soulignons.

contribuent également à opérer un changement et il finit par s'extirper de cette image d'enfant issu de la classe la plus modeste :

> Sara fue también la primera que celebró su aspecto al día siguiente, cuando apareció con su nueva ropa en casa de los Olmedo. [...]
> El tío de Tamara habló en voz alta, enfocando hacia él todas las miradas [...].
> –¡Hombre, si parece que somos del mismo equipo! –le dijo, y era verdad, porque los dos iban vestidos igual. (p. 230)

Les nouveaux habits d'Andrés lui permettent de changer de statut social[253]. Le temps d'une soirée, il parvient à être le reflet de Juan. Juan travaille dans le corps médical en tant que médecin et son statut[254] suscite respect et admiration. En projetant l'image de Juan sur lui – par les habits –, le jeune homme obtient lui aussi une reconnaissance sociale. Andrés, qui était un garçon discret entre dans une dynamique ostentatoire : « Se atrevió a acometer una pequeña serie de gestos exhibicionistas ante sus compañeros de clase [...] puso luego en marcha la videoconsola de Tamara en ausencia de su dueña » (p. 231). Ces gestes lui permettent de s'affirmer et de montrer à ses camarades qu'il est maître des lieux dans la maison des Olmedo. Sara et la famille Olmedo contribuent à son épanouissement mais surtout à modifier le regard des autres et à le faire accepter ; Andrés vit une réelle ascension sociale.

Sara a grandi tiraillée entre deux familles, ses repères familiaux sont flous ; la dynamique qui se construit autour de cette famille atypique réveille en elle une sensation d'équilibre : « se levantó tarde y con una sensación de bienestar » (p. 235). Le narrateur fait ce constat le lendemain de l'anniversaire de Tamara où ils étaient tous réunis. Cet après-midi passé ensemble lui a apporté une sensation d'apaisement encore méconnue pour elle. Progressivement Tamara et Andrés entrent dans son quotidien, dans son cercle intime, elle rompt ses habitudes pour les satisfaire : « Aquélla era la única tienda del pueblo donde vendían unas barritas de chocolate que le gustaban mucho a los niños » (p. 360). Comme un parent qui choie des enfants, elle est prête à tout pour satisfaire Andrés et Tamara.

---

[253] Michel Erman, *op. cit.*, p. 67. Dans son ouvrage Michel Erman souligne l'importance de la tenue vestimentaire chez Balzac qui contribue à ce que le personnage soit ce qu'il veut être. Grandes réinvestit cette technique pour le personnage d'Andrés qui aimerait être reconnu par ses semblables comme Juan.

[254] Selon Philippe Hamon : « travailler implique que le personnage se définisse en relation avec des programmes et protocoles idéalement fixés », *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 160.

Dans l'adversité, le cercle se resserre et les enfants entrent définitivement dans sa sphère intime : « [Sara] se había hecho cargo de los niños hasta el punto de que había dormido con Tamara y con Andrés en la misma cama, en la cama de Juan » (p. 620). En raison de l'hospitalisation de Maribel, suite à l'agression de son ex-mari, Andrés se retrouve seul au foyer, Tamara perd celle qui agit envers elle comme sa mère et Sara est alors la seule femme adulte proche des enfants qui a la capacité de compenser ce manque. Tamara n'hésite pas à se réfugier dans le lit de Sara (p. 635). L'épisode du baiser donné à Sara par Tamara se répète mais cette fois-ci Tamara sollicite un besoin de protection : « –Es que estaba soñando un sueño horrible [...] por eso me vine anoche a dormir contigo, claro igual te molesta... –No, no me molesta [...] –¡Vale! –se acercó a ella y la besó en la cara » (p. 636). L'agression de Maribel réveille des souvenirs douloureux de la perte maternelle. Tamara est démunie et trouve le réconfort maternel auprès de Sara.

Juan est l'unique homme adulte[255] dans cette famille en formation, il est le seul modèle référent pour Andrés. De plus, son statut social de médecin lui donne une certaine déférence aux yeux des autres membres de cette famille puisque Maribel et Sara, les deux autres adultes du groupe, n'ont pas fait d'études supérieures.

Juan symbolise donc le *pater familias*. Il est celui qui impose son autorité aux enfants du groupe sans pour autant être tyrannique. Après une dispute semblable à celle qui pourrait avoir lieu entre un père et ses enfants, Tamara et Andrés font le choix de se faire oublier : « Aquella tarde, los dos niños se marcharon juntos y enseguida, después del postre, no volvieron a aparecer hasta las seis y media » (p. 566). Même s'il n'est pas leur père[256], les enfants le craignent. Andrés fait tout son possible pour ne pas contrarier cet homme qui vient suppléer l'absence de référent paternel : « Andrés fabricó un cartel con una cartulina blanca y rotuladores de colores, "No llaméis al timbre. Juan está durmiendo" » (p. 567). Ce détail anecdotique, qui fait sourire, témoigne non seulement du respect qu'Andrés a pour Juan mais révèle aussi comment l'enfant essaie de ne pas le décevoir. De plus, comme nous le verrons dans le chapitre III, Juan est un personnage qui connote la confiance et qui sait rassurer son entourage dans un contexte difficile comme l'est celui de l'agression de Maribel.

[255] Alfonso est lui aussi un adulte mais sa maladie le réduisant au statut d'enfant, il ne peut avoir de responsabilités.
[256] Juan est le père biologique de Tamara mais celle-ci ne le saura jamais.

Alfonso est, quant à lui, un personnage en constante quête affective. Cet enfant coincé dans un corps d'adulte dépendant d'une tierce personne éprouve le besoin permanent de se sentir aimé. Ses parents étant décédés, il cherche par instinct la protection des autres. Le premier contact entre Sara et Alfonso signale l'embarras de Sara : « Alfonso le ofreció la mano como un niño pequeño que quiere que lo saquen de paseo. Sara la aceptó [...] la situación le pareció tan ridícula que dejó escapar una risita ahogada » (p. 285). Dans un premier temps, Sara est face à une situation nouvelle qui la trouble. Cependant, le détail « La fuerza con la que Alfonso le apretaba la mano [de Sara] » (p. 373) témoigne du lien qui finit par se tisser entre les personnages et de son évolution. Le substantif « fuerza » indique que ce lien est solide et indestructible ; il met en exergue la confiance qui s'est instaurée. Alfonso finit par trouver sa place dans cette famille auprès des enfants, il veut donc participer aux activités de Tamara et Andrés et ainsi rester dans le cercle intime qui s'est créé. L'insistance d'Alfonso pour aller au cinéma avec eux signale sa volonté de prouver qu'il existe et qu'il a sa place dans ce groupe familial : « Yo sí voy, yo sí voy, sí voy, sí voy » (p. 415). Son statut d'adulte/enfant l'oblige à mettre en place une stratégie enfantine pour parvenir à ses fins, qui est la répétition continue. C'est la seule tactique qui lui permet d'imposer sa volonté.

Chaque personnage trouve une place dans cette sphère familiale singulière. Ils sont tous en souffrance et ont des carences familiales. En agissant comme s'ils étaient une famille, ils ont tous à y gagner puisqu'ils se reconstruisent et se redéfinissent.

b. Le lexique au service d'une construction familiale vraisemblable

Outre les liens qui se nouent entre les différents personnages, certains d'entre eux utilisent un lexique qui vient confirmer qu'ils sont une famille. Seulement trois personnages verbalisent la notion de famille et la rendent ainsi réelle : Maribel, Andrés et Sara. Ces sont les trois personnages dont l'histoire familiale est la plus chaotique. Alfonso, Tamara et Juan ayant des liens familiaux sanguins, ils n'ont pas un besoin aussi affirmé que Maribel, Andrés et Sara d'exprimer par les mots la relation qui les unit.

Le premier personnage qui utilise le terme « familia » pour évoquer la relation entre les six personnages est Andrés :

> *No estaba seguro de qué* era exactamente lo que tenía, a qué clase de *alianza* pertenecía, *en qué consistía* esa especie de novedad absoluta, como un *nuevo mundo*, una *nueva familia*, un nuevo paisaje, donde de repente había empezado a suceder su vida[257]. (p. 413)

Les pensées d'Andrés, retranscrites en focalisation interne, permettent au lecteur d'accéder au processus de construction mentale du personnage, avec ses étapes ; le lecteur assiste à l'évolution de la pensée du personnage. Cet extrait est un exemple manifeste des difficultés ressenties par le jeune garçon pour désigner ces personnages qui entrent dans son cercle intime. Le début témoigne de l'insécurité que provoquent en lui ces nouveaux liens et le substantif « alianza » montre qu'il parvient à considérer ces personnages qui sont entrés récemment dans sa vie comme un groupe ; il finit par nommer ce groupe « familia » mais l'adjectif « nueva » tend à faire penser au lecteur qu'Andrés est dans l'attente et qu'il attend la confirmation de ce qu'il croit.

Sara, quant à elle, évoque la notion de famille à un moment du récit où elle semble avoir trouvé un équilibre qui lui est favorable :

> Junio fue bueno. Julio, mucho mejor de lo que Sara se había atrevido a esperar y que la mayor parte de los meses que recordaba. En el centro de lo que cada vez se parecía más a una extravagante sociedad, la irregular familia de seis miembros que se habían adoptado los unos a los otros en casi todas las direcciones posibles, con la libertad de las decisiones arbitrarias y por el puro deseo de estar juntos, ella se convirtió en el peso que equilibraba todas las balanzas. (p. 491)

Nous avons ici le point de vue d'un personnage adulte sur les liens qui se sont tissés. Le regard de Sara met en avant le fait que cette famille est hétéroclite, l'adjectif « irregular » met en exergue que cette famille ne suit pas une règle préétablie ; mais dès les premières pages du roman le lecteur est prévenu, ces membres devront s'unir s'ils veulent survivre : « estaban abocados a convivir como los únicos supervivientes de un naufragio a los que un capricho del mar hubiera reunido » (p. 69). Sara est un personnage qui s'est vu imposer un mode de vie hors-norme étant enfant. Elle est donc à la recherche d'un équilibre qui est aux antipodes de ce qu'elle a connu. Dans cette

[257] Nous soulignons.

nouvelle famille, Sara est au centre de l'union de ce qu'elle considère sa famille tandis que dans l'enfance elle était au centre de la désunion familiale, déchirée entre sa famille adoptive et sa famille biologique. Ce groupe de personnes représente pour elle ce qu'elle attendait d'une famille : paix et harmonie. Lorsqu'il évoque « los legítimos miembros de su familia adoptiva » (p. 491), le narrateur met en avant que ces inconnus sont devenus sa vraie famille. Il utilise les termes « legítimo » et « adoptiva » pour marquer un contraste par rapport à sa première famille adoptive, doña Sara et don Antonio, qui n'ont jamais fait de démarches administratives pour une adoption légale.

Le dernier personnage à considérer le groupe comme une famille est Maribel. Contrairement à Andrés et Sara, Maribel exprime au discours direct sa perception du groupe : « Al fin y al cabo, Sara y tú, sobre todo tú, y tu hermano, y la niña, claro, pues... Ahora sois mi familia. Os quiero mucho. A ti te quiero más, pero a Sara también la quiero » (p. 631). Dans ce passage, les points de suspension marquent l'hésitation ressentie par Maribel au moment où elle veut exprimer ce qu'elle ressent. Si Maribel est le seul personnage qui évoque le groupe au discours direct et le désigne comme une « familia » c'est en raison de son authenticité et de sa spontanéité. Au-delà d'être ses employeurs, Sara et Juan lui apportent un équilibre. L'entrée de Sara et Juan dans son quotidien modifie son mode de vie : « –Ya no la vemos nunca en los bares del pueblo, con lo que le gustaban a ella, antes, los bares... –De noche está en casa conmigo, ¿Te enteras? [contestó Andrés a su padre] » (p. 429). L'équilibre et la protection que lui apportent Juan et Sara font qu'elle les voit comme s'ils étaient des membres de sa famille. En plus, ils ont également eu des répercussions bénéfiques sur la relation qu'elle entretient avec son fils puisque l'équilibre transmis par leur nouvelle famille a apaisé Maribel qui est devenue une mère casanière.

Ces trois personnages, par leur perception de la situation, corroborent l'impression de famille qui se construit. En utilisant le substantif famille, ils légitiment les liens qui se tissent. Le lecteur est pris dans cette dynamique, les rouages de ce contre-modèle familial fonctionne, et il adhère ainsi à cette nouvelle conception de la famille.

c. Les limites du modèle familial hors-norme

Toutefois, deux personnages de cette famille atypique sont amenés à se demander quels sont les vrais liens qui les unissent. Andrés et Sara évoquent le groupe comme étant une famille, cependant ils ne parviennent pas à utiliser cette terminologie au discours direct comme si une barrière lexicale se mettait en place.

Le passage ci-dessous témoigne que le regard extérieur sur sa relation avec les enfants perturbe Sara :

> [Sara] no tenía ningún interés en prolongar aquella conversación, pero cuando ya había echado a andar hacia la caja, él [Bill] dijo algo que la dejó clavada en el pasillo.
> –Sí, la he visto con los niños. En el coche, y en el pueblo algunas veces –entonces logró fruncir el ceño sin dejar de sonreír, una exhibición que dejó a Sara aún más perpleja–. Son... ¿sus hijos?
> –No –y sonrió ella también, cayendo casi sin darse cuenta en la trampa de una hipótesis tan rejuvenecedora.
> –Pero no pueden ser sus nietos –prosiguió él, insistiendo sin rubor en el mismo halago–. Usted es demasiado joven para tener nietos tan mayores.
> –No, tampoco son mis nietos. Son... hijos de unos amigos, y van a merendar a casa, así que tengo que ir.
> Él tuvo que percibir el cambio de tono, el seco apresuramiento con el que Sara intentaba despedirse. (p. 360-361)

Ce dialogue met en avant la difficulté qu'un personnage extérieur au groupe rencontre pour établir des liens entre les différents membres du groupe. Celui-ci vu du dehors révèle ses limites. Bill, un personnage secondaire rencontré par hasard au supermarché, ne parvient pas à définir les relations entre les membres et met en évidence un dysfonctionnement qui s'explique en raison de la construction même de la famille. Cette « famille » se compose de trois familles issues de milieux sociaux différents et qui ont toutes une histoire familiale différente. Ce passage témoigne aussi de la gêne ressentie par Sara au sujet de sa relation avec Andrés et Tamara. Sara a menti pendant toute son enfance à propos de sa famille, la famille est pour elle un sujet tabou car douloureux. Maintenant qu'elle a trouvé la sérénité familiale c'est comme si elle refusait d'avoir à se justifier.

Andrés, qui est le premier personnage à qualifier le groupe de famille, est également le premier à remettre en question la légitimité de cette famille :

> –Él es mi padre –insistió por última vez con una voz diferente, mansa, adormecida–, y yo soy su hijo, y eso está claro, es verdad... Es verdad, digas tú lo que digas. Y sin embargo, nosotros... Tú, Sara, yo, mi madre... Yo no sé lo que somos –hizo una pausa, le miró, comprobó que él seguía mirándole–. Eso es lo que pasa, que no sé lo que somos. (p. 721)

Pour Andrés la famille se fonde sur les liens du sang qui sont inaliénables. C'est le lien qui est le plus facile à cerner et à comprendre car c'est celui qui perdure, qui est indestructible quoi qu'il arrive. Le problème du groupe familial créé par Sara, Maribel, Andrés, Tamara, Alfonso et Juan est qu'il n'est fondé ni sur les liens sanguins ni sur les liens par alliance. Ils se sont construits un schéma familial qui n'est pas reconnu et qu'Andrés ne parvient pas à définir. Cette famille se fonde sur ce que nous nommons les liens du cœur mais c'est un lien qui pour Andrés n'a aucune autorité parce qu'il n'est pas légitime dans la société. La fragilité de ce lien a pour conséquence qu'il peut cesser d'exister à tout moment.

À travers cette famille singulière, Almudena Grandes met en avant comment des inconnus parviennent à construire une famille alors que rien ne les y prédestinait ; néanmoins elle n'oublie pas d'en montrer les limites et indique ainsi que tous les schémas familiaux – qu'ils soient établis ou non par une norme sociale – ont des failles.

Si cette famille se construit c'est surtout et avant tout parce que tous ces personnages sont en manque de repères. Almudena Grandes dénonce ainsi les limites des vrais liens sanguins remplis de fêlures qui provoquent le besoin d'aller chercher ailleurs ce que la « vraie » famille ne peut offrir. Julia Villa García a déjà remarqué que la famille pouvait avoir une grande divergence de schémas :

> Ya en 1981, Alvin Toffler escribía que en la sociedad americana se estaba presenciando la quiebra del sistema de familia nuclear y, en su lugar, estaban apareciendo una gran diversidad de formas familiares. Según el autor, en este año, las tres cuartas partes de la población de América del norte vivían fuera de la familia nuclear. Y surgía « una sorprendente variedad de formas familiares »[258]

Ce bouleversement social de la famille est arrivé tardivement en Espagne[259] en raison d'un régime autoritaire attaché aux traditions qui répudiaient toute redéfinition de la famille. D'ailleurs, Maribel qui est rejetée par la société – à cause de son statut de

[258] Julia Villa García, *Familia y literatura en un sociedad en cambio*, *op. cit.*, p. 66-67.
[259] Ces personnages font connaissance en août de l'année 2000 (p. 17).

femme divorcée – est la preuve du poids de la dictature dont les idées conservatrices perdurent après 25 ans de système démocratique. Mais la romancière croit à ce schéma familial, comme elle le dit au cours d'une interview : « Son una familia adoptiva, cuyo vínculo es la convicción de que están mejor juntos que separados. Es muy propio de esta época »[260]. La construction de cette famille atypique, qui est le fruit de l'échec des schémas familiaux reconnus, rappelle la nécessité pour l'individu de vivre au sein d'une cellule organisée réelle et d'être intégré à un groupe avec des rôles. En effet, en absence de famille par le sang, c'est une famille de cœur qui se constitue comme si l'individu pouvait difficilement vivre sans famille. Ces personnages sont en quête de ce que l'on appelle le « lien social », qui est une expression « employée pour désigner tout à la fois le désir de vivre ensemble, la volonté de relier les individus dispersés, l'ambition d'une cohésion plus profonde de la société dans son ensemble »[261]. Si le « lien social » fonctionne dans cette famille hors-norme c'est parce que l'élaboration de ce groupe possède deux piliers de cette expression. D'une part, ils peuvent « compter sur » les autres et, de plus, ils « comptent pour » les autres[262]. Ils se sentent donc protégés mais ils ont aussi une reconnaissance qui leur est vitale pour exister. Ces expressions « compter sur » et « compter pour » sont quasi inexistantes voire totalement inexistantes quand il s'agit de leur vraie famille[263].

---

[260] Interview d'Almudena Grandes par Juan Carlos Rodríguez, « De nuevo me he sentido en estado de gracia », *La razón*, 7/02/2002.

[261] Serge Paugam, « Introduction », *Le lien social*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2013, [en ligne] <http://www.cairn.info.proxy-scd.u-bourgogne.fr/le-lien-social--9782130620310-page-3.htm> (page consultée le 13 juillet 2017).

[262] Serge Paugam, « Du lien social aux liens sociaux », *Le lien social*, *op. cit.*, [en ligne].

[263] Maribel et Andrés ne peuvent pas « compter sur » le père de l'enfant et ne « comptent pas non plus pour » lui. Doña Sara a vécu plus longtemps que les parents biologiques de Sara et lui a demandé de s'occuper d'elle. Sara a accepté de venir en aide à cette femme qui l'a élévée jusqu'à son seizième anniversaire et, pourtant, au moment de sa mort, Doña Sara lègue son héritage à des neveux ingrats qui ne sont jamais venus la voir. Cette décision démontre que Sara ne « comptait pas pour » doña Sara et laisse supposer que si Sara avait eu besoin de sa marraine, elle n'aurait pas pu « compter sur » elle. Juan et Alfonso sont tous deux « orphelins » et Tamara pense l'être, ils n'ont donc pas de parents qui peuvent « compter pour/sur » eux. Néanmoins, ces deux expressions fonctionnent parmi les personnages qui s'insèrent en famille dans ce groupe atypique.

Conclusion

Ce premier chapitre s'est centré sur les différents modèles familiaux proposés par la romancière. Le premier constat est que toutes les familles sont confrontées à une forme de faille qui est une caractéristique annoncée dès les *incipit*. En effet, au seuil des romans le malaise s'installe bien que le lecteur soit confronté à des actes ritualisés du quotidien. De plus, ces *incipit* mettent en évidence qu'avec les années Almudena Grandes a donné un poids considérable à l'idéologie. En effet, les familles présentes dans les *incipit* de *Los aires difíciles* ou bien de *Malena es nombre de tango* ne reflètent pas une idéologie marquée contrairement à *El corazón helado* qui annonce d'entrée de jeu, et sans ambiguïté, l'affinité politique du défunt patriarche Carrión. Toutefois, l'ensemble des romans retracent des histoires familiales où les affinités politiques ont une place de premier choix comme le montre l'analyse menée en prenant pour référence des schémas familiaux classiques.

Les modèles patriarcaux sont en réalité des contre-modèles qui proposent des schémas subversifs de la famille telle qu'elle avait été conçue par le franquisme. En effet, notre étude a mis en exergue que dans l'univers grandésien ce sont les épouses et non les patriarches qui détiennent le pouvoir, ce déséquilibre hiérarchique détruit le modèle familial conservateur. Ainsi ces contre-modèles dénoncent-ils toute l'hypocrisie d'un régime dont les membres ne respectaient pas les valeurs qu'ils défendaient.

Les modèles familiaux républicains ont, quant à eux, une autre dimension puisque chaque membre incarne à sa façon la Seconde République. Ces personnages, féminins et masculins, retracent l'histoire de cette République. Chacun d'eux représente les différents moments de ce gouvernement. En effet, ces personnages finissent tôt ou tard par s'identifier complètement à la cause qu'ils défendent et ils symbolisent les différentes étapes traversées par le régime démocratique.

Le dernier modèle étudié s'inscrit dans une époque plus contemporaine, le XXIe siècle, qui a connu un bouleversement des repères familiaux. Almudena Grandes propose une nouvelle façon de concevoir la famille. En effet, celle-ci n'est plus un modèle imposé et régi par des normes reconnues puisque des liens se tissent naturellement à partir de trois familles différentes. Certes, ces trois familles ne sont pas unies par le lien du sang mais la famille hors-norme, qu'elles construisent, démontre

que ce modèle dépourvu de paramètres propose un palliatif aux carences, surtout affectives, de chacun.

Toutefois il est bien connu que la fiction narrative est un genre porteur d'opinion et d'idéologie. Comme nous l'avons montré, les univers romanesques analysés n'y dérogent pas, ce qui cible les lecteurs de l'œuvre d'Almudena Grandes[264]. Les affinités politiques de la romancière sont présentes à travers la famille puisque le seul contre-modèle du *corpus* est patriarcal ce qui représente une forme de critique et de dénonciation. Son pendant, le modèle républicain, présente une forme d'idéalisation puisque le dysfonctionnement n'est pas présenté comme intrinsèque, bien au contraire, il est le résultat d'une guerre gagnée par les insurgés.

Ce système binaire est mis en avant dans le chapitre suivant qui propose l'étude des figures familiales. Cette valorisation de valeurs républicaines au détriment des valeurs franquistes nous permet de faire un rapprochement avec ce que Suleiman dénomme « le roman à thèse » puisque ce dernier « prospère dans des contextes historiques et nationaux qui connaissent des conflits idéologiques et sociaux aigus »[265]. En effet, les histoires familiales étudiées au cours de ce travail se construisent sur un fond historique qui retrace l'évolution du XXe siècle en Espagne. De plus, ces romans semblent se façonner sur « un système de valeurs inambigu, dualiste »[266].

Cette réflexion nous amène à considérer les figures familiales présentes au sein de ces modèles afin de comprendre le fonctionnement interne de ces schémas familiaux.

---

[264] Almudena Grandes est consciente de cette réalité, comme elle le rappelle : « Los lectores son beligerantes y para muchos de ellos elegir una novela determinada tiene un valor ideológico, un valor moral ». Interview d'Almudena Grandes par Aurelio Loureiro, « Entrevista », *Leer*, Marzo, 2002, p. 60-61.
[265] Susan Suleiman, *op. cit.*, p. 26.
[266] *Ibid.*, p. 72.

CHAPITRE II :

LES FIGURES FAMILIALES

Jusqu'ici nous nous sommes attachée à l'étude des modèles familiaux qui se sont avérés être un moyen pour la romancière de montrer les failles familiales ou bien au contraire d'afficher une famille composée de personnages vertueux et fidèles aux valeurs qu'ils défendent.

Les intrigues du *corpus* se fondent sur le système familial où les liens se nouent et se dénouent, où le choc des valeurs conditionne les personnages qui se sentent inclus dans ou exclus de la sphère familiale.

Ce deuxième volet se centre sur l'étude spécifique de la famille nucléaire : la mère, le père et la fratrie, même si elles ne reçoivent pas toutes le même traitement narratif. En effet, les mères ainsi que la fratrie sont très marquées par la sensibilité politique qui les caractérise. Cette césure politique, notoire au sein de ces deux figures, n'est pas aussi flagrante dans l'analyse du père car dans *Malena es un nombre de tango* et *Los aires difíciles* ces derniers, quand ils sont conservateurs, sont relégués au statut de personnage secondaire voire quasiment inexistants. Seul un personnage principal, Julio Carrión – *El corazón helado* –, est un père qui affiche ouvertement ses affinités politiques conservatrices, mais ce personnage étant intimement lié au secret de famille, il sera étudié dans le chapitre III.

Tous ces protagonistes sont soumis à la hiérarchie du programme narratif et le lecteur se retrouve alors confronté à des personnages excessivement stéréotypés. Ainsi cette partie révèle-t-elle un schéma binaire de « bons » et de « méchants » qui, au premier abord, paraît manichéen et qui semblerait être l'axe sur lequel se construisent les familles grandésiennes.

I. La figure maternelle

Les romans de ce *corpus* brossent plusieurs portraits de mères qui permettent de dégager la complexité de la figure maternelle en recouvrant tout un panel de possibilités. Chaque roman ne leur consacre pas la même importance. *Malena es un nombre de tango* place la mère au premier plan et en fait un élément primordial de la trame du roman, contrairement aux œuvres *Los aires difíciles* et *El corazón helado*[267], où la figure de la mère, sans occuper le premier plan, reste néanmoins déterminante dans le récit. L'étude de la mère s'élabore autour de deux axes : les conservatrices et les progressistes. Chaque catégorie véhicule des valeurs et une conception de la maternité opposées. Les mères conservatrices sont une sorte de contre-modèle des valeurs de l'idéologie dominante de l'époque franquiste. Elles ont tendance à abuser de leur pouvoir et ne sont à aucun moment le parangon de la mère franquiste, cette image de mère idéalisée qui a participé à la propagande du régime. Les mères progressistes vivent, quant à elles, dans la douleur. La construction de leur identité maternelle est souvent pleine d'obstacles, elles se retrouvent confrontées au jugement d'une société où perdurent des valeurs archaïques. Comme nous allons le voir, ces mères rencontrent des difficultés pour connaître l'épanouissement maternel.

1. Les mères conservatrices

La figure de la mère conservatrice s'inscrit dans le modèle traditionnel patriarcal qui fut le seul modèle possible pendant de longues décennies en Espagne et dans bien d'autres pays. Ce modèle est entré en conflit avec la Constitution républicaine au début du XXe siècle[268]. Le gouvernement de la Seconde République a essayé de libérer la femme du carcan répressif dont elle était prisonnière au sein de la famille[269]. Toutefois,

[267] Les figures maternelles d'Angélica et Teresa s'inscrivent dans le récit tel un contre-modèle patriarcal pour la première et un modèle républicain pour la deuxième, leur fonction maternelle n'est pas prépondérante dans l'intrigue du roman.

[268] « La Constitución republicana de 1931 permitió al respecto cambios radicales al aliviar la legislación, y en particular la que se aplicaba a la pareja y a la familia. En su conjunto, las reformas republicanas pretendían ensanchar la libertades individuales, disminuyendo por lo tanto el poder de la Iglesia católica sobre las instituciones », Anne-Gaëlle Regueillet, « Norma sexual y comportamientos cotidianos en los diez primeros años del Franquismo: noviazgo y sexualidad », *Hispania*, vol. 64, nº 218, 2004, p. 1029.

[269] « [Los valores republicanos] intentaron romper con la antigua moral sexual, tradicional y rígida », *ibid.*, p. 1028.

ces réformes n'ont pas eu un impact réel dans la société espagnole en raison du triomphe des franquistes – à l'issue de la guerre civile – qui ont mené une politique qui prônait le retour à l'ordre et aux valeurs traditionnelles[270]. Les franquistes se sont alors appuyés sur la famille, qui est devenue le socle de leur régime.[271].

Comment Almudena Grandes déconstruit-elle la figure maternelle idéalisée par le régime et si caractéristique de la famille franquiste ?

a. La critique de l'ange du foyer

L'image emblématique de la mère sous le régime franquiste est celle de l'ange du foyer, une figure bien ancrée dans l'histoire de l'Espagne, déjà présente dans la société du XIXe siècle, comme en témoigne l'article de Sara Campbell : « Las instituciones sociales de la España decimonónica promovían una visión de la feminidad caracterizada por el matrimonio y la maternidad. Además de los periódicos, las revistas y las iglesias, el teatro decimonónico promovía la conversión de la mujer en ángel del hogar »[272]. Matilde Peinado Rodríguez, quant à elle, met en évidence l'exaltation de cette figure par le franquisme :

> La funcionalidad de la mujer como madre y esposa, "ángel del hogar", propia del discurso burgués decimonónico, cuyos postulados habían empezado a cuestionarse tímidamente en el primer tercio del siglo XX, fue refrendada, enaltecida y perpetuada otros cuarenta años en el marco ideológico y conductual del nacionalcatolicismo, resonando aun hoy sus ecos en la ideología patriarcal latente y subyacente[273].

Reina III – *Malena es un nombre de tango* – est le personnage féminin de ce *corpus* qui incarne l'ange du foyer. Almudena Grandes reprend cette figure propre à

---

[270] « La llegada del régimen franquista detuvo *radicalmente* el avance de estas reformas e impuso el retorno a la moral tradicional. [...] Los fundamentos de la moral franquista se inspiraban ampliamente en efecto en el tradicionalismo y en el catolicismo », *ibid.*, p. 1029. Nous soulignons.

[271] « La instauración de la dictadura franquista significó la consolidación de un modelo de familia que, mediante la combinación de elementos católicos y falangistas, se convirtió en la base legitimadora del nuevo régimen », Eider de Dios Fernández, « Domesticidad y familia: ambigüedad y contradicción en los modelos de feminidad en el franquismo », in Adrián Gras-Velázquez (Ed.), *Todo sobre mi familia. Perspectiva de género*. *Feminismo(s)*, nº 23, 2014, p. 23.

[272] Sara Campell, « ¿Quién lleva los pantalones? El ángel del hogar y la disforia de género en *Conspiración femenina* y *La mujer igual al hombre* », *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, nº 8, 2009, p. 85.

[273] Matilde Peinado Rodríguez, art. cit., p. 3.

l'Espagne conservatrice du franquisme pour la détourner et la critiquer ; en effet, Reina III est un ange du foyer dans un régime démocratique[274] bien implanté où la femme n'est plus uniquement perçue comme une mère ou dépendante de son mari.

La maternité est présentée par le personnage comme un passage obligé pour la femme qu'elle est :

> –¿Que si quería quedarme, dices? –asentí con la cabeza–. Bueno, no exactamente, pero tampoco lo evitaba. Es difícil de explicar. A mí también me sorprendió la noticia, pero enseguida comprendí que lo necesitaba, que *necesitaba un hijo*, ¿comprendes?, era como si *todo el cuerpo me lo estuviera pidiendo*, como si acabara de darme cuenta de que estaba vacía por dentro, y entonces sucedió, simplemente había sucedido[275]. (p. 491)

Pour Reina III, la maternité est considérée comme un besoin viscéral, elle vit la grossesse comme un passage obligatoire dans sa vie qui lui permet de devenir une femme accomplie. Cette représentation de la maternité est celle de l'idéologie franquiste. L'ouvrage *Mi mamá me mima* cite les propos du célèbre psychiatre franquiste Antonio Vallejo Nágera qui affirmait : « La función de la mujer es la maternidad »[276]. D'après Reina III, la maternité est le destin de la femme : « Yo llevo toda la vida preparándome para esto » (p. 494). Cette phrase de Reina III révèle que son identité de mère est inhérente à son identité de femme ; l'affirmation de son identité de femme passe par la réalisation de son identité de mère. Afin d'insister sur ce rôle de la femme vu exclusivement à travers la maternité, la romancière fait reprendre ces propos par la narratrice qui, comme nous le verrons dans la partie suivante, ne considère pas la grossesse comme un état intrinsèque à la femme : « Reina estaba embarazada y le parecía maravilloso tener el hijo que siempre había deseado tener para que prestara a su vida el auténtico sonido y la completara en la dimensión más transcendental en la que puede realizarse una mujer » (p. 494). Cette vision de la maternité dans les années 90 est la preuve de la nostalgie ressentie par une partie de l'Espagne attachée aux valeurs

---

[274] À la page 154 de *Malena es un nombre de tango*, le lecteur apprend que Malena et Reina III ont 15 ans l'année où Franco est mort, cela nous permet de déduire qu'elles en ont 30 en 1990.

[275] Nous soulignons.

[276] Luis Otero, *Mi mamá me mima*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997, p. 85.
Cette idée était largement diffusée par l'Église comme en témoigne ce passage du discours du Pape Pie XII : « El oficio de la mujer, su manera, su inclinación innata, es la maternidad. Toda mujer está destinada a ser madre », Pío XII, « La mujer en la actualidad. Problemas y deberes », Discours du 21 octobre 1945, [en ligne] <https://tradicioncatolica.es/wp-content/uploads/1945-PIO-XII-QUESTA-GRANDE-TEMA-LA-MUJER-EN-LA-ACTUALIDAD-PROBLEMAS-Y-DEBERES.pdf> (page consultée le 30 novembre 2015).

traditionnelles ; celle-ci entre en conflit avec la conception de la maternité des femmes plus progressistes comme Malena[277].

Mais Reina III est malgré tout une femme de son époque et elle ne respecte pas la conception traditionnelle : « Voy a tenerlo yo sola. Su padre está de acuerdo » (p. 496). Elle transgresse la figure de la mère parfaite : « Tener como único fin traer nuevos seres al mundo es considerado como precepto divino que la mujer, *dentro del matrimonio*, tenía que llegar a conseguir »[278]. Elle décide d'avoir un enfant hors mariage, situation qui n'est plus condamnée par le système démocratique. Néanmoins, elle montre une attitude très transgressive dans son choix paternel puisque le père est un homme marié. De plus, Reina III a eu une relation lesbienne avec l'épouse du géniteur de son enfant. Ces choix de vie sexuelle variée l'écarte d'une des particularités de l'ange du foyer : « La asexualidad era característica primordial del así llamado "ángel de hogar" »[279]. Ainsi Almudena Grandes choisit-elle de montrer quelles sont les conséquences possibles pour une femme éduquée dans des valeurs conservatrices bien assimilées mais influencée par une époque, la Transition démocratique, qui a ouvert la porte à beaucoup de libertés. Reina III est un personnage complexe, scindé en deux, et cette scission se reproduit dans son être et son paraître. En effet, elle appartient à la lignée des Reina, la branche conservatrice des Fernández de Alcántara – elle doit donc faire croire qu'elle adopte leur système de valeurs – mais elle est aussi une femme qui vit la Movida et toutes les libertés sexuelles qui s'y rattachent – en conséquence, elle aussi est touchée par l'évolution des mœurs. La romancière remet en cause, par le biais de Reina III, une éducation qui n'a pas préparé les enfants à vivre dans le monde qui les attendait : « Nos educaron para vivir en un mundo que no existió, nos educaron como en la posguerra, con toda la parafernalia del franquismo y del nacionalcatolicismo español que fue un mundo que se deshizo como si fuera de polvo [...]. Cuando empezábamos a ser adolescentes se vino abajo »[280]. Le substantif « parafernalia »[281] révèle le regard critique de la romancière envers cette époque.

---

[277] Analyse de la conception de la maternité de Malena, cf. *infra*, chapitre deuxième, I. 2. a. « La mère déchue ».

[278] Juan Carlos Manrique Arribas, art.cit., nous soulignons.

[279] Antonio José Couso-Liañez, « El desafío a la dicotomía mujer caída vs. ángel del hogar en *Doña Berta* », *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*, vol. 1, nº 4, 2011, p. 172.

[280] Interview d'Almudena Grandes faite par un journaliste d'une radio néerlandaise qui diffuse des programmes en espagnol, 12 min 13, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=JYdXlpXd4MY> (vidéo mise en ligne de 16 avril 2010 et consultée le 15 août 2015).

[281] La définition de « parafernalia » dans le dictionnaire de la Real Academia Española insiste sur le sens ironique du substantif, ce qui prouve que la romancière considère les us et coutumes franquistes ridicules et absurdes. [En ligne] <http://dle.rae.es/?id=RpxkOFc> (page consultée le 30 novembre 2015).

Dans le paragraphe qui suit l'annonce de la grossesse de Reina, la narratrice évoque un souvenir qui conduit le lecteur à l'époque de leur enfance et qui montre un personnage déjà obnubilé par la maternité :

> A Reina siempre le habían gustado mucho los niños, eso era cierto. En Almansilla, donde solían abundar los bebés, la había visto muchas veces dando a alguno de comer o de merendar, acunándolos y cogiéndolos en brazos, y cuando ella misma no era más que una niña, siempre prefería jugar a las mamás que a cualquier otra cosa. (p. 491)

Cet enchaînement des événements – l'annonce de la grossesse suivie du souvenir de l'enfance – crée un rapport de cause à effet entre les deux paragraphes bien que de longues années les séparent. Ce souvenir signale que le destin de Reina III était tracé dès l'âge tendre ; il atteste que, même à la fin du franquisme[282], les valeurs du régime étaient bien présentes puisque Reina III fait ce que l'on attend d'une femme à cette époque-là alors qu'elle n'est qu'une fillette. Cela met en exergue l'influence mais aussi la perpétuation de la loi promulguée en 1945 qui a conditionné toute une partie de la société espagnole :

> El estado franquista retomó la prolongación de las pautas culturales y mentales fundamentales en el constructo sexo/género. [...] La ley de Educación Primaria de 1945 comienza otra etapa de la escuela segregada que se desarrollará durante 30 años de franquismo, con unos objetivos claros en su intento educativo: hacer de las niñas unas perfectas amas de casa, esposas fieles, madres amantísimas de sus hijas[283].

Même si le passage où Reina III joue à la maman s'inscrit dans le domaine familial, il semble évident que cette attitude est conditionnée par une éducation reçue à l'école et approuvée dans le cercle familial. Elle joue le rôle que la société franquiste attribuait à la femme.

Après avoir eu son enfant, Reina III devient la mère parfaite qui correspond à la représentation de la mère selon l'idéologie traditionnelle franquiste : « [Reina] vivía única y exclusivamente para su hija » (p. 557). Sa fille devient son centre d'intérêt, son identité de femme se réduit à son identité de mère. Monique Héritier rappelle que : « La femme bourgeoise est à l'écart de la vie économique et publique, elle n'exerce pas d'activité, *sa sphère d'influence se limite à la famille* [...] être femme au foyer est un

[282] D'après la date de naissance de Reina III, cet épisode peut se dater à la fin des années 60.
[283] Matilde Peinado Rodríguez, art. cit., p. 11.

signe de statut social »[284]. Et pour Reina III, être mère au foyer représente la consécration du bonheur : « Reina le había dicho que no trabajaba para poder *disfrutar plenamente* de su hija » [285] (p. 641). Cette attitude de Reina III affiche un autre aspect de la maternité propre au franquisme – « [La maternidad] se empezó a entender como un medio para conseguir la felicidad personal »[286] – et met également en avant le besoin de ne pas travailler, ce qui donne de l'authenticité à son statut d'ange du foyer[287].

Reina III incarne la mère parfaite : « Reina había alcanzado como madre una calidad abrumadoramente superior a la que llegara nunca a desarrollar como hija » (p. 557). Ce passage témoigne de l'impact que Reina III – dans son rôle de mère – provoque chez Malena. Cette image de la mère a déjà été soulignée par Paola Madrid Moctezuma, « Reina, no sólo es considerada una buena madre sino que es la madre total »[288]. La perfection atteinte par ce personnage en tant que mère semble inébranlable. Nonobstant, ce portrait de mère parfaite et épanouie est nuancé par la focalisation interne de Malena, femme et mère, rejetant les valeurs traditionnelles.

En effet, la critique de l'ange du foyer se met en place sous le regard de la femme moderne qui brosse une caricature de sa soeur. Cela se manifeste lorsque Malena compare sa sœur à Lady Diana suite à l'annonce de sa grossesse : « Mira qué bien – murmuré – igual que Lady Di » (p. 494). La tournure « Mira qué bien », qui est propre au discours oral, rend compte de l'ironie des propos de Malena qui ne comprend pas la vision de sa sœur dans son choix de maternité. Almudena Grandes choisit un personnage emblématique connu de tous ses lecteurs afin de leur donner une référence évocatrice et forte de sens. Au moment de la rédaction du roman, Lady Diana était l'épouse du futur roi mais aussi la mère de l'héritier de la couronne, elle représentait l'épouse idéale et était destinée à être la future reine du Royaume-Uni[289] ; Lady Diana était une icône à l'échelle mondiale. Le décalage entre ce que représentait Lady Diana et ce que représente Reina III met en avant que l'attitude de cette dernière est incompréhensible aux yeux de Malena. Cette comparaison est ironique de la part de la

---

[284] Monique Héritier, « La femme espagnole : de la femme au foyer à la preneuse de décisions », *Proyecto Social: Revista de relaciones laborales*, nº 12, 2008, p. 126. Nous soulignons.
[285] Nous soulignons.
[286] Eider de Dios Fernández, art. cit., p. 37.
[287] Sara Campell explique dans son article consacré à la figure de l'ange du foyer que la femme qui n'est pas au foyer ne peut pas être un ange du foyer, art. cit., p. 86.
[288] Paola Madrid Moctezuma, « *Como agua para chocolate* y *Malena es un nombre de tango*: en busca de una genealogía perdida », *América sin nombre*, nº 3, 2002, p. 66.
[289] *Malena es un nombre de tango* a été publié en 1994, Lady Diana et Charles de Galles ont divorcé en 1996.

narratrice puisqu'elle compare sa sœur Reina III – qui porte le prénom de Reine mais qui n'est pas une vraie reine – à une femme qui était destinée à un vrai statut royal. Comme si, en raison de son prénom, Reina III avait besoin de créer une descendance à l'instar d'une reine dans une monarchie.

La critique de la conception de la maternité selon Reina III est également manifeste dans la représentation de la femme enceinte. Malena considère que « [Reina] iba disfrazada de globo aerostático » (p. 506), tandis que « Reina [...] afirmaba en cambio que jamás se había sentido mejor » (p. 507). Cette comparaison de Malena est doublement sévère puisque « disfrazar » signifie : « desfigurar la forma de alguien o de algo para que no sea conocido ». La narratrice signale les changements du corps de sa sœur pour montrer les ravages causés par la grossesse, la comparaison avec la montgolfière insiste sur la prise de poids et une apparence physique monstrueuse. Néanmoins, Reina III n'est pas affectée par l'image que Malena a d'elle puisque cette dernière ne lui avouera jamais ce qu'elle pense. Ce corps qui, au regard de la narratrice, s'enlaidit, a pour finalité de démythifier l'état de bonheur et bien-être absolu revendiqués. Cette même situation se produit lors d'une deuxième comparaison qui évoque clairement la vision ironique de Malena vis-à-vis des mères qui agissent comme sa sœur : « Mamá ganso [Reina] me miraba ahora con una expresión más acorde con su apodo » (p. 680). Cette comparaison laisse transparaître l'air benêt de sa sœur. Le personnage de la mère oie évoque la mère protectrice et maternelle ; l'ironie de la narratrice se ressent à travers le choix d'un oiseau de basse-cour comme représentant de la mère. Cette comparaison discrédite l'ange du foyer symbolisé par Reina III et la caricature faite par Malena laisse transparaître le rejet qu'elle éprouve à l'égard de cette représentation maternelle.

Malena, une femme moderne[290], critique la figure de l'ange du foyer puisque le lecteur assiste à un déferlement de clichés grotesques de cette représentation de la mère reprise par le franquisme. De cette façon, la romancière dénonce toute l'absurdité que renferme une telle figure qui devient un personnage anachronique dans l'Espagne des années 90. En outre, le personnage de Reina III symbolise toute une génération à la croisée de deux époques et qui ne sait plus à quel sytème de valeurs s'en tenir. Cette génération essaie de faire croire qu'elle respecte les valeurs traditionnelles imposées par

[290] Étude de la femme moderne, cf. *infra*, chapitre deuxième, I, 2. « Les mères progressistes ».

la famille mais souhaite également découvrir une liberté longtemps censurée et maintenant possible.

b. La mère usurpatrice

Deux mères de notre *corpus* peuvent être considérées comme des mères usurpatrices. Dans *Los aires difíciles*, doña Sara profite de son statut social – son appartenance au camp des vainqueurs fait d'elle une femme de pouvoir – pour usurper le rôle de la mère de sa servante Sebastiana tandis que Reina III « vole » l'amour de l'enfant de sa sœur dans *Malena es un nombre de tango*.

La première décision prise par doña Sara, vis-à-vis de l'enfant qu'elle prend en charge, est de lui imposer son prénom : « Cuando nació [la] hija pequeña [de Arcadio Gómez Gómez], la quinta, a la que le hubiera gustado llamar Adela, como se había llamado su propia madre. Sin embargo, esa niña [...] se llamó Sara igual que su madrina » (p. 49). Le désir des parents et le poids de l'histoire familiale se transmettent à travers le prénom, la volonté du père de Sara était de rendre hommage à la grand-mère de l'enfant et de créer ainsi une filiation onomastique dans la famille. Ce choix est contrecarré par doña Sara qui, en imposant son prénom, essaie de créer une filiation qui n'existe pas avec l'enfant. Doña Sara veut créer un enfant à son effigie – « Yo me comprometí a hacer de ti una señorita » (p. 161) – et ce processus est facilité grâce au lien onomastique. De plus cette petite fille est issue d'une famille communiste, à travers ce prénom biblique – Sara est l'épouse d'Abraham – doña Sara essaie de mettre l'enfant dans le droit chemin de la foi chrétienne. Il convient de souligner qu'il existe quelques ressemblances entre doña Sara et le personnage biblique. L'épouse d'Abraham accepte que son mari ait un fils avec sa servante Agar pour ensuite la rejeter avec sa progéniture[291]. Cette relation à l'enfant ambigüe est revisitée par Almudena Grandes dans l'histoire de doña Sara puisque cette dernière s'occupe de Sara jusqu'à son adolescence pour ensuite la renvoyer chez ses parents biologiques et l'oblige à vivre dans un monde où elle n'a pas de repères. Doña Sara et le personnage biblique ont des attitudes similaires : elles acceptent un enfant qui n'est pas le leur puis le chassent.

[291] Genèse 21 : 9, Genèse 21 : 8–12.

Doña Sara sait pertinemment que sa filleule repartira chez ses parents avant d'être une adulte, mais malgré tout elle discrédite l'image de la mère biologique de celle-ci en essayant d'effacer le poids du lien maternel qui unit la jeune Sara à Sebastiana : « Cuando la señora tenía que aludir a la madre de la niña, la llamaba por su nombre de pila, como si ya no tuviera nada que ver con ella » (p. 46). Doña Sara voudrait que sa filleule oublie la filiation maternelle indestructible qui l'unit à sa vraie mère. Elle agit comme si les vrais parents de l'enfant n'existaient pas : « Aquellas horas permanecían fuera del tiempo, suspendidas en un paréntesis de silencio, desterradas de la realidad » (p. 46). En refusant d'évoquer les moments passés avec sa vraie famille, doña Sara nie leur existence et manipule la mémoire de la fillette. Celle-ci n'hésite pas à déformer la réalité :

> Sara Gómez se había quedado huérfana de padre y madre siendo un bebé, y había sido adoptada entonces por una pareja de amigos íntimos de sus padres que no quisieron privarla de sus apellidos originales. Ésa era la historia que doña Sara había contado siempre en el colegio, la que sabían sus amigas, sus compañeras de clase, los chicos de su pandilla. (p. 137)

Doña Sara impose des circonstances qui ne reflètent pas la vérité ; en outre, plusieurs facteurs la poussent à mentir. D'une part, elle ne souhaite pas que son entourage découvre que Sara appartient à une famille de communistes, et d'autre part, elle veut être vue comme une femme bienveillante et non comme une opportuniste qui a abusé de la situation d'un couple en détresse. Elle modifie l'histoire pour mettre en avant son humanité qui n'est qu'un leurre. La conservation des noms de famille est présentée comme un choix pour préserver la filiation parents-enfant alors que dans les faits les agissements de doña Sara démontrent le contraire. Mais cette histoire a également été imposée aux amis de Sara, elle contraint Sara à mentir et contribue ainsi à rendre illusoire la relation maintenue avec ses vrais parents. Doña Sara est présentée comme un personnage machiavélique qui manipule l'affection d'une enfant.

Dans ce processus de manipulation, doña Sara décide de supprimer de l'imaginaire de l'enfant la figure de la marâtre – « Le contaba un cuento donde nunca aparecía ninguna madrastra » – figure que l'enfant peut aisément assimiler à sa marraine. Ce choix s'explique en raison de la représentation de la marâtre dans les contes de fées : « La marâtre serait [...] l'incarnation de l'intolérable [...]. [Elle] est le

double sombre de la mère »[292]. Doña Sara refuse que sa filleule s'imprègne de ce portrait de la marâtre, si bien qu'elle abolit cette figure des contes qu'elle lui raconte. Ainsi, Sara ne peut pas identifier sa marraine à la méchante. En effet, la figure de la mère dans les contes de fées est toujours mise en scène dans un schéma dichotomique : « la bonne mère (celle qui accède à ses désirs) et la mauvaise mère (celle qui résiste, voire châtie) »[293]. Doña Sara voudrait usurper le rôle qui ne lui correspond pas, celui de la bonne mère, et, pour parvenir à ses fins, elle utilise d'autres contes de fées :

> Había aprendido en los cuentos sin madrastra, los únicos que le contaba su madrina, que los padres pobres, muy, muy pobres lloraban mucho al despedir a sus hijos, y que si los echaban de casa cuando eran pequeños para que se ganaran la vida por su cuenta, no era porque no los quisieran, sino porque no tenían nada que darles de comer. (p. 53)

Doña Sara, à travers le choix des contes qu'elle raconte à Sara, tente de légitimer sa place dans la vie de l'enfant et se positionne comme une salvatrice. Au moment où doña Sara fait ces lectures à Sara, la fillette ne connaît pas les raisons qui ont poussé ses parents à la séparer de ses frères et sœurs. Doña Sara profite de son innocence pour lui inculquer implicitement que ses parents l'ont rejetée en raison de leur pauvreté, elle manipule l'histoire de Sara en détournant la symbolique des contes de fées. Ainsi parvient-elle à incarner le rôle de la bonne fée et non celui de la marâtre qui lui correspondrait.

Tout dans l'histoire de Sara est contraire à la symbolique traditionnelle des contes de fées expliquée par Bruno Bettelheim :

> Ces enfants se concentrent sur l'idée que leurs parents ne sont pas réellement leurs parents, mais qu'ils sont nés de grands personnages et que, à la suite de circonstance malheureuses, ils ont été contraints de vivre avec ces gens qui *prétendent* être leurs parents [...]. Le plus grand espoir de l'enfant est que, un jour ou l'autre, par hasard ou à la suite de circonstances voulues, le (ou les) parent réel fera son apparition et que lui, l'enfant sera rétabli à la haute place qui lui revient et vivra toujours heureux[294].

---

[292] Pascale Auraix-Jonchière, « La figure de la marâtre dans quelques réécritures contemporaines de "Blanche-Neige" », *ILCEA, nº 20, 2014*, p. 2, [en ligne] <https://ilcea.revues.org/2787> (page consultée le 18 janvier 2016).
[293] *Ibid*., p. 2.
[294] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 110.

Sara sait que doña Sara n'est pas sa mère, elle est, certes, contrainte de vivre avec elle mais elle l'accepte aisément car doña Sara lui offre une qualité de vie supérieure à celle que pourraient lui offrir ses vrais parents. Contrairement à la tradition des contes de fées, le lien avec ses vrais parents est hebdomadaire et non dû au hasard. Quand ils finissent par réapparaître définitivement dans sa vie, Sara retourne dans la sphère des perdants et reste marquée à vie par ce changement inattendu. La vie de Sara est présentée comme un conte de fées inversé. Doña Sara réussit à bousculer le schéma imaginaire du monde enfantin sans prendre en compte les traumatismes que cela produit dans la construction de l'identité de la fillette. Le seul intérêt de doña Sara est de gagner son affection et de provoquer chez Sara un sentiment de rejet envers ses parents. Doña Sara usurpe l'identité maternelle de Sebastiana temporairement sans vouloir s'investir sur le long terme. Cette situation est traumatisante pour Sara qui se voit tel un enfant objet utilisé comme un jouet : « Doña Sara se había cansado de jugar a las mamás » (p. 248).

Reina III, quant à elle, met tout en œuvre pour gagner l'amour de son neveu et usurper le rôle de mère de sa sœur. Cette stratégie est une caractéristique du personnage qui, depuis son enfance, ne semble vivre que pour voler à sa sœur tout ce qui peut la rendre heureuse. Et ce désir destructeur envers sa sœur passe par un acte cruel qui est de briser le lien affectif qui existe entre Malena et son fils. Elle parvient à entrer dans la vie de son neveu et à marquer l'esprit de l'enfant :

> La tía *Reina* entra todas las noches en nuestro cuarto y nos da un beso [...]. Un buen día me pedía que le llenara la bañera de espuma porque *Reina* lo hacía [...]. Así eran los bocadillos que *Reina* hacía a su hija. Esa misma tarde me pedía que le fabricara una hucha con un tetrabrik porque *Reina* sabía hacerlo [...]. *Reina* le había contado que no salía nunca sola [...]. *Reina* le dejaba dormir con ella y con su padre [...]. *Reina* jugaba siempre con él los fines de semana. Si íbamos al cine, tenía que sacar entradas de entresuelo porque *Reina* decía que los niños ven mejor [...]. Si le invitaba a una hamburguesa para merendar tenía que limpiársela previamente de cualquier rastro de guarnición vegetal porque a *Reina* no le importaba hacerlo. Le parecía mal que yo andara [*sic*] desnuda por la casa [...] porque *Reina* no lo hacía nunca, y no le gustaba que llevara zapatos de tacón, ni que me pintara [...], porque *Reina* jamás hacía ninguna de esas cosas. Un día me preguntó por qué le regañaba tan poco cuando hacía cosas mal, porque *Reina* siempre hacía que se enfadaba si le pillaba en cualquier falta [...]. *Reina* por lo visto siempre tenía tiempo[295]. (p. 641–642)

[295] Nous soulignons.

Tous les verbes d'action qui concernent Reina III ont pour sujet le prénom du personnage, ce qui atteste qu'elle a réussi à envahir l'espace de l'enfant et est devenue omniprésente dans son esprit. Reina III devient pour Jaime la référence maternelle par excellence, telle une reine, elle est parvenue à étendre son royaume maternel et à contrôler son neveu. Elle le manipule en lui inculquant sa méthode d'éducation ; méthode qui est aux antipodes des valeurs éducatives de sa sœur. Les actions qui concernent Malena reflètent une éducation à tendance laxiste qui est représentative de nouvelles règles mises en place par un système démocratique moins conservateur. Cette éducation lui est reprochée par son fils car elle est contraire aux valeurs transmises par sa tante qui contrôle son neveu. L'éducation donnée par Reina III à son neveu conduit celui-ci à remettre en question tout ce que fait sa mère. Elle parvient même à lui inculquer ce que Florence Guignard appelle « la tendance générale des rites » qui est : « *de masquer le féminin sous le primat du maternel* »[296]. En effet, Jaime désapprouve lorsque sa mère est féminine. Reina III est une mère narcissique qui met sur un piédestal son identité maternelle pour mieux dévaloriser sa sœur aux yeux de son fils. Cependant, la mère représentée par Reina III a ses limites ; Yvonne Knibiehler et Catherine Fouquet montrent que ces mères « hyperprotectrices » qui se veulent parfaites « oblitèrent chez l'enfant toute liberté, toute initiative, tout désir »[297]. Ce type d'éducation entre Reina III et sa fille va à l'encontre des valeurs de Malena : « –Tú le has educado – repetía Magda –, y le has enseñado que puede elegir » (p. 642). L'éducation moins stricte de Malena joue en faveur de sa sœur qui en profite pour arriver à ses fins : s'imposer comme une mère parfaite et voler la place de sa sœur auprès de son fils.

Reina III est même capable de mentir à son neveu pour discréditer sa sœur : « Reina le decía a veces que yo no podía llevarle al colegio » (p. 635). Ainsi fait-elle ressentir à Jaime que sa mère ne peut pas s'occuper de lui et impose-t-elle une barrière qui n'existe pas dans l'esprit de l'enfant. Cette barrière, délimitée par Reina III, finit par se concrétiser dans les gestes : « Pude ver perfectamente cómo [Jaime] hacía ademán de soltar la mano de mi hermana, y cómo Reina aferraba la suya con más fuerza, haciéndole dar un traspiés » (p. 657). Reina III fait obstacle physiquement afin que Jaime ne puisse pas s'approcher de sa mère. Elle agit comme si Malena n'avait plus de droit légitime sur son fils. Reina III usurpe l'identité maternelle de Malena et fait d'elle

[296] Florence Guignard, « Mère et fille : entre partage et clivage », in Thierry Bokanowski et Florence Guignard (Eds.), *La relation mère-fille. Entre clivage et partage*, Paris, In Press, 2000, p. 13.
[297] Yvonne Knibiehler et Catherine Fouquet, *op. cit.*, p. 330.

une mère empêchée. Malena se retrouve alors dans la situation de mère empêchée décrite par Euriell Gobbé-Mévellec : « Entravée en tant que mère, *exclue par les autres* ou par elle-même *de l'espace maternel* »[298].

Doña Sara et Reina III usent de stratégies différentes mais efficaces pour s'approprier l'amour d'enfants qui ne sont pas les leurs. Elles font usage de tactiques perfides pour arriver à leurs fins. Doña Sara manipule sa filleule pour gagner son amour et essaie par tous les moyens que Sara rejette ses parents. Reina III, quant à elle, gagne progressivement la tendresse de son neveu, l'extirpe du foyer maternel et finit par instaurer une barrière entre Jaime et sa mère.

Ces deux mères usurpatrices appartiennent au camp des conservateurs, elles symbolisent leur volonté de remettre sur la bonne voie les enfants de mères aux idées modernes et progressistes. En créant des personnages qui se montrent cruels et qui ne prennent pas en considération le bien-être de l'enfant, Almudena Grandes dénonce cette pratique qui n'a aucun fondement et qui ne sert qu'à faire perdurer des valeurs conservatrices.

c. Le favoritisme maternel

À travers un de ses personnages Almudena Grandes met en scène une attitude de la mère qui relève du tabou, de l'indicible et qui fait honte dans notre société : le favoritisme. Dans *Malena es un nombre de tango*, Reina II est une mère conservatrice, elle devrait incarner la mère parfaite, aimante et bienveillante. Pourtant, elle traite ses filles de façon inégale et laisse percevoir des affinités avec celle qui porte le même prénom qu'elle. En effet, cette mère incarne deux visages traditionnels des contes de fées. L'analyse qui suit révèlera qu'elle est une bonne mère envers Reina III tandis qu'elle agit comme une mauvaise mère avec Malena.

Reina II est une mère qui a deux visages, elle apparaît telle une mère cruelle envers Malena mais telle une mère bienveillante envers Reina III. Sa fonction de mère semble se construire autour d'un axe : surprotéger Reina III au détriment de Malena.

[298] Euriell Gobbé-Mévellec, « Marâtres, ogresses, sorcières et autres empêcheuses de tourner en rond : étude de la "mauvaise mère" dans le système des personnages féminins de la littérature de jeunesse espagnole », in Nadia Mékouar-Hertzberg (Ed.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine: les « mères empêchées »*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 109. Nous soulignons.

Ce favoritisme se dévoile par le biais d'événements qui rythment la vie des deux sœurs : « Nunca olvidaré la fecha, porque cuando mi hermana se quejaba ante mi madre de la enervante pereza de su organismo, ella solía responder con una sonrisa, no te preocupes cariño, todo tiene su lado bueno y su lado malo, y Malena se hará vieja antes que tú » (p. 55). Reina II n'a aucun scrupule à déprécier Malena, qui entre dans la sphère des femmes en initiant le cycle de la menstruation, pour rassurer son autre fille. Le sourire de la mère est double : aux yeux de Reina III, il peut être perçu comme complice tandis que pour Malena il prend une tout autre dimension et semble cynique. Le même geste prend des connotations dissemblables selon qui le perçoit et met en avant la perfidie de la mère. Le substantif « cariño », adressé à sa fille, positionne Reina III dans un climat de confiance et de protection. Au contraire, quand il s'agit de s'adresser à Malena la mère ne prend aucune précaution et les propos qu'elle tient sont d'une grande cruauté. Ce passage met en exergue la volonté de surprotéger Reina III aux dépends de Malena. Le fragment « Nunca olvidaré la fecha » atteste que cette scène a été douloureuse pour la narratrice ; très jeune, elle prend conscience que sa mère révèle clairement sa préférence pour son autre fille. Au fil du roman, ce sentiment de favoritisme envers Reina III se confirme.

Malena et Reina III sont des fausses jumelles et elles sont physiquement opposées : « Una morena y una rubia, una alta y otra baja, una muy delgada y la otra no » (p. 108). Reina II n'accepte pas la différence qui existe entre ses deux filles et met tout en œuvre pour contrer la nature : « seguía buscando un método secreto para enderezar lo que se había torcido »[299] (p. 108). Ce passage sous-entend qu'elle cherche sans relâche une solution à ce soi-disant problème qu'elle a créé. La solution qui devrait atténuer cette disparité ne fait que desservir Malena : « Ni siquiera llegaba a darse cuenta de lo mal que me ha sentado siempre el azul marino, o esas blusas de color de lana tostada que impedían distinguir de un vistazo dónde terminaba mi piel y dónde comenzaba la tela » (p. 109). Le bleu, couleur des franquistes, ne sied pas à Malena, dès son enfance elle se démarque indirectement des valeurs conservatrices de sa famille. Les habits choisis par sa mère semblent la rendre transparente, Malena disparaît derrière ces vêtements qui, au contraire, mettent en valeur sa sœur, ce qui symbolise que leur mère n'a d'yeux que pour Reina III. Reina II veut uniformiser ses filles en imposant ce qui avantage Reina III, la future femme conservatrice. Il existe dans ce choix le souhait

[299] « Lo que se había torcido » fait référence à Malena qui n'est pas blonde et mince comme les Reina de la famille.

d'étouffer des désirs qui pourraient aller à l'encontre de la norme imposée par le matriarcat. Pour Reina II, il est impensable que Malena s'écarte de sa norme : « la única vez que se me ocurrió pedirle que me peinara con raya en el medio, sonrió y la hizo exactamente en aquel rincón, como todas las mañanas » (p. 109). Reina II empêche sa fille d'affirmer son identité et de se démarquer. Julia Villa García met en avant l'importance de l'éducation car : « La educación recibida en el seno de la familia puede determinar, en gran parte, la manera en que la persona se sitúa en la sociedad »[300]. L'éducation donnée par Reina II à ses filles privilégie clairement l'épanouissement de celle qui porte son prénom et est un obstacle à la construction identitaire de Malena.

La mise en place d'activités extrascolaires se construit sur ce même schéma. Le but de ces activités est de contribuer à l'épanouissement de l'enfant mais elles sont aussi associées à l'idée de plaisir. Or, Reina II n'entend pas raison :

> –¡Déjala ya Reina, por Dios! esto es una tortura para ella, ¿pero es que no ves? Si la niña no sirve, pues no sirve y ya está [dijo mi padre] [...]. Mi madre, que desde que se vio obligada a admitir, cuando yo tenía solo cinco años, que los principios teóricos del solfeo jamás se grabarían en mi cerebro, no cesó de tratar de encajarme en cualquier actividad complementaria a mi medida, con la sana intención de evitar que me acomplejara ante los progresos musicales de mi hermana. (p. 83)

Malena ne parvient pas à apprendre à jouer du piano, cet instrument noble qui souvent se pratique dans une certaine classe sociale aisée. L'apprentissage d'un instrument passe par des règles strictes et rigoureuses, c'est une activité très cadrée avec beaucoup de normes. Cette activité est un échec pour Malena comme si elle rejetait toutes les connotations que peut avoir cet apprentissage ; elle préfère la quête de liberté et aime la découverte de nouvelles sensations. Les désirs de l'enfant sont donc contraires aux valeurs véhiculées par le piano. La soi-disant volonté de Reina II de traiter de façon égalitaire ses deux filles est vite démasquée :

> Me planté, para suplicarle con lágrimas en los ojos que me dejara estudiar inglés, una opción que siempre había rechazado pretextando que era vulgar, y carente de interés artístico, pero que en realidad le preocupaba porque, en caso de prosperar, podía terminar acomplejando a mi hermana. Hasta ella, a su pesar, presentía que hablando inglés se llega mucho más lejos que leyendo música. (p. 84)

[300] Julia Villa García, *Familia y literatura en una sociedad en cambio*, *op. cit*., p. 97.

Reina II s'oppose à une activité qui connote l'ouverture culturelle ou l'ouverture d'esprit et qui, en outre, va à l'encontre des valeurs qu'elle voudrait transmettre à ses filles. L'apprentissage d'une langue étrangère est une activité intellectuelle qui est contraire au statut de femme au foyer – c'est d'ailleurs sa maîtrise de l'anglais qui permet à Malena, une fois adulte, de vivre et d'être une femme indépendante économiquement. De plus, la réussite de Malena pourrait se transformer en échec pour sa fille de prédilection, ce qui n'est pas envisageable pour cette mère.

Face aux événements liés à l'adolescence de ses filles, Reina II met en évidence sa préférence pour Reina III dans la mesure où elle excuse ses comportements qui sont loin de la morale traditionnelle. Alors que Reina III flirte avec deux garçons, sa mère n'essaie pas de la mettre sur le droit chemin, bien au contraire elle y consent : « –Está en la edad. Con eso y con una sonrisa mi madre solía zanjar la cuestión » (p. 119). Le sourire de la mère montre qu'elle porte un regard bienveillant sur sa fille qui découvre les relations avec le sexe opposé bien que son attitude sorte du cadre moral du modèle patriarcal de la famille. Mais Reina II a une autre réaction envers Malena lorsqu'elle découvre que celle-ci a perdu sa virginité :

> Y no me dolió la bofetada que me pegó mamá apenas me tuvo delante, ni que me gritara que no quería volver a saber de mí en toda su vida en una sala de espera repleta de gente extraña, ni que me llamara puta a gritos en plena calle. Lo que me dolió fue que, cuando paró un taxi y abrió la puerta para que mi hermana pasara delante –¡vamos, hija!–, ella ni siquiera se volvió a mirarme. (p. 282)

Reina II rejette sa fille car elle a eu des rapports sexuels. La mère exprime sa colère par les mots et les gestes. Ce n'est pas la violence de sa réaction qui décontenance Malena mais le sentiment de rejet exprimé par sa mère. Lorsqu'elle s'adresse exclusivement à Reina III, nous sommes face au schéma dramatique de la fille dévoyée. Malena est jugée et est bannie du lien mère-fille ; le jeunne femme n'existe plus aux yeux de sa mère. Dans ce « ¡vamos, hija! », le singulier à « hija » exclut Malena de la filiation mère-fille. Seule Reina III, celle qui porte le prénom de sa mère, continue d'exister. Anne Charlon écrit au sujet de la tradition des prénoms : « La tradition qui consistait à donner aux enfants le prénom de leur mère, père ou un proche

parent, réduisait leur spécificité individuelle mais les inscrivait dans une famille »[301]. En raison de leur prénom, mère et fille ont une filiation plus étroite. Reina III ne peut pas être rejetée par sa mère puisque son prénom l'inscrit dans une même famille. La réduction de spécificité individuelle dont parle Anne Charlon se traduit, quant à elle, dans les choix des activités que nous venons d'analyser ci-dessus : Reina III fait une activité imposée par sa mère tandis que Malena parvient à imposer « sa spécificité personnelle ». D'autre part, Reina III suit le modèle de la femme traditionnelle de sa mère et de sa grand-mère. Reina III est mise sur un piédestal car elle n'a pas trahi sa mère en ayant des rapports sexuels. Le lecteur pourrait penser à ce stade du récit que, pour Reina II, femme de droite conservatrice, la virginité est sacrée et ne peut être brisée que par le mariage et pourtant il finit par apprendre que Reina II s'est mariée enceinte (p. 582). La réaction de Reina II est paradoxale puisqu'elle-même n'était pas vierge au moment de son mariage. Ce n'est que tardivement que le lecteur comprend que ce qui préoccupe Reina II relève de ce que l'entourage public pourrait penser, la seule crainte de la mère est que son nom puisse être souillé. Les propos écrits par Simone de Beauvoir en 1949 dans son ouvrage *Le deuxième sexe* illustrent le comportement de Reina II : « La bourgeoisie conservatrice continue à voir dans l'émancipation de la femme un danger qui menace sa morale et ses intérêts »[302]. Cependant, elle n'éprouve ce sentiment qu'avec Malena puisque lorsque Reina III décide d'avoir un enfant avec un homme marié, la mère n'exprime pas son mécontentement et semble considérer que le choix de sa fille est normal. L'évolution du comportement de Reina II peut toutefois s'expliquer en raison du contexte historique ; la perte de la virginité de Malena se produit hors-mariage, sous la dictature franquiste tandis que le choix de grossesse de Reina III a lieu pendant la Transition alors que les mœurs évoluent vers une pensée plus libre. Cette réaction de Reina II ne fait qu'attester l'hypocrisie de ses valeurs conservatrices.

Reina II est une mère qui voudrait avoir des jumelles uniformes, elle n'accepte pas la disparité de ses filles et voit d'un mauvais œil la volonté d'individuation de Malena. Elle affiche clairement sa préférence pour celle qui porte son prénom ; cette mère est le reflet d'une société conservatrice qui n'accepte pas la différence et qui essaie

[301] Anne Charlon, « Víctor Catalá, l'empêcheuse de maternité », in Nadia Mékouar-Hertzberg (Ed.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine, : les « mères empêchées »*, *op. cit.*, p. 43.
[302] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, tome I, 1981 [1949], p. 27.

de « redresser » ce qui s'écarte de sa norme. Almudena Grandes démasque le mythe selon lequel : « Los padres quieren y tratan por igual todos los hijos »[303] et l'attribue à la mère franquiste afin d'en finir avec l'image de la mère parfaite diffusée par la dictature.

Le tableau des mères conservatrices dressé par la romancière brise l'image de la figure maternelle construite par le franquisme. La romancière met en exergue les failles de ces mères perfides, égoïstes, machiavéliques qui souhaitent faire perdurer leurs valeurs conservatrices. Par le biais de l'écriture, Almudena Grandes montre la face cachée de la mère franquiste et déconstruit la représentation idéalisée de la mère au foyer diffusée durant les 40 ans de régime franquiste.

2. Les mères progressistes

La figure de la mère progressiste ne s'inscrit pas dans un modèle aussi spécifique que celui de la mère conservatrice, en lien direct avec le modèle patriarcal. Ces mères progressistes se caractérisent par leur ouverture d'esprit, elles refusent le modèle de la mère imposé par les conservateurs. La romancière présente de multiples modèles, bien plus riches que ceux des mères conservatrices, pour tenter de faire un portrait complet ; elle donne la parole aux perdantes, à celles qui n'ont pas pu s'exprimer pendant des années de répression mais aussi aux femmes modernes de la démocratie parfois mal vues par une société libre mais néanmoins influencée par le gouvernement conservateur qui a été de longues années au pouvoir.

a. La mère déchue

Dans *Malena es un nombre de tango*, la protagoniste est une mère hors-norme. En effet, elle ne correspond à aucun idéal maternel connu, elle est à l'opposé de sa sœur jumelle dans la représentation maternelle. Antonio José Couso-Liañez oppose les figures « mujer caída » et « ángel del hogar »[304]. Pour caractériser la figure maternelle

[303] Julia Villa García, *La familia en la novela española (1975-2000), op. cit.*, p. 79.
[304] « Toda mujer que no se amolda a los dictámenes del primer patrón [el ángel del hogar], se convierten [*sic*] casi de forma automática en mujer caída », Antonio José Couso-Liañez, art. cit., p. 166.

symbolisée par Malena, nous utiliserons l'adjectif employé par Antonio Couso-Liañez « caída » ; cependant cet adjectif étant celui qui caractérise Malena en tant que mère nous opterons pour la terminologie : mère déchue et non femme déchue. Ce terme rappelle la figure de l'ange déchu qui a été exclu du paradis en raison de son caractère rebelle[305]. Malena est l'antithèse de l'ange du foyer, elle se rebelle contre un modèle auquel elle n'adhère pas et incarne plutôt un modèle que nous appellerons donc mère déchue.

Malena voit la maternité comme une entrave à la liberté de la femme moderne :

> Convertirme en madre me parecía dar un paso de gigante hacia la madurez, volverme mucho más vieja de repente, y aquella metamorfosis me inquietaba [...]. Tener un hijo significaba *renunciar* a la irresponsabilidad que todavía cultivaba de vez en cuando como un vicio secreto, gozoso e íntimo. *Adiós* al alcohol, *adiós* a las drogas, a los amantes ocasionales, al sexo accidental[306]. (p. 495)

Pour Malena la grossesse n'est pas synonyme d'épanouissement, bien au contraire, cet état de la femme est présenté comme un événement qui perturbe son quotidien. Malena refuse de perdre son identité de femme au profit de son identité de mère. Malena appartient à un groupe de femmes qui, selon Elena García Torres « se niegan a vivir sus vidas a través de las de sus hijos o hijas y rechazan la abnegación como el principio de regulador de sus relaciones materno-filiales »[307]. Pour Malena, une vie autre que celle d'être mère doit exister après l'accouchement, elle résiste à l'idée de penser que seule l'identité maternelle survive à la grossesse. D'autre part, les activités énoncées par la narratrice témoignent de son appartenance à la Movida madrilène pendant la Transition[308]. Javier Escudero évoque les habitudes des jeunes de la Movida en ces termes : « La importancia que los bares adquieren para los jóvenes capitalinos durante la transición [...] revela la exaltación de un tipo de vida en el que la música, el alcohol y las drogas, junto al disfrute de una sexualidad sin compromiso, pasan a un

---

[305] Cette terminologie laisse penser que la mère déchue, en raison de son caractère rebelle, est exclue de sa fonction sociale. Effectivement, sa sœur, une femme conservatrice, parvient à l'exclure de sa fonction maternelle en s'emparant quelques temps de Jaime. Mais malgré tout Malena assume ses devoirs et ses obligations de mère.
[306] Nous soulignons.
[307] Elena GarcíaTorres, *op. cit*, p. 131.
[308] La femme en lien avec la Movida madrilène a été abordée par la romancière dans son premier roman, *Las edades de Lulú*. Cette thématique sera traitée, à nouveau, dix ans plus tard avec *Castillos de cartón*. Almudena Grandes, *Las edades de Lulú*, *op.cit*.
Almudena Grandes, *Castillos de cartón*, *op. cit*.

primer plano »[309]. Selon Malena avoir un enfant équivaut à perdre toutes ces libertés gagnées par le sexe féminin et octroyées par le système démocratique. Paola Madrid Moctezuma explique à ce sujet que : « Malena rompe con el tópico de la maternidad como modo de afirmar la identidad femenina; es más, en un primer momento se le presenta como un lastre, destructora de la independencia »[310]. La comparaison du lien qui unit une mère à son enfant avec « un camión con remolque » (p. 495) témoigne du fardeau dont parle Paola Madrid Moctezuma et illustre le choc entre les désirs d'une femme et le comportement stipulé par la société[311].

L'identité maternelle implique pour Malena la perte des plaisirs sexuels : « Mi cuerpo un templo de generosidad y amor infinitos, un recinto sagrado que a nadie le interesaría profanar nunca más » (p. 495). La relation au corps de la femme enceinte met en avant les inquiétudes du personnage face aux changements provoqués par la grossesse : « No me hacía ninguna gracia ponerme como una vaca, o quedarme fofa, con los pechos colgados y la piel llena de estrías » (p. 495). Malena présente une image de la femme enceinte et de la femme après l'accouchement rebutante, celle-ci est vue comme un amas de chair dénué de tout pouvoir de séduction. Le choix de l'animal est signifiant puisque : « D'une façon générale la vache, productrice de lait, est le symbole de la Terre nourricière »[312]. Au-delà de la comparaison peu flatteuse entre la femme et la vache (animal imposant et gros), il faut voir dans cette comparaison le rejet de la matrice symbolisée par l'animal. Le personnage considère qu'il y a un avant et un après l'état de grossesse[313], c'est comme si la vie de femme prenait fin pour laisser place à la vie de mère. Sa description montre son aversion pour les changements provoqués par la grossesse et son dégoût pour les traces susceptibles de rester sur son corps, car les traces de son identité maternelle pourraient avoir des conséquences irréversibles sur son pouvoir de séduction. Sa relation à son corps de femme est en rupture avec le discours conventionnel de la mère : Malena n'hésite pas à déclarer – « A mí el útero no me grita » (p. 494). Pour elle l'identité maternelle n'est pas inaliénable au statut de femme,

---

[309] Javier Escudero, « Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la Movida madrileña », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 1998, vol. 2, p. 148, [en ligne] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2579918> (page consultée le 15 janvier 2016).
[310] Paola Madrid Moctezuma, art. cit., p. 66.
[311] *Ibid*.
[312] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 988.
[313] Cette prise de conscience du personnage corrobore les dires de Julia Villa García : « Este hecho [el embarazo] provoca, algunas transformaciones corporales, así como cambios importantes en la percepción y el desarrollo de la vida, en los conocimientos y en los sentimientos de la persona », Julia Villa García, *Familia y literatura en una sociedad en cambio*, *op. cit*., p. 80.

elle n'envisage pas la femme uniquement à travers son système reproductif. Elle énonce une antithèse de la pensée franquiste : « La función principal de la mujer es la maternidad, y de ahí que dijeran los antiguos que su personalidad reside en el útero, órgano femenino capital »[314]. En rejetant la figure de l'utérus – qui est le symbole de la fonction de la femme dans l'idéologie traditionnelle – Malena rejette la société patriarcale qui « inscri[t] les femmes dans la maternité »[315].

Malena est donc aux antipodes de la figure de l'ange du foyer, c'est une femme sensuelle, elle assume sa sexualité et refuse d'y renoncer pour devenir mère. Elle s'affirme par le biais de la passion, ce qui est une forme de rébellion contre le modèle de la femme traditionnelle où le sentiment de passion est interdit : « Ternura pero no pasión es lo que se espera de la esposa modesta y decente »[316]. Elle s'exclut du modèle asexué de la mère parfaite et s'inscrit dans le modèle de la mère déchue, qui, comme le souligne Antonio Couso-Liañez, est une femme passionnelle[317]. Elle refuse de se soumettre à l'identité maternelle considérée comme le statut suprême de la femme par la société traditionnelle. Même si elle est une mère déchue/exclue, elle n'est pas pour autant une « mère empêchée » et elle assume les responsabilités qui lui sont incombées suite à la naissance de son fils.

b. La maternité frustrée

La frustration maternelle existe également chez des personnages qui sont idéologiquement à gauche mais celle-ci ne fait pas l'objet d'une critique de la mère comme dans la partie précédente. La frustration maternelle s'exprime sous diverses formes, elle est représentée en lien avec la perte possible, temporaire ou définitive, de l'enfant. Les femmes touchées par cette situation sont Sara et sa mère, Sebastiana, dans *Los aires difíciles*, ainsi que Malena, Soledad et Magda dans *Malena es un nombre de tango*.

---

[314] Antonio Vallejo Nágera, cité par Luis Otero, *Mi mamá me mima*, *op. cit.*, p. 85.
[315] Nadia Mékouar-Hertberg, « Mères empêchées dans la littérature espagnole contemporaine : des mères autres », in Nadia Mékouar-Hertzberg (Ed.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine : les « mères empêchées »*, *op. cit.*, p. 9.
[316] *Ibid.*, p. 172.
[317] Antonio José Couso-Liañez, art. cit., p. 173.

La frustration maternelle s'exprime sous deux formes : l'avortement et l'enfant volé.

- L'avortement : des mères victimes de leur choix

La réaction de Sara dans *Los aires difíciles* lorsqu'elle découvre sa grossesse met en avant qu'elle n'a jamais été conditionnée pour devenir mère. La situation ambigüe qu'elle a vécue avec sa mère biologique et doña Sara a comme conséquence une carence dans le lien mère-fille traditionnel. Aucune des deux mères n'a été une vraie mère. La relation mère-fille a été frustrée, par conséquent, Sara ne parvient pas à concevoir qu'elle pourrait être mère à son tour :

> Estaba embarazada. No podía creérselo, pero eso decían los papeles [...] en los que constaban los resultados de sus dos análisis, el primero que iba a dar negativo y dio positivo, y el segundo que iba a dar negativo también, porque el primero a la fuerza había tenido que ser un error, y que se obstinó en volver a dar positivo. (p. 405)

Cet extrait met en exergue l'incrédulité de Sara qui n'assimile pas la nouvelle. Le verbe « obstinarse » a pour sujet « el segundo [análisis] » mais cette action devrait avoir pour sujet Sara car c'est elle qui s'obstine à ne pas admettre la réalité. Ce déplacement de l'action signale que Sara n'accepte pas son état. Cependant, celle-ci est rattrapée par son destin puisqu'elle perd l'enfant après l'avoir accepté : « Un dolor terrible la partió por la mitad [...] su cuerpo gritaba que algo se estaba deshaciendo también por dentro » (p. 409). C'est une perte doublement douloureuse puisque la douleur physique s'ajoute à la douleur morale. Sara est issue du camp des vaincus de la guerre civile ce qui la condamne à souffrir. Une fois chez ses vrais parents Sara rejette doña Sara, elle se retrouve finalement avec des perdants alors qu'elle avait été élevée pour être une gagnante ; Sara ne parvient pas à trouver une place chez les personnes dominantes de la société comme l'auraient souhaité ses deux mères. Cette situation se reflète dans sa grossesse : « El embarazo era ectópico [...] el feto no estaba dónde tenía que estar, dentro del útero, sino adherido a un ovario, en esas circunstancias era inviable, eso era lo que había provocado un parto tan prematuro » (p. 409). Tout comme Sara, le fœtus n'a pas trouvé sa place, il ne s'est pas implanté dans l'utérus, l'organe qui

représentait la femme par excellence sous le franquisme. Sara est symboliquement lésée pour avoir rejeté sa mère franquiste.

L'autre personnage féminin qui perd un enfant est Magda, mais pour elle le poids de la famille a une autre valeur. Magda appartient à une famille patriarcale traditionnelle dans laquelle les enfants ont une place importante. La volonté d'avorter est mal perçue par ses parents qui soutiennent le régime franquiste – régime qui interdit l'avortement – et qui condamnent une telle pratique. Le récit par lequel Magda raconte à Malena cet épisode, se fait au discours direct afin de ne pas déformer les propos des personnages, ce qui permet de mettre en relief le poids du discours conservateur des franquistes :

> ¿Sabe para lo que sirve lo que lleva implantado en el útero? [dijo el doctor Pereira a Magda] [...], pues no le ha servido de nada, me dijo, como si se alegrara, está partido por la mitad pero ésa no es la causa de sus molestias, y me miraba todo el rato con una sonrisa de oreja a oreja, como diciéndome, ya sabes guapa, el crimen siempre se paga. (p. 615)

Encore une fois, l'utérus représente la maternité, ce qui prouve à quel point l'idéologie franquiste donnait de l'importance à l'identité maternelle. Ce passage révèle également le tabou qui existait autour de l'avortement. Cet acte, rejeté par les conservateurs, était assimilé à un meurtre et le médecin présenté comme sadique prend du plaisir à le rappeler à sa patiente. En évoquant l'avortement par le mot « crime », il met en relief le tabou qui subsistait autour de cet acte mais utilise une terminologie bien plus violente et cruelle. L'attitude du gynécologue reflète également le poids des sociétés anciennes où : « un certain mépris s'attache à la femme inféconde »[318]. De plus, il insiste sur sa situation qui à l'époque relevait du délit : « Su situación es un tanto delicada, me dijo, porque, que yo sepa, usted no está casada » (p. 615). Cette phrase témoigne de la torture psychologique qui était infligée à celles qui essayaient d'échapper au système conservateur mis en place. Magda enfreint plusieurs lois à travers ses actes puisque : « [Bajo el Estado franquista] se penalizó el aborto, el adulterio y el concubinato »[319]. Et cette torture psychologique se poursuit au sein du noyau familial : « Pero él [mi padre] no me lo perdonó, podríamos haberlo criado en

[318] Yvonne Knibiehler et Catherine Fouquet, *op. cit.*, p. 49.
[319] María Ángeles Moraga García, « Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el franquismo », *Feminismo/s: revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, nº 12, 2008, p. 232, [en ligne] <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11657/1/Feminismos_12_09.pdf> (page consultée le 20 janvier 2016).

Almansilla, decía todo el rato, tendrías que habérmelo contado antes [...] ni siquiera la puta de tu padre ha hecho una cosa así, me dijo [mi madre] a gritos cuando volví, ni siquiera ella, ¿me oyes? ». Reina I est une femme conservatrice qui soutient le régime, il est pour elle inconcevable que sa fille ait commis un tel acte. En outre, Magdalena évoque le péché en raison de son prénom biblique[320], c'est son prénom qui la prédestine à provoquer une césure au sein de la famille traditionnelle symbolisée par ses parents. Elle est aux antipodes de la fonction de la femme franquiste qui devait « fortalecer la familia »[321], sous-entendu par le biais des enfants. Cet avortement est le premier dans la famille Fernández de Alcántara, il est comme un signe précurseur de la fin du modèle patriarcal qui fait la fierté de Pedro – le patriarche par excellence – père de neuf enfants légitimes et cinq enfants illégitimes. Reina I n'hésite pas à utiliser les enfants illégitimes de son mari qu'elle a toujours rejetés pour manifester l'aversion qu'elle ressent suite à la décision prise par sa fille Magda. Elle s'allie même, quelques instants, à son ennemie, la maîtresse de son mari, pour faire culpabiliser sa fille. Même la personne qu'elle méprise le plus n'a jamais fait ce que Magda vient de faire. La comparaison avec Teófila est une stratégie d'humiliation profonde envers Magda qui connaît le dédain que sa mère éprouve vis-à-vis de sa rivale.

La romancière nous présente deux situations différentes face à l'avortement. Les deux femmes qui y ont recours sont privées d'identité maternelle pour différentes raisons : Sara est victime d'un destin qui la poursuit et qu'elle n'a pas choisi tandis que Magdalena est présentée comme l'annonciatrice de la fin du modèle patriarcal des Fernández de Alcántara.

- Les mères rédemptrices

Dans *Malena es un nombre de tango*, Soledad et sa petite-fille, la narratrice, sont deux autres personnages confrontés à l'avortement. Elles se retrouvent face à cette situation dans des contextes différents, envisageant toutes les deux d'avorter, elles finissent par garder l'enfant. L'adjectif « rédemptrice » pour qualifier ces deux mères

[320] Marie-Madeleine est la pécheresse biblique, Luc 7, 36-38.
[321] María Ángeles Moraga García, art. cit., p. 231.

est pris dans son acception en lien avec le comportement humain : « Qui permet de vaincre le péché »[322].

Le regard que Soledad porte sur la filiation mère-enfant est inhabituel pour une femme, même progressiste : « Antes, siendo más joven, me daba hasta un poco de vergüenza reconocerlo, pero ahora creo que, al fin y al cabo, el instinto maternal es como el instinto criminal, o como el instinto aventurero, si quieres por poner un ejemplo más suave. El caso es que no se puede esperar que lo tenga todo el mundo »[323] (p. 333). Avec ces propos, Soledad brise l'image de la maternité comme étant l'essence de la femme et le statut inaliénable de l'identité féminine, image diffusée par un certain discours conservateur, amplement repris par les franquistes.

Soledad est une femme courageuse qui désapprouve sans tabou la vision de la mère au foyer aimante et attentionnée : « Nunca me ha gustado la casa, ¿Sabes?, ni los niños, bueno eso sí que lo sabrás, porque se me nota mucho, ¿no?, quiero decir que no tengo paciencia ni me gusta cogerlos, y hasta con los míos, cuando eran bebés, me moría de asco cada vez que me vomitaban encima » (p. 333). Malgré cette vision singulière de la maternité, Soledad est une femme humaine et bienveillante avec les enfants : « Es posible que no me gusten los niños [...] pero si hay algo de lo que abomino en este mundo, es de los adultos que disfrutan haciéndolos sufrir injustamente » (p. 309-310). Soledad est une femme qui a été contrainte de se soumettre à un système autoritaire qu'elle réprouvait, ce qui explique qu'elle ne tolère pas l'abus de pouvoir quel qu'il soit. Ce paradoxe de la vision maternelle donne une dimension vraisemblable au personnage et le rend plus authentique. Soledad est également le reflet d'une femme moderne et progressiste qui, en dépit de son idéologie ne peut échapper à son destin de femme, et qui doit assumer son identité maternelle.

Soledad paie ce désaccord interne par le biais de grossesses difficiles : « Con Manuel me tiré tres meses en la cama, perdiendo sangre, y con Sol fue peor, mucho peor, el parto se complicó, la niña venía atravesada, y casi me quedo en una hemorragia » (p. 352). La symbolique universelle du sang est : « le véhicule de la vie. *Le sang est la vie*, est-il dit en biblique »[324], mais pour Soledad – femme républicaine – le sang qui coule de son corps matérialise également la douleur qu'elle ressent, elle est

[322] [En ligne] <http://www.cnrtl.fr/definition/redempteur> (page consultée le 10 janvier 2016).
[323] Soledad avoue avoir toujours eu cette conception de la maternité. Toutefois, elle n'a jamais vraiment pu l'exprimer puisqu'elle a vécu la moitié de sa vie sous un régime autoritaire qui se servait de l'image maternelle comme outil de propagande.
[324] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 843.

condamnée à enfanter dans des circonstances terribles. Sa décision d'avorter à la fin de la guerre civile, acte puni par les futurs vainqueurs, lui coûtera presque la vie : « Yo estaba inconsciente, en la cama, con las sábanas empapadas, desangrándome » (p. 353). La vie et la mort sont étroitement liées chez Soledad dans la filiation mère-enfant. Mais c'est finalement la vie qui l'emporte puisque son dernier fils, Jaime, survit à l'avortement.

L'autre personnage qui envisage l'avortement est Malena. Sa grossesse provoque en elle un tourment qui se reflète à travers ses doutes et ses incertitudes :

> Los lunes por la mañana estaba decidida a abortar y a abandonar a Santiago [...]. Los lunes por la noche me preguntaba si sería sensato contradecir la voluntad del destino. Los martes, al levantarme, me decía que si siempre había pensado en tener hijos alguna vez, por qué no éste, por qué no ahora. Los martes al acostarme, me daba cuenta de que abandonar a mi marido sería como dejar caer a un bebé de dos meses en el carril central de la Castellana [...]. Los miércoles por la mañana parecía darme cuenta de que dentro de mi cuerpo había un ser vivo, otro cerebro, otro corazón, mi hijo. Los miércoles por la noche dejaba de fumar. Los jueves, antes de levantarme, no era capaz, de sentir otra cosa que un bulto amenazante y peligroso, un quiste o un tumor que debería hacerme extirpar a tiempo. Los jueves antes de acostarme, encendía un cigarro con otro y apuraba los dos hasta el filtro. Los viernes por la mañana me preguntaba por qué había tenido tan mala suerte. Los viernes por la noche estaba decidida a abortar y a abandonar a Santiago. (p. 504-505)

Ce passage montre la contradiction interne de Malena, les pensées positives et négatives sont égales, ce qui rend le choix d'autant plus difficile. L'article défini au pluriel atteste que cette problématique s'est posée sur plusieurs semaines[325]. Comme chez Soledad, la maternité crée une discorde. Le fœtus est, dans un premier temps, vu comme un être à part entière pour se transformer en matière vivante néfaste – « un bulto », « un quiste o un tumor ». Le désir de protéger le fœtus – « dejaba de fumar » – se transforme en volonté de lui nuire – « encendía un cigarro con otro y apuraba los dos hasta el filtro ». La volonté d'avorter est mise en relief puisqu'elle est la première et la dernière pensée exprimée au cours de ce long processus de remise en question qui aboutit au rejet du statut de mère au foyer.

[325] « L'article défini pluriel placé devant un jour de la semaine exprime la périodicité », Pierre Gerboin et Christine Leroy, *op. cit.*, p. 39. Cette valeur permet d'insister sur la durée de la réflexion menée par Malena.

Malgré tout, comme pour Soledad, c'est la vie qui l'emporte. En effet, le paragraphe qui suit est introduit par la phrase : « Cuando mi hijo nació » (p. 505). Malena, comme sa grand-mère, ne peut échapper à son destin de mère.

Néanmoins Malena ne conçoit pas de perdre sa féminité après son accouchement et prend soin d'elle : « Hacía todas las mañanas un ejercicio [...] para estimular la circulación de las piernas y ahorrarme las varices que lucía mi madre » (p. 506). Cette façon de concevoir la grossesse est récente et représentative des femmes modernes et libérées qui sortent du cadre traditionnel et conservateur de la mère. Malena représente ces femmes qui considèrent que la femme continue à avoir une vie sexuelle après l'accouchement. En agissant de la sorte, elle rompt le schéma traditionnel implanté dans sa famille mais son fils en subit les conséquences : « Yo sabía que aquel niño no crecía » (p. 533), « Yo había parido a una criatura débil » (p. 541). Cela crée un sentiment de culpabilité intense, d'autant plus que Malena ne subit pas les sensations de mal-être qu'une grossesse peut provoquer : « No me enteré de que estaba embarazada » (p. 506).

Malena et Soledad envisagent d'avorter mais elles parviennent à vaincre le péché volontairement – dans le cas de Malena – et involontairement – dans le cas de Soledad – en donnant la vie à leurs enfants respectifs. Ce sont deux femmes modernes qui cassent le schéma traditionnel de la mère : « Tuve que darle la razón a mi abuela, porque en ningún momento me encontré más guapa, ni más fuerte que antes, y tampoco me sucedió lo contrario » (p. 507). Elena García Torres a déjà souligné le rôle de la grand-mère, Soledad, qui aide Malena à accepter son identité de femme moderne dans une famille traditionnelle : « La tía Magda o abuela paterna Soledad, mujeres con gran espíritu de independencia a las que el sistema no ha conseguido someter, la ayudarán [...] al proporcionarle paradigmas alternativos a los que la circundan »[326]. À travers ces deux personnages, la romancière démythifie l'identité maternelle traditionnellement idéalisée, une bonne mère peut être aussi une mère qui, à un moment de sa grossesse, a envisagé l'avortement mais qui finit par donner la vie.

[326] Elena García Torres, *op. cit*., p. 135-136.

- Une mère en quête d'identité maternelle

Dans *Los aires difíciles*, Sebastiana est une mère dont l'identité maternelle a été usurpée et qui cherche à se positionner, à retrouver sa place face à son enfant volé. La première fois que Sebastiana s'adresse à sa fille dans le récit, elle met en avant le lien qui les unit : « ¡Ay, hija mía, ay, ay! » (p. 52). L'adjectif possessif « mía » atteste que Sebastiana veut rétablir l'ordre qui a été bouleversé par l'intrusion de doña Sara et rappeler à Sara qu'elle est bien sa fille. Elle crée un effet de rapprochement dans l'espace afin d'être au plus près de Sara : « Su madre se arrodillaba en el suelo para abrazarla » (p. 52). De plus, Sebastiana parvient à conquérir sa fille : « Sebastiana Morales siempre olía a limpio, agua y jabón, y su gordura transmitía calor, constancia, una indefinible promesa de protección » (p. 52). Cette mère est aux yeux de sa fille une valeur sûre même si Sebastiana n'est présente dans la vie de Sara que de façon sporadique, elle parvient à incarner ce que l'on attend d'une mère : la bienveillance – une caractéristique essentielle et fondamentale dans la figure maternelle mais peu représentée dans ce *corpus*. Cette mère bienveillante est empêchée de protéger sa petite dernière comme elle le voudrait. La douleur de cette femme dépossédée de sa progéniture s'exprime à travers des larmes refoulées (p. 52). Sebastiana est doublement frustrée : elle ne peut pas prendre soin de sa fille ni exprimer la souffrance que cette situation engendre. Loin de montrer une mère dans une situation de faiblesse, ce choix de la romancière fait d'elle un personnage encore plus fort et admirable ; sa robustesse se voit à sa capacité d'endurer les aléas de la vie d'une perdante[327].

De retour chez ses parents, Sara est confrontée à une nouvelle réalité : vivre avec sa mère – « Una era la madre de la otra, y ésta era su hija, y sin embargo nunca habían aprendido a hablar, a estar juntas ». Ce passage montre que ce sont de parfaites étrangères. « Una » et « otra » donnent l'impression que le narrateur se réfère à deux personnes qui n'appartiennent pas à une même sphère intime, mais il insiste bien sur le lien qui les unit – mère et fille – pour mettre en avant le paradoxe de la situation. C'est Sara qui redonne à sa mère sa légitimité et sa place ; cela se produit lorsque Sara est de retour dans son vrai foyer et que doña Sara n'a plus d'emprise sur elle. Le premier signe est que Sara appelle Sebastiana « mamá » (p. 250). Lorsque Sara habite chez sa marraine à aucun moment du récit cette terminologie n'est employée pour évoquer le

[327] Nous utilisons le terme « perdante » pour faire référence à son appartenance au camp des perdants de la guerre d'Espagne.

lien entre Sebastiana et son enfant. Doña Sara était donc l'élément qui bloquait la filiation entre la mère et la fille. En s'intéressant aux actions du quotidien faites par sa mère, Sara tente de lui montrer que ces apprentissages sont un apport, elle essaie de créer le lien du savoir domestique qui se transmet de mère en fille (p. 250).

Sebastiana est mère de cinq enfants ; Sara est sa dernière fille et pourtant elle ne sait pas comment elle doit agir avec son enfant. L'intrusion de doña Sara bouscule l'équilibre familial. Sebastiana est dépossédée de son enfant, qui est élevée dans un contexte familial aux antipodes des valeurs de sa famille biologique. Le retour de Sara au foyer parental s'avère compliqué ; mère et fille n'ont jamais été ensemble, chacune essaie de trouver sa place vis-à-vis de l'autre autant que faire se peut. La romancière montre que doña Sara n'a pas réussi à briser le lien qui unit Sebastiana à sa fille, le lien du sang est supérieur au lien que doña Sara a inventé et imposé à Sara. Sebastiana retrouve son identité maternelle qui l'unit à sa fille contrairement à doña Sara qui ne parviendra jamais à reconquérir le cœur de Sara une fois qu'elle l'aura renvoyée chez ses parents. D'ailleurs, la réaction de Sara lors de la mort de chacune de ses deux « mères » est révélatrice : elle est très affectée par le décès de sa mère biologique mais ne ressent rien au moment de la perte de doña Sara qui l'a pourtant élevée jusqu'à ses seize ans. La romancière dénonce la volonté des franquistes de rééduquer les enfants des républicains et montre que la filiation maternelle est un lien qui ne peut pas être annihilé.

c. La mère aimante

Dans *El corazón helado*, María Muñoz est une femme républicaine qui a dû s'exiler pour sauver sa vie et celle de sa famille ; Malena est une femme moderne en conflit avec sa famille conservatrice. Leur identité maternelle est marquée par l'amour qu'elles vouent à leurs enfants.

María Muñoz est une mère qui a perdu un de ses fils, son gendre et qui ne connaît pas son petit-fils, elle est donc marquée par une carence maternelle ; le lien qu'elle tisse avec les survivants ne peut être que fort et intense. Après trois ans en captivité dans un camp, Ignacio parvient à s'échapper pour retrouver sa famille. Tout un processus se met en marche à travers le personnage de María qui peine à croire que cet

homme est son fils : « –¡Ignacio! La madre se abrazó a su hijo [...]. Le acarició la cara con las manos [...] –¡Hijo de mi vida, hijo de mi vida, hijo...! » (p. 551). Ignacio réapparaît sans prévenir et ce passage montre comment la mère rend réel son fils sorti de nulle part. Tout d'abord, elle prononce son nom afin de donner une identité à cet homme qui est méconnaissable : « Tres años de cautiverio y trabajos forzados habían convertido a su niño pequeño, el único que le quedaba, en un individuo sin edad » (p. 550). Le regard de la mère attendrie face à cet homme se transmet via l'image qu'il lui renvoie quand elle le revoit – « su niño pequeño ». Le fragment « el único que le quedaba » reflète son envie de le protéger, de le cajoler même s'il est maintenant un homme adulte. Mais Ignacio semble devenir réel au contact de ses mains car María cherche derrière les traits d'un homme fatigué et usé son enfant prodigue. La répétition à trois reprises du substantif « hijo » s'apparente à une litanie qui rend la vie à ce fils qui semblait avoir disparu. Le complément « de mi vida » indique que cette mère a retrouvé une partie d'elle-même, une partie de sa vie. Ces retrouvailles sont d'autant plus intenses qu'Ignacio est considéré comme : « El niño mimado de [su] mamá » (p. 103). María est emblématique de toutes les mères républicaines qui ont perdu/ont cru perdre leur fils pendant ou après la guerre civile :

> Aquel llanto silencioso y caliente, que lloraba [la] vida [de Ignacio] y la muerte de Mateo, la ruina cierta y la improbable salvación de su familia, se fundiría con otras lágrimas distintas y sin embargo iguales, lejanas pero próximas, como si los ojos de su madre, los de otros, muchos hombres, muchas mujeres con historias diferentes, parecidas, estuvieran atrapados en un bucle insoportable y perverso, condenados a llorar siempre, por siempre y para siempre el mismo llanto. (p. 551)

Les larmes de María expriment la joie et la douleur ; la joie d'avoir retrouvé un fils qu'elle pensait avoir perdu, Ignacio, et la douleur d'avoir perdu un fils qu'elle ne reverra plus jamais, Mateo. Ces larmes sont aussi celles de tant d'autres hommes et femmes qui ont vécu cette même situation. Ces pertes humaines représentent une douleur indélébile qui marquera à jamais l'histoire du pays. L'utilisation des deux prépositions « por » et « para » insiste sur la continuité de cette douleur qui unit tant d'êtres anonymes.

La générosité de l'amour que María porte à la figure de l'enfant devient évidente quand elle prend sous sa protection Anita, une jeune femme désemparée : « Anita se convirtió en la tercera hija de Mateo Fernández y María Muñoz, y siguió viviendo como

una más, tras la muerte de su madre » (p. 598). Dès le premier contact avec Anita, María l'inclut dans la sphère familiale en l'appelant « hija » (p. 598). L'exil accroît le sentiment de solidarité entre les républicains qui se trouvent dans des situations difficiles et ce contexte est propice aux reconstructions familiales entre des personnages qui n'ont pas de lien du sang.

María Muñoz symbolise toutes ces mères républicaines qui ont perdu des enfants au combat ou bien sous la répression franquiste. Un enfant est irremplaçable et sa perte a pour conséquence un attachement d'autant plus profond envers ceux qui ont survécu. Mais elle symbolise aussi la fraternité qui s'est mise en place entre exilés et qui est une façon de résister au régime franquiste.

d. La Madone et la putain

L'intitulé de cette partie fait référence au complexe qui touche certaines femmes lorsqu'elles deviennent mères. La Madone évoque la figure de la Vierge, qui est une mère qui ne connaît pas les plaisirs de la chair, tandis que la putain représente ces mères qui continuent à exister en tant que femmes et qui assument leurs désirs sexuels. La tradition judéo-chétienne s'est efforcée de scinder le bonheur sexuel et maternel, ce complexe de la Madone et la putain évoque donc cette femme coupée en deux. Deux femmes du *corpus* – Maribel dans *Los aires difíciles* et Malena dans *Malena es un nombre de tango* – sont confrontées au dilemme de la place de l'identité maternelle et la place du désir sexuel dans une vie de femme.

Malena, jeune femme qui portait un regard austère sur la figure maternelle, devient une mère dévouée lorsque son fils entre dans sa vie. Lors de son premier contact avec lui, une certaine distance demeure entre eux : « Mi aplazado encuentro con aquel niño » (p. 546). L'adjectif démonstratif « aquel » met en évidence qu'elle n'a pas totalement assimilé son identité de mère. Cependant, l'instinct de l'enfant prend le dessus et métamorphose Malena en mère protectrice : « Él aferró mi pezón entre los labios y empezó a chupar, tan fuerte que me hizo daño. Entonces sonreí, y le prometí que no moriría » (p. 456). Le contact entre les lèvres de l'enfant et le sein nourricier unit

ces deux êtres fragiles. Ce rapprochement entre la mère et l'enfant a une symbolique forte puisque :

> Le sein est surtout symbole de maternité, de douceur, de sécurité, de ressource. Lié à la fécondité et au lait, qui est la première nourriture, il est associé aux images d'intimité, d'offrande, de don et de refuge. Coupe renversée, de lui comme du ciel découle la vie. Mais il est aussi réceptacle, et promesse de régénérescence[328].

Le contact entre la bouche de l'enfant et le sein de la mère est l'acte par lequel l'identité maternelle de Malena s'affirme. Le contexte est d'autant plus intime que personne n'assiste à cette première tétée. Cet acte transmetteur de vie vient rompre l'image d'infertilité qui s'est éveillée au cours de la grossesse ; le placenta calcifié a mis en danger la survie de l'enfant (p. 539) mais la vie reprend son cours après que Malena le voit. La promesse de régénérescence se confirme avec la promesse faite par Malena. Cette femme qui semblait indifférente à la maternité montre une féroce envie de pouvoir exercer pleinement son rôle de mère après avoir accouché : « Quiero llevármelo, enseñarle el mundo, mirarle dormir y olerle, acostumbrarle a mis brazos y mimarle [...] así que [...] dime que me lo voy a llevar, que me lo vais a dar muy pronto [...]. Un par de días estuve a punto de gritar, pero al final yo también sonreía » (p. 548). À partir du moment où son fils est une réalité, son identité maternelle s'éveille et le désir de vouloir être mère devient oppressant. Malena veut récupérer tout ce temps où elle n'était pas consciente de cette nouvelle identité : « Lo he querido a destiempo » (p. 48). Son fils devient si important à ses yeux qu'elle en oublie sa vie personnelle : « Mi hijo seguía preocupándome tanto que al principio ni siquiera me paré a lamentar mi nueva situación » (p. 555). Son identité maternelle prend le dessus sur son identité de femme moderne qu'elle revendiquait avant la naissance de son fils : « A medianoche, sin fuerzas para quedarme a tomar una copa con el grupo de alumnos y profesores que se iban de casa después de la clase, llegaba a casa machacada, me desnudaba, me metía en la cama, y me quedaba dormida » (p. 555). La romancière met en avant à quel point il est difficile d'être mère et d'être femme ; cela se confirme dans la suite du récit puisque Malena retrouve sa liberté de femme lorsque son fils décide de s'installer chez son père et sa tante. Mais le choix de son fils n'est en aucun cas libérateur, il ne fait qu'augmenter la culpabilité du personnage qui ne l'a pas désiré dans un premier temps :

[328] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 857.

« Nunca en mi vida me había sentido tan fracasada » (p. 642). Une fois que Malena accepte son identité maternelle, elle se retrouve empêchée et ne peut jouir pleinement de ce statut qui est devenu primordial.

Dans *Los aires difíciles*, Maribel incarne la figure de la mère dévouée et sensuelle. C'est à travers la focalisation de Sara que le lecteur découvre la sensualité de Maribel. Sara – personnage très observateur – découvre immédiatement que le fils de Maribel voit d'un mauvais œil cette facette de sa mère : « El disgusto que fruncía un instante las cejas de Andrés si su madre se embutía en un vestido más ceñido de lo imprescindible » (p. 67). Dans un premier temps, Andrés exprime son rejet de la femme sensuelle incarnée par sa mère à travers le non-verbal, lorsqu'il fronce les sourcils, il exprime son désaccord quant à la tenue de celle-ci. L'enfant rejette la femme désirable et voudrait que l'identité de sa mère soit uniquement maternelle. L'enfant s'affirme et finit par exprimer ouvertement son désaccord :

> –No te gusta –resumió ella por fin.
> –No –dijo el niño–.Te queda pequeño.
> –¿Pequeño? [...]¿Cómo que pequeño? [...]
> –Bueno, pues... no te queda bien. Te hace una tripa muy gorda y se te arruga por detrás. [...]
> –Tenías razón, ¿Sabes? –fue Maribel quien rompió el fuego [...]. Lo he estado mirando bien en el espejo y no... No era tan bonito, no merece la pena, la verdad. Y..., y... (p. 228)

Ce qui est séduisant aux yeux des hommes[329] est rebutant aux yeux de son fils. La mère est incrédule face à la réaction de son fils ; en quelques mots il annihile la séductrice qui vit en elle. Andrés tue la femme fatale qui sommeille en sa mère pour donner vie à la mère dans ses pensées : « Aquella mujer adulta que le cuidaba y le mantenía, que le arropaba por las noches y le daba medicinas cuando le subía la fiebre » (p. 229). La réaction de l'enfant face à cette dualité de la mère semble indiquer qu'une mère ne peut concilier ces deux facettes et annoncer qu'un choix doit s'imposer[330].

Toute la colère générée par cette situation s'exprime lors d'un dialogue entre Andrés et Sara :

---

[329] À la page 227 Andrés évoque la réaction des hommes lorsqu'ils voient sa mère dans une tenue ajustée.
[330] À ce propos, il nous semble nécessaire de nuancer l'analyse du personnage de Maribel faite par Elena García Torres qui affirme : « Tales madres se niegan a vivir sus vidas a través de las de sus hijos o hijas y rechazan la abnegación como el principio regulador de sus relaciones materno-filiales », Elena García Torres, *op. cit.*, p. 131. Cette remarque s'avère vraie au début du roman mais progressivement le personnage de Maribel évolue et devient la mère qu'Andrés attendait.

> –Eres muy egoísta, Andrés [...].
> –No –respondió él muy serio–. La egoísta es mamá.
> –No veo por qué.
> –Pues porque es mi madre ¿no?, y yo no le pedí nacer, ¿no?, y ella me trajo al mudo porque quiso, ¿no?, y su obligación es ocuparse de mí, ¿no?
> – [...] ¿No te da de comer, o te compra ropa, no te lleva a un buen colegio, no está pendiente de ti, de lo que necesitas?
> –Cuando sale por ahí –él también sabía enfadarse– y se está la noche fuera de casa, no.
> –¡Ah vaya! Ya llegamos a donde íbamos... Pues para tener once años, hablas igual que una vieja, ¿Sabes?
> —¿Y si me da un ataque de algo y me muero cuando ella no está?
> (p. 419-420)

Andrés se confie à Sara qui, au fil du roman, devient une référence. L'enfant exprime sa colère en utilisant la négation qui met en relief que, selon lui, sa mère n'agit pas comme elle devrait le faire. Dans la deuxième intervention d'Andrés, celui-ci exprime les pronoms sujets pour donner plus d'emphase à ses propos et ainsi se positionner en victime. Ce qui ressort de ce dialogue est qu'Andrés veut que sa mère se consacre exclusivement à lui. L'identité maternelle de Maribel finit par prendre le dessus – « Por fin tenía una madre igual que las demás » (p. 421) – mais Maribel ne renonce pas à ses désirs de femme puisque ce changement survient à partir du moment où elle entretient des rapports sexuels réguliers avec Juan Olmedo.

À travers ces deux personnages la romancière laisse paraître qu'il est difficile de parvenir à trouver un équilibre entre identité maternelle et désirs de femme. Malena et Maribel sont deux femmes libérées qui tentent de concilier leur vie de mère et leur vie intime. Chacune présente un schéma différent : Malena ne réussit à aucun moment à concilier les deux vies tandis que Maribel y parvient en ayant une vie sexuelle secrète. Le poids de la société espagnole s'impose vis-à-vis de femmes comme Malena et Maribel. En outre, les valeurs traditionnelles franquistes soutenues par l'Église ont marqué tout un peuple qui a assimilé malgré lui un modèle de femme archaïque qui n'est plus en accord avec l'évolution politique du pays.

e. La mère de substitution

Dans *Malena es un nombre de tango*, la mère de la protagoniste tisse un lien de prédilection avec Reina III, l'enfant qui porte son prénom. Malena, consciente de cette

situation – « Al fin y al cabo [Reina III] siempre había sido la hija favorita de mamá » (p. 484) –, comble ce manque affectif en nouant un lien avec la sœur jumelle de sa propre mère, Magda.

Une filiation préétablie existe entre Malena et sa tante ; en effet, elles portent le même prénom, Malena étant un dérivé de Magdalena. Comme le rappelle Michel Erman : « Les noms joueraient ainsi un rôle d'"indicatif de classe" en permettant de différencier les individus selon la famille, le clan ou la tribu. Dans le roman l'onomastique permet de déterminer des réseaux de personnages »[331]. Ces deux femmes, unies par l'onomastique, sont ancrées dans le récit telle une union indivisible à l'intérieur de la sphère familiale des Fernández de Alcántara : « Nada une tanto como la clandestinidad compartida, y las dos habitábamos entonces un territorio fronterizo donde ella vivía como una monja imposible, y yo vivía como una niña imposible » (p. 71). Magda et Malena sont des pécheresses qui ne trouvent pas leur place dans la sphère familiale dont elles sont issues, c'est en raison de leur différence qu'un lien inaltérable se noue : « Yo la quería [...] sólo ella [Magda] parecía comprenderme » (p. 75). Magda est un miroir pour Malena : « Rehuí la mirada de mi madre. Yo la amaba, [...] pero su hermana me *reflejaba* como un espejo »[332] (p. 35), « Me acostumbré a verme *reflejada* en ella [Magda] »[333] (p. 5). Le reflet renvoie inexorablement au miroir qui transmet « La vérité, la sincérité, le contenu du cœur »[334]. Malena et Magda incarnent ces valeurs, qui en outre, les différencient de la plupart des femmes Fernández de Alcántara, conservatrices et caractérisées par leur duplicité. Ces deux personnages permettent à la romancière de présenter le contre-modèle de la pécheresse Magdalena et d'éradiquer ainsi les connotations sociales et la portée symbolique de ce prénom féminin assimilé depuis des siècles au péché en raison de sa forte connotation catholique[335]. Les connotations du miroir renversent le modèle traditionnel de la pécheresse Magdalena.

Dès les premières pages du roman, la mère de Malena fait allusion à un lien maternel entre sa propre fille et Magda : « Tú eres una niña especial para ella, yo creo que piensa en ti como en la hija que nunca va a tener » (p. 34). La mère donne une autre

[331] Michel Erman, *op. cit*., p. 40-41.
[332] Nous soulignons.
[333] Nous soulignons.
[334] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 636.
[335] « Le nom, par ses connotations sociales et une éventuelle portée symbolique, peut induire une série de jugements dépréciatifs ou valorisants », Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 107.

référence maternelle à sa fille, comme si elle anticipait les carences affectives qu'elle lui fera endurer. Mais en même temps, elle ne fait que semer le trouble dans l'esprit de la jeune fille : « [Magda] me parecía más bien un inquietante duplicado de mi madre », « Las imperfecciones físicas más llamativas de mamá adquirían el carácter de defectos más atractivos, cercanos ya a la virtud en el cuerpo de Magda » (p. 69), « Entonces yo no podía admitir que hubiera preferido una madre como Magda [...] así que no me quedaba más remedio que detestarla » (p. 68). Malena tend à vouloir respecter l'amour idéalisé qui unit une mère à sa fille et essaie de rejeter celle qui pourrait le nourrir et qu'elle perçoit telle une usurpatrice. Pour la fillette qu'est Malena au moment des faits, il est impensable que sa tante puisse remplacer sa mère ; la mère représente encore pour elle une référence intouchable, immuable et idéalisée : « De mayor quería ser una mujer como ella [mi madre] » (p. 35). C'est Magda qui finit pas déclencher le processus d'union prégnante avec sa nièce : « Eres la persona a la que más quiero en este mundo, la única que me importa de verdad » (p. 82-83). Ces propos de Magda reflètent le lien indestructible qui se noue entre une mère et sa fille. La femme adulte, incarnée par la narratrice, finit par exprimer ce qui relevait de l'indicible pour l'enfant : « –Yo no hubiera sido una buena madre. –Sí que lo fuiste –protesté– Para mí lo fuiste » (p. 612). Malena, personnage en manque d'amour maternel, comble cette carence à travers le double de sa mère ; Magda, mère empêchée, apaise sa frustration maternelle grâce à sa nièce.

Ces deux femmes s'attribuent des liens qui ne leur correspondent pas pour pallier les carences qu'elles endurent dans une famille où elles n'ont pas de repères. Malena trouve une figure maternelle dans le double de sa vraie mère puisque Reina II et Magda sont des sœurs jumelles. La mère est remplacée par une autre femme, qui est plus apte à subvenir aux besoins de l'enfant. Le phénomène de clan annoncé par l'onomastique se concrétise au fil de la trame. Magda trouve une identité maternelle à travers celle qui porte son prénom : sa nièce Malena.

Ces mères qui appartiennent à la sphère des progressistes sont toutes marquées par la douleur que provoque leur identité maternelle. Almudena Grandes donne la parole à ces mères idéologiquement de gauche, qui ont rarement pu s'exprimer, afin qu'elles puissent révéler ce qui avait été censuré par les franquistes. Elle met en avant

les difficultés rencontrées par ces femmes qui ne veulent pas se soumettre au modèle traditionnel maternel. La romancière présente un panel approfondi de la mère républicaine, absente de l'histoire officielle de l'Espagne ; elle rend la parole à ces mères meurtries et les porte au pinacle en montrant leur force de caractère face aux adversités de la vie. Mais la romancière n'oublie pas d'évoquer les mères libérées d'une Espagne plus ouverte confrontées au regard inquisiteur de la société qui peine à effacer tant d'années de répression. Ainsi la romancière participe-t-elle à la réécriture de l'histoire de son pays et expose-t-elle la version des perdantes.

Ce chapitre a démontré que la figure maternelle se construit sur la base d'une pensée binaire qui, nous semble-t-il, pourrait aussi être vue comme une métaphore de la mère patrie espagnole. Ces mères reflètent un conflit des valeurs et une conception de la maternité très différente. Néanmoins, la romancière ne fait pas un simple constat de la situation ; en effet, elle détruit le mythe de la mère franquiste douce et aimante qui est totalement dévouée à sa famille en montrant toute la cruauté dont ces mères sont capables – doña Sara et Reina II – ou bien en ayant recours à la critique – Reina III. Le pendant de ces mères est incarné par celles qui défendent des valeurs progressistes. Ces femmes ne mettent pas la maternité au centre de leur vie puisqu'elles ne considèrent pas qu'elles soient destinées à être mère. Malgré tout, celles qui connaissent cette expérience sont de bonnes mères et parviennent à braver les obstacles pour atteindre leur identité maternelle. Mais ces femmes – Magda dans *Malena es un nombre de tango* en est le parangon –, sans avoir eu d'enfants, sont aussi capables de combler un besoin lorsque les soi-disant mères parfaites font défaut à leur devoir maternel. Ces mères se construisent autour d'un schéma manichéen empêchant toute lecture plurielle puisque : « Lire c'est non seulement "suivre" une information linéarisée, mais c'est également hiérarchiser, c'est redistribuer des éléments disjoints et successifs à vocation unitaire et syncrétique, c'est reconstruire du global à partir du local »[336]. Le lecteur ne peut échapper à la hiérarchisation binaire de la figure maternelle. Nous allons donc nous intéresser à sa figure complémentaire, le père, et définir si lui aussi entre dans un schéma aussi rigide.

[336] Philippe Hamon, *Texte et idéologie, op. cit*., p. 54.

II. La figure paternelle

La présence paternelle dans le récit de ce *corpus* s'inscrit tel un miroir inversé de la présence maternelle au fil de la publication des trois romans. En effet, la mère est très présente dans *Malena es un nombre de tango*, mais laisse progressivement la place au père, qui prend de l'importance dans *Los aires difíciles*, pour devenir une figure prégnante dans *El corazón helado*. Ainsi la figure maternelle s'efface-t-elle sans pour autant disparaître.

Le père représente aux yeux de tous le chef incontestable de la famille puisque : « Le père est [...] le véritable maître dans sa famille, comme le roi est le maître dans son royaume » [337]. Jean Bart met ainsi en avant une figure paternelle puissante qui s'impose au sein de la sphère familiale. Cette représentation du père existe depuis longtemps et est ancrée dans la société espagnole à cause de la dictature franquiste qui a fait la propagande de ce modèle. Nonobstant, cette image du père tout puissant est absente de notre *corpus*. Comme dans le cas de la figure maternelle, nous pouvons définir leurs affinités ou leur absence d'affinités politiques. Effectivement, deux figures paternelles sur huit – Pedro, *Malena es un nombre de tango*, et Benigno, *El corazón helado* – appartiennent au camp des franquistes[338] ; et la grande majorité d'entre eux – Panrico, Juan et Damián, *Los aires difíciles* ainsi que Jaime, le père de Malena dans *Malena es un nombre de tango* – ne portent pas une marque idéologique aussi manifeste, à l'exception d'Arcadio – *Los aires difíciles* – et Ignacio – *El corazón helado*. Un grand déséquilibre s'affiche entre ces différentes catégories dans le récit. Néanmoins, une présentation du père sous l'angle de l'idéologie ne nous a pas paru pertinente. En effet, ces pères ne tendent pas à dessiner un schéma aussi manichéen que celui de la mère. Ce que nous avançons peut se justifier en raison du point de vue adopté pour aborder la figure paternelle puisque Pedro, Jaime, Arcadio, Damián et Ignacio sont souvent évoqués depuis le point de vue de leur fille ou de leur petite-fille. Ce regard féminin privilégie donc l'attachement au père revendiqué par le complexe d'Œdipe freudien. Toutefois, le vécu de la romancière a aussi pu jouer un rôle non moins important. En

[337] Jean Bart, « Le père absolu », in Monique Tricot et Marie-Thérèse Fritz (Eds.), *Du père à la paternité*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 38.
[338] Étude de la figure paternelle de Julio Carrión, en lien avec le secret de famille, cf. *infra*, chapitre troisième.

effet, celle-ci ne parlait pas à sa mère lorsque cette dernière est morte[339], l'écriture a donc pu être, dans un premier temps, un exutoire pour se libérer du traumatisme causé par ce conflit. Ainsi, ses premiers récits ont pu revêtir une fonction cathartique. À la suite de cet exercice libérateur, le père a donc pris une vraie place dans ses fictions.

Dans l'univers grandésien, on retrouve chez le père, comme chez la mère, cette quête d'identité parentale. S'il y a bien une filiation dont il est impossible de s'extraire, c'est celle qui unit un enfant à ses parents. Cette relation occupe une place importante dans notre travail. Toutefois, toute similitude d'analyse entre ces deux figures s'arrête là. En effet, le père peut être perçu comme une figure idéalisée – une approche dont la mère est totalement exclue – mais il est aussi celui qui transmet le passé occulté à sa descendance. Sa fonction dans le roman présente une pluralité qui est absente chez sa figure complémentaire.

1. La place du père dans la filiation père-enfant

Lorsque Almudena Grandes aborde la figure paternelle, celle-ci n'occupe pas dans la diégèse, sauf Julio Carrión dans *El corazón helado*, une place prédominante. Malgré tout, la filiation qui unit le père à son enfant reste présente et la romancière évoque la motivation qu'ont ces pères de jouer leur rôle alors qu'ils sont pointés comme étant défaillants dès les *incipit*. Elle nous dépeint un tableau nuancé où les *pater familias* laissent voir non seulement leurs intérêts mais aussi leurs faiblesses ainsi que leur capacité à assumer leur rôle.

[339] Lors d'une interwiew Almudena Grandes révèle un événement marquant de sa vie en lien avec sa mère : « Uno de los libros que más me ha impresionado leer fue *Dos cuentos maravillosos* de Carmen Martín Gaite, por su dedicatoria. En ella decía: "Este libro se lo dedico a los hijos de las mujeres de mi generación con la espereanza de que entiendan mejor a sus madres". Cuando yo leí el libro mi madre había muerto. Mi madre murió cuando yo tenía 22 años y no tuve tiempo de reconciliarme con ella. El impacto de aquel libro y lo que yo lloré con él hizo que se convirtiera en uno de los más importantes de mi vida », Sara Hormigo, « 10 cosas que no sabías de Almudena Grandes », [en ligne] <http://www.enfemenino.com/feminismo-derechos-igualdad/10-curiosidades-que-no-sabias-de-almudena-grandes-s1271391.html> (page consultée le 14 novembre 2014). Cette révélation d'Almudena Grandes laisse supposer qu'un conflit de valeurs a provoqué une fracture avec sa mère.

a. Une paternité intéressée[340]

Panrico est père alors que le système démocratique est bien installé[341] ; il représente d'une certaine façon un modèle de père qui ne subit plus la propagande du modèle patriarcal. C'est une figure paternelle beaucoup plus libre qui n'incarne ni ne respecte aucun modèle ; il agit sans se soucier du regard des autres, sans devoir combler des attentes précises. Dans le récit, c'est un personnage plutôt effacé, très peu d'informations sont fournies à son sujet si ce n'est à travers le récit de Maribel lorsque celle-ci raconte sa vie à Sara (p. 65). L'histoire familiale de ce personnage reste un mystère pour le lecteur, seul le métier de son père est évoqué : « es hijo de un transportista » (p. 65). Il est, en conséquence, impossible de déterminer s'il est issu d'une famille conservatrice ou bien progressiste ; s'il est dans une dynamique de rejet ou bien s'il cultive le laxisme en excès en raison d'une faille familiale. C'est un homme sans passé, à l'image de l'Espagne qui, après la Transition, a fait le choix de mettre sous silence son histoire récente.

Dans le récit de Maribel, Panrico apparaît comme un père irresponsable qui ne remplit pas ses devoirs[342] : « Cuando el niño tenía un año y medio se largó para siempre » (p. 66). En inscrivant d'emblée Panrico dans la catégorie des pères défaillants, alors qu'il n'est pas encore apparu dans le récit, le narrateur crée une image d'un père ingrat, ce qui fait naître chez le lecteur un préjugé défavorable alors que ce dernier ne connaît même pas le personnage. De plus, cet homme n'a fait que rendre plus difficile la vie d'une jeune femme attachante[343]. Panrico apparaît tardivement dans le récit[344], à un moment où Maribel et Andrés ont réussi à trouver un équilibre en créant des liens très forts avec Sara et la famille Olmedo. En outre, le lecteur est conditionné

[340] Dans *Los aires difíciles*, le fils de Maribel s'appelle Andrés comme son père. Dans le récit, celui-ci est désigné par son surnom « Panrico » ; nous faisons référence à ce personnage par ce surnom afin de différencier le père du fils.
[341] À la page 35, le lecteur apprend qu'Andrés a 11 ans. Nous savons, grâce à l'*incipit*, que le récit qui se déroule à Rota a lieu en 2000 (p. 17). Cela permet de déduire qu'Andrés est né en 1989. Selon les historiens, il existe plusieurs dates qui délimitent la fin de la Transition. Nous considérons que cette période s'étend de la mort du dictateur jusqu'aux élections de 1982 gagnées par le PSOE.
[342] Comme le soulignent Jean Delumeau et Daniel Roche : « Le premier des devoirs du père est de nourrir son enfant », *op. cit.*, p. 124. Les propos de Maribel – « se largó para siempre » – mettent en évidence que Panrico ne s'est jamais inquiété du sort de son fils.
[343] Maribel est une femme issue d'un milieu pauvre qui travaille sans relâche pour subvenir aux besoins de son fils. Ces caractéristiques éveillent l'empathie du lecteur qui voit dans ce personnage une femme courageuse.
[344] Le personnage de Panrico apparaît à la page 422 dans l'édition de référence.

pour le voir tel un intrus, un indésirable qui vient s'immiscer dans cette nouvelle dynamique familiale.

Lorsque le narrateur, qui adopte la focalisation interne d'Andrés, fait allusion à la figure paternelle, il apparaît clairement que Panrico n'appartient pas à la sphère familiale de l'enfant mais suscite malgré tout son intérêt : « Distinguió a lo lejos la figura de su padre [...]. Andrés sólo se aseguró de que aquel hombre que se llamaba igual que él tuviera tiempo para reconocerle » (p. 422-423). L'adjectif démonstratif – « aquel » – souligne la distance spatiale qui le sépare de son père tout en montrant que celui-ci est évincé de la sphère intime de l'enfant. Andrés veut attirer l'attention de ce père qui ne s'est jamais occupé de lui ; comme si l'enfant voulait lui rappeler qu'il existe bien qu'ils soient de parfaits inconnus.

La première fois que Panrico entre en contact avec son fils, il lui impose sa présence : « –¡Pero bueno! dijo en voz muy alta mientras rodeaba por la derecha la bici de Andrés, antes de cogerla por el manillar con las dos manos *para inmovilizarla*. ¿Qué prisa tienes? Cada vez que te veo, sales pitando... »[345] (p. 425). Panrico prend la parole non pas pour essayer de créer un lien avec son fils mais pour souligner qu'Andrés le fuit ; la rupture père-fils est évidente. Pour renouer avec son fils, Panrico insiste sur le lien qui les unit : « Al fin y al cabo soy tu padre » (p. 426). Mais le dessein du père est vite révélé au lecteur puisque celui-ci s'intéresse surtout à la mère de l'enfant et à son héritage ; la cupidité du personnage s'affiche, Panrico perd rapidement son sang froid face au manque de réactivité de son fils : « Su padre le dirigió una mirada furiosa [...]. Aquel hombre se abalanzó hacia delante, agarró por la barbilla a su hijo y le obligó a levantar la cabeza–. ¡Que me hables, coño! » (p. 428). Le narrateur décrit une scène empreinte de violence, les retrouvailles ne s'inscrivent pas dans un cadre chaleureux mais sous le signe de la tension, il est évident que ce père ne sait pas communiquer avec son fils. Il utilise la violence pour imposer une autorité qui ne peut se justifier ; il veut que son fils le respecte alors qu'ils n'ont aucun lien. L'enfant se braque face à ce père qui est un inconnu. Cette description est prise en charge sous la focalisation de Tamara ; lorsque Tamara évoque Panrico, celle-ci le désigne par « su padre » ou « aquel hombre ». Comme en témoignent ces termes, le père est une figure difficile à cerner ; Tamara le perçoit comme un être familier et étranger. Cela met en exergue la rupture qui existe entre la réalité – Panrico est le père biologique d'Andrés – et les faits – il ne

[345] Nous soulignons.

s'est jamais occupé de lui. Cette scène se clôt par un acte de Panrico qui montre tout le cynisme et l'arrogance du personnage : « Con una sonrisa imperturbable y el índice de la mano derecha sin esforzarse *ya* por levantar la voz »[346] (p. 430). Panrico est conscient d'avoir réussi à s'imposer face à la vulnérabilité de son fils. Suite à cette furtive apparition – dont le lecteur ne retient que l'agressivité du personnage – il disparaît pour ne réapparaître que vers la fin du roman.

Lorsque ce personnage est réintroduit dans le récit, Tamara met en avant la volonté du père d'écraser son fils et chaque apparition du personnage contribue donc à éveiller le mépris du lecteur. Malgré son jeune âge, elle perçoit toute la violence du personnage :

> El Panrico tan guapo y su hijo tan feo, el hombre hinchándose igual que un pavo, creciendo en cada amenaza hasta aparentar el doble de su estatura, y el niño encogiéndose poco a poco, como si cada palabra que escuchara tuviera dedos, uñas capaces de hacer presa en sus hombros para empujarle hacia abajo, para hacerle resbalar sobre la silla y escurrirse hasta el suelo igual que un trapo. (p. 689-690)

La fillette dépeint au lecteur un personnage vaniteux[347] qui s'apparente à un monstre effrayant sorti de l'imaginaire enfantin. Lorsque Andrés est décrit dans la relation père-fils, l'enfant perd son statut d'être humain – « un trapo » –, il est chosifié. La description qui est faite de Panrico fait de lui un père menaçant, Andrés est humilié par cet homme qui s'impose et qui n'a aucune considération pour son fils. Ce passage confirme que Panrico n'a jamais ressenti la moindre affection pour son fils, il se sert de lui par intérêt personnel, à aucun moment le personnage ne veut faire naître la filiation qui pourrait l'unir à son fils. Toute la perversion du personnage s'affiche puisque c'est en insistant sur cette filiation que Panrico est parvenu à ses fins et a reconquis son fils. La phrase « yo soy tu padre y tú eres mi hijo » est reprise quatre fois[348] par le père, sous la focalisation interne d'Andrés qui se souvient de leurs rencontres secrètes. Panrico souligne cette filiation pour faire naître chez son fils le besoin d'avoir un père et Andrés, en manque de repère paternel, finit par adopter les mots de son père : « Él es mi padre, y yo soy su hijo » (p. 718-721). Panrico use d'une habile stratégie pour manipuler l'enfant, il prend même pour alliée la grand-mère maternelle d'Andrés (p. 707). Il

[346] Nous soulignons. L'adverbe « ya » révèle que Panrico considère avoir le contrôle sur son fils.
[347] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant rappellent que « le paon est une image de la vanité », *op. cit.*, p. 725.
[348] Cette répétition se trouve aux pages 707, 713 (deux fois) et 715.

renoue le contact avec son fils à travers un personnage qui appartient à la sphère familiale de l'enfant et qui le voit régulièrement afin de ne pas éveiller sa méfiance. Le narrateur rend détestable ce père qui au début n'était que défaillant.

Mais ce père qui ne fait pas partie de la vie de l'enfant doit mettre en œuvre un univers idéal pour gagner la confiance de son fils. Sa stratégie consiste à faire des activités avec lui pour nouer un lien et combler un espace laissé vide par la mère : « se divirtieron como Andrés nunca se había divertido con su madre » (p. 710). Ils jouent au foot ensemble (p. 711) ; ce sport, qui est une activité qui appartient à l'univers des hommes, lui permet de trouver une place dans la vie de son fils. Père absent depuis l'enfance, il se montre à Andrés tel un père idéal. Pour construire un lien avec son fils, Panrico s'appuie sur le présent – il passe du temps avec le jeune garçon – mais aussi sur le passé et le futur. En outre, il crée une filiation virtuelle pour appâter l'enfant. La photo où Andrés, nouveau-né, apparaît entouré de ses parents (p. 708) témoigne qu'ils ont bien été une famille. Cette photo sème le trouble chez l'enfant qui se voit dans un schéma traditionnel familial tant rêvé mais méconnu : « Andrés cogió la foto y se levantó, se acercó a la ventana como si quisiera verla mejor, la estudió un momento, sintió que un hueco grande y enemigo ocupaba de golpe el lugar de su estómago » (p. 708). L'enfant a besoin de s'approprier la photo qui atteste qu'il a appartenu à un schéma familial connu. Cette photo le réconforte, elle contribue à faire naître l'espoir d'un possible retour à la « normale » au sein d'une famille traditionnelle avec un père et une mère. En quelques mots et gestes le père parvient à faire oublier à l'enfant toutes ces années d'absence – « Yo presumo mucho de ti » (p. 708), « Esas notas que has sacado merecen algún premio » (p. 709), « Su padre le besó » (p. 710) ; Panrico montre un intérêt soudain pour son fils et celui-ci l'accepte innocemment par besoin. Les carences accumulées depuis de longues années se comblent soudainement. La stratégie de manipulation de Panrico devient évidente pour le lecteur lorsqu'il se met en situation de victime : « Lo he echado todo a perder, mi familia, mi mujer, mi hijo y ya no tengo nada » (p. 710). À travers ces mots, Andrés considère que son père reconnaît ses torts, culpabilise et essaie de se racheter. Panrico se montre à son fils comme un homme démuni en besoin d'affection. Ainsi Andrés s'identifie-t-il à lui puisque père et fils partagent ce manque d'affection ; Panrico parvient ainsi à éveiller la compassion de son fils pour entrer dans sa sphère intime. L'adjectif possessif « mi », utilisé à trois reprises, atteste que Panrico considère qu'il a sa place au sein de cette famille bien qu'il n'ait jamais témoigné le moindre intérêt pour eux. Mais Andrés est un enfant naïf, sans

repère paternel, c'est donc une proie facile. Son père réussit sans aucune difficulté à gagner sa confiance pour le piéger ; et pour donner de la valeur à ce nouveau lien qui les unit, Panrico se projette et pérennise ainsi cette fragile filiation :

> Así pasaron mucho tiempo juntos, el padre hablando, el hijo escuchando, contemplando en el aire el castillo magnífico de su futuro, abriendo todas las puertas y las ventanas, escudriñando todos los huecos y los rincones, asomándose a cada balcón para ver un mundo distinto, una casa, una familia, una precisa representación de la armonía. (p. 713)

Panrico éblouit son fils avec son récit et l'enfant est sous le charme ; il visualise ce monde parfait dépeint par son père, symbole de bien-être et bonheur. Le père souligne alors qu'ils sont unis par un lien indestructible : « Los dos nos llamamos igual, el mismo nombre y el mismo apellido, y eso no va a cambiar nunca, nada puede cambiar eso... » (p. 713). Il use de cette stratégie pour ancrer ses projets sur une base qu'il considère irréfutable. En outre, il se présente à son fils comme ce qu'il n'est pas – mais ce qu'il devrait être –, un pilier de son identité.

Lorsque Panrico apprend qu'il n'arrivera pas à atteindre son but – bénéficier de l'argent hérité par la mère de son fils – celui-ci devient aussitôt fuyant : « es que acabo de darme cuenta de que tengo que irme, de que tendría que estar ya en Chipiona, se me había olvidado » (p. 716). À la suite de cette nouvelle, Panrico sort de la vie de son fils en tant que père pour y revenir en tant qu'agresseur de sa mère.

Panrico incarne un père cruel qui manipule son enfant pour arriver à ses fins, il est représenté comme un danger pour son fils. Le narrateur présente Panrico à travers la focalisation des enfants, des personnages innocents et crédules, ce qui met davantage en exergue la cruauté de celui-ci envers son fils. Il incarne une catégorie de père qui n'accorde aucune importance à la paternité et qui par conséquent n'assume aucune responsabilité. C'est un père absent, égoïste et sans scrupules qui prend au piège un enfant en manque de repères pour arriver à ses fins. Le comportement inhumain de Panrico envers son fils – enfant en détresse et fragile – laisse une marque indélébile au lecteur malgré une présence sporadique. Bien qu'il soit le père biologique de l'enfant, il apparaît comme un imposteur paternel. Ainsi le narrateur parvient-il à diaboliser Panrico ; ce choix contribue à faire accepter au lecteur le dispositif mis en place pour pallier l'absence du père : la famille construite par Maribel, Andrés, Sara et les Olmedo. Cette famille apporte une stabilité à Andrés que son vrai père n'est pas en mesure de lui donner.

b. Un père en déchéance

Dans *El corazón helado*, Benigno Carrión est une figure paternelle plutôt effacée ; ce personnage, qui pourtant appartient au camp des vainqueurs, apparaît comme un père affaibli, sans aucune autorité[349]. Benigno Carrión est souvent vu à travers la focalisation interne de son fils, Julio Carrión, qui au contraire est un homme fort qui sait s'imposer. Ce choix de focalisation a pour conséquence d'affaiblir et de fragiliser Benigno.

Le narrateur adopte la focalisation de Teresa, la mère, pour accentuer la désunion père-enfants : « la indiferencia [de Benigno] por los hijos » (p. 225). D'emblée, Benigno s'inscrit dans la catégorie du père absent qui ne prend pas en main son rôle au sein de sa famille, l'indifférence du père devient vite réciproque lorsque son fils grandit : « Julio nunca había querido mucho a su padre » (p. 222, p. 228). Le père n'assumant pas ses devoirs et obligations perd rapidement le respect de son fils et celui-ci voit immédiatement son père comme un homme soumis à sa mère, de plus l'utilisation du vouvoiement instaure une barrière et bannit toute possibilité de rapprochement et de complicité entre eux : « Es usted un calzonazos » (p. 235, p. 238). Aux yeux de Julio, son père n'incarne pas le chef de famille autoritaire. Benigno appartient au camp des vainqueurs, nonobstant il représente la figure de l'homme « raté » ; les deux fragments cités ci-dessus – « Julio nunca había querido mucho a su padre » et « Es usted un calzonazos » – sont répétés dans le récit à peu de pages d'intervalle et cristallisent la césure qui s'installe entre les deux personnages car « Plus une information est répétée, plus elle a de chances d'être reçue »[350]. Le narrateur insiste donc sur la carence affective entre le père et son fils mais aussi sur l'image dégradée que le fils a de son père pour marquer le lecteur, qui est face à une situation qui ne correspond pas à l'ordre et à la hiérarchie d'une famille conservatrice. Ainsi, Almudena Grandes remet en question la figure du patriarche conservateur, figure prégnante et fondamentale dans le modèle traditionnel franquiste de la famille. Lorsque Julio décrit son père comme « Aquel viejo llorón, su padre » (p. 232), Benigno perd son statut de chef de famille. L'adjectif « llorón » l'évince définitivement du modèle patriarcal

[349] Nous avons déjà montré que Benigno est un homme soumis vis-à-vis de sa femme, Teresa, cf. *supra*, chapitre premier.
[350] Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 95.

autoritaire – qui pourtant le définit au début de son histoire avec Teresa (p. 225) – et le répertorie dans la catégorie des faibles. La présence physique de Benigno devient quasi transparente : « [su padre] abultaba cada vez menos » (p. 238). Le narrateur retrace la déchéance progressive de la figure paternelle qui aboutit à la disparition du père, lequel finit par s'exclure de la sphère familiale : « Benigno Carrión desapareció de la vida cotidiana de su mujer y de sus hijos para convertirse en una especie de fantasma, un aparecido de carne y hueso » (p. 239). Le personnage s'efface, il erre dans une maison où il n'a plus sa place et où il a perdu toute autorité comme en témoignent les propos de son fils : « ¡Pues cállese ya, que parece tonto, joder! » (p. 238). L'agressivité de ces termes révèle l'exaspération du fils qui ne supporte pas de voir son père en situation de faiblesse mais, paradoxalement, Julio contribue à affaiblir la figure paternelle en lui donnant des ordres, en inversant les rôles. Julio décharge sa colère en insultant son père ; le fils est d'autant plus frustré qu'il ne peut rien faire pour rétablir un retour à la normale qu'il espère tant : « Era lo único que quería, volver a la vida de antes » (p. 238). Julio voudrait être à nouveau au sein d'une famille régie par le modèle patriarcal rassurant où l'homme contrôle la famille.

L'avilissement de Benigno atteint son apogée lorsque son fils revient à Torrelodones et retrouve un père anéanti par l'alcool : « Volvió a encontrar al Benigno taciturno, silencioso, y oscuro de los peores tiempos antes de darse cuenta de que además, y sobre todo, estaba borracho » (p. 457). Le narrateur – qui utilise la focalisation interne de Julio – nomme son père par son prénom, ce qui renforce l'éloignement qui existait déjà entre le père et le fils. Il ne reste plus rien de l'homme autoritaire et conservateur qu'était Benigno suite à la trahison de sa femme. Il ne parvient pas à se ressaisir même si le camp des vainqueurs auquel il appartient a réussi à asseoir son pouvoir. Lorsque Julio se rend chez son père en 1947, il y trouve un homme qui a touché le fond, incapable de se relever : « Había ido a ver a su padre, lo que quedaba de él, una figura borrosa y consumida, arrumbada como un trasto más en una casa sucia » (p. 691). Le jeune homme retrouve un père qui vit comme un misérable et qui a perdu ses traits humains. L'image de Benigno est celle d'un homme en décomposition : « El cuerpo de Benigno olía peor que el aire de su casa [...] era difícil entenderle, y más aun soportar sus dientes negruzcos, la pestilencia de su aliento » (p. 692). Julio, qui à ce moment du récit est un homme riche, ne peut tolérer cette image de son père et met de l'ordre afin de rétablir la dignité de celui-ci. Benigno est très loin de l'image de l'autorité inconstestée du patriarche prônée par la dictature qui vient de

s'installer. Cet homme partage les valeurs du régime, et pourtant, il a l'apparence d'un perdant démuni et non d'un gagant.

La trahison de la femme de Benigno entraîne le personnage dans un gouffre, celui-ci perd le respect de son fils, son statut de chef de famille mais aussi sa dignité. À travers ce personnage la romancière montre qu'appartenir au camp des vainqueurs n'est pas une garantie de pouvoir. Cette perte est d'autant plus terrible pour le personnage que c'est une femme progressiste – son épouse Teresa – qui est le point de départ de sa descente aux enfers. Benigno est le contre-exemple de la réussite des franquistes – représentée par son fils dans le roman – qui au même moment assoient leur pouvoir en Espagne. L'itinéraire du personnage prouve que l'autorité des nationaux pouvait aussi être renversée par ceux qui ont perdu la guerre. Teresa a réussi à détrôner un patriarche alors que le contexte historique était en faveur de Benigno. Bien qu'elle soit morte et que le camp qu'elle soutenait ait perdu la guerre, Teresa en a gagné une autre ; celle qui a éclaté au sein du foyer conjugal puisque, suite à son départ, l'époux et le père sont détruits ; le père ne retrouvera sa dignité que grâce à son fils devenu un franquiste accompli.

Almudena Grandes déconstruit l'image du père conservateur tout-puissant à travers la figure d'un père alcoolique, répugnant, effacé, qui n'est pas capable d'assumer sa paternité. Le lecteur est invité à ressentir du dédain et à n'éprouver aucune compassion pour ce personnage en détresse, ce qui peut traduire l'antipathie de la romancière à l'égard du camp des vainqueurs. Par cette stratégie, la romancière partage son point de vue avec son lecteur.

c. Un père bienveillant

Dans *Malena es un nombre de tango*, Jaime – le père de Malena – est un père plutôt discret mais ses apparitions sporadiques sont toujours empreintes d'une importance pour la narratrice avec qui il entretient une relation ambigüe soit proche soit distante. Malena et son père sont liés par une complicité qui vient contrecarrer l'alliance des Reina II et III au sein de la sphère familiale. Malgré une quasi-omniprésence de la mère, Malena se sent délaissée par celle-ci, qui préfère concentrer toute son attention

sur Reina III, c'est donc le père qui vient combler cette carence par sa présence pendant des épisodes clés de la vie de sa fille, parfois même sans le savoir.

La relation avec le père ne s'inscrit pas dans la rupture contrairement à la relation avec la mère. En effet, dès l'enfance de la narratrice, le père apparaît comme une entité fiable, digne de confiance : « Aceptaba todo lo que salía de [los] labios [de mi padre] » (p. 42). Malena, qui ne s'identifie pas aux femmes de sa famille, trouve refuge dans la figure paternelle : « Era lógico que yo, un niño nacido niña por algún misterioso error, tirara más a mi padre » (p. 42). La narratrice est à la recherche d'une identité en vue de s'intégrer dans une famille où elle ne trouve pas sa place de femme ; la figure paternelle s'impose à elle comme une issue et lui offre une identité. Ainsi Malena parvient-elle à échapper au devenir d'une filiation à laquelle elle était soumise : le clan des Reina. Grâce à son père, elle se soustrait au poids étouffant que représente ce clan.

Jaime est présenté comme un homme affable et charmeur qui se sert de sa paternité pour séduire son entourage. Lorsque la narratrice adulte évoque ces épisodes de son enfance, le ton qu'elle prend montre la tendresse et la complaisance qu'elle ressent en se souvenant de la stratégie de son père : « Reina y yo salíamos de los supermercados repletas de pequeños regalos, caramelos, globos, bolsas de cromos, que las cajeras nos tendían con una mirada ausente, su sonrisa siempre destinada a papá » (p. 43). Père et enfants y trouvaient leur équilibre. Ses enfants ne représentent pas un poids mais un atout pour plaire et de plus, le père satisfait leurs caprices. La narratrice porte un regard attendri sur ces souvenirs ; pour séduire, le père gâte ses filles en public afin de gagner l'admiration de son entourage féminin : « Mis tías felicitaban a mi madre por haber conseguido un marido tan solícito y tan buen padre, siempre dispuesto a traernos y llevarnos incluso cuando no era en absoluto necesario » (p. 43). Le portrait que la narratrice fait de son père touche le lecteur, qui lui aussi est séduit par cet homme. Certes, il utilise ses filles pour charmer des femmes, mais dans la mesure où la narratrice ne le blâme pas, le lecteur aura tendance à excuser ce personnage marié à une femme qui, elle, est irrémédiablement antipathique aux yeux du lecteur. Pour parfaire ce portrait, Jaime est bien aux côtés de la narratrice lorsqu'elle a besoin de lui.

Dans le passage ci-dessous, le père ne cache pas être agacé lorsque sa fille le sollicite :

> –¿Qué quieres Malena?
> –Necesito hablar contigo de algo importante.
> –¿Y no puede ser dentro de un rato? Tengo muchas cosas que discutir por teléfono.
> –No papá tiene que ser ahora.
> Masculló sus últimas palabras entre dientes, como si fueran insultos, pero se removió en la silla para darme la espalda y despidió deprisa a su interlocutora. (p. 57)

Pourtant il accepte de lui consacrer son temps, ce qui prouve qu'il assure son rôle de père lorsque sa fille en a besoin. La conversation qu'il a avec sa fille montre néanmoins qu'il veut être efficace, pour cela il organise ses propos sous forme d'énumération (p. 57-58) et montre qu'il ne veut pas perdre de temps mais aussi qu'il met une certaine distance. Cette intervention se clôt par une question du père qui finit par prouver qu'il porte de l'intérêt pour son enfant : « –Bueno, Malena, ¿qué es lo que quieres? » (p. 59). Suite à cette conversation, sans le savoir, Jaime accepte de garder l'émeraude donnée par le grand-père Pedro à Malena. Celui-ci sauve la narratrice à un moment de sa vie où elle n'a plus de repères, devenant involontairement, lui aussi, une figure protectrice. Cette action a pour effet de faire basculer Jaime dans le camp des maudits de la famille Fernández de Alcántara et l'exclut de toute filiation avec sa fille Reina[351].

La rupture entre Jaime et Reina III est patente lorsqu'il prend parti dans un événement qui surgit au sein de la fratrie. Suite à un examen gynécologique des deux sœurs, la mère découvre que Malena a perdu sa virginité. La réaction du père met en exergue son affinité avec Malena mais aussi l'agacement qu'éveille en lui Reina III. Contrairement à la mère, le père n'est pas en colère parce que sa fille a perdu sa virginité mais parce qu'elle s'est laissé duper par sa sœur :

> –Lo que me jode, hija mía –exclamó a gritos, apenas pisó el vestíbulo de Martínez Campo–, lo que más me jode es que seas tan tonta, coño, que parece mentira que no se te caiga la baba de puro imbécil.
> –[...]
> –¿Qué vas a creer tú? Que los burros vuelan, te creerías tú si te lo contara la otra, joder.
> –[...].

[351] Certains membres de la famille Fernández de Alcántara pensent être maudits à cause d'un ancêtre : Rodrigo. Cet homme était marié à Ramona et celle-ci découvrit qu'il la trompait avec un homme noir. Pour se venger, Ramona le maudit lui et tous ses descendants. Dans le récit, les personnages perçus comme singuliers au sein de la famille « un emigrante, una miss, un vegetal, un manco, una monja, un maricón, un procurador en Cortes, un eyaculador precoz » (p. 670) appartiennent au clan des maudits. Le clan des Reina s'oppose, bien évidemment, à ce clan.

> –¡Reina es una ñoña, y una histérica, y tú eres gilipollas, y aquí no se hable más! – chillaba de nuevo, pero su voz se había ablandado. Luego se acercó a mí y me echó un brazo sobre el hombro para dirigirme–. Anda, vámonos. (p. 291-292)

Suite à la violente réaction de sa mère, Malena se réfugie chez sa grand-mère Soledad puis dans la maison de son grand-père Pedro ; c'est son père qui la ramène à la réalité. Les propos ci-dessus témoignent du lien que le père entretient avec ses filles. Lorsqu'il utilise le pronom sujet « la otra » pour parler de Reina III, il laisse clairement percevoir le mépris qu'il éprouve à son égard, les substantifs « ñoña » et « histérica » viennent confirmer ce constat, le père est exaspéré par cette fille pour qui il n'éprouve aucune tendresse. Les insultes vociférées à l'encontre de Malena ne sont pas, quant à elles, de l'ordre du mépris, le but est de la faire réagir. Le fragment « hija mía » montre l'affection qu'il éprouve pour Malena, il utilise des propos agressifs car il est bien conscient qu'elle est sous le joug de sa sœur jumelle et voudrait qu'elle accuse le coup. Mais ce père n'est pas dans le rôle qui lui est attribué au début du récit – un père bienveillant –, il ne parvient donc pas à rester sur sa position – « su voz se había ablandado » – et reprend son rôle de protecteur – « me echó un brazo sobre los hombros ». Les derniers mots adressés à sa fille, sur un ton neutre, mettent un point final à la colère passagère du père et témoignent de la filiation qui l'unit à Malena.

Malena devient une femme, elle essaie de se construire et c'est à un moment clé de sa vie – son accouchement – que le lecteur est témoin du lien indestructible entre le père et sa fille :

> Entonces se abrió la puerta y entró mi padre. Venía solo. No dijo nada. Me miró, acercó la silla a la cama y se sentó a mi lado. Yo le toqué la cabeza.
> –El niño está bien –le dije.
> Él me miró otra vez y se echó a llorar, dejando caer la cabeza contra mi pecho. En ese momento adiviné dónde estaban los demás. Reina y mamá habían ido antes a ver al niño, estaba segura, pero él no. Él había venido primero a verme a mí. Entonces se me erizó la piel de todo el cuerpo. Era emoción, y rompí a llorar por fin, y lloré durante mucho tiempo, mi cabeza descansando sobre la cabeza de mi padre. (p. 540-541)

Cette scène vient confirmer l'intensité de leur lien même si ce père n'est pas très présent dans le récit. Cette rencontre placée sous le signe du silence – Malena va à l'essentiel en rassurant son père en quelques mots – met en avant la pudeur du père qui exprime son inquiétude et son émotion à travers les larmes. Jaime n'agit pas comme son

ex-femme et son autre fille parce qu'il s'est uni au clan de Malena. Il se pose à nouveau en protecteur puisque ce n'est qu'en sa présence que Malena parvient à exprimer sa détresse. Le narrateur nous dépeint un tableau touchant entre un père et sa fille unis dans la peine ; ce rapprochement des corps témoigne de l'affection qu'ils ont l'un pour l'autre. Malena trouve un refuge auprès de ce père qui l'a toujours comprise contrairement aux Reina qui l'entourent ; c'est pour cette raison qu'elle ne peut que partager le contrecoup d'un accouchement difficile avec son père. Jaime vient combler les carences d'une mère qui ne comprend pas sa fille. Personnage plutôt absent, il est néanmoins empreint d'une grande force pour soutenir sa fille.

Jaime est un personnage quelque peu ambigu. Dans un premier temps, le lecteur constate comment celui-ci se sert de ses enfants pour appâter le sexe opposé mais le personnage évolue. Certes, Jaime est un père effacé mais il vient au secours de sa fille lorsque celle-ci est en détresse. Il est perçu comme un bon père qui protège son enfant – même adulte – à des moments décisifs où la mère est défaillante et semble ne pas s'occuper de sa fille.

d. La quête d'identité paternelle

Dans *Los aires difíciles*, Arcadio est un père contraint à céder son enfant à une femme qui l'a sauvé au cours de la guerre. Cependant, il ne se résigne pas à perdre sa fille et maintient un lien en instaurant un rite hebdomadaire :

> Todos los domingos, a mediodía, su padre estaba esperándola delante del portal. Ni una sola vez faltó a su cita, y nunca jamás se retrasó. En invierno y en verano, si llovía o si hacía sol, aterido de frío o disuelto en sudor, él siempre estaba allí, apoyado en el mismo árbol. (p. 45)

Cette habitude à laquelle le père ne déroge pas témoigne du lien indéfectible qui l'unit à sa fille. Ce père biologique réapparaît tous les dimanches pour faire sortir Sara du monde doré dans lequel l'élève sa marraine et la ramener à la réalité de ses origines. Il est un pont entre les deux mondes dans lesquels vit Sara. Le narrateur insiste sur la rigueur du personnage – « todos los domingos », « ni una sola vez faltó », « nunca jamás se retrasó », « siempre estaba allí » –, qui tient à faire partie intégrante de la vie

de sa fille et qui veut lui prouver son sérieux mais aussi l'intérêt qu'il lui porte. La manière dont le père est qualifié par le narrateur met en évidence que Sara exclut son père biologique de sa sphère familiale : « intruso », « aquel hombre desarmado », « el visitante » (p. 45). Il est perçu comme un inconnu qui vient troubler la vie paisible de sa fille. Arcadio ne faiblit pas même si son comportement laisse entrevoir son mal-être : « El desasosiego que su padre expresaba metiendo el dedo índice del cuello de su camisa, para tirar de él hacia fuera con gestos bruscos, repetidos, como si se ahogara o el contacto de la tela le abrasara el pecho » (p. 46). L'angoisse du personnage s'explique en raison du contexte politique. Il est dans un monde régi par un régime autoritaire, sa fille a été prise en charge par une femme qui fait partie des vainqueurs, il appartient à l'opposition, il n'a plus le droit de s'exprimer, il ne peut que manifester sa crainte et son désarroi.

À travers la gestuelle, le personnage affiche que Sara est bien à lui : « La apretaba como si pudiera absorberla, llevarla dentro, mezclarse con ella en un solo cuerpo » (p. 48). Arcadio voudrait fusionner avec sa fille, ce lien qu'il établit avec elle s'apparente au lien qui unit une femme à son enfant pendant la grossesse ; comme si le père voulait revenir en arrière et reprendre le contrôle de la situation. C'est sa femme, et non lui qui a pris la décision de donner Sara à sa marraine, il n'a fait qu'accepter, contraint par le contexte politique. Arcadio exprime son identité paternelle en usurpant une caractéristique propre à la mère : la fusion qui existe entre une mère et son fœtus. Même si cela fait quelques années que Sara vit avec sa marraine, son père n'approuve pas le choix de sa femme, car il n'est pas en mesure d'exercer à temps plein son rôle de père. Cette volonté de revendiquer son statut de père n'est pas vaine même si pour Sara, Arcadio ne représente pas la figure paternelle : « Caminaba de la mano de su padre sin acabar de saber qué significaba esa palabra » (p. 50). Ce rite du dimanche évite la rupture totale avec les parents biologiques de l'enfant sans pour autant réussir à les inclure dans sa sphère familiale. Arcadio met néanmoins tout en œuvre pour intégrer Sara dans sa vraie famille par exemple lorsqu'il s'adresse à elle en lui disant : « Hala, vámonos a casa » (p. 51), comme si père et fille rentraient chez eux après une simple sortie. Il utilise la première personne du pluriel pour mettre en avant que tous deux forment un tout. Pour Arcadio, le substantif « casa » renvoie au foyer familial, il souligne que Sara est chez elle, que la maison familiale est bien la sienne même si elle n'est présente que le dimanche. Les efforts d'Arcadio pour s'imposer en tant que père lui sont profitables dans la mesure où Sara ressent du bien-être à ses côtés : « los

domingos sentía el calor de los brazos de su padre » (p. 55), « [Sara] apoyaba la cabeza en el brazo de su padre y se quedaba dormida en el sofá » (p. 56). Sara cherche constamment un contact avec les bras de son père – partie du corps qui symbolise la protection[352] – ce qui témoigne qu'elle voit en lui une des représentations traditionnelles de la figure paternelle : le père protecteur. Il convient de rappeler que dans la maison où elle est élevée, seule la figure maternelle est présente – à travers doña Sara – puisque son époux, don Antonio, refuse d'emblée de considérer Sara comme une personne de la famille. En outre, il la traite comme une parfaite inconnue. Dans un premier temps, le narrateur met en évidence le déni de Sara face à son géniteur pour ensuite rendre sa légitimité de père à Arcadio. Cette relation père-fille, difficile à saisir, est un schéma classique de la littérature. Les sentiments éprouvés par Sara envers son père sont d'autant plus complexes qu'elle vit une situation qui ne correspond à aucun modèle familial traditionnel. Sara le voit comme un inconnu puis finit par l'inclure dans sa sphère intime. Comme l'énonce Freud : « Tout être humain possède dans son activité d'esprit inconsciente un appareil qui lui permet d'interpréter les réactions d'autres êtres humains »[353]. Dans la mesure où Arcadio prend ses responsabilités de père quand il est avec sa fille, celle-ci finit par le considérer comme tel bien qu'elle soit conditionnée par sa marraine pour le rejeter.

Arcadio veut faire valoir son identité paternelle afin que sa fille l'accepte en tant que père. Le lien du sang qui existe entre Sara et son père se maintient dans l'inconscient de la fillette et c'est lui qui parvient à l'éveiller. Il apparaît clairement que ce lien est indestructible. Lorsque Sara accepte Arcadio comme un père, celui-ci gagne symboliquement une bataille contre doña Sara – représentante des vainqueurs. La romancière prouve que même dans la défaite les perdants peuvent gagner puisque Arcadio retrouve son identité paternelle malgré tous les obstacles mis en place par doña Sara.

[352] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 146.
[353] Sigmund Freud, *Totem et tabou, Œuvres complètes*, vol. 9, Paris, PUF, 1998 [1913], p. 379.

e. Une paternité indicible

Dans *Los aires difíciles*, Juan est confronté à la paternité à son insu. Il se retrouve face à une situation complexe ; il doit osciller entre son statut officiel, celui d'oncle de Tamara, et sa vraie filiation avec l'enfant, celle de père biologique. Le personnage doit agir comme s'il était l'oncle de l'enfant mais il accepte rapidement sa paternité même si celle-ci lui est imposée par les événements : le décès des parents de Tamara.

Dans l'*incipit*, le narrateur – qui adopte la focalisation de Juan – présente Tamara comme étant sa nièce ; pourtant rapidement il laisse entendre que le lien qui unit Juan à Tamara n'est pas celui que l'on attendrait : « La felicidad de esa niña era tan importante para él que le había empujado a buscar la fórmula que parecía más capaz de asegurarla » (p. 24). Cette phrase témoigne que l'affection que Juan porte à Tamara semble dépasser celle qu'un oncle peut avoir pour sa nièce. Par la nature de ses propos, le narrateur donne des indices au lecteur pour que celui-ci comprenne la nature du décalage du comportement de Juan vis-à-vis de Tamara. La volonté de celui-ci de prendre en charge Tamara, comme le ferait un père, ne fait que confirmer ce constat. La réaction d'un ami de la famille, Antonio, qui s'occupe de gérer les entreprises du défunt Damián, finit par trahir Juan aux yeux du lecteur :

> –Perdóname, Juanito, pero es que no lo entiendo... Antonio le trataba con la confianza suficiente para atreverse a traducir en palabras concretas los ceños arrugados y las miradas incrédulas de los consejeros de Damián [...] Tamara no es hija tuya, es hija de Damián, y está forrada, aunque tenga 10 años, pero forradísima, vamos... ¿Por qué vas a pagar tú todos sus gastos? No tiene sentido.
> –Pero a mí no me importa.
> –¡Y qué tiene que ver que te importe o no! No estamos hablando de tus sentimientos, estamos hablando de dinero. (p. 299)

Ce passage met en avant que Juan tient à assumer des responsabilités qui sont celles d'un père – subvenir aux besoins de ses enfants. Lorsque Antonio souligne que Tamara n'est pas sa fille et que son devoir n'est pas d'assurer son avenir, la réaction de Juan atteste le contraire. L'amour que Juan porte à Tamara trahit la réelle filiation qui les unit ; à ce stade du récit tout porte à croire que Juan est le père et non l'oncle de Tamara.

Lors d'un souvenir du narrateur, le lecteur finit par avoir confirmation et l'hypothèse de la filiation paternelle entre Juan et Tamara est avouée. Lorsque Charo, la belle-sœur avec qui Juan entretient une relation adultère, lui annonce qu'il est le père de l'enfant qu'elle vient de mettre au monde, Juan refuse de la croire (p. 436). Pourtant, il assimile rapidement l'information comme le montre cette phrase du narrateur : « [Juan] acostó a *su hija* y la arropó muy bien, remetiendo con cuidado los bordes de las mantas por debajo del colchón »[354] (p. 442). La première fois que Juan évoque l'enfant il utilise d'emblée le possesif « su » – il montre ainsi qu'elle lui appartient – et le substantif « hija », il s'affiche bienveillant et protecteur. D'ailleurs, il prend l'enfant dans ses bras avant même que le père officiel ne la voie. Le premier contact paternel de Tamara est celui de son vrai père. Juan met tout en œuvre pour créer un lien avec sa fille, qui aux yeux de tous est sa nièce. Pourtant, il accepte son statut d'oncle, cette attitude révèle, selon María de la Paz Aguilera Gamero, la lâcheté du personnage : « A la postre, hasta descubriremos que Juan es el verdadero progenitor de Tamara, la supuesta hija de Damián. Cuando Charo le revela la verdad, Juan tiene a su alcance el modo de cambiar su destino, pero ese chico "demasiado bueno" también es un cobarde »[355]. Juan préfère garder son statut d'homme altruiste plutôt que de se battre pour sa paternité et montrer ses faiblesses à son entourage.

Cependant, il finit par incarner la figure paternelle suite au décès de son frère, Tamara est consciente de l'immense dévouement qu'il a pour elle mais cela ne suffit pas à combler la perte de celui qu'elle croit être son père : « Por mucho que [Juan] la quisiera, por muy bien que la tratara, Juan no era su padre » (p. 691). Dans le schéma familial de l'enfant Juan est son oncle ; la place d'un membre de la famille étant quasi immuable, Tamara ne peut pas voir Juan sous une autre perspective. De plus, la mère avait préparé son enfant pour que jamais elle ne puisse soupçonner ce qui est indéniable tout au long du récit : « La generosidad con la que su tío había cumplido la promesa de su madre merecía a cambio una lealtad ciega » (p. 123). Tamara est victime d'une situation décidée par des adultes, sans le savoir, elle cède à la manipulation orchestrée par ses parents biologiques.

Juan finit par se retrouver pris au piège entre ses désirs de père et la réalité : « Pienso mucho en la niña, ¿sabes? Me pregunto qué va a pasar con ella. –Pues nada

[354] Nous soulignons.
[355] María de la Paz Aguilera Gamero, « La duplicidad masculina en las novelas de Almudena Grandes (1994-2004) », in Irene Andrés-Suárez et Antonio Rivas (Eds.), *Cuadernos de narrativa*, *op. cit.*, p. 110.

[dijo Charo] [...] ¿Qué va a pasar? [...] –Me refiero que, al fin y al cabo, yo soy su padre. –No lo eres [...]. Eres su tío, ¿No te acuerdas? Lo dijiste muy claro » (p. 460-461). Au cours de cet échange entre les deux personnages, le narrateur fait le choix de présenter Juan comme une victime de sa belle-sœur qui lui a imposé une paternité non voulue. Charo est perçue comme une femme cruelle qui dit la vérité à son amant – vérité qui torture le personnage – mais qui lui interdit d'exprimer son identité paternelle. Le lecteur en oublie le statut d'amants des deux personnages et la situation provoque de l'empathie pour ce père frustré qui ne peut pas agir comme tel ni exprimer ce qu'il ressent pour son enfant. Le narrateur parvient à provoquer un retournement de situation et le lecteur s'attache progressivement à ce personnage dont l'éthique est loin d'être exemplaire.

Juan se retrouve dans une situation inextricable, il est confronté à deux reprises à son statut de père – lorsqu'il apprend que Tamara est sa fille puis lorsqu'il prend en charge l'enfant après la mort de son frère Damián – mais jamais il ne peut reconnaître sa paternité qui relève de l'indicible. Il se retrouve coincé entre qui il est et ce qu'il représente pour Tamara. Juan jouit de son rôle de père sans pouvoir en profiter pleinement, malgré toute l'attention qu'il porte à son enfant, celle-ci ne le perçoit pas – et ne le percevra jamais – comme un père. Juan est condamné à la frustration paternelle perpétuelle.

Il est évident que les différentes instances narratives traitent la figure paternelle avec moins de cruauté que la figure maternelle. Elles témoignent toutes une certaine tendresse pour les pères qui ne sont pas clairement issus du camp des vainqueurs. Certes, ils ne sont pas exemplaires, mais ils sont aux côtés de leurs enfants quand ces derniers en ont besoin ; les défauts de ces pères les rendent humains et vraisemblables. Néanmoins, Almudena Grandes ne réserve pas le même sort à ces pères qui sont tous à la recherche d'une place dans la filiation avec leurs enfants. Lorsque la filiation père-enfant concerne une fille, les pères se veulent protecteurs et remplissent un rôle primordial pour le bien-être de l'enfant. La construction de ces liens rappelle une théorie freudienne selon laquelle la protection semble être inhérente à la fonction de père : « Je ne saurais trouver un autre besoin d'origine infantile que celui de protection par le père »[356]. Jaime, Arcadio et Juan sont des pères qui comblent des carences affectives,

[356] Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971 [1930], p. 16.

qui subviennent aux besoins de leurs enfants. Lori Saint-Martin dit au sujet du père : « [C']est un être humain [...], ses désirs, ses peurs et ses ambivalences méritent l'attention, ne serait-ce que parce qu'ils sont bien dans des cas déterminants pour l'évolution de la fille »[357]. Ces propos prennent tout leur sens à travers ces trois paternités : Arcadio est un pont qui permet à Sara de maintenir un lien avec sa vraie famille, Jaime vient au secours de sa fille lorsqu'elle est en détresse, quant à Juan, il est un père inconditionnel dans le secret.

Seulement deux pères sont totalement défaillants mais la critique de la romancière n'a pas la même portée : le personnage de Panrico est une critique des pères qui ne prennent pas leurs responsabilités suite à une séparation ; de cette façon, la romancière critique les nouveaux modèles parentaux issus du droit au divorce. À travers Benigno, la romancière fait une critique du patriarche, figure emblématique de la famille franquiste. Ces deux pères sont des contre-exemples de la paternité. Mais ces deux pères qui sont totalement défaillants ne font que rendre leurs enfants plus forts : Andrés est un garçon mature et responsable ; Julio rejette son père, un contre-modèle patriarcal, pour devenir un homme fort.

La paternité, figure déterminante du modèle familial franquiste, permet à Almudena Grandes de mettre en exergue les failles des vainqueurs. Benigno perd la bataille face à son épouse et devient aux yeux de son fils un père méprisable. Quant à Arcadio, il gagne la bataille contre doña Sara puisqu'il arrive à retrouver sa place de père malgré tous les obstacles mis en œuvre par celle-ci. Cette configuration apparaît dans le récit comme une revanche de la romancière sur le passé du pays.

2. Des paternités idéalisées

Au sein de notre *corpus*, plusieurs figures paternelles sont idéalisées, c'est-à-dire que ces pères semblent avoir toutes les qualités que leurs enfants souhaiteraient qu'ils aient. Cette idéalisation est le résultat du regard que porte l'enfant sur son père. Celle-ci se retrouve dans deux cas de figure : lorsque le père est mort au moment où le

[357] Lori Saint-Martin, « Le rapport père-fille dans la littérature québécoise », in Murielle Lucie Clément, Sabine Van Wesemael (Eds.), *Relations familiales dans les littératures françaises et francophone des XXe et XXIe siècles, La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 18.

personnage se souvient de lui ou bien lorsque le grand-père[358] devient complice de ses petits-enfants.

a. La figure du père parfait

Dans *Los aires difíciles*, Damián – celui que Tamara croit être son père mais qui en réalité est son oncle – apparaît à travers la focalisation de sa fille à deux reprises. Ces deux apparitions se produisent à 260 pages d'intervalle dans l'édition de référence[359]. Malgré la distance qui les sépare dans le récit ces deux souvenirs sont complémentaires et permettent de dresser un tableau nuancé de cette figure paternelle. Ces deux passages sont des souvenirs qui entretiennent un lien différent avec le récit premier[360].

Le premier souvenir insiste sur la figure du père parfait, il évoque un moment festif, le bonheur absolu : « Él le había inspirado siempre otra clase de amor, un sentimiento brillante, estruendoso, explosivo, como un mazo de globos de colores, un paquete envuelto en papel de regalo » (p. 431). Dans cette description, le père symbolise la vie, la joie, l'exaltation, il représente tout ce qui rend heureux un enfant, le lecteur n'a aucun doute quant à l'amour et l'admiration que la fillette porte à son père. À ses yeux, il semble sortir directement d'un conte pour enfants : « Como un hada madrina, un genio de la lámpara, un duende del tesoro, él, casi siempre ausente, podía aparecer en la puerta de su cuarto en cualquier momento, sin razón alguna, sin previo aviso, para obligar al cielo a amanecer en plena noche » (p. 431). Les trois personnages imaginaires cités attestent que Tamara voit son père comme un homme qui fait le bien, il est celui qui exauce les vœux de l'enfant, il est un élément magique hors du commun qui égaie son quotidien. Dans le dernier fragment du passage cité, il est comme un rayon de soleil qui illumine sa fille par sa présence ; la petite idolâtre son père qui, pour elle, est un homme extraordinaire. Lorsqu'il est défaillant – le narrateur souligne ses nombreuses absences au sein du foyer familial – il parvient à retourner la situation en imposant son charisme paternel dès son retour : « Pero siempre volvía con algo para ella en los bolsillos, los regalos más caros y los más baratos, y se sentaba en el borde de su cama

[358] Dans la mesure où le grand-père s'inscrit dans la lignée familiale comme une extension du père, la figure du grand-père est étudiée dans cette partie.
[359] Le premier souvenir du père sous la focalisation de Tamara se produit à la page 421 pour ressurgir à la page 691.
[360] Nous utilisons ici la terminologie de Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 90.

para contarle los chistes que le harían triunfar en el colegio » (p. 432). Il représente pour Tamara le père idéal, c'est un père conciliant qui cède aux caprices du quotidien de l'enfant : « Si la princesa no quiere comerse la verdura, que no se la coma, si no quiere ir al colegio, que no vaya, si no quiere vestirse, que no se vista » (p. 432). Ce père, si souvent absent, ne peut que séduire sa fille en satisfaisant ses volontés. L'utilisation du substantif « princesa » l'aide à susciter l'admiration de l'enfant dans la mesure où les fillettes prennent beaucoup de plaisir à s'identifier aux princesses et montre aussi l'amour qu'il porte à Tamara. Damián est un père qui comble sa fille, qui la fait rêver, il est incontestablement le père parfait : « Ése era su padre, y era el mejor » (p. 432).

Mais Damián est incapable de surmonter la perte de sa femme, ce qui provoque l'écroulement du mythe du père parfait. Comme le souligne María de la Paz Aguilera Gamero : « Tras la muerte de Charo, su yo violento se acentúa y Alfonso y Tamara, bajo su custodia, sufren las consecuencias de sus desvaríos »[361], le père se dévoile alors sous un autre jour. Le souvenir édulcoré que Tamara a de son père est noirci par cette dure réalité : « Hasta ella estuvo a punto de dejar de quererle cuando empezó a hacer cosas raras, a veces horribles, injustas, cosas que le desfiguraron por dentro y también por fuera » (p. 432). Le narrateur qualifie ces actes de « horribles » et « injustos » ou bien évoque son changement d'attitude – « un hombre distinto » (p. 432) –, mais à aucun moment il n'utilise un adjectif péjoratif pour caractériser le père. Ce choix du narrateur atteste que les bons souvenirs sont plus présents que les mauvais mais aussi que Tamara refuse la réalité[362]. Et il faut attendre le deuxième souvenir pour comprendre en quoi Damián change ; mais ce souvenir évoque avant tout un moment où le père, conscient de ses actes, essaie de se racheter : « Perdóname, Tam – su padre se tumbó en la cama, a su lado, la buscó en la oscuridad hasta encontrarla, la abrazó con fuerza, la besó muchas veces en la cara–. Perdóname. Ella le quería igual que antes, cuando él estaba siempre contento [...]. No podía dejar de quererle aunque ahora *estuviera* siempre enfadado »[363] (p. 692). Le choix du mode subjonctif, mode de l'irréel, pour évoquer les changements subis par le père souligne que Tamara n'accepte pas ce nouveau père au comportement étrange. Le contexte dans lequel se trouvent les personnages est propice à la confidence. Damián a plus de facilité à exprimer ses

[361] María de la Paz Aguilera Gamero, « La duplicidad masculina en las novelas de Almudena Grandes (1994-2004) », art. cit., p. 111.
[362] Suite au décès de sa femme, Damián sombre dans la drogue et l'alcool et devient agressif avec le personnel de maison (p. 692-693).
[363] Nous soulignons.

remords dans le noir pour ne pas avoir à affronter le regard de sa fille. La description de ce père est effrayante : « Su padre riendo con una cara que no era la suya, como si se hubiera pegado encima de su cara verdadera una máscara de goma con una sonrisa forzada y artificial, de las que se usan en carnaval » (p. 693). Le narrateur insiste sur la problématique de l'identité, cette figure paternelle n'est plus assimilée à des personnages de conte de fées mais à un masque carnavalesque qui « extériorise parfois aussi des tendances démoniaques » [364]. Le narrateur, incapable de mettre des mots sur les changements du père, utilise une métaphore pour évoquer le démon qui s'est réveillé chez Damián. Cette figure démoniaque usurpe l'identité des personnages féériques incarnés par le père.

Mais le narrateur ne traite pas de la même manière ces deux souvenirs. Le premier est lié au récit premier par le biais d'une phrase qui témoigne de l'émotion ressentie par Tamara lorsqu'elle se souvient de ce père si merveilleux : « Tamara sonreía al recordarlo » (p. 432). Ce doux souvenir est celui qu'elle tient à conserver et à préserver. Le bilan du deuxième souvenir fait dans le récit premier atteste que la figure démoniaque que Tamara a vue chez son père n'a pas altéré la figure du père idéal : « No se puede no querer a un padre. Tamara lo sabía. Aunque sea horrible, aunque haga cosas horribles, aunque diga cosas horribles que se deslizan como un soplo de hielo en los oídos, es imposible dejar de quererlo » (p. 696). À travers cette filiation père-fille, le narrateur montre que le lien qui unit ces deux personnages est inaltérable et que même les épreuves douloureuses ne peuvent le briser.

Ces deux interventions du narrateur qui adoptent la focalisation de Tamara ont plusieurs objectifs. Le point de vue de Tamara permet d'appréhender Damián à travers les yeux d'un personnage qui l'aime profondément et nuance celui de Juan[365]. Le narrateur fait le choix d'introduire la focalisation de Tamara afin de montrer les qualités d'un homme vis-à-vis duquel le lecteur a du mal à se positionner en raison de la prédominance d'une focalisation qui le dénigre. Ces interventions de Tamara contribuent également à éveiller la compassion du lecteur face à la situation d'Andrés et de son père. Andrés a beaucoup de difficultés à définir ses sentiments envers ce père absent et lorsque Tamara insiste sur le fait qu'on ne peut pas ne pas aimer son père, elle

[364] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 615.
[365] La focalisation qui domine tout au long du roman pour présenter le personnage de Damián est celle de Juan. Celui-ci n'ayant pas de bons rapports avec son frère, il dresse au lecteur un tableau plutôt austère de son frère.

défend son père imparfait tout en justifiant la faiblesse d'Andrés qui s'est fait manipuler par son père. Le narrateur souhaite que le lecteur adulte voie la situation à travers le regard innocent d'une fillette et souligne que, malgré les défaillances qu'un père peut présenter, l'amour d'un enfant est inaltérable d'autant plus que celui-ci est orphelin ; la perte soudaine du père ne fait que contribuer à son idéalisation.

b. Le grand-père et sa petit-fille : une relation idyllique

Dans *El corazón helado*, le narrateur donne de la primauté au lien qui unit Ignacio à sa petite-fille[366], la figure du grand-père est abordée avec beaucoup de tendresse sous la focalisation de Raquel.

Le narrateur adopte la focalisation de Raquel pour s'immiscer dans cette famille protagoniste du roman. Les premiers membres de la famille dont nous parle le narrateur sont ses grands-parents – Anita et Ignacio –, ce qui révèle que l'enfant a une relation privilégiée avec eux. L'évocation du grand-père provoquait chez l'enfant une explosion de joie : « ¿Quieres ir a despertar al abuelo? –¡Sí! Y salía corriendo por aquel pasillo [...] hasta que llegaba a la última puerta, el dormitorio de su abuelo, donde volvía a reinar la luz » (p. 34). La lumière évoquée par le narrateur fait référence à la lumière naturelle retrouvée après avoir franchi le couloir mais représente également métaphoriquement la figure du grand-père qui illumine l'enfant. Au fond du sombre couloir, Raquel retrouve son grand-père tant aimé.

Tout ce qui relève du souvenir des grands-parents est vu sous le prisme de l'hyperbole : « El mejor momento de todos los sábados » (p. 33), « Nunca en su vida olvidaría esa conversación [con su abuelo] » (p. 54), « Así empezaba el mejor momento de todos los sábados, que eran los mejores días de la vida de Raquel desde que los abuelos volvieron a España » (p. 90), « Las mañanas de los sábados eran siempre parecidas, y muy felices » (p. 107), « Fueron las mejores horas de los mejores días de la vida de Raquel » (p. 108). Le grand-père s'inscrit dans un rituel hebdomadaire, l'accumulation de termes laudatifs pour évoquer ce rituel donne une dimension quasi hédoniste aux moments passés avec lui. Ce rituel atteste le fort lien qui unit ces deux

[366] La filiation entre le grand-père et sa petite-fille est très présente dans la première partie du roman. Les passages qui concernent la filiation entre Raquel et son père, qui s'appelle aussi Ignacio, sont quasi inexistants.

personnages. Le narrateur met en place ce que Pablo Gil Casado dénomme la « rhétorique réitérative »[367], pour faire passer un message au lecteur. Ce choix du narrateur a un objectif double : mettre sur un piédestal la figure du grand-père ainsi que diaboliser la figure de Julio Carrión car ce dernier marque une rupture au sein de ces matinées heureuses. En effet, le récit annonce un changement : « Hasta aquella tarde de mayo en la que encontró a su abuelo despierto » (p. 108). « Aquella tarde » fait référence au jour où Raquel et son grand-père sont allés rendre visite à Julio Carrión, souvenir traumatisant pour Raquel puisque c'est la première et dernière fois qu'elle voit son grand-père pleurer[368]. Percevoir Julio Carrión du point de vue de la famille Fernández Perea apporte rapidement dans le récit une description qui est aux antipodes de celle que le lecteur a eue par le biais de son fils Álvaro quelques pages auparavant. Julio Carrión est celui qui sème le trouble au sein de ces après-midis placés sous le signe du bonheur par le narrateur. Raquel assiste à une scène qui la traumatise : elle voit son grand-père fondre en larmes lorsqu'ils sortent du domicile des Carrión. Il se produit alors une rupture qui ne sera pas sans conséquences pour Raquel : « Lo que a ti te hace daño, a mí me hace daño » (p. 125). Les larmes d'Ignacio resteront inscrites à jamais dans la mémoire de Raquel et provoqueront le besoin de le venger.

Ces après-midis avec son grand-père s'inscrivent dans un rituel placé sous le signe du bonheur. Et cet incident, chez la famille Carrión, produit une rupture qui marque l'innocence de la petite-fille. Cette scène est d'autant plus cruelle que Raquel n'est qu'une enfant, elle ne sait donc pas comment venir en aide à son grand-père en détresse. Les larmes d'Ignacio sont aussi le reflet d'un traumatisme qu'il garde. Effectivement, elles expriment la frustration du personnage qui ne parvient pas à se libérer d'une vieille blessure. Ignacio est impuissant à cause des choix faits par le gouvernement. Nathalie Sagnes-Alem déclare à ce sujet : « C'est bien la Transition qui est critiquée car le processus de démocratisation mis en œuvre a, de fait, recouvert le passé du voile de sa propre légitimité en ne le remettant pas en cause. Paradoxalement, la nouvelle démocratie a parachevé l'entreprise de légalisation d'une usurpation

[367] Cette stratégie apparaît comme une constante lorsque le narrateur souhaite insister sur un aspect du récit. Cela donne une dimension didactique à son écriture qui guide le lecteur pour ôter toute ambiguïté.
[368] Ignacio regagne l'Espagne après la mort du dictateur. Une fois à Madrid, il décide de demander des comptes à Julio Carrión. Mais ce dernier refuse et le congédie. Ignacio est désemparé et éclate en sanglots.

entreprise par la dictature »[369]. Mais cet événement douloureux vécu comme une injustice[370] par Ignacio contribue à souder la forte complicité qui unit les deux personnages et laissera des traces dans la mémoire de la très jeune Raquel qui ne seront pas sans conséquences.

Ces idéalisations s'inscrivent dans le contexte de l'enfance qui est l'âge de l'innocence par excellence. Toutefois, Almudena Grandes la traite différemment. Ignacio représente l'apogée de cette idéalisation car il correspond aux attentes que ce statut génère : il gâte sa petite-fille et entretient la complicité. Damián a, quant à lui, un côté obscur – dont sa fille est consciente – mais son statut de père défunt déclenche un mécanisme de défense chez elle qui a pour conséquence qu'elle ne veuille donner de l'importance qu'aux bons moments.

3. Des témoins du passé

Dans notre *corpus*, Ignacio – *El corazón helado* – et Arcadio – *Los aires difíciles* – ont un rôle très spécifique : ils sont les témoins d'un passé censuré par la dictature. Ces sont des personnages idéologiquement à gauche et ils représentent la parole des républicains dans un pays où ont régné/règnent les interdits. Pedro – *Malena es un nombre de tango* – est, quant à lui, un témoin du passé lointain, passé qui semble avoir des répercussions au sein de certains membres de la famille Fernández de Alcántara.

a. Lutter contre le « pacte d'oubli »[371]

Dans *El corazón helado* Ignacio est comme un porte-parole du passé républicain, c'est grâce à lui que sa petite-fille entend parler de ce qui est arrivé au camp

[369] Nathalie Sagnes-Alem, *op. cit.*, p. 53.
[370] C'est bien la notion d'injustice qui marque le personnage car « il ne s'agit dans le roman ni de vengeance, ni de règlement de comptes mais simplement d'obtenir justice de la part de ceux qui ont confisqué le pouvoir et dépossédé les vaincus de leurs biens, de leurs droits et même de leur identité », *ibid*, p. 54.
[371] Avec l'instauration de la démocratie : « S'est imposé surtout ce que l'on a pris coutume de qualifier de "pacte d'oubli". Le mutisme sur les responsabilités passées et l'absence d'épuration qui allait de pair ont constitué un accord de principe, rendant possible un cheminement associant des hommes qui se séparaient, quelques mois auparavant, entre franquistes et anti-franquistes », Danielle Rozenberg, « Le "pacte d'oubli" de la Transition démocratique en Espagne », *Politix*, n° 74, 2006/2, p. 176, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-politix-2006-2-page-173.htm> (page consultée le 30 avril 2015).

des perdants suite au soulèvement nationaliste de 1936. En effet, le grand-père est un lien entre cette troisième génération d'après-guerre – issue d'un contexte politique placé sous le « pacte d'oubli » et représentée par Raquel[372] dans la famille Perea Fernández – et l'histoire de la guerre d'Espagne et ses conséquences. Cette troisième génération – contrairement à celle qui a précédé – n'est pas une génération qui a peur, mais une génération qui a soif de vérité et qui ne subit plus le poids d'une dictature autoritaire.

À l'inverse, l'attitude des parents de Raquel atteste du regard distant qu'ils portent sur le passé de l'Espagne et montre une forme de déni vis-à-vis du passé historique :

> Estoy hasta los cojones de la guerra civil, decía su padre, y lo decía cantando, usando cualquier musiquilla de la que se entonan en las excursiones, y su madre se echaba a reír para añadir el segundo verso, y de la valentía de los rojos españoles, chimpú, estoy hasta los cojones del cerco de Madrid, seguía su padre, y de la batalla de Guadalajara, chimpún, replicaba su madre, y los dos se reían a la vez, estoy hasta los cojones del Quinto Regimiento, y de la foto de mi padre en aquel tanque alemán. (p. 44)

En effet, ces deux personnages abordent une thématique très sérieuse avec beaucoup de désinvolture, ce sont des enfants de républicains qui craignent la vérité, ce qui peut être aussi une stratégie pour évoquer un passé qui leur fait peur et dont ils ne saisissent pas les enjeux. Raquel ne participe pas à cette chanson, au moment des faits celle-ci n'est qu'une enfant ; les circonstances dans lesquelles ce couple évoque ces faits historiques pourraient lui plaire mais il n'en est rien. Raquel appartient à la troisième génération d'après-guerre, celle qui veut connaître la vérité. Comme le souligne Irene Andrés-Suárez : « Álvaro y Raquel representan la primera generación de españoles, en mucho tiempo, que no tiene miedo y que, por lo tanto, están capacitados para volver la mirada hacia el pasado, hacer preguntas y desenterrar la memoria escondida »[373], et c'est grâce à son grand-père Ignacio que Raquel baigne dans le passé tabou de l'histoire d'Espagne que ses parents rejettent.

Ignacio raconte à sa petite-fille de nombreuses anecdotes familiales issues de la guerre d'Espagne :

---

[372] Raquel est née en 1969, elle a donc grandi sous une démocratie qui a fait le choix, dans un premier temps, d'oublier qu'une dictature l'a précédée.

[373] Irene Andrés-Suárez, « Memoria e identidad en *El corazón helado* de Almudena Grandes », in Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (Eds.), *Cuadernos de narrativa*, *op. cit.*, p. 161-162.

> Yo pude haber muerto muchas veces, ¿Sabes? Primero en nuestra guerra. Luego, cuando me detuvieron en Madrid, cuando me escapé de la cárcel, cuando me metieron de Albatera, cuando me tiré de un tren en medio de la provincia de Cuenca, cuando fui de Barcelona a Gerona dentro de un camión, cuando crucé la frontera, en el campo de Bacarès, donde murieron muchos, cuando me fugué de mi compañía, cuando Madame Larronde avisó a mi madre de que su cuñado estaba a punto de denunciarme, y después, cuando volví a mi compañía, cuando volví a escaparme, cuando luché contra los alemanes, a ver... –las había ido contando con los dedos– Trece veces pude haber muerto y aquí estoy, ¿Qué te parece? (p. 44)

Nous avons vu précédemment le fort lien qui unit Raquel à son grand-père, c'est pourquoi il est évident que les anedcotes de son grand-père contribuent à alimenter le regard admiratif de sa petite-fille. Dans ce récit, Ignacio se présente comme un homme invincible, le chiffre treize ne connote pas ici la malchance, il serait plutôt assimilable au recommencement[374] ; suite à tous ces dangers, Ignacio est devenu un homme fort qui a su se reconstruire dans l'exil. Raquel est marquée par ce récit et les différents moments évoqués par son grand-père ; elle retient ces informations sans les comprendre. Comme l'affirme Mario Martín Gijón : « [Los] acontecimientos cruciales de la historia de España [...] han sido interiorizados desde [la] infancia [de Raquel] »[375]. Par le biais de quelques épisodes de sa vie, Ignacio évoque les détentions commises par les franquistes, les camps de concentration espagnols mais aussi ceux où étaient enfermés les républicains exilés en France ainsi que le rôle des exilés républicains au sein de la Seconde Guerre mondiale. Lorsque Ignacio raconte en détail certains événements qui ont marqué sa famille, l'intérêt de l'enfant ne fait que grandir, elle veut des précisions sur les événements qui sont l'essence de la famille Fernández : « ¿Y por qué te escapabas tanto? » (p. 45), « –Eso ya me lo habéis contado. Lo que quiero saber es qué pasó aquel día. [...] –No vas a entender. –Da igual » (p. 101), « Y Carlos, ¿Con quién se peleó? » (p. 102), « ¿Para ir a la guerra? » (p. 103). Ces questions mettent en évidence que Raquel ne reste pas en retrait ; contrairement à ses parents, elle s'intéresse au passé de son grand-père et souhaite avoir des précisions. Certes, Raquel n'est pas en mesure de comprendre ce que lui raconte son grand-père mais il est un témoin qui a vécu le conflit et ses conséquences. Ignacio a comme une fonction didactique, il doit transmettre ce qui s'est passé aux nouvelles générations, représentées ici par Raquel, qui bientôt n'auront plus de témoignages directs.

---

[374] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 965.

[375] Mario Martín Gijón, « Los lugares de la memoria republicana en *El corazón helado* de Almudena Grandes », in Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (Eds.), *Cuadernos de narrativa*, *op. cit*., p. 179.

Mais Ignacio est également le témoin du Madrid d'avant guerre :

> Pero, bueno, cómo está esto, si lo han destrozado... Mira Raquel, cuando yo vivía aquí, este paseo estaba lleno de palacetes como ése, ¿Ves? algunos cayeron con los bombardeos, porque nos bombardeaban todos los días, ¿Sabes?, pero yo no sé qué pasaría después, porque... ¿Y ves ese edificio tan grande de la izquierda? Es la Biblioteca Nacional, esto sí que está igual, y por esa calle, que se llama Génova, se va a mi casa, y esto es Recoletos, y el Café Gijón, qué barbaridad. (p. 92-93)

Au cours de ce passage, la famille est réunie mais c'est à Raquel – celle qui représente l'avenir de la famille – que Ignacio s'adresse, c'est elle qui doit connaître les conséquences de la guerre afin que ce qui s'est passé ne tombe pas dans l'oubli. À travers ses interpellations – « Mira Raquel », « ¿Ves? », « ¿Sabes? » –, le grand-père suscite l'attention de l'enfant afin que celle-ci enregistre ce qu'il dit. Il est celui qui reste tourné vers le passé et qui ne cesse de le rappeler. Mais Ignacio est aussi celui qui parvient à « faire parler » Madrid et à montrer à sa petite-fille que l'on peut voir au-delà des apparences : « Le enseñó que una ciudad puede ser algo más que un conjunto de calles con casas donde vive la gente » (p. 93). Ignacio veut révéler à sa petite-fille l'essence de l'Espagne d'avant-guerre. Cette nouvelle génération doit aussi savoir que l'Espagne n'a pas toujours eu un régime autoritaire et qu'il y a eu une vie différente avant la dictature.

Raquel est mise au contact de l'histoire de son pays à travers son grand-père Ignacio. Le narrateur met en scène, à travers les deux générations, « *la memoria comunicativa* »[376] pour lutter contre la version officielle des franquistes. En outre, la transmission orale vient contrecarrer une version de l'histoire d'Espagne que la démocratie ne semble pas vouloir démentir officiellement. Il s'oppose symboliquement au « pacte d'oubli » en racontant à sa petite-fille les injustices subies par les

[376] Comme le rappelle Irene Andrés-Suárez : « La autora madrileña se sirve fundamentalmente de tres tipos de memoria: *la memoria comunicativa* (transmitida oralmente), *la memoria colectiva* (concepto definido por Maurice Halbwhachs), es decir, la memoria social y política que se superponen a la memoria comunicativa, y *la memoria cultural* (Jan Assmann) conformada por ese conjunto de documentos e imágenes que sirve de soporte a las vivencias y recuerdos del pasado », Irene Andrés-Suárez, art. cit., p. 157.
Juan Manuel Martín Martín définit cette mémoire ainsi : « La memoria comunicativa se fundamenta en la interacción social propia de la vida cotidiana y está compuesta de los recuerdos y experiencias históricas que un individuo comparte con sus coetáneos. Estos recuerdos definen por tanto a un determinado grupo, en este caso el de los perdedores de la guerra », Juan Manuel Martín Martín, « Ficcionalizar el recuerdo: Dulce Chacón –*La voz dormida* (2002)– », in Juan Carlos Cruz Suárez y Diana Gónzalez Martín (Eds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de la memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 124.

républicains que le nouveau régime démocratique souhaite inhumer. Teresa Vilarós considère que le « pacte d'oubli » consistait à ne pas évoquer la mémoire du franquisme ni de la guerre civile dans l'espoir que l'on oublie la mémoire des deux Espagne[377]. Ignacio refuse de respecter ce choix de la démocratie et transmet tout ce qu'il peut à cette troisième génération d'après-guerre, il est le lien entre le passé tabou et le présent, deux périodes qui, selon le nouveau régime démocratique, doivent s'ignorer afin que la reconstruction du pays soit possible.

b. Parler de l'interdit sous la censure

Dans *Los aires difíciles*, Arcadio n'a pas la même approche qu'Ignacio quant au passé tabou de l'histoire de l'Espagne. Ceci s'explique en raison du contexte politique puisqu'au moment où Sara pose des questions à son père, le pays est encore sous le régime dictatorial, ce qui justifie une certaine retenue de la part du personnage. En outre, Arcadio devient témoin du passé à son insu ; il ne peut refuser à sa fille – de retour au foyer familial après plusieurs années passées chez doña Sara – son histoire personnelle, mais l'aborder implique pour le personnage d'évoquer son idéologie qui est unie à un passé historique que le gouvernement franquiste fait taire. Contrairement au personnage d'Ignacio dans *El corazón helado*, Arcadio ne souhaite pas entrer dans les détails – « Él habría preferido no volver a ver nunca más [esas fotos] » (p. 253) – et ne fait que répondre aux questions de Sara. Lorsque Sara veut faire la lumière sur le passé de son père, le dialogue prend des tournures d'interrogatoire, les questions courtes et succinctes de Sara ne suscitent que des réponses évasives :

> –Éste eres tú, ¿no?
> Arcadio con uniforme de miliciano, una canana atravesada encima del pecho y la mano derecha sosteniendo el fusil ante una gran roca de granito.
> –¿Y dónde estabas?
> –En la sierra, cerca de Guadarrama.
> –¿Y cuándo?
> –Pues no sé hija, ya no me acuerdo. Al principio de la guerra, tuvo que ser...
> –¿Y quién te hizo la foto?
> –Un fotógrafo alemán que era amigo de don Mario.

[377] Teresa Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 8-9.

> –¿Y quién era don Mario?
> –Uno.
> Pero Sara no aceptaba los pronombres indeterminados, los datos vagos, las noticias sueltas de un pasado remoto [...].
> –¿Y aquí?
> Un gupo de sindicalistas retratados ante la fachada de la Casa del Pueblo de Madrid [...].
> –¿Y este señor?
> –Largo Caballero.
> –¿Era de los vuestros?
> –Claro. Era un dirigente. De los más importantes [...].
> –¿Y qué hacía allí? (p. 254-255)

Au cours de cet échange, Arcadio prend la parole et répond aux questions de Sara. Celles-ci montrent l'intérêt que Sara porte à son histoire familiale mais aussi son ignorance sur l'histoire de son pays puisque la Sierra de Guadarrama – zone emblématique où a eu lieu de la première bataille de la guerre d'Espagne – ne lui évoque rien et elle ne connaît pas Largo Caballero – ministre puis président du gouvernement sous la Seconde République.

Sara souhaite apprendre à connaître l'histoire de son père qui lui a été cachée pendant toute la période où elle était sous la tutelle de doña Sara. Mais le passé de son père étant imbriqué avec l'histoire de la Seconde République, la jeune femme découvre tout un pan de l'histoire qui ne lui a jamais été enseigné :

> –¿Y éstos?, ¿por qué están aquí?, no son de la familia, ¿verdad?, parecen dos santos en una estampa, ¿los héroes de Jaca?, ¿qué héroes?, ¿una sublevación militar?, ¿en Jaca?, no tenía ni idea, yo no he estudiado eso, ¿cómo se llamaban?, ¡ah!, por eso el filo de la foto es una bandera republicana, Galán y ¿qué...? García Hernández, Galán y García Hernández, ya, ¿y esto dónde te lo dieron?, ¿lo repartían por la calle?, ¿y cuándo fue?, ¿y qué graduación tenían?, ¿y qué pasó?, ¿los fusilaron?, Galán y García Hernández se llamaban, ¿no? (p. 256)

À travers les photos précieusement conservées, Sara découvre deux personnes qui lui sont totalement inconnues et qui, pourtant, sont des personnages historiques. Lorsqu'elle dit : « yo no he estudiado eso », elle témoigne de la censure exercée par le régime franquiste – qui ne souhaite pas inclure dans l'enseignement scolaire deux militaires qui se sont soulevés pour instaurer une république à la fin de l'année

1930[378] – mais elle représente surtout ce que de nombreux intellectuels nomment « la desmemoria » qui est initialement le fruit des choix politiques de la dictature :

> La aniquilación de la memoria de los vencidos funcionó como el brazo hermenéutico de la represión franquista: no solamente fueron asesinados fisícamente los vencidos, sino que también, […] con la derrota sus nombres fueron borrados de la Historia. La dictadura cobró también su existencia significativa. Todo ello, sumado a la política y olvido que se desarrolló en la Transición de la dictadura a la monarquía parlamentaria, ha contribuido a la creación de *una sociedad desmemoriada*[379].

De plus, ces deux militaires sont considérés comme « los mártires de la república », il est donc inconcevable pour le gouvernement franquiste de laisser un espace quelconque pour que l'image de ces deux militaires se perpétue au sein de la population espagnole[380]. Le choix du narrateur de ne pas transcrire les réponses d'Arcadio évoque la censure imposée par le régime franquiste qui nie l'existence de ces deux hommes alors que pour les républicains Galán et García Hernández sont et resteront à jamais des héros de l'histoire de l'Espagne. Néanmoins, les réponses sous-entendues d'Arcadio – qui attestent des détails qu'il donne – prouvent que les perdants ne veulent pas que leur version soit oubliée.

Arcadio dévoile un passé récent totalement méconnu de sa fille. En évoquant ces épisodes de l'histoire de l'Espagne, il témoigne d'une forme de résistance puisqu'il ne veut pas que les idées auxquelles il croit tombent dans l'oubli. Certes, ce n'est pas lui qui décide de parler du passé – au moment des faits, la dictature franquiste est encore en vigueur – mais il accepte de révéler un pan de l'histoire étouffé par le régime et devient

---

[378] L'historien espagnol Luis Eugenio Togores consacre une partie au soulèvement de Jaca dans le chapitre « Bajo dos banderas » dans son dernier ouvrage publié à ce jour. Luis Eugenio Togores, *Historia de la legión española: la infantería legendaria. De África a Afganistán*, Madrid, La esfera de los libros, 2016, p. 149.

[379] David Becerra Mayor, *La guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave intelectual, 2015, p. 320. Nous soulignons.

[380] Cet échange entre Sara et son père se déroule au milieu des années soixante puisqu'au début de cette unité le narrateur évoque une période précise : octobre 1963 (p. 246). La censure était toujours présente puisque, si l'on suit le raisonnement de Dulce Chacón repris par Juan Manuel Martín Martín : « La ignorancia respecto a ciertos capítulos de la historia reciente se inicia en la posguerra y continúa hasta el siglo XXI, perpetuada por la Transición española de la democracia (Chacón 2002). Lógicamente la dictadura prohibió la difusión de determinadas visiones del pasado que no estuvieran en consonacia con la del régimen », Juan Manuel Martín Martín, art.cit., p. 124.

tout comme Ignacio un témoin du passé. Ces deux hommes luttent symboliquement contre le silence imposé par le régime autoritaire[381].

c. Le protecteur du clan des maudits

Dans *Malena es un nombre de tango*, Pedro – le grand-père de la narratrice – partage avec Jaime – le père de Malena – la fonction de protecteur bien que chacun ait une fonction bien différenciée. Pedro est un personnage qui est en lien avec le passé, mais c'est un passé bien plus lointain que celui auquel font référence Ignacio et Arcadio. En effet, c'est par le biais du grand-père que s'immisce dans le quotidien de la narratrice l'ancêtre Rodrigo[382] qui donne au récit un côté fantaisiste. Comme l'écrit Almudena del Olmo Iturriarte : « En ocasiones, [...] el tiempo memorado se vuelve legendario[383]. Piénsese en el peso que tiene en la novela la fabulación en torno a la figura de Rodrigo el Carnicero, origen de la mala vena o de la mala sangre que aflora en algunos de los miembros de esta genealogía »[384].

Pedro se considère comme le protecteur des maudits – c'est-à-dire les membres de la famille qui ont « la mala sangre » – dont Malena fait partie : « Me temo que tú eres de los míos –bajó la voz–, de la mala sangre de Rodrigo » (p. 54). Le ton pris par le grand-père confère à la phrase un certain mystère qui donne de l'envergure à l'aspect légendaire évoqué par del Olmo Iturriarte. Toute personne appartenant à ce clan est férocement protégée par Pedro, ce qui exaspère les autres membres de la famille. Reina II reproche cette configuration à son frère Tomás – « Vuestra maldita alianza hasta el final » (p. 64) – lorsque à l'ouverture du testament, suite au décès du grand-père Pedro, elle s'aperçoit que lui et son père savent depuis toujours où vit Magda qui n'a plus de contact avec sa famille suite à un départ soudain.

---

[381] En effet, le personnage d'Arcadio, qui vit en Espagne, fait preuve de beaucoup de courage car « Hasta la transmisión de los recuerdos de la guerra durante la dictuadura dejó de darse en gran parte de la sociedad, puesto que los vencidos tenían miedo a la represión franquista y querían proteger a sus propios descendientes de la marginalización político-social », Paloma Aguilar Fernández, *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid, Alianza, 1996, p. 135.

[382] Rodrigo, ancêtre de la famille, a vécu au XVIIe siècle au Pérou et faisait du commerce (p. 49).

[383] Dans les romans publiés à ce jour, c'est la seule fois qu'Almudena Grandes traite une époque qui relève de la légende.

[384] Almudena del Olmo Iturriarte, « *Malena es un nombre de tango*, de Almudena Grandes », in Marina Villalba Álvarez (Ed.), *Mujeres novelistas en el panorama del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2000, p. 283.

Mais le grand-père, conscient qu'il ne vivra pas assez longtemps pour protéger sa petite-fille, lui offre une émeraude – qui la sauvera le jour où elle en aura besoin – dont la valeur n'est pas perçue par la narratrice : « Nunca llegué a creer del todo en los mágicos poderes de la piedra salvavidas. Era difícil apreciarlo en aquel guijarro » (p. 55). Comble de l'ironie, cette pierre, qui est le seul vestige de la fortune de Rodrigo, s'appelle Reina. Ce choix de la romancière renforce la légende qui subsiste autour de Rodrigo tout en y ajoutant un peu de fantaisie romanesque. Les différentes Reina de la famille sont à l'origine des tourments et des malheurs endurés par Malena, mais c'est une pierre qui porte ce même nom qui met un point final à cette situation.

C'est à la fin du roman que Malena prend conscience du geste de son grand-père grâce au récit d'un autre maudit, son oncle Tomás, l'homosexuel de la famille :

> Pero él no te la regaló porque sí, sino para que la vendieras exactamente tal día como hoy, cuando sintieras que tú sola ya no podías más. Vosotros me tenéis a mí me dijo, pero voy a morir pronto, antes de que se haga mayor, y entonces, ¿quién cuidará de ella? Por eso te dio la esmeralda, para que ese tesoro cuidara de ti, para que te protegiera de los demás, y sobre todo de ti misma. (p. 607-608)

À travers son offrande, Pedro devient immortel puisqu'il parvient à sauver sa petite-fille bien qu'il soit mort. Les liens qui unissent Malena à son grand-père sont indestructibles : même la mort ne peut les briser.

Certes, cette légende paraît invraisemblable, mais comme l'indique Almudena del Olmo Iturriarte : « [La leyenda de Rodrigo] funciona porque se trata de una construcción ficticia creada por la protagonista desde su infancia; se trata de una leyenda que le permite explicar su actitud de extrañamiento ante la realidad o a lo largo de su vida »[385]. Même si certains personnages – qui pourtant appartiennent au clan des maudits – refusent cette explication[386], le lecteur finit par être pris au jeu en raison de toutes les situations difficiles auxquelles Malena est confrontée (une déception sentimentale suite à la rupture avec Fernando, une mère distante, une sœur manipulatrice, un divorce, un enfant qui émet la volonté de ne plus vivre avec elle...). Il accepte cette possibilité, même si elle est fantaisiste, car la légende de Rodrigo est malgré tout une réponse à tous ces malheurs accumulés.

---

[385] *Ibid*, p. 286.

[386] « –Está bien –aceptó [Magda]–, reconozco que, bien pensado, a veces dan ganas de creer en las maldiciones, pero nosotros no tenemos la sangre podrida, Malena, la sangre de Rodrigo era como la de todo el mundo, líquida y roja » (p. 603).

Pedro transporte le lecteur vers un passé lointain qui semble donner des réponses aux infortunes endurées par le clan des maudits de la famille Fernández de Alcántara ; il s'érige en protecteur de ce clan, ce qui adoucit son image de séducteur. Certes, c'est un séducteur qui a fait souffrir deux femmes tout au long de sa vie, mais il est un protecteur sans égal lorsqu'il considère que sa descendance est en danger. À la fin du roman, lorsque Tomás dévoile à sa nièce ce que le grand-père a fait pour protéger tous ceux qu'il considérait maudits, le lecteur comprend pourquoi la narratrice porte un regard attendri sur son grand-père tout au long de son récit.

Ignacio et Arcadio ont une fonction similaire vis-à-vis de leurs descendants même si le sujet n'est pas appréhendé de la même façon. D'une part, la romancière présente un homme qui n'a peur de rien, le dictateur est mort, il peut donc parler librement. D'autre part, il y a le personnage d'Arcadio qui a dû se plier à la dictature mais qui, malgré tout, refuse que le passé républicain disparaisse. Pedro, quant à lui, incarne un passé légendaire dans lequel Malena trouve des réponses à des situations inexplicables à ses yeux qui, la plupart du temps, ne sont que le fruit des plans machiavéliques de sa sœur jumelle.

Nous venons de montrer que la figure du père n'est jamais appréhendée dans sa fonction de « maître dans sa famille »[387] malgré la pluralité de ses visages. En effet, Benigno – *El corazón helado* – et Panrico – *Los aires difíciles* – font l'objet d'une violente critique, tandis que les autres figures paternelles, malgré les défauts de certains – Jaime, le père de Malena –, sont construites avec bienveillance. Jaime – *Malena es un nombre de tango* – sait se montrer paternel lorsque sa fille est en détresse, Arcadio – *Los aires difíciles* – parvient à trouver sa place de père qui lui avait été proscrite, Damián – *Los aires difíciles* – reste à tout jamais le meilleur des pères pour sa fille, Juan – *Los aires difíciles* – exerce sa paternité indicible avec dévouement, Ignacio – *El corazón helado* – prend beaucoup de plaisir à passer du temps avec Raquel.

Deux figures paternelles en lien avec le franquisme ont été étudiées : Benigno et Pedro – *Malena es un nombre de tango*. Néanmoins, la romancière ne leur réserve pas le même sort. Notre analyse a montré qu'Almudena Grandes condamne uniquement le

[387] Jean Bart, *op. cit.*, p. 38.

père attaché aux valeurs conservatrices. En effet, Benigno est avili en étant présenté comme un ivrogne et, en conséquence, il perd rapidement le respect de son fils ; il n'est donc pas la figure qui structure la famille et qui fait valoir une hiérarchie fondée sur l'autorité. En revanche, Pedro parvient à échapper à cette critique ; si ce personnage nuance le tableau des franquistes conservateurs, c'est parce qu'il n'est pas des leurs. Effectivement, Pedro est un franquiste par défaut car comme le rappellent les servantes, il était pendant la guerre pour le camp des républicains, car eux auraient autorisé son divorce avec Reina I (p. 139).

Quant à Panrico, il est le seul père totalement défaillant, il fait partie de ces nouveaux modèles parentaux où les pères n'affrontent ni leur statut ni leur responsabilité après le divorce.

Toutefois, Arcadio et Ignacio incarnent, à leur façon, une fonction traditionnelle du chef de famille qui est de transmettre un savoir qui ne doit pas tomber dans l'oubli. Cette dimension, que peut avoir le père, est revisitée par la romancière dans une volonté de récupération de la mémoire collective puisque, comme le rappelle Ana Luengo au sujet des romans qui s'inscrivent dans cette volonté de récupération de la mémoire : « Las novelas se apropian de la memoria colectiva y […] cooperan en fijarla »[388].

La figure paternelle est moins marquée par le conflit de valeurs idéologiques car les pères conservateurs ont une place secondaire et sont quasi inexistants, à l'exception de Julio Carrión qui est étudié dans le chapitre suivant.

Ces pères et mères ont construit l'identité de leur descendance en raison de leurs valeurs et/ou de leurs caractéristiques. Nous nous intéresserons donc au schéma de construction des fratries choisies par la romancière et nous considèrerons leur fonctionnement interne ainsi que les valeurs qu'elles véhiculent.

[388] Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Berlín, Tranvía-Verlag Walter Freay, 2004, p. 13.

III. La fratrie source de conflit

La Bible, la mythologie, les textes antiques sont parsemés d'histoires fraternelles qui s'inscrivent dans un contexte de rivalité pour reconquérir la reconnaissance ou le pouvoir. L'apogée de ces luttes fratricides culmine souvent dans un meurtre : le dieu égyptien Seth tue son frère ; Romulus, nommé roi par le sort, supprime son frère Rémus pour avoir franchi le sillon marqué pour délimiter la future Rome ; Étéocle et Polynice s'entretuent pour régner sur Thèbes ; Caïn assassine son frère Abel dont l'offre fut préférée par Dieu ; Jacob remplace Esaü dans l'héritage en achetant son droit d'aînesse contre un plat de lentilles… Pour ne citer que les plus connues… Ces relations fraternelles sont toutes mises en scène sur un mode binaire qui oppose deux frères pour la lutte du pouvoir. Elles semblent donc placées depuis l'origine du monde sous le signe du conflit, et la gémellité[389] y occupe souvent une place de choix.

Si nous nous intéressons maintenant à l'étymologie du terme « fratrie », nous remarquons que ce mot est introduit récemment dans le dictionnaire ; le *Petit Robert* situe son apparition vers 1970. Monique Buisson souligne l'ambiguïté du mot fratrie en raison de son étymologie[390]. Dans son article « Fratrie sans fraternité »[391], Philippe Caillé analyse les rapports de fratrie qui en réalité s'inscrivent rarement dans le fraternel. D'après lui, la contradiction entre ces deux termes est normale puisqu'ils appartiennent à des domaines de pensées différentes : « La fratrie est un concept sociologique, la fraternité est un concept moral »[392]. Philippe Caillé définit la fratrie par ces mots : « La fratrie est donc un lieu de turbulence où prennent souvent place des drames qui ne connaîtront aucun dénouement heureux, mais elle est aussi le labyrinthe dont il est méritoire et enrichissant de trouver l'issue, le lieu de maturation où peut s'élaborer une identité robuste car forgée au feu des défis complexes de la

---

[389] Dans les fratries citées deux sont gémellaires : Jacob et Esaü, Romulus et Rémus.

[390] « Le sens étymologique du terme "fratrie" vient du latin *frater* qui est porteur d'une ambiguïté sémantique puisqu'il regroupe les acceptions des deux termes grecs *phratria* et *adelphos* portant ainsi le double sens des liens affinitaires ou d'alliance et des liens consanguins. En considérant la fratrie comme "l'ensemble des frères et sœurs d'une même famille", le *Petit Robert* tente d'éloigner le sens plus symbolique du terme *frater* que l'on retrouve dans celui de "fraternité" et de le référer exclusivement au domaine de la démographie, voire du patrimoine génétique ». Monique Buisson, *Fratrie, creuset des paradoxes*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 20.

[391] Philippe Caillé, « Fratries sans fraternité », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, nº 32, 2004/1, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapiefamiliale-2004-1-page-11.htm> (page consultée le 15 août 2016).

[392] *Ibid.*, p. 12.

fratritude »[393]. Malgré ce tableau sombre de la fratrie, il n'exclut pas la possibilité qu'il puisse y avoir des fratries heureuses[394].

Les luttes implacables qui existent depuis l'origine des temps au sein de la fratrie semblent démontrer que ce lien est d'une grande complexité comme le soulignent Monique Buisson et Philippe Caillé.

Cette unité familiale est une composante de la famille qui acquiert une importance de premier plan au sein du *corpus* dès lors que la majorité des personnages protagonistes a des frères et sœurs. Dans le monde créé par Almudena Grandes, la fratrie est un creuset où se mélangent discorde, rivalité, jalousie ; cette configuration la place tout au long du récit sous haute tension. Nous verrons que l'enfance, qui est souvent assimilée à l'âge d'or de l'innocence, est une période où règnent déjà des conflits de valeurs ; effectivement, très tôt les fratries montrent des dysfonctionnements relationnels qui mettent en évidence des fêlures qui progressivement deviennent irrémédiables. Cette unité familiale finit, en conséquence, par connaître des tensions et comme pour les mères, un schéma de pensée binaire se met en place, il y a comme une lutte des valeurs où chacun campe sur ses positions. C'est pourquoi nous considérons que la fratrie grandésienne semble dépourvue de solidarité au profit de la dissension qui peut être manifeste mais aussi dissimulée. Seule une fratrie du *corpus* échappe à une rupture irrévocable[395] ; ce choix de la romancière n'est pas anodin puisque celle-ci – les Fernández Muñoz – contrairement aux autres, se compose de membres qui sont tous issus du camp des républicains[396].

La réflexion que nous venons de mener nous conduit à considérer le sens de ces conflits de valeurs sur lesquels se construisent les fratries.

---

[393] *Ibid*, p. 14.

[394] « Les fratries heureuses seront celles où les frères arrivent à se différencier à tel point qu'ils ne sauraient plus entrer en concurrence directe les uns avec les autres », *ibid.*, p. 15.

[395] Dans *El corazón helado*, la fratrie Fernández Muñoz (Ignacio, Mateo, Paloma, María) connaît des situations conflictuelles mais celles-ci n'aboutissent jamais à une rupture définitive.

[396] Notons que même si tous les membres de cette fratrie ont des idées politiques de gauche, la romancière introduit des nuances dans les affinités politiques des deux frères.

1. L'enfance : l'âge de l'innocence ?

Cette première approche de la fratrie aborde exclusivement l'enfance ; c'est-à-dire, des personnages, encore en construction identitaire, qui se définissent, malgré leur jeune âge, par des valeurs contraires qui sont un obstacle à la construction d'une fratrie heureuse. Nos trois fratries se construisent sur un schéma binaire. Juan et Damián – *Los aires difíciles* – ne présentent, dans un premier temps, qu'une césure qui pourrait être mise sur le compte de l'adolescence mais qui, finalement, évoluera vers un conflit de valeurs. Malena et Reina III – *Malena es un nombre de tango* – incarnent une lutte des valeurs où chaque membre va à l'encontre des positions de l'autre. La dernière fratrie évoquée, celle des Carrión – *El corazón helado* – présente, quant à elle, une curiosité d'ordre politique précoce qui deviendra la spécificité de cette unité familiale quand les enfants auront atteint l'âge adulte. Chacun défendra alors l'idéologie qu'il croit être la plus pertinente.

a. Une enfance empreinte de fissures

Dans *Los aires difíciles*, une fratrie est au centre de l'intrigue[397], celle dont fait partie Juan. Cependant, elle est rarement abordée dans sa totalité. En effet, elle se compose de cinq membres – Juan, Damián, Paquita, Trini, Alfonso –, mais seulement trois personnages sont très présents dans le récit à travers leur relation fraternelle : Juan, Damián et Alfonso. Toutefois, cette partie n'aborde que la relation entre les deux aînés car à ce stade de l'histoire familiale Alfonso est un personnage secondaire. Et pourtant, ce dernier deviendra un élément capital de la fratrie.

La relation fraternelle de ces deux personnages est vue sous la focalisation interne de Juan. Le souvenir de l'enfance apparaît – dans l'édition de référence – à la page 200 ; c'est avec surprise que le lecteur découvre une enfance, *a priori*, fusionnelle : « Los dos formaban un tándem, un equipo, una pareja descompensada pero eficaz » (p. 201). Les deux frères sont présentés comme un ensemble indissociable mais

[397] Sara appartient également à une fratrie mais, étant élevée par doña Sara, elle n'entretient pas de lien réel avec ses frères et sa sœur. La romancière fait donc le choix de se concentrer sur la fratrie de son deuxième personnage protagoniste : Juan.

cette description souligne déjà l'existence d'une fissure – « descompensada ». Alors qu'ils semblent former un couple fraternel heureux, des indices sont donnés au lecteur qui est ainsi guidé vers le dénouement : la rupture évoquée dès les premières pages du roman. Le souvenir de l'enfance est marqué par l'amour inconditionnel que Juan vouait à son frère mais celui-ci est biaisé par le narrateur adulte – aigri par le lien conflictuel l'unissant à son frère – qui se souvient des faits : « Durante toda su infancia le quiso sin celos ni complejos, y sin tampoco la necesidad de parecerse a él » (p. 201). Dans cette confession, Juan avoue – sans le reconnaître réellement – que l'adulte qu'il est envie son frère et son statut, en restreignant les sentiments sincères à la période de l'enfance ; le narrateur reconnaît qu'il n'en est plus ainsi.

Malgré tout, l'enfance est une période où Juan met sur un piédestal son frère : « Juan admiró a Damián lealmente, y de corazón, mientras tuvo cosas que aprender de él » (p. 201). Néanmoins, ce passage met à nouveau l'accent sur la complexité du lien puisque l'admiration que Juan porte à son frère n'est pas désintéressée ; la conjonction temporelle « mientras » souligne la corrélation entre les deux éléments de la phrase ; cette admiration n'est tangible qu'en raison des bénéfices que Damián apporte à son frère, ce n'est donc pas un sentiment sincère dénué de tout intérêt. De plus, en raison de ses aptitudes – « Dami era flexible como un acróbata, sorprendente como un mago, rápido como un atleta, imprevisible como sus trucos, desternillante como sus chistes » (p. 201) – Damián renverse la hiérarchie traditionnelle de la fratrie puisque Juan, le grand frère, prend son cadet pour modèle. L'ordre établi par consensus – l'aîné apparaît souvent comme celui que l'on souhaite imiter – n'est pas respecté, ce qui symboliquement présage une rupture. Le diminutif « Dami » utilisé par le narrateur montre qu'il se souvient avec nostalgie de cette époque où lui et son frère étaient fusionnels. Et l'union se fait davantage ressentir à la naissance du dernier enfant de la fratrie, Alfonso – le trisomique : « ellos dos se convirtieron en la columna vertebral de una familia encadenada a su propia desgracia » (p. 201). L'union des deux frères, qui semble essentielle pour cette famille marquée par un drame, apparaît comme inébranlable et pourrait mettre un point définitif à toutes ces fissures qui se perçoivent dans le récit. Or, rapidement, la première déchirure est annoncée : « el día bendito y maldito a la vez » (p. 202). À travers cette phrase, le narrateur évoque le jour où la première vraie dispute a eu lieu entre lui et Damián. L'adjectif « bendito » donne une dimension quasi religieuse, la rupture apparaît alors comme une délivrance tandis que

« maldito » est un adjectif porteur de mauvais augure ; c'est donc un sentiment confus et antagonique qui envahit le narrateur lorsqu'il se remémore ce jour.

L'enfance de ces deux frères qui semble se caractériser par une période heureuse est, en réalité, empreinte de fissures qui auraient pu être sans importance. Nonobstant, au fil de leur histoire ces lignes de fracture se renforcent et prennent une ampleur qui ne laisse plus de place à une entente harmonieuse. Charo, une jeune fille dont ils tombent amoureux tous les deux sera l'élément qui mettra définitivement fin à leur union complice.

b. Dominer pour mieux régner

Dans *Malena es un nombre de tango*, Malena et sa sœur Reina III forment une fratrie gémellaire, c'est donc un lien particulier qui les unit. Il est indéniable que Reina III est immédiatement présentée au lecteur comme une dominatrice. En effet, dès l'enfance, celle-ci met en place un jeu narcissique qui lui permet d'avoir une forte emprise dans la relation gémellaire qui l'unit à sa sœur, pour cela elle détourne un jeu qui ne peut avoir lieu que dans ce type de fratrie : se faire passer pour l'autre en jouant sur la confusion générée par la ressemblance physique. Or, ce jeu ne peut être mis en place puisque la narratrice insiste sur la dissemblance évidente entre elle et sa sœur – « Reina y yo éramos mellizas pero no lo aparentábamos » (p. 37). Ce passe-temps propre aux jumeaux – qui permet de souder une fratrie – est perverti par Reina III. Elle décide d'imposer à sa sœur un autre jeu qui consiste à l'appeler par la première partie de son prénom – María[398] – lorsque celle-ci n'a pas l'attitude que le clan des Reina attend d'elle[399]. Implicitement, Reina III tente d'assujettir sa sœur aux valeurs qu'elle considère justes. Ainsi Reina III parvient-elle à imposer sa conception de la femme en se heurtant à la différence de sa jumelle. Cette pratique met en avant les limites entre le bien et le mal dictées par Reina III qui prennent une tournure perverse : María évoque la Vierge Marie et donc symbolise la pureté. En jouant sur les prénoms, Reina III tente non seulement d'effacer l'image de la pécheresse, intrinsèque au nom de sa sœur mais

[398] Malena est le diminutif de María Magdalena.
[399] L'attitude des Reina consiste à être un modèle conservateur de femme sans failles. Ce sont des femmes parfaites aux yeux de la société.

aussi de la mettre sur la « bonne voie » pour qu'elle ait l'attitude d'une Reina. De plus, ce jeu est un obstacle à l'individuation de Malena qui devrait s'opérer sans effort puisque Malena n'a aucune ressemblance – ni physique ni psychique – avec sa sœur. Bien que la gémellité soit connue comme étant une configuration qui « accentue la difficulté du travail d'individuation et de séparation »[400], cette caractéristique ne devrait pas être présente dans cette cellule sororale en raison de leur dissemblance. Une inversion contre-nature se met en place qui tend à obliger Malena à s'adapter au comportement des Reina de sa famille. La manipulation mise en place par Reina III est finement orchestrée : « [Reina] se ponía de rodillas para hablarme » (p. 25). La perversion du personnage consiste à se mettre en position de faiblesse et ainsi asseoir son pouvoir de domination. Mais ce jeu se transforme rapidement en persécution, Malena est comme traquée par sa sœur, elle se retrouve prise au piège dans un engrenage sans fin : « Se jugaba todos los días, a todas las horas, en el tiempo real de nuestra propia vida » (p. 24). Reina III détourne le sens premier du substantif « jeu » – assimilé à la joie et au divertissement – et fait accepter à sa sœur une torture morale quotidienne comme si cela était un divertissement.

Malena étant en état de détresse, Reina III ne rencontre pas d'obstacles pour mettre en place cet acte de domination qui se révèle être un jeu d'enfant pour elle ; en outre, la fragilité de la narratrice donne de la vigueur à la facette manipulatrice de Reina III. Malena désire par-dessus tout être comme sa sœur[401], le jeu de Reina III a pour but de guider Malena sur le droit chemin, celle-ci l'accepte donc dans l'espoir d'être le reflet de sa sœur. Comme l'indique Elena García Torres :

> En su intento de asimilarse a las Reinas, Malena soportará la tiranía que su hermana melliza ejerce sobre ella y aceptará el abusivo juego en el que Reina le cambia de nombre, permutándoselo por el de María. Mediante tal cambio de nombres, Reina trata de *forjar la personalidad* de su hermana melliza para que *concuerde con las pautas culturales aceptadas por la feminida*[402].

---

[400] Florian Houssier, « L'enfant jumeau et son devenir. Indifférenciation et subjectivation dans le lien sororal », *Topique*, n° 93, 2005/4, p. 91, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-topique-2005-4-page-91.htm> (page consultée le 20 août 2016).

[401] Comme le remarque Florian Houssier : « Pour le jumeau, l'identification tend à opérer en miroir », *ibid.*, p. 93. Cela se vérifie dans le cas de Malena – elle cherche par-dessus tout à ressembler à sa sœur jumelle – mais pas dans celui de Reina III qui suit le chemin de sa grand-mère maternelle et de sa mère, sans se soucier du modèle sororal qui est aux antipodes de la figure féminine conservatrice qui s'inscrit dans la lignée des Reina.

[402] Elena García Torres, *op. cit.*, p. 140. Nous soulignons.

Mais son prénom l'inscrivant dans la lignée des Magdalena, elle n'y parvient pas et tous ses efforts sont vains.

L'autre événement marquant qui conditionne Malena à accepter la soumission est un sentiment de culpabilité qu'elle cultive depuis le jour de leur naissance :

> Reina provocó el parto antes de plazo, cuando se encontraba al límite de la supervivencia. Los médicos dieron a entender que yo me había comportado como un feto ambicioso y egoísta, devorando la mayor parte de los nutrientes que el organismo de mi madre producía para las dos, acaparando con avidez los beneficios en detrimento del feto más débil. (p. 38)

Dans ce passage, la narratrice se décrit tel un monstre qui a mis en danger la vie de sa sœur jumelle avant même de venir au monde. L'image qu'elle a d'elle-même est empreinte d'une telle violence, qu'elle n'a pas d'autre issue si ce n'est de se déprécier. En outre, elle se sent redevable envers sa sœur qu'elle croit avoir essayé de tuer avant même de venir au monde : « Durante mucho tiempo conservé la sensación de haber nacido por error […] y siempre me sentí en deuda con Reina » (p. 101). Tout conditionne Malena à se soumettre à sa sœur et à s'oublier. Ce n'est que tardivement que la narratrice apprend, par sa tante Magdalena, la vérité sur la période de gestation de sa mère, celle-ci n'a pas eu des jumelles prématurées, elle s'est mariée enceinte (p. 582) mais le régime conservateur en vigueur n'acceptant pas cette situation, Reina II a menti afin de préserver l'honneur de la famille. Le choix de cette mère a de graves répercussions sur la construction identitaire de sa fille ; en effet, celle-ci cultive un sentiment de culpabilité qui la rend esclave de sa sœur pendant de longues années.

Reina III, comme son prénom l'indique, est un personnage qui veut asseoir son pouvoir. Dès sa création, lorsqu'elle n'était qu'un fœtus, elle est présentée comme un personnage fragile qui a survécu par miracle. Et ce qui pourrait s'afficher comme une faiblesse s'avère être l'élément à partir duquel elle puise sa force. Ce personnage inverse ingénieusement la tendance de départ pour dominer sa jumelle qui se sent coupable vis-à-vis d'elle. Ces jumelles ont une relation équivalente à celle d'un bourreau et de sa victime[403]. Et cette domination est d'autant plus un jeu d'enfant que Malena voit en sa sœur un modèle féminin à suivre.

[403] Ce schéma est aussi présent chez Juan et Damián.

c. Un souvenir d'enfance dévastateur

Dans *El corazón helado*, lorsque Álvaro annonce à son frère Julio qu'il quitte son épouse pour Raquel, la femme qui lui a révélé le secret de son père, Julio reconnaît se rappeler du jour où celle-ci, qui n'était qu'une enfant, était venue leur rendre visite avec son grand-père. Ce n'est pas tant la venue de ces deux inconnus qui a marqué Julio mais plutôt la réaction que ses aînés ont eue le soir même. Ce souvenir de la fratrie Carrión Otero a des caractéristiques particulières puisqu'il est absent de la mémoire du narrateur – Álvaro –, mais très vivace dans celle de son grand-frère Julio. C'est un souvenir primordial aux yeux d'Álvaro car il retrace la tactique de défense orchestrée par Rafa et Angélica après la visite de Raquel et de son grand-père chez les Carrión.

Le souvenir de cette visite est pris en charge dans le récit par Julio, au discours direct, au sein d'un dialogue avec son frère Álvaro. C'est donc un personnage adulte qui se remémore un incident de son adolescence qui s'est déroulé dans un contexte particulier : la naissance d'un système démocratique. Cette phase de l'histoire de l'Espagne correspond à une période de doute quant au sort de tous ceux qui, comme les époux Carrión, ont soutenu le régime franquiste. Álvaro découvre grâce à son frère un passage de son enfance méconnu dont il n'a jamais été conscient. L'adulte qu'il est devenu cherche à comprendre comment cet événement, majeur à ses yeux, a pu passer inaperçu dans son enfance : « –¿Y yo? […] ¿Dónde estaba yo? […] –Y yo ya estaba dormido –supuse por mi parte, y volví a pensar que el destino era un mal aliado al medir mi asombrosa, sistemática ausencia, en un episodio que acabaría siendo más importante para mí que para cualquiera de mis hermanos » (p. 1019). La répétition à trois reprises du « yo » montre qu'il se projette comme une figure centrale de l'intrigue mais cette projection est en réalité focalisée sur son absence ; il n'a aucun moyen de se souvenir de ce jour-là, si ce n'est par le biais d'une tierce personne. Comme le souligne Nathalie Sagnes-Alem « [Le] narrateur, alors tout jeune enfant, […] n'a gardé aucun souvenir de la scène à laquelle il a pourtant partiellement assisté, comme si cette période était devenue un "trou noir" pour lui »[404]. C'est donc son frère Julio qui l'éclaire et ce qu'il raconte dénonce la stratégie des aînés de la fratrie pour faire perdurer la diabolisation du camp des républicains.

[404] Nathalie Sagnes-Alem, *op. cit.*, p. 54.

Le souvenir pris en charge par Julio renvoie le lecteur à 1976 ; Rafa, Angélica et Julio ont alors respectivement 17, 16 et 15 ans[405]. Franco vient de mourir (p. 1022) et le couple Carrión parvient à faire ressentir son angoisse aux aînés de la fratrie – Rafa et Angélica – lorsque Ignacio surgit du passé pour leur demander des comptes. Seuls les trois aînés sont concernés par les événements qui touchent la famille Carrión à ce moment, les deux autres – Álvaro et Clara – étant trop petits à l'époque des faits ne seront pas affectés par cette période d'incertitude. Rafa et Angélica vont essayer de transmettre leurs peurs à leur frère Julio en mettant en place un plan qui s'apparente à de la propagande. Le schéma qu'ils proposent à leur frère se veut simpliste et mensonger : « los otros eran malos, mataban a la gente ¿comprendes? Quemaban las iglesias, las casas, lo quemaban todo, y además se habían marchado, habían huido porque eran unos criminales así que lo suyo no era de nadie » (p. 1020). Dans le récit de Rafa le camp des républicains apparaît comme celui de sauvages qui ne respectent rien, il évoque des faits avérés mais sortis de leur contexte ; la vision proposée est très subjective et jamais les atrocités des nationalistes ne sont suggérées. Afin de rendre crédible ce discours de Rafa, Angélica use de pédagogie et montre à Julio *España en llamas*[406], un ouvrage de propagande franquiste :

> –Aquello [*España en llamas*] era… ¡Buah!, el catálogo de una carnicería. Cadáveres y más cadáveres, niños degollados, hombres fusilados, mujeres llorando […] ¿Qué es esto pregunté?, y ella [Angélica] me lo explicó mucho mejor, mucho más claro que Rafa. Esto es lo que hicieron los rojos en la guerra, me dijo. Y hoy ha venido un señor, que es tío de mamá y era rojo. (p. 1021)

L'onomatopée « buah » reflète l'impact causé par ces images et le dégoût ressenti par Julio alors qu'il est adulte ; sa réaction révèle la violence du contenu de l'ouvrage. Le dessein de Rafa et d'Angélica est que leur petit frère assimile l'inconnu qui est venu chez eux à une figure de barbarie. Selon Agnès Delage, *España en llamas*

---

[405] À la page 1025, Julio déclare qu'il a 15 ans lorsque Raquel et son grand-père viennent chez eux quelques pages auparavant (p. 946), on connaît les années de naissance des quatre premiers enfants de la fratrie, ce qui nous permet de déduire l'âge de Rafa et d'Angélica.

[406] Dans son article « Almudena Grandes », Agnès Delage résume le contenu de cet ouvrage : « En este catálogo, el autor acumula 1 500 fotos y más de 1 000 testimonios y reescribe la historia de la Guerra Civil para exhibir el "terror rojo" como justificación del golpe de estado del 18 de Julio de 1936. Si este libro, compuesto de fotografías originales y de fuentes de primera mano, es considerado hoy en día por los historiadores especializados como una obra de propaganda franquista bajo forma de divulgación historiográfica, es de notar que sigue siendo editado en la actualidad sin ningún aparato crítico ». Agnès Delage, « Almudena Grandes. Fotorrelatos », in Nathalie Noyaret (Ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010), La imagen en el texto (II)*, Berne-Berlin-Bruxelles, Perter Lang, 2012, p. 262.

représente : « El fenómeno de manipulación de la memoria visual colectiva »[407] et l'effet produit sur Julio atteste à quel point ces images perturbent l'esprit : « Cuando me fui a la cama, las fotos que había visto no paraban de darme vuelta en la cabeza, no me dejaban dormir » (p. 1022). La mémoire visuelle est une mémoire qui laisse des séquelles importantes – comme en témoigne la réaction de Julio lorsqu'il se souvient de l'ouvrage –, c'est une mémoire qui se voudrait dépourvue d'ambiguïté mais cet exemple montre la stratégie de détournement du support visuel qui hors-contexte perd toute véracité. La romancière dénonce par le biais de Rafa et d'Angélica la manipulation franquiste puisque tous deux considèrent *España en llamas* comme une référence de l'histoire de l'Espagne et ne remettent pas en doute son contenu.

Le discours d'Angélica montre qu'elle ne souhaite pas expliquer en détails la situation à son frère :

> Hoy ha venido un señor, que es tío de mamá y era rojo, a decirle a papá que ha vuelto a vivir aquí, y que sabe que él se quedó con todo. ¿Cómo que con todo?, le pregunté, porque aquello sonaba mal, muy mal […]. Los rojos se marcharon, lo dejaron todo, sus casas, sus cosas. Y papá se lo quedó dije. Bueno, no es eso exactamente, me explicó ella, todo eso se subastó, se repartió, como si dijéramos, entre algunas personas, entre muchas, y papá, pues… Aquélla era también familia de mamá, ¿no? ¡Ah, bueno!, me tranquilicé, si era de mamá. (p. 1021).

Angélica omet de dire la vérité au sujet de son père car cela serait révéler son passé, elle se montre astucieuse et détourne la problématique en focalisant le mal sur « el rojo » qui n'est autre qu'Ignacio, ce qui lui permet de ne pas être explicite sur les agissements du patriarche.

La visite d'Ignacio et de Raquel déclenche au sein de la famille Carrión une stratégie de défense, à l'insu d'Álvaro qui n'était pas en âge de comprendre. Ce souvenir est narré au discours direct, ce qui le rend plus vivant et lui donne une dimension plus authentique. Ce choix narratif permet également d'introduire le point de vue de Julio, l'insulte indirecte à Rafa ne laisse aucun doute quant à la position de Julio qui déplore la mise en scène théâtrale de son frère et sa sœur : « La situación es muy grave, me dijo, el muy gilipollas » (p. 1020).

[407] *Ibid*., p. 262.

Ce souvenir dévoilé est d'une violence effroyable pour Álvaro qui prend conscience que les aînés de la fratrie étaient, en quelque sorte, complices des actes peu scrupuleux du patriarche. Cette révélation ne fait qu'accentuer le sentiment d'exclusion qu'il ressent vis-à-vis de ses frères et sœurs. La rupture fraternelle avec Rafa et Angélica, les alliés du patriarche, est amorcée. Une fois adultes, Rafa et Angélica seront des citoyens conservateurs qui s'opposeront à leur frère Álvaro.

d. La politique vue par les enfants

El corazón helado est le seul roman du *corpus* qui aborde la politique depuis le point de vue de l'enfant[408]sans lui accorder pour autant une place centrale. Le bref passage concerné tend à simplifier toute la complexité du conflit dans lequel Álvaro, malgré son jeune âge, semble avoir choisi son camp, mais la dimension implicite du dialogue est révélatrice de la stratégie de la romancière pour défendre les valeurs progressistes.

Les enfants ont connaissance de la présence de leur père en Russie pendant la Seconde Guerre mondiale, vue comme une période floue dont ils discernent avec difficulté les contours et les enjeux. Le père assume cette époque de sa vie mais ne tient aucunement à développer le sujet. Julio veut en savoir davantage mais obtient pour toute réponse : « ¡Que te calles de una vez, joder! Mira que eres pesado, hijo mío… » (p. 383). La réponse cinglante du père ne laisse pas de place à la surenchère. C'est dans ce contexte qu'Álvaro – qui n'est qu'un enfant de neuf ans – cherche également à comprendre :

> Yo, que tenía cuatro años menos que Julio, asistía en silencio a aquellos forcejeos de los que mi hermano salía convencido de que nuestro padre había sido un héroe, pero una noche de sábado, después de ver por la tele una película sobre la guerra en el Pacífico, me atreví a hacer mis propias preguntas.
> – Y tú, ¿Por qué ibas con los malos, papá?
> Él me miró con una expresión de alarma que se deshizo en una sonrisa al recordar que su interlocutor sólo tenía nueve años.

[408] Ce choix qui n'est qu'une ébauche de quelques paragraphes dans *El corazón helado*, sera l'essence même d'un des romans de la romancière dans la série *Episodios de una guerra interminable*, *El lector de Julio Verne*. Le lecteur découvre dans ce roman la vie d'un petit village de la Sierra du sud de Jaén à la fin des années 40, où la césure idéologique est bien vivante, à travers la focalisation interne d'un narrateur adulte qui retrace sa vie alors qu'il n'avait que 9 ans.

> –Bueno, hacen de malos en todas las películas, ¿no? Y además perdieron. Al final siempre ganan los buenos, ¿no?
> –No –me contestó él–. Los que ganan al final son los más fuertes, no tienen por qué ser los buenos siempre. […]
> –¿Entonces los nazis no eran malos?
> –Sí, claro que eran malos. Pero los otros también eran malos. Y sin embargo había buenos en los dos bandos, buenas personas. Así que es muy complicado saber quiénes eran los malos malos de verdad y quiénes eran los menos malos, ¿comprendes?
> –No –y fui sincero–. Creo que no. (p. 383-384)

Le premier constat de cet extrait est que les deux jeunes frères ont des conclusions antagoniques alors qu'ils entendent depuis toujours la même version de l'histoire. Pour Julio, le père incarne la figure du héros, un soldat qui a survécu à une guerre, il ne cherche pas à connaître la portée des actes qu'il a commis pendant le conflit. De plus, il est le seul à se prénommer comme le patriarche, ce qui favorise l'identification à la figure paternelle. Assimiler la figure du héros à son père lui permet par corrélation de réveiller la figure héroïque qui sommeille en lui – Julio a 14 ans au moment des faits et agit comme un garçon de son âge.

La perception du jeune Álvaro est bien plus complexe. Pour donner un cadre au questionnement de l'enfant, la romancière inscrit son récit dans un référent historique. Le film qui déclenche la conversation peut faire référence à n'importe quelle production qui retracerait une histoire de la Seconde Guerre mondiale. La conversation qui se met en place entre le père et le fils est centrée sur les valeurs du bien et du mal, le film qu'ils viennent de voir classe les nazis dans le camp des méchants. Le parti pris du film vient perturber l'enfant qui sait que son père a été présent en Allemagne à leurs côtés, dès lors l'enfant ressent le besoin de comprendre ces notions de bien et de mal mais veut aussi savoir à qui elles peuvent être attribuées ; puisque « la plupart des valeurs reposent sur des conventions sociales »[409], il est aisé d'avancer que la figure du nazi est assimilée dans le « consensus extratextuel social »[410] à la figure du « méchant »[411]. Pourtant, le personnage du père tente de défendre cette figure nazie dont la valeur véhiculée est reconnue comme inacceptable. Ce positionnement peut être assumé parce que le personnage énonce immédiatement que dans chaque camp il y a eu des « gentils » et des « méchants ». Julio Carrión – le franquiste arriviste par excellence du *corpus* – ne

[409]Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 16.
[410] *Ibid.*, p. 18.
[411] « Si le texte a sa propre vision du bien et du mal, il le fait en jouant sur des représentations qui existent hors de lui et indépendamment de lui […]. Les valeurs inscrites dans le texte ne se laissent appréhender qu'à travers les relations implicites qu'elles entretiennent avec les valeurs extérieures au texte ». Cette réflexion de Vincent Jouve fonctionne aussi pour le film qui est évoqué dans le récit, *ibid*., p. 16.

stigmatise pas ceux contre qui il s'est battu. Nous avons insisté sur l'engagement idéologique de la romancière depuis le début de notre étude, et pourtant, malgré cette sensibilité politique, Almudena Grandes est aussi capable de « défendre » les atrocités commises par une certaine catégorie de franquistes qui, nous semble-t-il, sont eux appréhendés comme des victimes dans le texte. En effet, *El lector de Julio Verne* raconte la vie de Nino, dont le père est devenu garde civil pour protéger sa famille[412].

De plus, cette conversation a lieu en 1975, Álvaro est né en novembre 1965 et rappelle qu'il avait neuf ans au moment des faits. La dictature touchait à sa fin, l'état de santé du dictateur était tabou mais connu de tous, le contexte politique ne permettait plus de mettre sur un piédestal les valeurs franquistes. Julio Carrión, qui sait s'adapter aux situations politiques – comme en témoigne son histoire –, adapte son discours à un enfant qui s'apprête à grandir dans un système qui se voudra plus démocratique.

Álvaro et son frère Julio s'identifient dès l'enfance par des valeurs qui les définiront une fois adultes. Álvaro après la mort de son père cherche à savoir si le patriarche a été celui qu'il pensait tandis que Julio assume être totalement indifférent au passé de son père. Julio retient que le père leur a offert une vie confortable tandis qu'Álvaro remet en question tout ce que leur père leur a donné et cherche à comprendre comment un fils de berger a pu devenir un puissant homme d'affaires[413].

L'analyse des fratries, depuis la perception de l'enfance, fait apparaître qu'elles sont toutes marquées par une fracture consciente ou inconsciente. Dans *Los aires difíciles*, le duo Damián-Juan est présenté comme un ensemble qui se complète, ils sont, en apparence, la fratrie la plus fusionnelle, et pourtant, ils vont connaître le

[412] « Había estallado una guerra que había partido España en dos mitades, y mis padres estaban en una, y sus dos familias en otra. Él se alistó voluntario para que no le pasara nada a su mujer ni a su hija pequeña, fue a parar a una compañía de la Guardia Civil y luego, ya, allí se quedó. En medio de la guerra y en aquella casa de Granada nací yo, hijo fortuito, inoportuno, de un permiso [...]. Mi padre fue guardia civil por casualidad », Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, *op. cit*., p. 34-35.
En raison de son statut, le père de Nino torture des gens mais la romancière ne dépeint pas un homme qui prend du plaisir à la tâche ou bien qui agit sans se poser de questions. Effectivement, on apprend rapidement dans le récit la souffrance de cet homme qui pleure et qui se méprise lorsqu'il commet ces exactions (p. 82). Ce choix assumé de la romancière a provoqué la critique d'universitaires comme David Becerra Mayor. En effet, le ton de son analyse du roman révèle qu'il se montre critique avec le message d'Almudena Grandes : « La prueba de que [los guardias civiles] no carecen de espíritu humano se encuentra en que *incluso* lloran después de las torturas, como le sucede al padre de Nino (2012: 82). Se sienten culpables, tienen remordimientos, y esto es *suficiente* para lograr la exculpación en la novela. Porque ellos, se dice *seguidamente*, carecen de responsabilidad, ya que *solo* obedecen las órdenes que otros les dictan », David Becerra Mayor, art. cit., p. 264. Nous soulignons.
[413] Cette problématique liée au secret de famille est étudiée en détail par la suite, cf. *infra*, chapitre troisième.

dénouement le plus tragique du *corpus*. Certes, des indices sont donnés au lecteur afin qu'il décèle les scissions mais celui-ci est loin d'imaginer les conséquences de ce qui commencera comme une simple dispute entre adultes quelques années plus tard. Dans *Malena es un nombre de tango*, la protagoniste a pleine conscience de la différence qui existe entre elle et sa jumelle mais l'enfant qu'elle est ne peut concevoir que cette dissemblance puisse être utilisée contre elle et devenir une entrave à sa construction identitaire. Elle essaie donc, tant bien que mal, de devenir une Reina mais l'échec sera rapidement une évidence douloureuse. Enfin, les deux passages étudiés du roman *El corazón helado* démontrent que les enfants semblent aptes à prendre des positions sur le plan politique. Toutefois, Álvaro est sans aucun doute celui qui se pose le plus de questions car il est le seul à ne pas avoir adopté l'idéologie du père.

La romancière démontre que l'enfance est loin d'être l'âge de l'innocence, au contraire c'est une période où les personnages sont en construction et où ils prennent déjà position dans un sytème de valeurs.

2. La fratrie sous tension

La dualité des fratries, qui s'est manifestée au cours de l'enfance, atteint son paroxysme lorsque ces enfants deviennent des adultes accomplis. Nous allons ici examiner les différentes causes qui génèrent de la tension au sein de la fratrie.

a. La fratrie scindée

L'adolescence est une période transitoire entre l'enfance et l'âge adulte. C'est une phase de la vie au cours de laquelle les personnalités s'affirment mais c'est aussi une période connue comme étant souvent problématique. Dans *Los aires difíciles*, un événement marque la fratrie de Juan et Damián et laisse des traces indélébiles : le déménagement de la famille Olmedo.

À ce moment de l'histoire, Juan et Damián sont adolescents et ont deux personnalités très marquées et antagoniques. Juan se caractérise par son sens de la

responsabilité tandis que Damián apparaît comme un séducteur sympathique (p. 202). Ils sont complémentaires, chacun apportant à l'autre ce qu'il ne maîtrise pas : « Damián enseñó a Juan a fumar, y a masturbarse [...]. Juan enseñaba a Damián cómo se resolvían los polinomios y los problemas de física » (p. 202). Cette présentation des faits inscrit Damián immédiatement dans la catégorie des « mauvais garçons » tandis que Juan apparaît comme le « gentil garçon » qui fait ce que l'on attend de lui, ce qui est une approche littéraire récurrente puisque : « La haute littérature, comme celle qui est destinée au grand public, exploitent dans le monde entier la situation fondamentale du bon enfant opposé au mauvais »[414]. Almudena Grandes reprend donc un schéma dichotomique traditionnel mais elle y apporte des nuances, car celui qui est considéré comme un « bon enfant » ne l'est qu'en apparence. Le narrateur, sous la focalisation interne de Juan, conditionne le lecteur afin que celui-ci adhère au comportement de Juan et non à celui de Damián lors de l'épisode clé de la rupture. La famille Olmedo déménage et les parents demandent aux enfants de contribuer à cette tâche. Juan accepte sans se plaindre – « Juan no abrió la boca y trabajó sin descanso » (p. 203). Son appartenance à la catégorie des « gentils » l'oblige à agir conformément à ce que l'on attend de lui. Toutefois, le narrateur souligne qu'il vit ce déménagement comme une injustice : « Para él aquella mudanza era un desastre [...] ahora le iba a obligar a vivir en la biblioteca del instituto y a comer todos los días un bocadillo en un banco del patio para volver a casa después de las once »[415] (p. 203). Le narrateur en fait une victime, il utilise même le terme « sacrificio » (p. 203) pour évoquer les efforts qu'il doit faire suite à la décision que ses parents ont prise. En utilisant le substantif « sacrifice », le narrateur présente Juan comme un martyr et le lecteur a de la compassion pour le personnage. La bibliothèque n'est pas présentée comme un espace de travail mais comme un substitut inhospitalier de l'ancienne maison. De plus, le jeune garçon ne peut rentrer chez lui qu'à une heure tardive, après avoir erré toute la journée dans l'enceinte scolaire. Juan, encore adolescent, se trouve dans une situation de grande souffrance et Damián, avec son attitude désinvolte, provoque la colère de son frère.

En effet, le jeune Damián reste égal à lui-même pendant ce déménagement et ne perd pas son sens de l'humour, ni le plaisir qu'il prend à se faire remarquer : « Damián,

---

[414] Peter Von Matt, *Fils dévoyés, filles fourvoyées : les désastres familiaux dans la littérature*, Paris, La maison des sciences de l'homme, 1998, p. 201.

[415] Suite au déménagement de la famille Olmedo, Juan est obligé de rester dans son ancien établissement scolaire afin de suivre la formation qu'il souhaite pour intégrer l'université qu'il veut. Cela lui impose un rythme de vie intense.

que canturreaba, imitando a Raphael con tanta gracia que hasta los mozos de la mudanza se habían quedado mirándole, embobados » (p. 204). Le verbe « canturrear » dénote que Juan voit d'un mauvais œil l'attitude de son frère alors que lui-même travaille sans relâche. Ce comportement désinvolte de Damián vient renforcer la colère de Juan qui découvre que son frère n'a pas rangé correctement les cartons. Cet épisode, qui semble anecdotique au premier abord, a pour conséquence une dispute qui révèle la face obscure de Juan : « –Porque esas cosas no hace falta decirlas, gilipollas [...], porque es de cajón, joder. Es que esto sólo se le ocurre a un descerebrado como tú, tío, es que hay que joderse, si es como sumar dos y dos, imbécil... » (p. 205). Avec ces propos, Juan déclenche un conflit qui aurait dû rester au sein de la fratrie ; pourtant l'autorité paternelle intervient pour y mettre un terme et Juan – « le garçon responsable » – se montre irrespectueux envers son père : « –¿Qué has dicho? [dijo su padre] –Que ya se nota que no has estudiado. La bofetada desarrolló un sonido propio al atravesar el aire ¡fummm! » (p. 206). L'onomatopée reflète la violence de l'acte ; cette claque est comme le coup final qui vient achever Juan dans ce qui pour lui est une journée cauchemardesque. Dorénavant, Damián ne peut plus être « Dami el magnífico », il devient celui qui est à la source de tous les maux de son frère : « Desde aquel día contaba con un apoyo íntimo, incondicional [...] la certeza de que estaba haciendo lo que tenía que hacer, la conciencia de [...] achacar sus males al destino o a la deslumbrante sombra de Damián » (p. 207). L'oxymore « deslumbrante sombra » prouve que Juan ne parvient pas à se délivrer de son frère et que ce souvenir reste hanté par une image indestructible : « Dami el magnífico ». La réaction de Damián, provocatrice, suite à la gifle donnée par le père à Juan, montre un personnage qui garde son sens de l'humour malgré les circonstances : « –Una buena hostia, sí señor –Damián fue el único que se atrevió a acercarse, para afirmar su triunfo en un murmullo mientras le daba una palmada en la espalda–, un pedazo de hostia... Pero ésta te la has ganado, macho, te la has ganado » (p. 206). Le langage, grossier, utilisé par Damián ne fait que donner davantage d'ampleur à son rôle de mauvais garçon[416]. Damián jubile ouvertement tout en étant solidaire avec son frère, il se montre spontané et semble

[416] Selon Vincent Jouve : « L'évaluation d'un personnage [se fait] par le biais de son rapport au langage ». Vincent Jouve, *Poétique des valeurs, op. cit.*, p. 27. Dans le passage analysé les deux frères utilisent un vocabulaire grossier mais l'impact sur le lecteur est différent. Juan devient grossier sous le joug de la colère, ce qui le rend vraisemblable, tandis que les grossièretés de Damián appartiennent à son registre de langue. La construction du mauvais garçon s'affine, lorsque la description ne passe plus par la focalisation interne de Juan, le narrateur s'efface pour laisser s'exprimer le personnage au discours direct et l'image d'un jeune homme rebutant se dessine.

satisfait de la réaction de son père, ce qui ne fait qu'asseoir la haine que Juan commence à nourrir envers lui.

Le récit tel qu'il est construit « invite le lecteur à raisonner par analogie »[417]. Le narrateur s'adresse à l'émotion du lecteur en insistant sur le fait que le personnage vit comme une injustice ce qui lui arrive, le lecteur finit donc par adhérer à la colère de Juan et partage ses sentiments. Damián est présenté comme un provocateur irresponsable. Ainsi la romancière ne laisse-t-elle pas le choix à son lecteur qui adhère au mécontentement de Juan.

b. Une relation fraternelle impossible

Suite à l'épisode du déménagement, la relation qui unit Juan à Damián s'enlise dans un long processus qui s'apparente à une descente aux enfers, les deux frères ne communiquent plus qu'à travers la dispute. Lorsqu'ils deviennent de jeunes adultes les femmes sont un sujet de discorde :

> –¿Me quieres explicar qué pasa contigo? [...]
> –Déjame en paz –Juan protestó en un murmullo, negándose a mirarle todavía.
> –[...] ¿Qué te ha pasado, me lo quieres decir de una vez?
> –¿No? Pues te lo voy a decir yo a ti, Juanito. Lo que pasa es que esa tía es mucha mujer para ti. [...] Joder lo que tienes que hacer es dedicarte a utilitarios y dejar los deportivos a los que entendemos, ¿Te enteras? Si se veía venir, si estaba cantado. ¿A dónde ibas tú con semejante pedazo de tía, desgraciado?
> [...]
> –¡En, eh, eh! –después de apartar la cabeza para esquivar el golpe, Damián aprovechó el momentáneo desequilibrio de Juan para inmovilizarle [...]. ¿Me vas a pegar? ¡Qué miedo! Dime una cosa, anda... No te la habrás tirado, ¿verdad? ¿A qué no? [...]
> Juan apretó los ojos, los puños y el alma, pero antes de regresar a las cervicales, se preguntó por primera vez qué clase de sonido producirían los huesos humanos al romperse. (p. 221-223)

Il semble évident que Juan refuse la communication avec son frère puisque la seule fois où il prend la parole c'est pour insister sur sa volonté de ne pas parler. Damián se montre arrogant et hautain envers son frère. Il ne cesse de le provoquer bien

[417] *Ibid.*, p. 112.

qu'il sache que son frère se trouve en situation de détresse – Charo, la jeune femme qu'il fréquentait vient de le quitter. Le diminutif qu'il utilise pour s'adresser à son frère, « Juanito », relève de l'ironie et non de la tendresse qu'il lui témoigne. Il infantilise son frère qui, selon lui, ne sait pas comment agir avec les femmes. Les propos vulgaires qu'il utilise – « No te las habrás tirado » (p. 222) – montrent qu'il n'a aucune considération pour son frère et qu'il ne respecte pas sa douleur. De plus, Juan subit une double humiliation ; d'une part, il doit encaisser les moqueries de son frère et, d'autre part, celui-ci parvient à contrecarrer le coup qu'il voulait lui porter. La colère intériorisée par Juan se traduit par la volonté de faire du mal à son cadet. La dernière phrase du fragment divulgue discrètement au lecteur le dénouement du conflit. Juan, le « bon enfant », est aussi capable d'avoir des pensées noires envers son propre frère. L'inimitié qui s'est installée entre les deux frères commence à faire d'eux des ennemis.

Juan et Damián arrivent à un point de non retour où ils ne communiquent plus qu'en se disputant. La querelle qui précède le dénouement fatal de leur relation fraternelle[418] n'est pas présentée au lecteur par un dialogue frontal. Celui-ci n'a accès qu'aux répliques de Damián au discours direct puisque les réponses de Juan ne sont pas retranscrites. Le discours de Damián se centre particulièrement sur ce que le personnage considère la fausse bonté de son frère : « ¡Si está aquí la Madre Teresa de Calcuta in person! […] eres el santo, y el bueno, y el responsable, y la abuela de todos de nosotros » (p. 585), « A ver si se te quita de una vez la cara de madre superiora que se te está poniendo » (p. 594), « Juan, lo tuyo es ser muy bueno, que es lo que eres tú, muy bueno. ¿Es eso, no? » (p. 600-601), « Hoy vas de madre Teresa » (p. 604). Cette description de Damián, fondée sur l'antiphrase, est chargée d'un fort sarcasme. Pour parvenir à cet effet, le personnage compare son frère à la bonté incarnée par des figures qui sont toutes féminines – « madre Teresa », « la abuela » et « madre superiora » – : la première est altruiste, la deuxième évoque la figure de la bienveillance tandis que la dernière connote rigueur et responsabilité. La tournure anglaise « in person » atteste l'ironie du personnage qui se moque ouvertement de son frère. La question de Damián « ¿Es eso, no? » n'est qu'une provocation, c'est en réalité une question rhétorique car la réponse attendue est connue de Damián, c'est une réponse qu'il considère être un mensonge puisqu'il est évident que Damián ne voit pas en son frère l'incarnation de l'homme bon. L'une des rares fois où le lecteur peut s'identifier à Damián, celui-ci

[418] Dénouement de la dispute et mort de Damián, cf. *infra*, chapitre troisième.

déconstruit le mythe de l'homme parfait incarné par son frère[419]. Le narrateur décide de ne pas retranscrire la plaidoirie de Juan, ce qui implicitement indique au lecteur que Juan accepte les reproches qui lui sont faits. Damián parvient donc à démasquer son frère.

Ce passage au discours direct montre au lecteur un personnage qui se veut menaçant, voire inquiétant. Damián est très violent dans ses propos et semble être prêt à en venir aux mains : « Mira, Juanito, déjame en paz porque el día menos pensado te voy a meter una hostia que te voy a entornar » (p. 585), « ¿Qué pasa?¿Por qué me miras así? No vuelvas a mirarme así, ¿me oyes?, no vuelvas… ¿A que te meto, Juanito? ¿Qué te apuestas a que te meto una hostia? » (p. 591), « ¡Apártate! ¿Pero qué quieres, que te meta de verdad? Joder… » (p. 594), « No me mires así, Juanito, a mí no, ya te lo he dicho, no me mires así » (p. 601). La violence du discours de Damián crée un horizon d'attente chez le lecteur. En effet, la tension qui naît entre les deux frères laisse présager qu'ils pourraient en venir aux mains. L'absence de réponse de Juan dans le récit invite à nouveau à penser qu'il serait d'accord avec le dénouement que lui propose son frère[420]. Dans tous les cas, il n'est pas inconcevable que ces frères en viennent aux mains.

La cellule fraternelle de Juan et Damián est placée sous haute tension. Un réel problème de communication s'installe, celui-ci finit par se transformer en un espace de non-dits qui finalement révèle des traits de caractères inattendus. La désunion semble irrévocable et l'ambiguïté qui caractérise cette unité fraternelle est un obstacle à une issue heureuse. Ce passage sert aussi à brouiller les rôles attribués à chacun au début du récit car définir qui sont réellement ces deux frères s'avère complexe. Néanmoins, cette ambiguïté les rend vraisemblables et plus authentiques.

c. Des ennemis unis dans la douleur

Toutefois, un événement vient nuancer ce que nous avons démontré précédemment au sujet de Juan et Damián. Suite à la crise fraternelle amorcée lors du

[419] Mythification de Juan, cf. *infra*, chapitre troisième, III. 1. « c. Juan : un homme altruiste ? ».

[420] Selon Vincent Jouve : « Le texte [laisse des] lieux d'indéterminations […]. Il convient, en effet, de distinguer entre les "blancs" voulus et ceux qui résultent d'une "dépragmatisation" du texte littéraire. Dans les deux cas, on aboutit cependant au même résultat, à savoir "l'occupation de certains lieux du système textuel par les représentations du lecteur" ». Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 31-32. Dans ce passage, en raison du silence du personnage, le lecteur déduit que celui-ci ne veut pas reconnaître ses torts ni dévoiler la face obscure qui sommeille en lui.

déménagement, une circonstance parvient à faire oublier l'animosité qui subsiste entre Juan et Damián : la mort de Charo (maîtresse de Juan et épouse de Damián). Une des caractéristiques de la famille évoquée par Pierre Bourget se confirme donc à travers ce moment de paix entre Juan et Damián : « Toute famille, si diminuée, si désunie soit-elle par les circonstances, comporte un élément indestructible, qui fait d'elle quand même une famille. Elle reste malgré tout, une âme collective »[421]. Lorsque Juan voit son frère en grande détresse, c'est le sentiment d'appartenir à la même famille qui prend le dessus et non la haine qu'il ressent pour lui : « se dio cuenta de que aún era capaz de sentir compasión por él, como cuando eran niños »[422] (p. 85). Même si ce sentiment reste éphémère, il prouve l'importance du lien fraternel et que, malgré la tension tangible dans cette relation, les liens du sang font que les liens fraternels se ressoudent. Damián, qui a pour habitude de se montrer arrogant et antipathique avec son frère, se révèle faible. L'incertitude qui l'envahit lui fait perdre ses moyens : « Damián, [...] asintió con una mansedumbre insólita desde la época en la que los dos iban juntos al colegio, pero Juan necesitaba ya toda su capacidad de compasión para sí mismo » (p. 87). Le dernier fragment du passage cité montre que Juan n'appréhende pas la situation depuis son statut de beau-frère mais depuis son statut d'amant, en outre il est plus absorbé par ses propres intérêts et s'inquiète du sort de sa maîtresse sans réellement se soucier de son frère.

La fissure est malgré tout présente. Certes, Juan parvient à ressentir de la compassion pour son frère mais tout contact physique de consolation, code établi par consensus dans cette situation, semble exclu : « Juan cerró los ojos y los volvió a abrir de nuevo al sentir un golpe en el costado izquierdo. Su hermano se tambaleaba, oscilando entre él y el vacío, cuando Nicanor lo cogió » (p. 92). Ce que le narrateur ressent comme un coup est en réalité le corps de son frère qui s'effondre ; ce n'est pas lui, mais Nicanor – l'ami de Damián – qui rattrape ce corps sans équilibre. Le sentiment de compassion s'estompe rapidement et Juan se montre quasiment impassible face à la douleur de son frère.

La réaction des deux frères est chargée de symbolisme : « Entonces se hizo un silencio […] que Damián rompió sin palabras, descargando el puño cerrado contra el

[421] Pierre Bourget cité par Claudie Bernard, *Le jeu des familles dans le roman français du XIXe siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2014, p. 73.
[422] Selon Julia Villa García « el binomio rivalidad-afecto » est récurrent dans les relations fraternelles, le lien est présent dans toutes les fratries grandésiennes mais reste une spécificité de la fratrie Olmedo. Julia Villa García, *La familia en la novela española (1975-2000), op. cit.*, p. 81.

techo del coche. […] Juan encogía los hombros en cada chillido » (p. 94). Damián, qui est le mari de Charo, extériorise sa colère tandis que Juan, l'amant, subit cette réaction sans pouvoir exprimer sa propre colère.

La mort de Charo réunit momentanément les deux frères, mais le fossé est tel que cette mort ne leur permet pas de surmonter leur différend. La perte d'un membre de la famille qui devrait avoir pour conséquence l'apaisement du conflit ne fonctionne pas entre eux en raison du sentiment amoureux qui les unit à la même femme.

d. Une sœur machiavélique

Dans *Malena es un nombre de tango*, une anecdote marque l'esprit de la narratrice dans le récit qu'elle raconte : une étrange maladie contractée par sa sœur. Cette situation met à nouveau en scène Reina III dans toute sa méchanceté.

Cet épisode de la vie des jumelles est marqué par l'angoisse ressentie par Malena : « empecé a preocuparme » (p. 275), « yo no sabía qué hacer, pero tenía mucho miedo […] me acostaba cada noche temiendo lo peor » (p. 276), « Nunca me había enfrentado a un dilema semejante » (p. 277), « La angustia que había cumulado era tanta » (p. 278). Reina III construit tout un scénario pour rendre crédible sa maladie : elle ne sort pas tout en se plaignant de douleurs atroces et insoutenables. Au moment des faits, Malena est déjà une jeune adulte mais elle ne parvient toujours pas à se défaire de la culpabilité qu'elle éprouve vis-à-vis de sa sœur. Reina III continue à la manipuler avec beaucoup de subtilité, ce qui contribue à alimenter ce sentiment de culpabilité :

> –Son sólo imaginaciones tuyas […]. Sigues obsesionada con mi salud, igual que cuando éramos pequeñas, como si tuvieras la culpa de todo lo que me pasa. Pero por mucho que lo sientas, siempre seré más baja que tú, eso no tiene remedio […]. Eres mucho más fuerte que yo, y ya está, pero eso no es culpa de nadie. (p. 279-280)

Cette réplique de Reina III, qui selon elle se veut rassurante, n'est qu'une stratégie afin d'accentuer la responsabilité de Malena en lien avec sa propre fragilité. Reina III se plaint démesurément puis fait croire à sa sœur que c'est elle qui intensifie son mal-être. Et pour parvenir à ses fins, Reina III détourne la valeur première des mots qu'elle utilise dans son discours. En effet, la locution « como si » qui exprime une condition irréalisée devient, dans les propos de Reina III, une condition réalisée. De la

même façon, la forme négative – « no es culpa de nadie » – est une fausse négation puisqu'ainsi elle rejette toute la culpabilité sur sa sœur.

La conséquence de cette manipulation orchestrée avec finesse – qui sème malgré tout le doute chez la narratrice : « Recelé de ella [Reina III] » (p. 280) – est la visite des deux sœurs chez le gynécologue de la famille. À cause de cette visite, imposée par la mère à ses deux filles, Reina II découvre que sa fille Malena a perdu sa virginité.

Cette maladie perçue dans un premier temps comme bénéfique par Malena – « Su enfermedad […] había obrado el milagro de unirnos otra vez » (p. 276) – n'est qu'une tactique de Reina III pour anéantir sa sœur aux yeux de leur mère et parvenir à se mettre sur un piédestal. Reina III semble vouloir détruire sa sœur lentement et progressivement. Lorsque les sœurs se retrouvent seules après cet épisode chez le gynécologue, Reina III ne perd à aucun moment son aplomb : « [Mi hermana] me regañó por no haberle puesto al corriente de mi situación, y desplegó toda su elocuencia para convencerme de que carecía de cualquier responsabilidad en aquel asunto » (p. 293). Reina III se montre irréprochable et continue à cultiver le sentiment de culpabilité de sa sœur en lui reprochant de ne pas lui avoir fait confiance. Malena est prise au piège, elle est la proie des intrigues manipulatrices planifiées par sa sœur. La subtilité de ce conflit réside dans le fait qu'il n'est pas reconnu par les deux sœurs puisque Malena ne devine pas le dessein de sa jumelle. L'ignorance de Malena empêche un dénouement conflictuel.

Avec Reina III, la romancière construit un personnage machiavélique qui devient très vite détestable aux yeux du lecteur. Almudena Grandes pousse à son paroxysme une image déplorable de la femme traditionnelle qui semble dépourvue d'empathie et qui est prête à écraser sa propre jumelle pour mettre en avant son comportement faussement vertueux. Ce conflit sororal est singulier dans la mesure où il est mené par un seul membre de la fratrie. Reina III s'en prend continuellement à sa sœur sans que celle-ci soit en mesure de se défendre ou bien de répondre puisqu'elle n'est pas consciente qu'un conflit existe entre elles. Ainsi la romancière dénonce-t-elle la suprématie des femmes conservatrices dans une société archaïque – dominée par un gouvernement conservateur – où les femmes modernes n'avaient ni la place ni le droit de s'exprimer. La technique d'écriture d'Almudena Grandes conditionne le lecteur à accepter les valeurs véhiculées par ce roman qui consiste à idéaliser les personnages qui incarnent des valeurs progressistes pour donner plus d'emphase à la perfidie des personnages conservateurs.

e. La discorde idéologique

El corazón helado affiche ouvertement la discorde idéologique au sein de la fratrie. Deux fratries retracent cette mésentente : les Fernández Muñoz sont confrontés au conflit interne du camp des républicains tandis que les Carrión Otero sont les héritiers d'un pays déchiré idéologiquement.

- La fratrie Fernández Muñoz

Dans *El corazón helado*, la fratrie Fernández Muñoz connaît elle aussi une période de crise mais elle ne concerne que deux membres : Mateo et Ignacio. Ces deux personnages sont républicains mais ils ont des filiations politiques différentes : « Él [Ignacio] se había hecho comunista por intuición, por motivos muy diferentes de las lecturas que habían llevado a Mateo a hacerse socialista » (p. 372). La rupture idéologique qui existe entre les deux frères aboutit à un conflit :

> –¡Vaya! ¿Cuándo te han ascendido a capitán? [dijo Mateo] […]
> –Anteayer [respondió Ignacio].
> –¡Joder! – Mateo, que seguía siendo brigada, estiró las piernas, se enganchó los pulgares en el cinturón y prosiguió en un tono irónico, hasta filosófico, como si estuviera reflexionando en voz alta–. Desde luego, en este ejército sólo ascienden los comunistas. […]
> –A lo mejor – replicó en un tono tan irónico, tan filosófico como el que había empleado antes su hermano – eso pasa porque los comunistas nos dedicamos a matar fascistas, en vez de invitarlos a tomar café para negociar la manera de salir corriendo y dejar en la estaca a los demás. […]
> A él mismo [Mateo], que no era comunista, le había disgustado escucharlo a veces de los anarquistas, e incluso, en los últimos tiempos, de sus propios compañeros.

Cette dispute entre les deux frères affiche la situation critique dans laquelle se trouve la Seconde République espagnole. Almudena Grandes fait le choix de ne pas passer sous silence les dissensions idéologiques entre les partis de la gauche républicaine. Cette discussion symbolise les scissions qui existent au sein des troupes qui défendent le régime en place. Les propos d'Ignacio dénoncent une situation qui expose les faiblesses d'un des partis du camp républicain. Ce constat qui indique les failles de ce camp – et fait partie des raisons qui les ont conduits vers la défaite – n'est

pourtant pas abordé dans les détails. En effet, le narrateur ne souhaite pas rester sur l'image d'une cohésion familiale ébréchée et détourne le conflit en situation d'union avec grande habileté :

> –Todos callados que viene mamá.
> La advertencia de Paloma, que corrió hacia su marido, no llegó a tiempo para separarlos del todo, y a María Muñoz, que nunca se enteraría de la discusión que la había provocado, se le saltaron las lágrimas al ver aquella escena, sus hijos juntos, abrazados, unidos como una piña en el centro del salón de su casa. (p. 316)

Le décalage qui existe entre ce qui se déroule et ce que croit voir la mère désamorce la situation, et cette dispute passe presque inaperçue dans le récit. Le narrateur, qui se veut fidèle au contexte historique dans lequel le récit est ancré, évoque ce problème du camp républicain mais fait le choix de ne pas s'y attarder. En effet, la romancière cherche avant tout à récupérer la mémoire des perdants mais dans son souci de vérité, elle se doit également de dépeindre leurs faiblesses puisque : « Le personnage est un miroir du monde réel »[423].

Le conflit qui touche cette fratrie est éphémère et il n'est connu que de ceux qui y ont assisté. Ces tensions sont le résultat de la fatigue et sans doute du désespoir accumulé de deux soldats qui soutiennent une cause en laquelle ils croient mais qu'ils savent perdue.

- La fratrie Carrión Otero

Le troisième chapitre[424] du roman, pris en charge à travers la focalisation interne d'Álvaro, affiche que la politique est devenu un thème d'une grande importance au sein de cette fratrie. D'emblée, le narrateur présente cette unité familiale en signalant le statut de chacun dans la société avant même de définir le lien qui les unit. La fratrie Carrión Otero est une représentation de la bourgeoisie madrilène : les deux aînés – Rafa et Julio – travaillent dans l'entreprise familiale, Angélica est médecin, Clara, la petite

[423] Michel Zéraffa, *Roman et société*, Paris, PUF, 1971, p. 131.
[424] *El corazón helado* se divise en trois partie: « Primera parte: El corazón. Segunda parte: El hielo. Tercera parte: El corazón helado » (p. 5). Chacune de ses parties alterne ce que nous appellerons des chapitres qui donnent la parole à la famille Carrión ou à la famille Fernández.

dernière, est l'enfant gâtée de la famille, elle n'a pas fait d'études mais son mariage lui a permis d'accéder à la haute sphère sociale (p. 61). Tous se sont mariés à des hommes et des femmes jouissant d'un bon statut social. Le seul membre qui déroge à cette règle est Álvaro : fonctionnaire, il est marié à une fonctionnaire. Leur mariage, qui a été civil, démontre qu'ils n'adhèrent pas aux valeurs traditionnelles, pourtant importantes pour les parents d'Álvaro.

Ce qui sépare Álvaro du statut social de ses frères et sœurs se répercute sur les idées politiques du groupe[425] : « La derecha tenía la mayoría absoluta, pero la izquierda, mi mujer, mi cuñado y yo […] era apasionada, peleona » (p. 59). Les adjectifs « apasionada » et « peleona » connotent la ferveur des partisans de gauche qui malgré leur minorité se battent pour défendre leurs idées. De plus, le choix de ces adjectifs atteste que l'adhésion des Espagnols à une idéologie progressiste est de plus en plus revendiquée. Álvaro assume ses idées politiques, il se présente comme un homme de gauche dans une famille de droite : « [Yo] Era, además, el único Carrión que votaba a la izquierda » (p. 61). Le narrateur n'hésite pas à remettre en cause le modèle politique de ses parents[426]. Ces différences idéologiques dans la fratrie suggèrent l'évolution qui a eu lieu dans la société espagnole. La déchirure fraternelle engendrée par la guerre d'Espagne peine à se fermer même au XXIe siècle. La politique reste un sujet brûlant y compris entre Álvaro et Julio – le frère préféré du narrateur : « [Julio] era […] lo más parecido a un amigo que tenía entre mis hermanos, siempre que la política no anduviera de por medio » (p. 62). L'idéologie sème le trouble et s'inscrit comme un obstacle à une relation fraternelle paisible.

De plus, la position politique des aînés sur la fin de la dictature franquiste retrace la réaction des conservateurs à cette période :

> Mi dos hermanos mayores habrían podido participar en los últimos episodios de la resistencia a la dictadura […], pero él [Rafa] pasó por la universidad como si allí no hubiera sucedido nada, y […] lo único que recordaría ella [Angélica] de aquel periodo era la parálisis de pánico que la inmovilizaba por dentro cada vez que veía una pintada, un cartel o una convocatoria de la organización juvenil. (p. 382)

[425] La scission présente lors de l'enterrement – Álvaro reste à l'écart de sa fratrie pendant la cérémonie – se retrouve dans l'idéologie.
[426] Lorsqu'il découvre que sa grand-mère maternelle est socialiste, Álvaro peut se réconcilier avec lui-même et redéfinir sa propre identité, Nathalie Sagnes-Alem, *op. cit.*, p. 155.

L'utilisation du conditionnel révèle que le narrateur, trop jeune au moment des faits, regrette que ses aînés n'aient rien fait pour tenter de précipiter la fin de la dictature. Rafa reproduit l'attitude de ceux qui ne se prononcent pas et attendent le dénouement de l'après dictature. Ce comportement lui permet de ne pas s'exposer politiquement et de pouvoir retourner sa veste en fonction des choix politiques qui seront mis en place après la mort du dictateur. Angélica, quant à elle, évoque ces conservateurs apeurés qui considèrent que la fin des privilèges acquis est proche, qui ont peur des possibles représailles et d'un renouveau politique qui ne correspond plus à leurs attentes comblées par 40 ans de système conservateur.

Cette fratrie est l'héritière des tensions qui ont traversé et qui continuent de traverser le pays. Mais Álvaro n'est pas encore conscient que ses affinités politiques, qui vont à l'encontre de tous ses frères et sœurs, mèneront l'équilibre familial à sa perte. Il est vrai qu'à ce stade du récit, il ne s'agit que de différends politiques qui pourraient se retrouver dans n'importe quelle famille. Mais ces divergences seront la cause d'une violente dispute qui opposera Rafa et Angélica à Álvaro[427].

f. Le conflit désamorcé[428]

L'unique fratrie du *corpus* qui pourrait avoir une issue heureuse dans l'univers romanesque d'Almudena Grandes est indéniablement la fratrie Fernández Muñoz. Le conflit idéologique entre Ignacio et Mateo prend fin en raison du contexte politique. La réconciliation s'opère alors que la guerre d'Espagne touche à sa fin et que le camp des républicains a pris conscience de la défaite qui s'achemine[429]. En effet, les deux frères finissent par faire la paix :

> Antes de entrar en el comedor, su hermano [Mateo] le cogió por un brazo, le retuvo a su lado hasta que los demás salieron al pasillo, le miró a los ojos. Perdóname, Ignacio, lo siento mucho, si hay alguien que se merece ascender en este ejército… No perdóname tú a mí, no tendría que haberte dicho…, yo también lo siento. Los dos

[427] Analyse de cette dispute, cf. *infra*, chapitre troisième.
[428] Dénouement du conflit des autres fratries – Malena/Reina, Juan/Damián et la fratrie Carrión –, cf. *infra*, chapitre troisième.
[429] Ignacio et Mateo se réconcilient le 19 février 1939, quelques mois avant la fin de la guerre et le triomphe du camp des nationaux.

> se abrazaron sin decir nada, y el que sobrevivió recordó para siempre aquel abrazo. (p. 356)

Les points de suspension transcrivent l'embarras des personnages. Le conflit national a pris le dessus sur le conflit fraternel qui n'a plus de place pour exister. Tous deux connaissent le dénouement imminent de cette guerre et mesurent les répercussions qu'elle va avoir sur leur famille. Le conflit laisse place à l'union fusionnelle. C'est une scène intense qui se déroule entre ces frères déchirés auparavant par leur idéologie respective. Cette réconciliation a une forte portée symbolique, le bras étant « le symbole […] du secours accordé, de la protection »[430]. C'est une issue aux contours flous qui se présente à eux et Mateo – le grand frère – reprend sa fonction de protecteur que lui donne son statut d'aîné. La connexion par le biais du regard vient ajouter une intensité émotionnelle à la scène puisque celui-ci « est chargé de toutes les passions de l'âme […] [et qu'il] apparaît comme le symbole et l'instrument d'une révélation »[431]. L'amour que Mateo porte à son frère dépasse le conflit idéologique et y met une fin définitive. Le regard permet à Mateo de dévoiler son âme et il exprime ainsi la primauté du lien fraternel face aux différends politiques. Implicitement, la peur des représailles s'installe, ils se savent en danger de mort et ils ont honte d'avoir créé une rupture dans la cellule fraternelle.

Les adieux de ces deux frères ont lieu dans le camp de concentration franquiste d'Albatera – camp réputé comme étant l'un des plus durs de l'Espagne franquiste. Ignacio voit son frère partir dans un camion qui le conduit à une mort certaine. Les frères sont parvenus à surmonter leurs différences politiques mais sont impuissants face aux représailles des gagnants qui les sépareront à tout jamais. Les vainqueurs amputent la fratrie d'un de ses membres et la condamne ainsi à ne plus jamais vivre totalement en paix. Le lecteur assiste à une brève description chargée d'un *pathos* irrécusable :

> A mediados de mayo, en el campo de Albatera hacía calor, pero la sangre se le congeló en las venas cuando su hermano Mateo subió a un camión, le buscó con la mirada, lo encontró, se llevó a la boca la mano que no tenía esposada, besó la palma y la volvió hacia él, para despedirse.
> En ese momento, Ignacio Fernández Muñoz se dio cuenta de que se le acaba de romper el corazón.Y de que ya no era un corazón humano. (p. 376)

[430] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 146.
[431] *Ibid.*, p. 803-804.

Cette scène a pour finalité d'émouvoir le lecteur en jouant sur sa sensibilité. C'est une déchirure interne sans précédent pour Ignacio qui se traduit par des sensations opposées « calor »/« congeló » qui attestent une douleur indicible. Le personnage désarmé voit son frère partir, prêt à être fusillé. L'enchaînement des actions de Mateo évoque l'urgence dans laquelle il se trouve et sa volonté de rester ancré dans la mémoire de son frère. Ignacio meurt symboliquement en même temps que son frère et se voit privé des traits qui font de lui un être humain. Cette description sollicite l'affect du lecteur qui ne peut qu'adhérer et partager l'extrême souffrance d'Ignacio. À ce moment, le narrateur utilise l'onomastique complète d'Ignacio. Ainsi la romancière parvient-elle à créer ce que Jouve dénomme une illusion référentielle en ayant recours à un nom propre[432]. Ignacio Fernández Muñoz est un personnage qui pourrait rappeller l'état civil de n'importe quel Espagnol[433], il est comme vivant, il pourrait appartenir au monde extratextuel. En outre, il incarne la souffrance de tous les Espagnols qui ont perdu cette guerre et qui ont dû endurer les féroces représailles des franquistes. La multitude d'Ignacios Fernández Muñoz le rend anonyme, il personnifie dès lors la souffrance de tous les individus qui ont participé à cette guerre.

Une guerre civile est par définition une guerre fratricide ; Ignacio et Mateo sont aux antipodes de cette déchirure. Comme tous les personnages républicains de l'univers d'Almudena Grandes, ils incarnent une exemplarité vertueuse sans égale dans la mesure où ils sont les seuls personnages du *corpus* qui réussissent à passer outre leur différence politique et privilégient ainsi le lien fraternel qui les unit.

Dans l'univers d'Almudena Grandes, les fratries sont, comme le définit Phillipe Caillé, « un lieu de turbulence »[434]. Toutes les fratries sont marquées par la désunion qui se construit sur un schéma binaire. Toutefois, l'unique fratrie qui aurait pu correspondre

---

[432] Vincent Jouve explique à ce propos : « L'illusion de vie est d'abord liée au mode de désignation du personnage […] c'est bien tout nom propre, inventé ou non, qui suscite une impression de réalité. Comme l'a montré Ian Watt, c'est dès l'origine que les romanciers ont choisi de donner à leurs personnages des noms ordinaires rendant leur existence crédible […]. Ce procédé, vite devenu une loi du genre, est d'une incontestable efficacité : « À partir de cette analogie grossière, écrit Grivel, entre "noms naturels", et "noms fictifs", facilement repérée par le lecteur, *le roman se fonde en vérité*. Le signe usuel passant pour "vrai", identifié dans le roman, "vérifie" celui-ci. On voit donc que le nom propre comme tous les éléments du livre remplit un double usage : sur l'une de ses faces *il signifie la fiction*, sur l'autre *il signifie la vérité de la fiction* ». […] Le nom propre s'affirme comme un support privilégié de l'effet personnage. […] Le recours au nom propre est donc un moyen sûr et usité de l'illusion référentielle », Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 110-111.

[433] Dans le camp de concentration d'Albatera, un des personnages du roman fait remarquer à Ignacio la banalité de son nom et de son prénom « –Joder qué suerte […] ¿Tú sabes la cantidad de Ignacios Fernández Muñoz que debe de haber en España? Como poco centenares, seguramente miles », (p. 553).

[434] Philippe Caillé, art.cit., p. 14.

au schéma de la fratrie heureuse est celle des Fernández Muñoz mais la mort d'un de ses membres ne laisse plus de place à l'idéalisation de la fratrie. La fratrie Carrión Otero cristallise la situation politique de l'Espagne du début du XXIe siècle. Álvaro est le seul à revendiquer ses affinités de gauche dans une famille de droite. Les différentes opinions politiques évoquent le poids des séquelles laissées par une guerre civile et 40 ans de dictature. Le couple gémellaire que forment Malena et Reina III appréhende le conflit différemment puisque celui-ci n'est pas réciproque. Reina III mène une guerre contre sa sœur, qui la subit sans en être consciente. Derrière les tensions de cette fratrie se cachent un conflit de valeurs. Reina III tient à remettre sa sœur sur le droit chemin mais aussi à lui montrer qu'elle ne fait pas les bons choix. Reina III s'érige en modèle féminin qui défend les valeurs conservatrices à suivre. Damián et Juan forment indéniablement la fratrie la plus conflictuelle, la tension réciproque qui existe entre ces deux frères laisse présager le pire. C'est également la seule fratrie où les limites du bien et du mal sont floues. Dans un premier temps, le lecteur semble savoir de quel côté il doit se ranger mais progressivement Juan évolue et peut être perçu comme un personnage inquiétant. En conséquence, le lecteur peut-être dérouté par la classification hiérarchique de la romancière mais aura tendance à adopter le point de vue de Juan qui est celui qu'adopte le narrateur.

Les dissensions politiques ainsi que les conflits de valeurs sont une barrière à la fratrie heureuse. Cette unité familiale laisse penser que le pays est dans l'incapacité de se défaire de ses démons et que la guerre civile restera à tout jamais ancrée dans l'histoire du pays. Almudena Grandes reprend ici un motif récurrent de la littérature, la discorde fraternelle, et l'adapte pour y retracer les tensions de son pays.

Conclusion

Après avoir mené une étude sur les modèles familiaux, une analyse plus approfondie des figures familiales nous a semblé primordiale pour définir les rouages internes des familles et mettre en avant les valeurs qu'elles défendent, puisque « La vida familiar se configura siempre en torno a la defensa y transmisión de unos determinados valores. Y es en el seno de la familia donde mejor se asimila, porque tanto la ausencia como la presencia de valores, son educativas »[435].

L'analyse de la figure maternelle et de la fratrie a révélé une construction clairement binaire. La figure maternelle fait l'objet d'une critique violente qui dénonce d'une certaine façon l'image de la mère véhiculée par le franquisme qui a provoqué une remise en question des mères dont le comportement ne correspondait pas aux valeurs conservatrices. En effet, nous avons montré que ces mères qui n'ont pas une attitude conforme aux valeurs maternelles franquistes sont des mères en souffrance. Les mères sont construites sur un schéma on ne peut plus manichéen puisque la romancière condamne ouvertement les mères conservatrices et montre que, malgré leurs faiblesses, les autres mères respectent leur fonction maternelle car elles sont présentes et protègent leurs enfants. De plus, Almudena Grandes critique ouvertement ces mères qui se veulent conservatrices mais qui ne respectent pas ce sytème de valeur.

On retrouve le même manichéisme au sein de la fratrie gémellaire et de la fratrie Carrión Otero. Dès l'enfance, les membres de ces fratries sont associés à des valeurs qui feront partie intégrante de l'identité des personnages une fois que ces derniers seront adultes. Comme chez la mère, les personnages conservateurs sont des manipulateurs – Reina III, Rafa et Angélica – qui font valoir les valeurs qu'ils prônent sans jamais les remettre en cause. Ceux qui incarnent les valeurs contraires ont évolué au fil des romans : d'une part, nous avons Malena qui est victime de la domination sororale et, d'autre part, il y a Álvaro qui en quelque sorte est le rebelle du groupe. La fratrie Fernández Muñoz n'affiche pas de schéma manichéen mais contribue largement à l'alimenter au sein du *corpus* puisque la seule fratrie capable de surmonter ses différends politiques soutient la Seconde République. La dernière fratrie qui souffre de tensions est celle de Juan et de Damián mais c'est une fratrie dont la construction, nous

[435] Julia Villa García, *Familia y literatura en una sociedad en cambio*, *op. cit*., p. 91.

semble-t-il, est plus subtile puisque la romancière guide le lecteur vers un jugement hâtif et sans appel qu'il est amené à remettre en cause.

Les pères analysés dans ce chapitre sont, quant à eux, moins marqués par une valeur idéologique. Ces hommes sont surtout à la recherche de leur identité paternelle. Néanmoins, lorsqu'ils incarnent une idéologique, la dualité qui peut les caractériser vient corroborer celle de la figure maternelle et de la fratrie. En effet, Benigno, le seul père aux affinités conservatrices, est un contre-modèle patriarcal et malgré la détresse du personnage, il ne parvient pas à éveiller l'empathie du lecteur car il appartient, dans le programme narratif grandésien, à ceux qui ne défendent pas les valeurs justes. Quant à Pedro, il n'est pas condamnable car il subit un mariage sans amour. Il est donc présenté comme une victime de son camp. De leur côté, Arcadio et Ignacio, tous deux communistes, représentent cette Espagne qui fait tout son possible afin que son histoire passée, bien que douloureuse, ne tombe pas dans l'oubli.

Ce deuxième volet nous conduit à conclure qu'Almudena Grandes invente des univers narratifs peuplés de « gentils » et de « méchants », ce qui nous amènerait à penser que ce *corpus* est construit sur le schéma manichéen du « roman à thèse ». Susan Suleiman définit ainsi la notion de « roman à thèse » :

> Je définis comme roman à thèse un roman « réaliste » (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse […] Que la thèse soit conservatrice ou révolutionnaire, défendant le *statu quo* ou appelant son abolition, le roman à thèse est *en tant que genre* foncièrement autoritaire : il fait appel au besoin de certitude, de stabilité et d'unicité qui est un des éléments du psychisme humain ; il affirme des vérités, des valeurs absolues. S'il infantilise le lecteur, il lui offre en échange un réconfort paternel[436].

Or, il nous faut creuser davantage ces liens familiaux afin de déterminer si oui ou non notre *corpus* entre dans cette catégorie de littérature. Pour cela, nous allons nous attarder sur un phénomène qui dévoile la nature profonde de chaque membre : le secret de famille. Ce secret s'accompagne inexorablement d'un traumatisme qui génère diverses réactions. Mais le secret, qui touche ces familles au plus profond d'elles-mêmes, révèle avant tout l'être des personnages qui se retrouvent coincés dans son engrenage.

[436] Susan Suleiman, *op. cit*., p. 17-18.

CHAPITRE III :

LE SECRET

DE FAMILLE

Les trois romans se construisent autour d'un secret qui fonctionne en tant que moteur de l'intrigue[437]. Comme le formule María Ángel Pardo Gracia au sujet des narrations de Luis Mateo Díez : « le secret sert d'élément constitutif de la trame [...] mais c'est aussi le recours le plus utilisé par l'auteur pour nous impliquer en tant que lecteur dans la construction des personnages et nous rendre complices »[438]. Le secret s'inscrit alors dans une stratégie de séduction du lecteur dont Almudena Grandes use avec habileté. Pour séduire le lecteur, l'univers romanesque doit attiser son envie de lire, puisque « le secret est du domaine d'une information à garder et à partager et qui exacerbe l'imagination »[439]. Dans chaque intrigue nous analyserons ce que Jean-Christophe Martin nomme le « secret matrice », c'est-à-dire « le secret initial sur lequel semble se soutenir tout le roman »[440]. Celui-ci s'inscrit en filigrane tout au long du roman et n'est révélé que tardivement afin de créer une tension jusqu'au dénouement final. En effet, le mystère qui transpire du secret est la pierre angulaire des structures narratologiques des récits fondés sur un secret[441].

Ces secrets matrices, qui sont le point névralgique de chaque intrigue, sont étroitement liés à la notion de famille. Le célèbre psychiatre et psychanalyste, Serge Tisseron – qui a consacré de nombreux travaux au secret de famille – définit ainsi cette notion : « Le secret dans une famille, peut se définir à la fois comme quelque chose qu'on ne dit pas et quelque chose qu'il est interdit de connaître. Autrement dit, le secret porte à la fois sur un contenu qui est caché et sur un interdit de dire et même de comprendre qu'il puisse y avoir, dans une famille, quelque chose qui fasse objet de secret »[442]. Selon Édith Goldbeter-Merinfeld : « À l'origine [du secret de famille] se

---

[437] Dominique Rabaté considère le secret comme un enjeu romanesque incontestable. Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité », in Dominique Rabaté et Yves Vadé, *Dire le secret*, Talence, PU de Bordeaux, 2000, p. 29-30.

[438] María Ángel Pardo Gracia, « El secreto como técnica de construcción del personaje en Luis Mateo Díez », p. 51 [en ligne] <http://iberical.paris-sorbonne.fr/el-secreto-como-tecnica-de-construccion-del-personaje-en-luis-mateo-diez/> (page consultée le 12 février 2014).

[439] Patricia Bissa Enama, « Le secret de l'œuvre et le secret à l'œuvre : Maryse Condé, *Célanire cou-coupé* et Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit »,* in Patricia Bissa Enama et Nathalie Fontaine Wacker (Eds.), *Le Secret de famille dans le roman contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2016, p. 49. (Les éditrices ont fait le choix d'écrire le substantif « secret » avec une majuscule).

[440] Jean-Christophe Martin, « Secrets d'enfant et secrets de roi : *Quis necavit equitem* », p. 80 [en ligne] <http://iberical.paris-sorbonne.fr/secrets-denfant-et-secrets-de-roi-quis-necavit-equitem/> (page consultée le 5 janvier 2014).

[441] Patricia Bissa Enama, art. cit., p. 49.

[442] Serge Tisseron, « Le secret ne s'oppose pas à la vérité, mais à la communication », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, nº 33, 2004/2, p. 55, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2004-2-page-55.htm> (page consultée le 22 février 2016).

trouve “une faute” : transgression de règles et non respect de valeurs fondamentales pour la famille »[443]. La notion de faute, en raison des caractéristiques que lui donne Édith Golbeter-Merinfeld, peut inscrire comme un traumatisme au sein des familles qui auraient un secret. Cette notion de traumatisme est vue par Nathalie Sagnes-Alem « comme une blessure ouverte mais […] aussi comme la trace d’un événement violent dans la mémoire du sujet »[444]. D’autre part, Anne Ancelin Schützenberger souligne un aspect du secret qui vient compléter les définitions ci-dessus en ajoutant une nuance puisque, selon elle, les secrets peuvent être « *normaux* » ou « *nocifs* »[445].

Dans le roman *Malena es un nombre de tango*, le secret matrice est celui que Reina III cache à sa sœur : c’est elle qui est à l’origine de la rupture entre la narratrice et son grand amour de jeunesse, leur cousin Fernando. *Los aires difíciles* s’organise autour de deux secrets matrices, celui de Sara et celui de Juan. Si ce roman enferme deux secrets matrices, c’est en raison de la structure choisie par la romancière, comme elle l’explique dans une interview donnée au journal *El País* : « En realidad, se trata de tres novelas en una: la de Sara, la de Juan y la que empieza cuando ellos se encuentran »[446]. Néanmoins, nous aborderons uniquement le secret de Juan, l’adultère avec sa belle-sœur et le fratricide, qui est celui du « roman » qui le concerne et qui perdure dans l’intrigue de ce qu’Almudena Grandes dénomme le troisième roman – c’est-à-dire l’histoire qui débute après la rencontre de Juan et Sara. Dans *El corazón helado*, le secret matrice est sans équivoque la trahison de Julio Carrión envers la famille Fernández Muñoz exilée en France.

---

[443] Édith Goldbeter-Merinfeld, « Le poids du silence : la révélation par la non-révélation », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, nº 33, 2004/2, p. 124, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2004-2-page-123.htm> (page consultée le 22 février 2016).

[444] Nathalie Sagnes-Alem, *op. cit.*, p. 21.

[445] « Les secrets en général, ou ceux de famille en particulier, posent de multiples problèmes, soulignons que les “secrets” sont variés et existent sous différentes formes : secrets normaux, constructifs ou nocifs, destructeurs ou pesants. Les usages qu’en font les familles et chacun d’entre nous sont variés ; on se sent libre ou écrasé sous le poids d’un secret de famille, ce dernier étant connu de manière confidentielle ou pas, voire légué par un mourant ; il peut être invisible, perdu dans les oubliettes de la mémoire, et renforcé par des “nécessités” familiales de protection – ou de surprotection… Il y a secrets… et secrets. Il est important d’être précis à ce sujet. La différence essentielle réside entre *les secrets normaux*, souvent bénéfiques, et *les secrets nocifs*, destructeurs ; ces derniers clivent la personnalité (entre la partie qui sait et celle qui ne doit pas savoir ou qui doit faire comme si elle ne savait pas) et donc lui font du tort (certains diraient qu’ils la détruisent) », Anne Ancelin Schützenberger, « Secrets, secrets de famille et transmissions invisibles », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, nº 33, 2004/2, p. 38, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2004-2-page-35.htm> (page consultée le 22 février 2016).

[446] Rosa Mora, art. cit., [en ligne].

Dans un premier temps, nous allons nous demander si ces secrets sont bien gardés et pour cela nous avons défini deux figures qui connaissent l'existence du secret mais qui n'entretiennent pas le même rapport avec lui : les gardiens et les détenteurs du secret. Les gardiens protègent le secret qu'ils ont en leur possession car ils ont un intérêt personnel et ne veulent pas qu'il soit dévoilé. Le secret est alors assimilé à la notion de traumatisme dont ces personnages veulent se protéger. Au contraire, les détenteurs ont connaissance de ce même secret mais ne cherchent pas à le garder, ils savent ou bien soupçonnent qu'il existe mais ils ont un rapport différent avec ce qui ne doit pas être dévoilé car ils ne considèrent pas être en faute – contrairement aux gardiens.

Ces gardiens et ces détenteurs laissent des indices que nous étudierons à travers des personnages qui pressentent que des informations leur sont cachées et qui partent en quête de vérité. Álvaro et Raquel, *El corazón helado*, ainsi que Sara, *Los aires difíciles*, veulent comprendre ce qu'on leur cache. De son côté, Nicanor, un personnage secondaire de *Los aires difíciles*, veut démasquer, à tout prix, le secret de Juan qu'il pense avoir décelé.

Enfin, pour comprendre comment ces secrets familiaux se sont mis en place nous analyserons le procédé de mythification des personnages qui sont à l'origine du secret[447] et nous verrons si la révélation de celui-ci a un effet cathartique et libérateur.

Connaître l'origine du secret permet-il aux familles de se libérer du traumatisme causé par celui-ci ?

[447] Reina III dans *Malena es un nombre de tango*, Juan dans *Los aires difíciles* et Julio Carrión dans *El corazón helado*.

I. Des secrets bien gardés ?

Dans notre *corpus*, toutes les familles abritent des secrets et quelle qu'en soit la nature celui-ci a toujours des conséquences au sein de la sphère familiale. Le secret de famille peut se définir comme un savoir que l'on ne veut pas partager avec les autres membres de la sphère familiale. Le poids du secret réside non seulement dans l'impact qu'il peut avoir au sein de la famille, s'il est dévoilé, mais aussi dans la stratégie mise en œuvre pour le préserver. Cacher une information d'ordre familial contribue non seulement à la désunion mais aussi au conflit puisque ceux qui savent doivent se confronter à ceux qui le pressentent. Ainsi l'équilibre du cocon familial est-il en danger. Comme le soulignent Patricia Bissa Enama et Nathalie Fontaine Wacker : « [La famille est] cet espace, par nature rassurant et originel, [qui] laisse peu de place à l'inconnu. Or, c'est en ce lieu que le secret se fait le plus crucial car sa présence – ou le soupçon de sa présence – influence la construction du sujet et conditionne le rapport à l'autre comme le rapport à soi »[448]. Le secret est alors un motif romanesque qui devient essentiel à la construction des personnages qui le font vivre.

Dans *El corazón helado*, Fernando, un personnage secondaire, ami d'Álvaro, évoque une caractéristique traditionnelle de la famille : « Cada familia tiene un armario cerrado, lleno hasta arriba de pecados mortales » (p. 302). Cette image connue de tous, et reprise par ce personnage, souligne que le secret peut entacher l'image de la famille mais aussi occulter un événement passé traumatique qui n'aurait jamais dû exister et dont on a honte ; d'où l'importance de le préserver pour l'équilibre familial.

Thématique récurrente de la littérature, le secret est « un moteur romanesque capital ; le romancier place au cœur de son récit un mystère dont le dévoilement est incontestablement un vecteur d'émotions, de rebondissements, de conflits ou de tension entre le désir de connaître la vérité et le désir de l'occulter »[449]. Ces éléments incitent le lecteur à poursuivre sa lecture. En effet, le secret éveille la curiosité de celui-ci qui cherche à le percer. Selon Patricia Bissa Enama et Nathalie Fontaine Wacker : « [Le secret] n'existe que par le dévoilement d'indices, de signes, dont la visibilité se joue dans l'intimité créée par la sphère familiale »[450]. Ainsi, lorsque le lecteur perçoit que

[448] Patricia Bissa Enama et Nathalie Fontaine Wacker, *Le Secret de famille dans le roman contemporain*, *op. cit.*, 2016, p. 9-10.
[449] *Ibid*, p. 10.
[450] *Ibid*, p. 10.

certains éléments lui sont cachés, il est pris au piège, et se doit alors de poursuivre une lecture active à la recherche d'indices dans l'univers narratif.

Le secret perdure dans la mesure où l'on cherche à l'atteindre. Si le secret ne suintait[451] pas, il tomberait dans l'oubli, n'existerait plus : il n'y aurait plus de secret. Dans notre *corpus*, le secret apparaît dans le récit à travers les gardiens et les détenteurs. Ces indices disséminés nous invitent à nous demander si l'essence même du secret ne serait pas d'être dévoilée[452].

I. Les gardiens du secret

Comme le rappelle Claire Delassus : « Le secret est avant tout une information de la plus haute importance concernant un événement honteux ou dramatique ou des comportements jugés comme répréhensibles de la part de certaines personnes. Cette information précieuse peut être connue d'une ou plusieurs personnes devant garder impérativement le silence »[453]. Le secret cache donc une forme de traumatisme qui ne doit pas être dévoilé, c'est pourquoi la figure du gardien lui est toujours associée ; en effet, pour que le secret ne soit pas dévoilé, il est nécessaire que celui qui en a la connaissance le protège. Il convient aussi de préciser que « tous les secrets n'obéissent pas aux mêmes intentions : certains sont bâtis par des personnes qui souhaitent garder pour elles certaines informations tandis que d'autres correspondent à une forme de protection de soi »[454]. Ces deux caractéristiques sont présentes chez les personnages qui gardent les secrets que l'on peut diviser en deux groupes. D'un côté, nous avons Ignacio, qui cherche par tous les moyens à oublier une trahison. Son secret n'est pas en lien avec un acte honteux qu'il aurait pu commettre mais avec un événement passé dont il aimerait se défaire. De l'autre côté, nous avons trois personnages – Reina III, Julio Carrión et Juan Olmedo – entachés par des actes qui ont de lourdes conséquences. Cette partie révèlera, d'ailleurs, que ces personnages sont des manipulateurs très doués[455].

---

[451] Nous employons la terminologie utilisée par Serge Tisseron dans ses différents travaux de recherche sur la thématique du secret.

[452] Comme le soulignent Patricia Bissa Enama et Nathalie Fontaine Wacker : « [Le secret] est indissociable du récit de sa révélation ou du récit mensonger dont on l'entoure », art. cit., p. 10.

[453] Claire Delassus, *Le secret ou l'intelligence interdite*, Marseille, Hommes et Perspectives, 1993, p. 75.

[454] Serge Tisseron, *Secrets de famille mode d'emploi*, Paris, Marabout, 2007 [1996], p. 27.

[455] Comme le rappelle Vincent Jouve, « L'étude de la manipulation suppose une attention particulière portée au *destinateur*. C'est en identifiant la réalité, l'instance, la figure, les sentiments ou les principes à

a. Ignacio Fernández Muñoz : oublier la trahison

Dans *El corazón helado*, Ignacio appartient à la famille Fernández Muñoz qui incarne des valeurs moralement valorisées. Cette famille sans faille éthique représente l'exemplarité et affiche des affinités idéologiques avec l'auteure du roman. Le secret détenu par cette famille ne relève ni de la honte ni de l'indicible, ils n'ont rien à cacher : Julio Carrión, un arriviste franquiste, qu'ils considéraient tous comme un ami et un membre de leur famille les a dépouillés de leurs biens ; Almudena Grandes s'inspire ici d'une réalité espagnole « la ley de expropiación forzosa »[456] du 16 décembre 1954, et y ajoute une trahison. La famille Fernández Muñoz veut garder cette information car son unique volonté est d'oublier la trahison d'un homme qu'elle chérissait. Le personnage le plus touché par cette trahison est Ignacio, celui qui a introduit Julio Carrión dans le foyer familial : « Cuando Ignacio Fernández Muñoz comprendió que Julio Carrión Gónzalez le había robado a sus padres todo lo que tenían, se vino abajo. No era la primera vez que le ocurría, pero sí fue la más cruel, porque ninguna de las derrotas que había sufrido antes de aquélla había sido responsabilidad suya » (p. 800). Cette trahison est d'autant plus douloureuse qu'Ignacio a acquis dans l'exil un statut remarquable. En effet, ses compagnons d'infortune le surnommaient « el abogado » lors de sa détention dans un camp de réfugiés en France. Même s'il n'était pas avocat – il n'avait pas fini ses études de droit avant le début de la guerre –, il représentait aux yeux des autres détenus l'intellectuel qui connaissait leurs droits et qui pouvait les aider. Il était alors respecté et quasiment vénéré. Et Julio Carrión, un personnage aux affinités franquistes, fils de berger qui n'a pas fait d'études, salit ce statut d'intellectuel connaissant la loi. Ignacio est symboliquement « sorti indemne » de la guerre d'Espagne[457], du camp d'Albatera et du camp de réfugiés en France mais il restera marqué à vie par Julio Carrión, le fils de cette institutrice républicaine si sympathique pour la famille Fernández Muñoz. Ignacio représente ce que Philippe Hamon dénomme « la victime innocente »[458]. Cette évaluation du personnage fait de lui « [un] personnage pathétique (la victime) […] qui

---

l'origine de la quête que l'on pourra savoir au nom de qui ou de quoi le personnage agit », Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit*., p. 69.

[456] [En ligne] <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1954-15431> (page consultée le 5 septembre 2016).

[457] Certes, pendant la guerre son frère et son beau-frère meurent mais jamais il ne sentira aucune culpabilité puisque ces morts sont la conséquence de la barbarie du camp adverse.

[458] « La "victime innocente", rôle si important dans le feuilleton et dans le mélodrame (avec son symétrique, le bourreau "fautif") reste le procédé majeur de mise en intérêt romanesque de l'œuvre », Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 225.

incarne les “vraies valeurs” (celles cautionnées par le roman). On peut penser que c’est la sympathie ressentie pour le personnage en situation de détresse qui amène le lecteur à passer aussi complaisamment de l’intérêt affectif à l’intérêt idéologique »[459]. De plus, Ignacio semble avoir atteint un degré de découragement sans égal : « Él no podía haber luchado más de lo que luchó, no podía haber empeñado más de lo que empeñó, no podía haber dado más de lo que dio » (p. 800). En conséquence, « Émus par la dimension “psychologique” du personnage, séduits par sa lutte désespérée, nous aurions, en tant que lecteurs, mauvaise grâce à refuser les valeurs qu’ils véhiculent »[460]. Le lecteur ne peut qu’adhérer au système de valeurs proposé en raison de la sympathie qu’il ressent pour Ignacio, l’un des personnages exemplaires du *corpus*[461].

De retour en Espagne après la fin de la dictature, Ignacio Fernández se rend chez Julio Carrión accompagné de sa petite-fille Raquel pour lui demander des comptes. Mais il prend conscience de son impuissance. Suite à cette rencontre, il explique à sa petite-fille : « Para vivir aquí, hay cosas que es mejor no saber. Incluso no entender… » (p. 128). La réponse évasive d’Ignacio reflète le choix politique de la Transition espagnole qui, dans une volonté de réconciliation, n’a pas condamné les Espagnols ayant participé au coup d’état du 18 juillet 1936 et ayant pris part à de la répression franquiste. Les propos d’Ignacio incarnent cette Espagne qui a fait le choix du « pacte d’oubli » pour permettre au peuple de surmonter ses traumatismes. Malgré le retour à la démocratie, le sentiment de justice semble être réfréné. Après tant d’années de douleur, la paix l’emporte sur le désir de justice et/ou de réparation qui rouvrirait des blessures mal cicatrisées.

Ignacio, tout comme l’Espagne de la Transition, finit par accepter qu’il faille oublier toutes les injustices subies et fait un acte de rémission envers Julio Carrión : le traître. Il sait qu’il est impuissant et qu’il ne pourra jamais récupérer ce qui lui a été volé. Il n’a pas le choix, il doit accepter la situation sans pouvoir punir le malfaiteur. Il décide de ne pas se venger, de vivre dans la même ville que l’homme qui a manipulé sa famille. Il est comme toutes les victimes du franquisme qui ont dû accepter que leurs

---

[459] Vincent Jouve, *L’effet personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 212.
[460] *Ibid.*, p. 212.
[461] « La ley de expropiación » est un motif qui nuance timidement le schéma manichéen du *corpus*. En effet, Eugenio Sánchez, un ami franquiste de Julio Carrión, est clairement défavorable à cette loi : « – Aunque haya una ley, aunque sea legal, aunque lo haga todo el mundo. Eso es robar. Y por ahí no paso [dijo Eugenio]. –Por eso te marchaste del ministerio. –Por eso. Y porque me encargaban de las expropiaciones » (p. 735). Eugenio pourrait être considéré comme l’homologue d’Ignacio dans le camp franquiste en raison de son intégrité et de sa sincérité. Mais ce n’est qu’un personnage secondaire qui n’a pas assez de poids pour envisager une réévaluation de la hiérarchie des personnages.

bourreaux ne soient pas condamnés à la fin du régime dictatorial. Et c'est cette sagesse du personnage dépourvu de toute rancœur qui, encore une fois, gagne la sympathie du lecteur.

b. Reina : une sœur mal intentionnée

Lorsque Anne Ancelin Schützenberger évoque le secret de famille, elle signale le phénomène d'une empreinte qui reste en mémoire[462]. Dans *Malena es un nombre de tango*, la narratrice qui prend en charge le récit connaît le dénouement de l'histoire qu'elle raconte, nonobstant, elle ne dévoile pas au destinataire de son roman tous les tenants et les aboutissants et crée ainsi une attente[463]. Son récit est néanmoins parsemé de cette empreinte dont parle Schützenberger ; c'est par le biais de l'*habitus* de Reina que l'on peut percevoir ce qui se trame.

Le secret dont est victime Malena – sa jumelle a causé la rupture avec Fernando, son amour de jeunesse – suinte à travers l'attitude de Reina III, celui-ci transpire dès lors que Malena trouve un équilibre avec un homme. Nous allons donc étudier le comportement de Reina III vis-à-vis des deux hommes qui ont marqué la vie de la narratrice : Fernando – son grand amour de jeunesse – et Santiago – son époux.

Lorsque Reina III décèle les sentiments de Malena envers Fernando, elle dit vouloir protéger sa sœur :

> –Ten cuidado con Otto, Malena […]. No me gusta cómo te mira.
> –Mira Reina métete en tus asuntos y déjame en paz […]. Jamás hasta entonces había hablado con mi hermana en ese tono […]. Perdóname Reina, lo siento no he querido decir eso […].
> –Porfirio me contó el otro día que [Fernando] está loco por su novia, ¿sabes? Por lo visto se liaron hace poco, y él no quería venir […], en fin, no creo que te mire tanto precisamente porque le gustes, sino porque debes llamarle mucho la atención. En Alemania no debe haber muchas tías como tú, así… con esa… cara de india. […] No es que tu cara tenga

[462] « Tout individu est imprégné, qu'il le veuille ou non, qu'il le sache ou non, de ces liens et *habitus* de loyautés familiales, des traumas et traumatismes, des deuils non-faits de sa famille, etc. Une *empreinte* se crée ainsi, de façon très précoce. Elle restera en mémoire – et en mémoire corporelle », Anne Ancelin Schützenberger, « Secrets, secrets de famille et transmissions invisibles », art. cit., p. 36.

[463] À travers *le silence du narrateur*, nous pourrions considérer que : « le texte ne donne pas certaines informations nécessaires à une compréhension non équivoque de l'événement », Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 118. Mais le programme narratif grandésien manichéen, malgré ce silence, ne laisse pas de doutes quant à l'évaluation des personnages.

> nada malo –prosiguió– a mí me parece muy guapa […]. Lo que pasa en ese país…, bueno ya sabes cómo son con la gente morena. ¡Igual, cada vez que apareces por el pueblo, el nazi ese cree que ha llegado al circo! Hija, por Dios, no me mires así, si sólo soy yo, todo el mundo lo dice, parece mentira que no te hayas dado cuenta todavía…Ya sé que a ti al principio te gustaba un poco, pero no vale la pena en serio, no te llega ni a la suela del zapato. (p. 208-209)

Dans ce dialogue, Reina III semble être une sœur prévenante qui se veut protectrice (c'est en tout cas l'attitude qu'elle prône au début et à la fin de l'échange avec sa sœur). Mais une fois le dialogue engagé, son dessein se profile rapidement. En appelant Fernando par un prénom très courant en Allemagne « Otto », elle fait de lui un homme quelconque et tente ainsi d'effacer l'intérêt que Malena lui porte ; de plus, elle l'appelle « el nazi ese », et feint de le mépriser tout en essayant de le rendre méprisable aux yeux de sa sœur. C'est Reina III et non Fernando qui décrit Malena comme une bête de cirque et l'humilie. Cette comparaison grotesque ne fait qu'accabler Malena, jeune fille sans repères qui peine à construire son identité et qui, en raison de la ruse de sa sœur, se sent, à tort, assaillie par le jugement de celui qu'elle aime. Les points de suspension retranscrivent la stratégie de Reina III qui consiste à faire durer la torture qu'elle fait subir à sa jumelle. Mais Reina III sait orchestrer son discours avec art, après avoir écrasé sa sœur, elle finit par la revaloriser pour réussir à l'éloigner de Fernando. C'est comme si le personnage, en finissant par une « note positive », s'absolvait de ses propos. L'une de ses dernières remarques : « No me irás a decir que te importa lo que piensa Otto de ti ¿eh? » est en réalité une question rhétorique perverse puisqu'elle sait pertinemment que la réponse à la question n'est pas celle qui est implicite. Toutefois, à ce moment du récit, la narratrice a déjà souligné le danger que sa jumelle représente potentiellement : « Entonces tuve miedo, miedo de mi hermana, una sensación fría, distinta de los celos, que siempre son calientes » (p. 172). Cette crainte envers Reina III se manifeste lorsque Fernando apparaît pour la première fois. C'est dans le domaine des sentiments amoureux que Malena doute de sa sœur et se méfie d'elle. Néanmoins, Reina III use avec finesse de la manipulation et Malena rappellera, peu de fois, qu'il faut se méfier de sa jumelle, sans doute parce que ses agissements parlent d'eux-mêmes.

Même si Reina III ne verbalise pas sa colère, son corps la trahit lorsqu'elle apprend la relation de Malena et Fernando[464] : « Su sonrisa se ensanchó hasta alcanzar

[464] « Parce que les événements qui n'ont pas reçu de traduction verbale explicite ont toujours été symbolisés sous une forme sensorielle-affectivo-motrice, et que ces formes partielles de symbolisation constituent autant de messages énigmatiques pour ceux qui leur sont proches », Serge Tisseron,

una mueca, pero no hallé nada sospechoso en aquella expresión, nada que la hiciera distinta de cualquiera de las explosiones de júbilo con las que Reina celebraba mis buenas notas cuando estábamos en el colegio » (p. 231). C'est le corps du personnage qui réagit à cette nouvelle, « la mueca », la grimace, connote la rage intérieure qui la saisit ; la jalousie secrètement gardée de Reina III suinte par le biais de cette grimace[465]. Mais Malena n'assimile pas cette réaction comme un danger puisqu'elle fait partie de son quotidien. Comme le rappelle Serge Tisseron, certaines attitudes : « sont très difficiles à percevoir pour les membres de la famille concernée qui sont habitués à leurs manifestations »[466]. La grimace est un moyen de défense du personnage qui cache une jalousie évidente.

Au moment de la rupture avec Fernando, la narratrice exprime son incrédulité et pressent que la vérité n'est pas celle qui lui a été présentée : « Fernando nunca habría elegido espontáneamente esa horrible fórmula para abandonarme, porque era demasiado artificial, demasiado elaborada, demasiado siniestra, injusta y asquerosa […]. Tenía que haber algo más, una razón oculta, sensata, admisible, capaz de salvar al menos su recuerdo […]. Tenía que haber algo más, eso era lo único que me importaba entonces » (p. 302-303). Les adjectifs avec lesquels la narratrice qualifie cette rupture – « horrible, artificial, siniestra, injusta, asquerosa » – sont tout à fait aptes à caractériser le personnage de Reina III. À ce stade du récit, de nombreux indices présents dans le texte nous laissent pressentir que Reina III n'est pas un personnage honnête, il est d'ores et déjà possible de déduire que la sœur de la narratrice se cache derrière cette rupture[467]. Et le cynisme qui la caractérise est d'autant plus prégnant que jamais elle ne révèlera la vérité, elle agit en toute impunité comme si elle n'était pas responsable de la rupture.

Fernando est la figure qui déclenche chez Reina III un sentiment d'envie qui va se perpétrer jusqu'à devenir obsessionnel lorsque sa sœur est en couple. Dans *Mensonge et vérité romanesque*, René Girard explique le concept de l'envie : « Le seul regret de

---

« Transmissions et ricochets de la vie psychique entre les générations », *La revue internationale de l'éducation familiale*, n° 22, 2007/2, p. 16, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-la-revue-internationale-de-l-education-familiale-2007-2-page-13.htm> (page consultée le 5 janvier 2017).

[465] « Les suintements du Secret sont ce qu'un observateur extérieur peut constater : c'est le point de vue objectif », Serge Tisseron, « Toujours le secret suinte... », *Enfances & Psy*, n° 39, 2008/2, p. 93, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2008-2-page-88.htm> (page consultée le 5 janvier 2017). (Le S majuscule de la citation est un fait de l'auteur).

[466] Serge Tisseron, *Secrets de famille mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 32.

[467] Vincent Jouve considère qu'il y a deux façons de persuader son lecteur : l'intimidation et la pédagogie. Les romans de Grandes proposent des schémas manichéens. C'est donc par la pédagogie que le lecteur déduit que Reina III se cache derrière la rupture de Malena et Fernando. Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 206-207.

ne pas posséder ce qu'un autre possède et ce que je désire, ne suffit pas en soi, à faire naître l'envie […]. L'envie ne naît que si l'effort requis pour mettre en œuvre ces moyens d'acquisition échoue en laissant un sentiment d'impuissance »[468]. Fernando refuse les avances de Reina III, celle-ci se sent impuissante et met alors en place un plan pour détruire ce qu'elle ne peut obtenir.

Mais Reina III parvient à transformer le sentiment d'impuissance dont parle René Girard – Fernando n'a pas voulu d'elle – en pouvoir tout-puissant. Une fois adulte, elle n'hésite pas à s'immiscer dans la vie de couple de sa sœur jusqu'à parvenir à lui voler sa place d'épouse.

S'approprier le mari de sa sœur est sans aucun doute l'un des grands triomphes de Reina III. Le secret d'adultère[469] qui unit Reina III à son beau-frère suinte dans leurs propos. Alors qu'ils veulent annoncer, séparément, que Santiago est infidèle, chacun d'eux utilise une formulation qui est propre à son caractère. Santiago – mari effacé qui dépend financièrement de son épouse – dit à sa femme, comme s'il demandait l'autorisation : « ¿Podemos hablar? » (p. 562) tandis que dans le paragraphe qui suit Reina III s'adresse à sa jumelle en lui disant : « tenemos que hablar » (p. 562). L'utilisation de l'obligation personnelle souligne l'urgence de la conversation. En réalité, ces deux personnages ne ressentent pas le besoin de parler mais d'avouer[470]. Ils se sont retrouvés dans une configuration – l'adultère – qui relève du tabou et qui représente une déclinaison du secret. Comme le souligne Serge Tisseron : « Le tabou […] évoque une interdiction religieuse ritualisée et partagée par un groupe »[471]. Néanmoins Reina III et Santiago ne dévoilent pas la situation avec la même stratégie. Reina III, comme à son habitude, fait des détours pour atteindre sa cible. Sa question – « –¿Y si tu marido tuviera amante? » (p. 564) – suggère une possible infidélité sans jamais l'affirmer[472] tandis que Santiago révèle la situation sans ornements – « –Estoy

[468] René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, 1999 [1961], p. 27.
[469] Comme le souligne Dominique Rabaté : « Dans l'histoire de ce qui fait secret à une époque donnée, il faut reconnaître que les sociétés modernes européennes ont favorisé le secret comme contenu idéal. […] La modernité littéraire a fait du secret sexuel son paradigme majeur : objet par excellence, objet honteux à dire, peut-être impossible à dire, à redire donc toujours », Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 31.
[470] « Avouer, c'est reconnaître quelque chose avec une certaine difficulté (honte ou pudeur). Quand un locuteur avoue quelque chose, il présuppose (condition préparatoire) que l'état des choses représentées le concerne et est mauvais (pour le locuteur ou l'allocutaire), tout en exprimant (condition de sincérité) de la gêne ou de la honte vis-à-vis de cet état des choses, ou du moins une difficulté quelconque (réticence) à le reconnaître », Daniel Vanderveken, *Les actes de discours : essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, Bruxelles, Mardaga, 1988, p. 173.
[471] Serge Tisseron, « Toujours le secret suinte... », art. cit., p. 90.
[472] « Me temo que alguna ha dejado de esperar. […] La hipótesis de Reina sí que me parecía graciosa » (p. 566). Reina III est la maîtresse de son beau-frère mais ne veut pas l'avouer à sa sœur. Comme dans le

con otra tía » – (p. 566), comme s'il avait un besoin imminent de se libérer de cette situation. Selon Serge Tisseron, l'adultère est une situation qui relève de l'interdit et qui est condamnée par la société. Almudena Grandes donne le rôle de l'adultère à une femme qui se veut conservatrice et à un homme décrit tout au long du récit comme étant un homme sensible et innocent, que l'on ne soupçonnerait pas capable d'un tel acte. Reina III et Santiago font partie de cette catégorie de personnages dans l'univers grandésien dont l'apparence est trompeuse. La romancière montre ainsi le mépris qu'elle éprouve à l'égard de ces personnages faux et fourbes.

Ce secret d'adultère est doublement chargé de faute puisque le tabou qu'il représente s'insère dans le prolongement de l'envie secrète cultivée par Reina III lorsque sa sœur est en couple. La romancière brise le mythe « de los hermanos que colaboran entre sí y se relacionan de forma cordial y afectuosa »[473] en créant des triangles amoureux[474]. Reina III souhaite garder pour elle le secret de la rupture de Fernando, non pas pour se protéger, mais pour continuer à manipuler sa sœur et sa frustration prend fin quand elle parvient à séduire son beau-frère. Comme le souligne Patricia Bissa Enama : « Le secret, qu'on en soit auteur ou victime ou simple témoin, implique dans un cas comme dans l'autre, une certaine attitude psychologique. Soit l'on est manipulateur, ce qui implique un sentiment de puissance, soit on le subit alors on est manipulé, donc doublement victime de sa conscience perturbée »[475]. Dans l'univers romanesque de *Malena es un nombre de tango*, ce schéma de Patricia Bissa Enama se retrouve au sein de la fratrie gémellaire ; Reina III manipule sa jumelle grâce au secret qu'elle cache tel un dieu tout-puissant ; Malena, quant à elle, est « doublement victime » : d'une part, elle subit la manipulation de sa sœur et d'autre part, elle se méprise à cause des propos de Fernando – qui en réalité sont ceux de Reina III – « Hay tías para follar, y tías para enamorarse, y yo… Bueno, me he dado cuenta de que a mí ya no me interesa lo que tú me puedes dar » (p. 301).

Les différents passages que nous venons d'étudier montrent que l'on se doit d'être attentif aux actions de Reina III, puisque comme le rappelle Vincent Jouve : « Lisant un récit, c'est en rassemblant les actions éparses et suites logiques que le

cas de Fernando, elle est la cause de la rupture, c'est comme si elle se dédouanait de sa responsabilité en refusant de dire ce qu'elle fait.

[473] Julia Villa García, *La familia en la novela española (1975-200), op. cit.*, p. 79. Ce mythe est également brisé dans *Los aires difíciles* où le triangle amoureux est à la base du conflit fraternel.

[474] Le motif du triangle amoureux se retrouve dans les deux autres romans du *corpus*. Dans *Los aires difíciles* Juan est l'amant de sa belle-sœur. *El corazón helado* met en place un faux triangle amoureux puisque Raquel se fait passer pour la maîtresse de Julio Carrión puis a une liaison avec son fils Álvaro.

[475] Patricia Bissa Enama, art. cit., p. 63.

lecteur va pouvoir s'orienter dans l'univers narratif »[476]. Les actes de ce personnage mal intentionné permettent d'orienter la lecture dans l'univers narratif ; dès le début du roman, la narratrice laisse des pistes qu'il faut assembler pour comprendre que sa sœur est à l'origine de nombre de ses malheurs subis. Et les actes de Reina III ne sont pas sans conséquences puisqu'ils fragilisent sa sœur. Cette organisation de l'univers narratif crée une vive empathie du lecteur envers la narratrice[477]. La romancière impose à son lecteur l'évaluation de ses personnages. Reina III est connotée de façon négative tandis que Malena est vue comme un personnage positif. Reina III maintient le secret qui l'unit aux ruptures sentimentales de sa sœur pour protéger l'image parfaite qu'elle véhicule au sein de la famille Fernández de Alcántara. L'adultère entre Reina III et Santiago est un événement inattendu pour la narratrice mais c'est aussi une réalité qui la guidera vers une révélation qui lui permettra de surmonter un traumatisme de jeunesse qui la poursuit.

c. Julio Carrión : préserver le mythe familial

Suite au décès du patriarche Carrión, Álvaro cherche à savoir qui était réellement son père. Il comble la perte du père en cherchant à mieux le connaître. C'est ainsi qu'il se rend compte que le passé de son père est rempli de zones inconnues.

Le secret de Julio Carrión est très lourd puisqu'il remet en question la base sur laquelle il a fondé sa famille. C'est pourquoi Julio Carrión a la volonté de faire oublier à ses enfants qu'ils ont des ascendants. Robert Neuburger explique dans son ouvrage *Le mythe familial* en quoi l'action d'oublier peut être nécessaire à une famille : « Oublier quoi ? Tout ce qui fait ombre au mythe familial. La mémoire familiale, c'est avant tout une gestion plus ou moins adéquate de l'oubli afin de transmettre et de soutenir un mythe conforme aux aspirations, au statut, qu'une famille s'est donnés »[478].

Dans *El corazón helado*, les enfants Carrión en savent très peu sur leurs aïeuls dans la mesure où leur père élude avec habileté le passé familial : « de todas formas, otra cosa muy rara es que a papá no le gustaba contar historias de su familia, hablar de su padre, de su madre... » (p. 266). Cette attitude du père vis-à-vis de ses parents

[476] Vincent Jouve, *La lecture, op. cit*., p. 51.
[477] Comme le souligne Vincent Jouve : « La fragilité du personnage entraîne l'adhésion du lisant à l'ensemble du système textuel », Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, *op. cit*., p. 212.
[478] Robert Neuburger, *Le mythe familial*, Paris, ESF, 2005, p. 34.

déconcerte la fratrie Carrión qui ne comprend pas pour quelles raisons Julio sélectionne minutieusement son passé et évoque inlassablement les mêmes anecdotes : « Yo nunca había tenido abuelos, ni tíos, ni primos, ningún pariente, ninguna historia antigua que escuchar [...] ninguna fuente más allá de la caprichosa memoria de un hombre al que siempre le gustaba contarnos lo mismo, su infancia en el pueblo, su juventud en los hielos de Rusia, de Polonia » (p. 267-268). Lorsque Álvaro évoque sa famille, c'est avant tout l'absence de famille qui est mise en avant à travers la négation. Personne ne peut ainsi venir contredire, préciser, nuancer l'histoire familiale des Carrión. Ce constat permet de dégager des liens entre ce récit et le récit de filiation tel qu'il est envisagé par Laurent Demanze :

> Le récit de filiation semble ainsi de nos jours le symptôme d'une situation historique marquée par la lacune et l'inquiétude de la mémoire. Parents victimes d'une histoire devenue folle, pères évanouis ou mélancoliques, mères endeuillées ou sacrifiées : les figures parentales ne fournissent ni modèles ni repères à l'aune desquels se constituer. Le passé parental est le chapitre vacant de la mémoire, il est l'insu d'un sujet qui peine à le reconstituer à force d'hypothèses généalogiques et d'investigations imaginaires. Le passé se décline tour à tour en figures de l'héritage impossible, de la mémoire empêchée ou de la transmission d'une dette, comme si le rapport de l'individu contemporain à son passé était infailliblement frappé du sceau de la perte. Tout se passe comme s'il y avait eu une césure historique, et qui le laisse désorienté[479].

Julio Carrión ne souhaite pas que ses enfants connaissent son histoire familiale : aussi met-il l'accent sur l'importance de la famille fondée avec son épouse comme s'il n'y avait rien eu avant :

> Yo [Álvaro] había pensado otras, muchas veces, en la extraña estructura de mi familia, una piña unida, compacta, y al mismo tiempo suspendida en el vacío, nada detrás, nada a los lados, ni abuelos, ni tíos, ni primos, ni parientes de ninguna clase, los siete solos, mi padre, mi madre, mis hermanos y yo. ¿Para qué más?, nos había dicho siempre. (p. 267)

L'histoire de la famille Carrión commence à partir du couple formé par Julio et Angélica. Certes, c'est une famille unie, mais repliée sur elle-même et déracinée. Julio

[479] Laurent Demanze, « Prologue », *Encres orphelines*, [en ligne] <http://www.fabula.org/atelier.php?R%26eacute%3Bcits_de_filiation> (page consultée le 26 novembre 2016).

Carrión renie son identité familiale, le secret familial est celui de ses origines[480]. Le vide se définissant comme une absence de matière, l'image – « suspendida en el vacío » – évoque l'absence de famille. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant soulignent que : « Faire le vide en soi-même […], c'est se libérer du tourbillon des images, des désirs et des émotions »[481]. Julio Carrión « fait le vide de ses origines » comme s'il voulait effacer un passé chargé d'émotions douloureuses qui, dans son histoire, sont liées au sentiment de honte. La façon dont Julio Carrión occulte son passé correspond à l'une des caractéristiques du secret qui, selon Serge Tisseron « ne s'oppose pas à la vérité, [mais] à la communication »[482]. Lorsque Julio Carrión dit à ses enfants « ¿Para qué más? » il s'oppose clairement à la communication[483], il dissuade toute tentative de chercher à en savoir davantage et défend indirectement à ses enfants de poser des questions sur son passé. Il recentre l'histoire familiale sur lui, sa femme et leur progéniture. La fratrie Carrión Otero semble ne pas avoir accès au passé familial puisque le père impose le silence à ce sujet. Comme le souligne Serge Tisseron : « Vouloir cacher à ses enfants les erreurs qu'on a pu commettre contribue non seulement à les exclure d'une partie de notre vie, mais aussi à les emprisonner dans la nécessité de se conformer à des idéaux excessifs »[484]. Julio Carrión sait l'admiration que ses enfants lui vouent, et s'il refuse de parler de son passé c'est pour maintenir cette idéalisation du noyau familial que Neubuger nomme « le mythe familial ». En effet, « Le mythe familial reflète l'image que la famille veut donner d'elle-même »[485]. Julio Carrión est parvenu à s'enrichir et à entrer dans le cercle de la bourgeoisie madrilène, il a réussi à créer une rupture avec ses origines de berger mais afin de ne pas déchoir aux yeux de ses enfants, il maintient le secret de sa réussite fondée sur le vol, le mensonge et la tromperie. Dans son ouvrage, *Poétique des valeurs*, Vincent Jouve explique ceci : « Dans un roman, c'est surtout par ce qu'il fait, qu'un personnage affiche ses valeurs

---

[480] Julio Carrión renie sa mère républicaine engagée mais aussi l'humiliation qu'il a fait subir à sa belle-mère et à son épouse en les laissant à la rue avant son mariage.
[481] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 1011.
[482] Serge Tisseron, « La transmission à l'épreuve des secrets et des images », in Joyce Aïn (Ed.), *Transmissions : liens et filiations, secrets et répétitions*, Toulouse, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2003, p. 137.
[483] « Le secret de famille est paradoxalement une question de langage et de communication. Il interroge précisément ce legs que l'on fait à ses enfants, un legs souvent partiel, parcellaire, dont les lacunes mêmes sont signifiantes. Le secret importe moins en effet par son contenu que par le processus par lequel chacun s'évertue à le nier, soit en entretenant le silence, soit au contraire, en cherchant les signes de son dévoilement. Il donne un contour à ces failles intimes et un pouvoir à ceux qui le détiennent, déterminant ainsi les relations au sein de la famille », in Patricia Bissa Enama et Nathalie Fontaine Wacker (Eds.), *Le Secret de famille dans le roman contemporain*, *op. cit.*, p. 9.
[484] Serge Tisseron, *Secrets de famille mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 60.
[485] Serge Tisseron, *Les secrets de famille*, Paris, PUF, 2011 [1999], p. 65.

[...] C'est donc la nature de l'objectif visé par le personnage ainsi que les moyens qu'il utilise pour l'atteindre qui vont nous renseigner sur ses valeurs de références »[486]. La méthode par laquelle Julio Carrión est devenu un homme riche est bien loin des valeurs inculquées à ses enfants. Ses valeurs de référence ne sont donc pas celles qu'il affiche. Comme le rappelle Robert Neuburger lorsqu'il évoque la transmission et le mythe familial : « Il est donc inscrit quelque part le désir [...] d'utiliser toutes les capacités d'oubli, de gommage, afin de transmettre un contenu plus adéquat, non pas avec la réalité familiale, mais avec le projet qui est souhaité être transmis »[487]. Julio Carrión occulte son passé de voleur manipulateur, et met non seulement en avant sa réussite professionnelle mais aussi son statut d'homme respecté de tous.

Julio Carrión veut garder le secret dans le but de se protéger et de ne pas révéler à ses enfants ses actes frauduleux. Il sait combien la révélation de la construction de son empire pourrait être un traumatisme et porter préjudice à ses enfants mais aussi à son image d'homme d'affaires. Mais la stratégie du personnage est contre-productive puisque l'absence d'histoire entraîne le désir de la découvrir.

d. Juan Olmedo : sauver les apparences

Dans *Los aires difíciles*, Juan Olmedo est un personnage manipulateur qui en raison de son statut de médecin dupe avec aisance son entourage.

Le premier personnage qu'il trompe dans le récit est une consœur. En effet, lorsqu'il décide de faire admettre son frère malade, Alfonso, dans un centre spécialisé, il ment à la psychiatre du centre quant aux circonstances de la mort de son autre frère, Damián, (p. 76) et se présente à elle comme le sauveur de la famille qui se dévoue pour élever sa nièce et son frère déficient. Il se positionne en victime – alors qu'il est le bourreau de sa fratrie – et remet en cause les compétences de la psychiatre lorsqu'elle le contredit. Toute la subtilité du personnage vise à tromper une collègue qui représente par excellence le médecin le plus compétent pour détecter le mensonge – « La psiquiatra se disculpó a toda prisa, como si las palabras de Juan hubieran puesto su prestigio en entredicho » (p. 77). Malgré ses compétences, celle-ci ne décèle pas les mensonges qu'il

[486] Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 66.
[487] Robert Neuburger, *op. cit.*, p. 32.

a insérés dans son histoire familiale. Juan modifie la réalité[488], son mensonge passe alors inaperçu ; il se garde de dévoiler la chute mortelle de son frère à laquelle il a assisté et de préciser qu'il a achevé son frère. Face à cette psychiatre, Juan Olmedo est maître de la situation, il se trouve dans le milieu médical, qui appartient à son quotidien, et ne laisse paraître aucun signe de faiblesse. C'est comme s'il était parvenu à emmener sa collègue sur un chemin déjà tracé : « [Juan] ya había previsto que aquella cuestión saldría a relucir » (p. 77). Le narrateur, en adoptant la focalisation de Juan, parvient à imposer « son pouvoir au destinataire, il le place dans la perspective voulue »[489] ; celui-ci use du pouvoir de persuasion évoqué par Vincent Jouve. À cet instant du récit, deux destinataires sont dupés : le narrataire intradiégétique – la psychiatre du centre de jour d'Alfonso – ainsi que le narrataire extradiégétique. Le premier restera dans l'ignorance à jamais tandis que le deuxième aura accès aux clés du mystère à mesure que l'intrigue se développera.

Mais ce gardien – qui veille sur son propre secret et qui fait preuve d'une grande assurance avec des inconnus – vacille quand il doit affronter la date anniversaire de la mort de son frère qui est également celle de l'anniversaire de Tamara. Nous avons là deux commémorations qui sont à l'opposé : l'une festive, l'autre tragique. Serge Tisseron évoque dans son ouvrage, *Les secrets de famille*, la problématique des commémorations de famille et du secret de famille : « Il existe dans toutes les familles des rituels de commémoratifs des grands événements familiaux comme les anniversaires, les mariages ou les décès. Mais dans les familles où il existe un Secret grave, certaines commémorations peuvent se faire de façon masquée »[490]. Dans un premier temps, Juan ne souhaite pas fêter l'anniversaire de Tamara afin de préserver la fillette de ce souvenir douloureux mais en réalité c'est lui et sa conscience qu'il veut protéger d'un acte traumatisant qui le hante. Seul Juan détient le « Secret grave » qui existe autour de cette date tragique qu'il voudrait non seulement effacer de sa mémoire familiale mais aussi de sa mémoire individuelle. Fêter l'anniversaire de Tamara revient aussi à se remémorer la date du décès de son père et ses circonstances bouleversantes. Serge Tisseron explique le refus des commémorations ainsi : « La mémoire familiale, comme la mémoire individuelle, a ses replis d'ombre, et les commémorations familiales

[488] « Mi cuñada murió en un accidente de coche, hace año y medio. Mi hermano, que iba conduciendo, sufrió graves lesiones, entre ellas un trauma encefálico que acabaría causándole la muerte después de siete meses de agonía » (p. 76).
[489] Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 206.
[490] Serge Tisseron, *Les secrets de famille*, *op. cit*., p. 32.

sont parfois appelées à les préserver et les entretenir »[491]. L'anniversaire de Tamara déclenche l'éveil de ces « replis d'ombre » chez Juan. Cette commémoration confronte le personnage de Juan à ses démons puisqu'il est l'auteur du fratricide.

Ce protagoniste se protège d'un secret de famille traumatisant – et dont la révélation serait d'autant plus traumatique pour son entourage familial et amical – en imposant, à ses nouvelles connaissances, une histoire familiale remodelée. Il brouille les pistes par des propos qui dissocient les événements de la réalité, il n'est plus possible de distinguer le vrai du faux ; il peut dès lors (re)construire un foyer familial. Seul le point de vue de Sara permet au lecteur de comprendre, dans un premier temps, qu'il manque un élément essentiel pour démasquer les failles du récit du décès[492].

Ainsi voyons-nous comment chaque gardien a un postulat vis-à-vis du secret qu'il détient : Ignacio Fernández Muñoz veut oublier la trahison d'un homme à qui il avait accordé son entière confiance. Reina III agit impunément à l'encontre de sa sœur par jalousie car elle désire tout ce que sa sœur possède. Julio Carrión González se protège et protège ses descendants d'un passé honteux de voleur ; il ne souhaite pas que son ambition sans pitié soit démasquée. Quant à Juan Olmedo, il manipule l'histoire officielle de la mort de son frère, il maintient une posture illusoire et trompeuse. Les trois derniers gardiens veulent se protéger du jugement des autres. Même si la romancière crée l'illusion que chacun veut maintenir son secret, son « écriture élabore un effet dramaturgique du secret, le dévoilant de façon progressive et concertée […] prenant garde, à mesure de ses révélations, de toujours conserver une partie de son mystère »[493].

---

[491] *Ibid*, p. 33.

[492] Point de vue de Sara, cf. *infra*, chapitre troisième, II. 3. « Sara : une observatrice attentive ».

[493] Ce constat de Yona Hanhart-Marmot au sujet de l'œuvre *Les Géorgiques* de Claude Simon est incontestablement valable dans tout roman dont le secret est un élément constitutif de la trame et donc dans les romans de notre *corpus*, Yona Hanhart-Marmot, « Le secret à l'œuvre : *Les Géorgiques* de Claude Simon », in Patricia Bissa Enama et Nathalie Fontaine Wacker (Eds.), *Le Secret de famille dans le roman contemporain*, *op. cit*., p. 152.

2. Les simples détenteurs

a. Un secret de Polichinelle : « un secreto a voces »

Après qu'Álvaro découvre le secret son père, il retrouve son frère aîné Julio et s'aperçoit que le secret de son père était en réalité un secret de Polichinelle. Ce secret se distingue d'un véritable secret par le fait que les détenteurs savent qu'ils ne sont pas les seuls informés mais dans la mesure où ils ne manifestent pas librement la connaissance qu'ils en ont, ils ignorent le niveau de connaissance des autres. Lorsque Julio, adolescent, a compris qu'un secret existait, il s'est rendu compte que ce secret n'en était pas un :

> Pensaba [yo, dijo Julio] que ellos lo sabían, que tenían que saberlo, que lo sabía mamá, y la señora del estanco, y el dueño del mesón, los que nos saludaban, los que nos besaban y nos tocaban la cabeza, todos tenían que saberlo, pero nadie había dicho nunca nada, no pasaba nada, era como si nadie supiera una palabra de nada. (p. 1024)

Les propos de Julio-fils vont à l'encontre de l'essence même du secret à travers la pluralité des voix qu'ils énoncent. La situation décrite par le personnage illustre ce que la langue espagnole dénomme : « un secreto a voces ». Ce secret de famille n'est pas reclus au sein de la sphère familiale, il est tombé dans la sphère publique. « La señora del estanco » et « el dueño del mesonero », en raison de leur statut social, représentent des individus ayant un contact constant avec les villageois, ils sont à même de diffuser largement le secret. Le pronom « todos » renvoie à tous les villageois qui ont été spectateurs du vol de Julio Carrión mais le contexte de la répression franquiste les a forcés à se taire ; de plus, ce vol avait été autorisé par la loi. Il semble indéniable que la crainte des représailles ait conditionné cet acte à tomber dans l'oubli. Après plusieurs années de guerre, le peuple espagnol souhaite éviter toute souffrance. En outre, ils font tous le choix de faire comme s'il ne s'était rien passé : « Me daba cuenta de que los conocidos, los que tenían que saberlo, los amigos de papá, las amigas de mamá, los de Torrelodones, hacían como que no sabían nada » (p. 1024). Le vol de Julio Carrión est accepté par consensus, il entre dans le domaine du non-dit et s'introduit dans le quotidien des habitants. Le secret de Julio Carrión fonctionne selon la théorie de Jean-Philippe Pierron : « Il se joue des zones d'ombres d'un monde vivant à la conformité du

jour […]. Il ne fait pas désordre, du moins en apparence, puisque l'ordre du monde demeure, dans un "ni vu, ni connu" allant jusqu'à l'impunité »[494]. Une fois le « secret » dévoilé, le mystère meurt, il n'a plus d'importance aux yeux des villageois, et le récit de Julio-fils atteste que le secret de la fortune Carrión n'en est pas un : « Me acostumbré a vivir como los demás, a vivir como si no supiera, como si no me importara nada » (p. 1025). Pour Julio-fils, le secret n'a pas d'importance parce qu'il connaît son existence depuis toujours. Pour Álvaro, qui ne s'est jamais douté de rien, cette découverte ouvre une blessure difficile à panser. Comme le rappelle Serge Tisseron : « Lorsqu'il existe dans une famille un porteur de Secret, ce n'est pas seulement lui qui est "divisé". Tous les membres de la famille sont amenés, sous l'effet des communications tordues qu'il leur impose, à se couper en deux à leur tour »[495]. Dans la fratrie Carrión, les aînés – Rafa, Angélica et Julio – connaissent la situation tandis que les deux petits derniers en sont exclus. Mais connaître le secret n'est pas sans conséquence. En effet, Julio n'a jamais idéalisé son père comme Álvaro : « No sabía qué era lo que había hecho papá, pero eso daba igual, porque yo sabía que no era bueno. […] La verdad es que yo no le admiraba […]. Papá no era bueno » (p. 1025). La stratégie de Julio Carrión produit un effet contraire à celui escompté.

Une fois le secret révélé, celui-ci devient banal, il ne suscite plus d'intérêt. Julio-fils sait depuis toujours que son père cache un secret connu de tous, les détails de celui-ci ne l'affectent pas, bien au contraire, ils ne font que le conforter dans l'idée que son père n'était pas un homme bon.

b. Alfonso : un témoin sans danger ?

Dans le roman *Los aires difíciles*, un personnage est témoin du fratricide que Juan occulte : Alfonso, le frère cadet, attardé mental. En effet, ce personnage assiste à la scène de dispute de ses aînés et voit comment Juan fracasse la tête de Damián contre la marche de l'escalier. Comme un enfant, il reproduit et illustre ce qu'il a vu :

[494] Jean-Philippe, « Sous le sceau du secret », *Études*, Tome 400, 2004/5, p. 630, [en ligne] <http://www.cairn.info.proxy-scd.u-bourgogne.fr/revue-etudes-2004-5-page-625.htm> (page consultée le 24 février 2017).
[495] Serge Tisseron, *Secrets de famille mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 33.

> Alfonso, indiferente al destrozo, seguía golpeando [el] cráneo de tela [del oso] contra la balaustrada, una vez, y otra, y otra.
> –Damián se ha caído por la escalera […]. Estoy intentando reanimarle [dijo Juan].
> –Reanimarle – repitió Alfonso –. Reanimarle…
> Y siguió estrellando la cabeza del oso contra la madera hasta que vació su cuerpo de serrín. (p. 617)

Alfonso imite la scène finale de la chute et met en évidence le décalage qui existe entre l'action de Juan et les propos de ce dernier. En raison de sa déficience mentale, le personnage n'est pas en mesure de juger une incohérence qui est notable ; c'est pourquoi il simule le crime tout en énonçant la volonté de réanimer la victime. Juan tente alors de manipuler son frère et veut essayer de modifier son souvenir :

> [Juan] quería hacer dudar [a Alfonso] de lo que había visto, enredarle, confundirle, encontrar una forma de convencerle de que él se había limitado a *examinar la herida*, de que por eso había tomado la cabeza de Damián y la había sostenido entre sus manos antes de posarlo en el escalón con *delicadeza*[496]. (p. 724-725)

Juan veut persuader Alfonso qu'en tant que médecin il a essayé de sauver Damián de la mort et transforme son crime en action bienveillante qui aurait pu éviter le décès du défunt. Alfonso est un adulte prisonnier dans un corps et un esprit d'enfant, il a l'innocence si caractéristique de l'enfance et raconte naïvement la scène qu'il a vue :

> –Yo lo vi, yo lo vi, yo lo vi [dijo Alfonso] […]. Damián se cayó, llegó hasta abajo, ¡buuum! Yo lo vi, y Juanito entonces lo reanimó, ¡bum!, ¡bum!, ¡bum! […]
> –Pero si yo lo vi, yo lo vi… […]
> Arrodillado en el suelo, [Alfonso] en la misma postura que había adoptado Juan para examinar el cuerpo de su hermano, machacaba algo […] contra la superficie del último escalón. […]
> –Reanimarle, ¡bum, reanimarle!, ¡bum!, ¡bum! (p. 732-735)

Alfonso est incontrôlable, il raconte avec fierté ce qui s'est passé, malgré sa déficience, il est conscient d'avoir assisté à une scène importante. La répétition sans relâche du « yo lo vi », accompagné d'un « pero si » la deuxième fois qu'il prend la parole, met en évidence la volonté d'Alfonso d'être écouté mais aussi son exaspération. Il a été témoin mais son statut de retardé mental fait qu'il ne suscite pas, dans un premier temps, l'intérêt des adultes parlant du drame à ses côtés. Nicanor, un ami

[496] Nous soulignons.

policier du défunt, assiste à cette reconstitution de scène de crime d'Alfonso qui utilise la même onomatopée pour décrire le choc du corps de Damián contre les escaliers et le geste de Juan pour « réanimer » le blessé. Ainsi trahit-il la violence du coup donné par Juan.

Alfonso devient alors l'élément clé du secret de Juan, il est un témoin direct. Il est le seul à avoir assisté au fratricide mais son statut de déficient ne lui donne aucun droit aux yeux de la loi. Juan ne parvient pas à faire taire son frère, il sait qu'Alfonso n'est pas un témoin légal en raison de sa maladie mais prend conscience que les dires de son cadet le mettent en danger. Juan cesse alors d'être le gardien de son secret pour en devenir son prisonnier. Pour garder les apparences et se mettre à l'abri des possibles « fuites d'information » d'Alfonso, il n'a d'autre solution que de quitter Madrid.

c. Les destinataires extradiégétiques : des détenteurs privilégiés

Le narrataire extradiégétique[497] est indéniablement l'instance privilégiée face au secret qui transpire dans *Los aires difíciles* et *El corazón helado*. Le roman *Malena es un nombre de tango*, ne donne pas le même statut à ce narrataire ; afin de préserver le mystère, la narratrice ne fait que laisser des indices sans énoncer clairement le secret qu'elle connaît et qu'elle va révéler progressivement. Et derrière ce destinataire infaillible se cache le lecteur réel[498] qui aura tendance à s'identifier au narrataire extradiégétique.

Le narrateur, qui adopte la focalisation de Juan Olmedo, évoque sans tabous la vie Juan à laquelle le destinataire a accès. La première confidence qui lui est faite concerne l'adultère entre Juan et sa belle-sœur : Charo. En effet, lors de son décès, Juan l'appelle « el amor de su vida » (p. 89). Le narrataire est alors déstabilisé, Charo est-elle sa maîtresse ou bien un simple amour platonique. Mais rapidement, le doute est levé : « Charo se había vuelto a pintar cuidadosamente los labios […] como había hecho siempre justo después de vestirse, cada vez que abandonaba la casa de su cuñado para volver a la suya » (p. 96). Cet homme qui au sein de sa fratrie représente un homme

[497] « Le narrataire extradiégétique, lui, n'est pas un personnage, mais une figure abstraite, celle du destinataire postulé par le texte », Vincent Jouve, *La lecture*, *op. cit*., p. 26.
[498] « Le lecteur réel, loin d'être désincarné, est une personne à part entière qui comme telle, réagit pleinement aux sollicitations psychologiques et à l'emprise idéologique du texte », *ibid*., p. 35.

responsable, sur qui l'on peut compter, est en réalité l'amant de sa belle-sœur. Et le destinataire peut être interpellé par l'absence de culpabilité vis-à-vis de cette trahison fraternelle : « Ni siquiera en aquel momento [la muerte de su cuñada, Juan] se sintió culpable por llevar casi diez años acostándose con [la] mujer [de su hermano] » (p. 98). Le narrateur instaure comme une gradation dans la révélation de cet adultère : il installe le doute, ensuite, il suggère implicitement l'adultère et finit par dire, sans ambages, que Juan et Charo entretenaient des rapports sexuels. L'Espagne est une société influencée par la croyance judéo-chrétienne qui condamne l'adultère[499] ; néanmoins, le destinataire est conditionné par les valeurs véhiculées dans la diégèse par ces deux frères, et n'est donc pas en condition de juger Juan ou de le condamner moralement. De plus, Charo dépeint à son amant un mari arrogant : « Está demasiado convencido de que es un hombre-chollo, el marido ideal, el mejor, como para pensar que yo pueda mirar a cualquier otro. Si alguien le contara que yo le pongo los cuernos, lo primero que pensaría es que soy una imbécil » (p. 332). Et les paroles de Charo au discours direct montrent qu'elle n'est pas heureuse avec son mari : « –Mira el tonto [de mi marido] […], qué contento está […]. Serás gilipollas [dijo Charo] » (p. 334-335). Cet échange entre Charo et Juan a lieu devant la maison de Damián, alors que les amants viennent de consommer leur adultère. Les insultes de Charo, à l'encontre de son époux, ainsi que la description qu'elle fait de Damián, acquittent Juan. Le destinataire extradiégétique compatit au malheur de cette femme en manque d'amour – « Ahora me encantaría tener un marido que estuviera todo el tiempo besándome, y abrazándome, y sobándome » (p. 333) – et qui voit en Juan un sauveur qui vient la sortir d'un quotidien qui ne la satisfait pas.

L'adultère, qui peut être perçu comme un acte immoral, est dans ce roman justifié et devient un acte « acceptable » ; certes, le destinataire – formaté par la pensée judéo-chrétienne – n'approuve pas l'infidélité mais le XXIe siècle est bien moins moralisateur à ce sujet qu'auparavant.

Mais le narrataire est la seule entité à avoir la certitude que Juan est le meurtrier de son frère : « Su brazo midió con precisión la fuerza del impulso, que […] estrelló [la cabeza] contra el canto del escalón que la había matado, para matarlo otra vez » (p. 616). Le narrataire extradiégétique et le lecteur réel découvrent alors que cet homme, à tous égards respecté dans l'univers intratextuel, est en réalité l'assassin de son frère.

[499] Exode 20 v14 : « Tu ne commettras point d'adultère ».

En effet, ils apprennent vers la fin du récit qu'en plus d'avoir tué son frère, jamais il n'a envisagé de le sauver : « Podría haberle tomado el pulso, pero [Damián] estaba muerto. Podría haber intentado reanimarle, pero estaba muerto. Podría haberse asegurado de su muerte, pero estaba muerto » (p. 616). Dans le système des valeurs extratextuelles la figure du médecin est à l'opposé de la figure du meurtrier, en conséquence, le lecteur en lisant est influencé par le système des valeurs de sa société. Le métier exercé par un personnage crée donc une attente qui, de plus, dans la création romanesque « est toujours un programme »[500]. En outre, la romancière détourne l'image attendue du médecin secourant autrui et fait de Juan un parfait assassin capable de dissimuler des preuves sans difficultés ; c'est le savoir médical du personnage qui permet à Juan de tuer son frère sans laisser de trace. Le destinataire constate avec stupeur que Juan – qui est médecin et qui aurait pu éviter la mort de son frère – est resté insensible face à sa chute. Le personnage avoue qu'il est un assassin – « Si has matado a su padre [pensó Juan] » (p. 740) – car seul celui qui n'est ni en mesure de le juger ni en mesure de le dénoncer, le narrataire extradiégétique, a accès à cette information. Dans son univers extratextuel, le lecteur réel est régi par des normes qui définissent le bien et le mal inculquées dans la société sous l'influence de la morale judéo-chrétienne. Tuer un homme – *a fortiori* son frère – est non seulement un acte immoral[501] mais aussi condamné par la loi. Il est indéniable que le lecteur partage cette morale et approuve l'interdiction de tuer autrui : en outre, il devrait condamner l'impunité dont jouit le personnage. Si l'on suit le raisonnement de Philippe Hamon, « Le personnage est par excellence comme "être social" en relation avec autrui, le lieu du texte où se produit un "effet de morale", un "effet éthique". […]. La "morale" certes, n'est pas une chose simple à définir, ni une catégorie sémantique aisément localisable dans un texte de fiction »[502]. Cependant, la romancière rend son personnage troublant : certes, c'est un assassin, mais la sympathie programmée par le texte à son égard[503] a pour conséquence que le lecteur réel ne considère pas être face à une injustice. Ainsi accepte-t-il que Juan Olmedo ne soit pas entaché par son crime dans la diégèse. En outre, le narrataire extradiégétique et le lecteur n'ont pas accès à l'intériorié de Damián ; ce personnage est uniquement connu à travers ses propos énoncés au discours direct ou par le biais de la focalisation de Juan. Il est, la plupart du temps, présenté comme un personnage

[500] Philippe Hamon, *Textes et idéologie*, *op. cit*., p. 106.
[501] Exode 20 v 13: « Tu ne tueras point ».
[502] Philippe Hamon, *Textes et idéologie*, *op. cit*., p. 185.
[503] *Ibid.*, p. 35.

prétentieux et arrogant – comme en témoignent les propos de sa femme –, et n'est donc pas programmé pour gagner la sympathie du destinataire. Évidemment, celui-ci ne souhaite pas sa mort mais en s'identifiant à Juan, qu'il suit tout au long du roman, il accepte le fratricide. Cet acte, réprouvé dans le monde extratextuel par la loi, se réalise en toute impunité dans la diégèse comme si, implicitement, Juan assouvissait le fantasme du meurtre qui peut sommeiller en chaque destinataire du récit. D'après Vincent Jouve, cette situation est possible car « La lecture est […] à la fois une expérience de libération (on se "désengage" de la réalité) et de comblement (on suscite imaginairement, à partir des signes du texte, un univers marqué par ses propres fantasmes) »[504]. Adhérer au programme narratif peut finir par remettre en question la notion du bien et du mal que tout lecteur pense connaître et maîtriser puisque : « D'une part, [la lecture] dégage le lecteur des difficultés et contraintes de la vie réelle ; d'autre part, en l'impliquant dans l'univers du texte, elle renouvelle sa perception du monde »[505]. La « compétence éthique »[506] du personnage devrait relever de l'immoralité mais le lecteur est pris au piège par le schéma narratif grandésien et ressent de l'empathie pour un personnage qui devrait être détestable à ses yeux[507]. Ce fratricide rappelle le célèbre fratricide biblique[508] de la Genèse lorsque Caïn tue Abel par jalousie, mais dans l'univers d'Almudena Grandes le meurtrier, contrairement à celui de la Bible, n'est pas maudit. Or en raison du nom de famille de Juan et de Damián – Olmedo –, ce meurtre en évoque un autre qui appartient à la tradition littéraire espagnole. Comme le rappelle Katarzyna Moszczyńska-Dürst : « En este momento [el de la muerte], su apellido, Olmedo […] revela connotaciones intertextuales, pues sugiere que la historia de Damián sea, quizás, una nueva versión del caballero lopesco, asesinado a causa de los celos y la envidia »[509].

Dans *El corazón helado*, Ignacio ignore qu'il est en réalité victime d'un plan ourdi par Julio Carrión : « El plan era suyo [de Julio], él lo había ideado […] aunque

---

[504] Vincent Jouve, *La lecture*, *op. cit*., p. 79.
[505] *Ibid*., p. 79.
[506] Philippe Hamon, *Textes et idéologie*, *op. cit*., p. 108.
[507] La romancière assume pleinement l'ambiguïté morale de ses personnages dans ce roman : « Con *Los aires difíciles* inauguré ya una nueva manera de escribir. Ya no me interesan los héroes ni los villanos. Me interesan más los personajes moralmente ambiguos. Dan más juego y tienen más que ver con la realidad », Miguel Lorenci, « Es mi novela más arriesgada, pero prefiero arriesgarme a repetirme », [en ligne], <http://www.elnortedecastilla.es/prensa/20070213/cultura/novela-arriesgada-pero-prefiero_20070213.htm> (page consultée le 10 janvier 2014).
[508] Genèse, IV-8.
[509] Katarzyna Moszczyńska-Dürst, *De las intimidades congeladas a los marcos de guerra: amor, identidad y transición en las novelistas españolas*, Sevilla, Padillas libros, 2017, p. 398.

Ignacio Fernández Muñoz creía que se le había ocurrido a él y seguiría creyéndolo durante el resto de su vida » (p. 706). Seuls le narrataire extradiégétique et le lecteur ont accès à l'intériorité de Julio Carrión. Cette intervention du narrateur met en avant toute la cruauté de Julio Carrión, conscient que jamais sa victime ne se rendra compte qu'elle a été manipulée, et victimise Ignacio Fernández Muñoz qui se sent coupable d'une décision qui ne lui appartient pas. Dans cet univers romanesque, tout est mis en œuvre pour qu'un lien indestructible se tisse entre le lecteur et la famille Fernández Muñoz. Le lecteur partage leur souffrance, célèbre leurs joies et vit la trahison de Julio Carrión comme s'il l'avait subie. C'est une injustice impardonnable, qui plus est, autorisée par un régime dictatorial. En effet, même si Julio Carrión est maintes fois représenté comme un homme charismatique et séducteur, le lecteur ne peut tolérer qu'il dépouille une famille meurtrie par la guerre d'Espagne et qui essaie tant bien que mal de se reconstruire dans l'exil. Le vol commis par ce personnage semble être une barrière à tout lien affectif possible entre Julio Carrión et le lecteur. Si le lecteur fait appel aux notions de bien et de mal dans le contexte extratextuel du conflit entre républicains et franquistes, il associe sans nul doute les valeurs positives au camp des vaincus, les victimes, et les valeurs négatives au camp adverse, les bourreaux. Et afin d'alimenter la haine contre les franquistes, la romancière inscrit le motif de la trahison dans une terre d'exil où les franquistes n'avaient pas de pouvoir, ce qui la rend d'autant plus traumatique. Les Fernández Muñoz auraient dû se trouver à l'abri de la répression franquiste. La romancière semble dénoncer l'acharnement des vainqueurs envers les perdants qui sont persécutés par les représailles franquistes même lorsqu'ils se trouvent dans un pays neutre.

Si nous reprenons la terminologie de Philippe Hamon, Julio Carrión s'apparente à un personnage à « sanction univoque » car dans la morale grandésienne « le canevas narratif conventionnel » ne laisse aucune chance à ce personnage qui ne peut être évalué positivement[510]. Certes, lui qui était un fils de berger a donné à sa famille un confort de vie inespéré mais aux dépens du malheur d'une famille qui s'est liée d'amitié pour lui. La romancière condamne son personnage en raison de sa trahison et oblige le narrataire extradiégétique et le lecteur réel à partager cette condamnation. De plus, jamais Julio Carrión n'exprimera le moindre remords, le personnage ne peut donc être sauvé.

[510] Philippe Hamon, *Textes et idéologie*, *op. cit*., p. 207.

Les détenteurs des secrets ont différents rôles face au secret. L'attitude de Julio-fils permet de démontrer que certains secrets sont un leurre. Le « secreto a voces » fait basculer le secret dans la banalité et le dépossède de la mystérieuse importance qu'il génère lorsqu'il est pressenti.

Alfonso, l'adulte innocent témoin du meurtre, met en danger sans le savoir son frère Juan. Il est le seul à pouvoir démentir la version des faits racontés par Juan. Celui-ci essaie de manipuler la scène vue par Alfonso. Le cadet assimile les propos de son aîné mais imite la violence de son geste. Ainsi dévoile-t-il que son frère est l'auteur d'un fratricide.

Dans ces deux romans, le narrataire extradiégétique et le lecteur réel sont deux instances toutes-puissantes qui ont accès à tous les détails des secrets. Les témoignages intimes des personnages encouragent l'établissement d'une proximité avec ces deux destinataires. Cependant, Almudena Grandes fait le choix de leur donner de nombreuses informations de sorte que le doute ne puisse s'installer dans leur évaluation des personnages.

Le secret de famille ne fait qu'accroître les failles qui caractérisent les diverses sphères familiales du *corpus*. Le secret exclut la famille de son rôle qui se veut rassurant. Le foyer familial devient alors un lieu étrange marqué par l'absence de communication où chacun essaie de préserver son image ou de guérir ses blessures. Cette configuration crée des tensions, des conflits et des silences qui provoquent la curiosité de personnages spectateurs de ces malaises. Surgit alors la volonté de découvrir le secret de l'autre.

II. Le secret de l'autre : à la recherche de la vérité

Le secret de l'autre exclut un roman du *corpus* en raison de sa construction narrative. En effet, *Malena es un nombre de tango* sélabore exclusivement sur la focalisation interne de la narratrice. Celle-ci décide de maintenir le secret qu'elle veut dévoiler à la fin de son récit, le lecteur ne dispose pas d'autres focalisations qui pourraient apporter des indices, il doit donc se satisfaire des révélations de Malena. Les œuvres *Los aires difíciles* et *El corazón helado* se construisent autour de multiples focalisations qui confrontent les points de vue de différents personnages, dans ce cas, le lecteur a accès aux dires ou bien à l'intériorité des personnages qui soupçonnent l'existence d'un événement caché. Ainsi, il peut non seulement être aiguillé mais aussi mieux cerner les enjeux des secrets. Quatre personnages de notre *corpus* sont en quête de vérité ; toutefois, ils n'ont pas les mêmes attentes face au secret. Dans *El corazón helado*, Álvaro et Raquel souhaitent connaître leur passé familial tandis que dans *Los aires difíciles*, Sara est sous l'emprise d'un sentiment de curiosité, contrairement à Nicanor, qui enquête pour inculper Juan du meurtre de son frère.

1. Álvaro : connaître ses origines

a. Objets et photos : combler le silence

Dans *El corazón helado*, l'absence de photos est également un signe qui montre la rupture imposée par Julio avec son passé. Serge Tisseron évoque l'importance des photos de famille qui sont un élément primordial afin de se remémorer le passé : « Parmi les familles qui ont gardé un contact avec leur passé, la photographie tient une grande place. [...] D'autres n'en ont pas, ce qui est difficile pour les enfants, parce que les photos sont un support de paroles et d'échanges »[511]. Álvaro insiste sur la quasi-inexistence de photos de ses grands-parents : « Había visto algunas fotos, muy pocas, de

[511] Serge Tisseron, « Débat autour des secrets et des images », in Joyce Aïn (Ed.), *Transmissions : liens et filiations, secrets et répétitions*, *op. cit.*, p. 143.

ella [la abuela Mariana], sosteniendo en brazos a mis hermanos mayores » (p. 267). D'ailleurs, cette photo évoque un moment du passé qui est en lien avec les petits-enfants, elle rappelle donc un souvenir de la famille que Julio et son épouse ont décidé de former et non un moment du passé de Mariana coupé du présent des descendants de Julio Carrión. Álvaro ne dispose d'aucune photo pouvant illustrer l'histoire de sa grand-mère maternelle ni de sa mère avant l'union de cette dernière avec son père. Ce passé lointain reste inconnu pour les descendants de Mariana. Aucune photo ne peut être le point de départ pour ouvrir une conversation à propos d'un événement antérieur au mariage de Julio et Angélica.

La photo de Teresa, la grand-mère paternelle, est l'exemple même de la façon dont Julio Carrión a manipulé l'histoire familiale des Carrión. Cette photo a permis à Julio de façonner l'histoire de sa mère : « En la única foto que existía de ella, la de su boda, donde miraba a la cámara de frente y con una gran sonrisa » (p. 267). Julio Carrión a conservé une seule photographie de sa mère et ce choix montre la stratégie utilisée par Julio afin que ses enfants ne puissent soupçonner l'existence de faits qui se seraient déroulés autrement. Sur cette photo, Teresa est une jeune mariée heureuse et épanouie aux côtés de son mari Benigno. Elle transmet l'image que Julio veut que ses enfants aient de leur grand-mère : une femme que seule la mort a pu séparer de son époux, l'image du « mythe familial » qui correspond à l'idéal de Julio et non à la vérité. Le « mythe familial » est en étroite relation avec la mémoire familiale. Neuburger résume ainsi la situation : « La mémoire familiale est essentiellement un processus de sélection de ce qu'il convient d'oublier pour soutenir, maintenir, transmettre le mythe d'un groupe »[512]. Cette photo montre le processus de sélection orchestré par Julio Carrión. Comme le rappelle Martine Quesnoy-Moreau : « Une histoire crédible est créée de toutes pièces, elle valorise tous les membres d'une même famille et permet d'instaurer le silence absolu sur des événements du passé »[513].

Álvaro est le seul descendant Carrión qui tient absolument à connaître le passé de son père. Dans ce but, il se rend à La Moraleja[514], un luxueux quartier résidentiel au nord de Madrid où ses parents ont une résidence secondaire, pour essayer d'en

[512] Robert Neuburger, *op. cit.*, p. 32.
[513] Martine Quesnoy-Moreau, *Secrets intimes, secrets de famille? Ces secrets qui en disent long !*, Lyon, Chronique Sociale, 2003, p. 36.
[514] La Moraleja est un quartier qui existe réellement dans l'espace extratextuel, mais ce choix grandésien n'est pas anodin puisque « moraleja » est aussi en espagnol un substantif qui fait référence à la morale d'une histoire et qui, par essence, explique les comportements à adopter ou bien à condamner.

apprendre davantage sur son père[515]. Álvaro endosse alors le rôle de détective. Mais il se retrouve face à ses propres craintes. Comme le rappellent Pierre Boileau et Thomas Narcejac : « C'est la peur, nous le savons qui est le moteur de l'enquête, parce que c'est l'explication qui est l'antidote de l'angoisse »[516]. Le doute s'installe, Álvaro est alors envahi par la crainte : « No dudaba de que mi padre había sido un hombre excepcional, pero ya no estaba seguro del significado de aquel adjetivo. No dudaba de que estaba haciendo lo que tenía que hacer, pero no sabía si lo que buscaba eran pruebas para salvarle o para condenarle » (p. 305). Ces deux phrases montrent bien à quel point le personnage est en contradiction avec lui-même. L'amorce « No dudaba de que » pourrait laisser croire qu'Álvaro est sûr de lui mais immédiatement le personnage soupçonne que ses certitudes n'en sont pas. Le dernier fragment cité, quant à lui, met l'accent sur le conflit intérieur du personnage qui ne sait pas réellement ce qu'il cherche. Et ce qu'il découvre peu à peu ne fait que confirmer l'impression que son père a construit son histoire en mettant de côté certains passages de sa vie. Dans le bureau de La Moraleja, Álvaro cherche des éléments familiaux structurants pour élucider les zones obscures du passé du patriarche[517]. Il y découvre trois secrets qui sont en relation directe avec son père.

La première découverte d'Álvaro est une photo de son père avec une femme, Paloma, qui est la preuve de la présence de Julio Carrión à Paris en 1947. Quand il évoquait sa présence à l'étranger, jamais Julio Carrión n'en avait fait mention. Cette photographie est le premier indice matériel qui indique une incohérence entre la version officielle du passé de Julio Carrión et la version officieuse qui reste à ce moment du récit méconnue d'Álvaro. C'est bien un épisode de son parcours que Julio Carrión a occulté à ses enfants. Cette photographie a le pouvoir de « desmentir la memoria oficial del álbum de la familia Carrión » comme le souligne Agnès Delage dans son article sur Almudena Grandes[518]. À ce moment du récit, Álvaro est perplexe et essaie de comprendre l'enjeu de cette photo : « Trata de calcular la edad de Paloma y su origen

[515] Comme le rappelle Irene Andrés-Suárez : « Al tomar conciencia de que tiene deudas y cadáveres sobre la conciencia heredados de su familia, Álvaro se ve obligado a cuestionar y redefinir la identidad de su padre y la suya propia edificada sobre cimientos falsos », Irene Andrés- Suárez, art. cit., p. 164.
[516] Pierre Boileau, Thomas Narcejac, *op. cit*., p. 89.
[517] Juste avant le décès de son père, Álvaro est sur le point d'inaugurer une exposition sur les trous noirs qu'il a lui-même conçue. Celle-ci voit le jour après la mort de son père, il va parallèlement essayer d'éclaicir les « trous noirs » de la mémoire familiale. C'est pourquoi Nathalie Sagnes-Alem voit dans les trous noirs, qui relèvent de la théorie physique, une métaphore filée du texte. Nathalie Sagnes-Alem, *op. cit*., p. 113.
[518] Agnès Delage, « Almudena Grandes. Fotorrelatos », in Nathalie Noyaret (Ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010), La imagen en el texto (II), op. cit*., p. 252.

con el próposito de encontrar una explicación a la presencia de su padre en París en 1947 »[519]. Mais Álvaro ne possède pas assez d'éléments pour donner un sens à cette photo, pour le moment celle-ci ne peut pas encore avoir le rôle qu'Anne Muxel donne à la photographie : « Avec les objets et les photographies c'est la part visible de l'iceberg de la mémoire qui est montrée. Par eux la mémoire familiale devient concrète, compréhensible, partageable. En raison de leur matérialité, ils offrent enfin la possibilité d'une médiation directe »[520]. Álvaro doit attendre les révélations de Raquel avant de comprendre le secret décelé avec cette photo. La seule certitude que lui évoque ce cliché est qu'il rappelle un moment de la vie de son père qui ne doit pas être révélé : « Sólo sabía que aquella foto era importante para él, porque no la había destruido, y que era peligrosa, porque se había tomado el trabajo de esconderla bien » (p. 400).

La deuxième découverte d'Álvaro est une lettre écrite par sa grand-mère paternelle Teresa. Cette lettre est le point de départ qui rétablit la vérité au sujet de ce personnage dont la réelle identité a toujours été masquée par son fils. D'ailleurs, « Pour accéder au sens, le lecteur premier qu'est le narrateur, mais aussi le lecteur du roman, doit se défaire du discours du père qui a recouvert la réalité pendant plusieurs décennies […] le roman offre la possibilité de confronter dans un même mouvement l'histoire à ses interprétations successives et à ses mensonges »[521]. En effet, dans la mesure où Julio parlait très peu de sa mère, cette lettre comble ce silence ; elle symbolise la parole absente de la défunte Teresa et permet à Álvaro de rétablir une filiation plus authentique avec sa grand-mère. De plus, cette lettre dévoile une partie de la mémoire familiale et a le rôle qu'Anne Muxel donne aux objets au sein de la mémoire familiale : « Les objets et les photos [...] révèlent le positionnement à la fois symbolique, affectif et social de chacun par rapport à sa propre histoire de famille, livrent les affinités électives, déclinent les identités véritables »[522]. Grâce à cette lettre cachée et retrouvée, la vérité est rétablie au sujet de Teresa : « Pero abandonaste al marido equivocado porque debiste de encontrar uno mejor y tu hijo te condenó a muerte, te enterró en vida, te fabricó una vida como la que tú no quisiste vivir, [...] anuló a su hermano, lo negó, lo destruyó, lo arrancó para siempre de su memoria » (p. 403). À la lecture de cette lettre le voile tombe et l'attitude de Julio vis-à-vis de Teresa prend tout son sens. Julio Carrión était mystérieux au sujet de sa mère car elle ne correspond pas au « mythe familial » qu'il a

[519] Irene Andrés-Suárez, art. cit., p. 168.
[520] Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, 2002, p. 149.
[521] Nathalie Sagnes-Alem, *op. cit*., p. 67.
[522] Anne Muxel, *op. cit*., p. 149.

créé. Cette lettre permet à Álvaro de prendre conscience de la supercherie orchestrée par son père. Álvaro est complètement bouleversé par ce que lui apprend le contenu de cette missive puisque le « mythe familial » s'effondre. Cette lettre montre à quel point Julio Carrión a été capable de manipuler son entourage pour parvenir à ses fins. Álvaro la relit à plusieurs reprises afin de s'en imprégner ; cette relecture lui permet de faire revivre ce passé occulté dans son présent. Irene Andrés-Suárez va jusqu'à comparer cette relecture à une formule magique : « Como una auténtica fórmula mágica, una encantación, la repetición tiene el poder de conjurar los fantasmas del pasado y hacerlos aparecer en el presente del personaje »[523]. C'est une relation presque fusionnelle qui se noue entre Álvaro et Teresa à travers cette lettre puisque « Les lettres permettent la pénétration des voix du passé dans le présent. Grâce à elles, Álvaro établit en quelque sorte un contact direct avec ses ascendants. Il découvre une partie d'eux sans qu'aucune médiation intervienne »[524]. Ce lien qui se tisse avec cette ascendante devient si solide qu'il en est indestructible.

Julio Carrión raconte à ses enfants que leur grand-mère est morte le 2 juin 1937 d'une pneumonie mais en réalité cette date correspond au jour où celle-ci a quitté le domicile conjugal : « Pero si esta carta lleva la fecha del 2 de junio de 1937, la fecha de tu muerte, abuela » (p. 401). Désabusé par le départ soudain de sa mère, Julio Carrión décide de l'enterrer vivante et de ne garder qu'une image conforme à ce qu'il aurait voulu qu'elle soit.

Néanmoins, la découverte de ce secret n'est que partielle ; elle est loin de satisfaire la curiosité d'Álvaro puisqu'elle ne fait qu'éveiller des zones d'ombre : « ¿Pudiste volver, abuela, lograste escapar de su victoria, de la cárcel, de la paz de las fosas comunes y las cunetas de la carretera? » (p. 404). Comme l'a remarqué Nathalie Sagnes-Alem au sujet de cette lettre : « Par l'utilisation de procédés romanesques classiques (ici le rebondissement ou la preuve dissimulée), le roman ne perce pas tant les secrets de famille qu'il ne révèle les manipulations de la transmission familiale et les dénis de mémoire. La vérité a comme été archivée et la troisième génération va se la réapproprier »[525].

La dernière découverte d'Álvaro est sans doute celle qui l'affecte le plus car elle prouve à quel point Julio Carrión est un personnage ambigu et perfide :

---

[523] Irene Andrés-Suárez, art. cit., p. 168.
[524] Marine Mourot, *Mémoires individuelles et mémoire collective dans* El corazón helado *d'Almudena Grandes*, Anne Charlon (DEA rédigé sous la dir. de), Université de Bourgogne, 2008, p. 77.
[525] Nathalie Sagnes-Alem, *op. cit*., p. 66.

> Entonces ya tenía en la mano dos carnés a nombre de Julio Carrión Gónzalez, ambos emitidos en Madrid y ambos en verano, uno en julio de 1937, otro en junio de 1941. El primero era de la Juventud Socialista Unificada. El segundo, de Falange Española Tradicionalista y de la JONS. (p. 413).

La Juventud Socialista Unificada fut une organisation politique communiste fondée en mars 1936. Cette carte témoigne donc de l'appartenance de Julio Carrión à la JSU qui est aux antipodes des idées politiques conservatrices que le personnage a toujours affichées. L'existence de cette double adhésion est une preuve tangible de l'ambiguïté de l'attitude de Julio. Les avoir conservées toute sa vie révèle son opportunisme. Néanmoins, Julio Carrión garde tous ses documents dans une pochette bleue (p. 379) ce qui laisse percevoir qu'il avait des affinités plus prononcées pour l'idéologie franquiste, idéologie des vainqueurs, dans la mesure où le bleu est la couleur des franquistes[526]. Découvrir cette facette de son père est un choc pour Álvaro. Isabelle Steffen-Prat montre en quoi cette découverte a un violent impact sur lui :

> Les documents officiels, jusqu'alors cachés mais non détruits par Julio sont là pour témoigner d'un passé contradictoire, plein de trahisons et d'arrangements avec sa conscience. S'il ne possède pas encore toutes les clés lui permettant d'accéder au passé de sa famille, Álvaro entrevoit enfin la véritable nature de son père : le mythe s'écroule et le silence se fissure[527].

La phrase − « aquellos dos carnés que me quemaban en las manos » (p. 415) − montre à quel point cette découverte est douloureuse pour Álvaro[528]. Certes, Álvaro est dans une situation de totale incompréhension, il n'a plus de repères et ce qu'il redoutait le plus s'avère être une réalité : son père n'est pas celui qu'il croyait. En effet, « Cette bi-appartenance dans un contexte de guerre civile suggère une faille dans le système de représentation qui interroge la version officielle de l'histoire et remet en question les fondements même de l'identité du sujet »[529]. Mais cette découverte, au-delà de la

---

[526] Rappelons qu'il a aussi été membre de la fameuse « *División Azul* ».

[527] Isabelle Steffen-Prat, « La lutte mémorielle des deux Espagne dans *El corazón helado* de Almudena Grandes », in Catherine Orsini-Saillet (Ed.), *Mémoire(s) et transmission dans le monde hispanique (XXe-XXIe siècles)*, *Hispanística XX*, nº 25, Dijon, EUD, 2007, p. 241.

[528] Comme le souligne Julia Villa García : « El choque de valores, tanto político como religioso que se produce entre padres e hijos, es una fuente de desestabilización familiar ». Ce choc des valeurs se produit dans *El corazón helado* lorsque Álvaro découvre l'opportunisme de son père, qui va non seulement à l'encontre de ses valeurs mais aussi de son éducation. Julia Villa García, *Familia y literatura en una sociedad en cambio*, *op. cit.*, p. 143.

[529] Nathalie Sagnes-Alem, *op. cit.*, p. 37.

douleur qu'elle suscite, est aussi le point de départ de sa régénérescence[530] donc de sa quête d'identité. Le mythe familial s'effondre, Álvaro se retrouve face à des failles qu'il lui faut dorénavant comprendre mais qui lui seront bénéfiques puisqu'elles lui permettront de se construire peu à peu. La découverte d'Álvaro le conduit à admettre la part d'étrangeté de son ancrage familial.

À travers toutes ces découvertes fondamentales et troublantes, le bureau de La Moraleja se présente au lecteur comme une boîte de Pandore de l'histoire familiale des Carrión. Dans le récit mythologique, Pandore ouvre la boîte contenant tous les maux de l'humanité, Grandes reprend ce mythe et l'adapte au « mythe familial » à travers Álvaro qui ouvre le tiroir contenant tous les maux de la mémoire familiale.

Le personnage a entre les mains des pièces importantes qui laissent transpirer le secret sans le révéler. Afin de pouvoir mettre des mots sur ces informations, il n'a pas recours à sa mère, il préfère mener sa propre enquête à Torrelodones. Ávaro doit chercher l'identité authentique de son père pour la (re)construire. Rappelons que ce personnage est professeur de physique à l'université. Comme le souligne Sara Santamería Colmenero : « Como representante de la comunidad científica está capacitado para desenmascarar a su padre, y descubrir lo que éste ocultaba »[531]. Ainsi, Álvaro est-il prédestiné à démasquer son père.

b. Torrelodones : le village où tout a commencé

Álvaro, perturbé par les découvertes de La Moraleja, décide de se rendre à Torrelodones, le village natal de son père afin de donner du sens à certaines de ses découvertes mais surtout afin de comprendre qui était son père – élément primordial pour sa propre construction identitaire. Si l'on suit le raisonnement de Dominique Viart : « Dans l'égarement qui est le sien, le sujet cherche à reconstruire l'Histoire dont il est issu, afin sans doute de mieux comprendre sa propre situation. Les pères n'apparaissent plus comme garants d'un système de pensée »[532]. Álvaro décide donc

[530] En effet, l'utilisation du verbe « quemar » évoque indirectement le feu. Cela apporte donc une symbolique purificatrice à la découverte puisque : « Le feu est également [...] en tant qu'il brûle et consume, un symbole de purification et de régénérescence. On retrouve l'aspect positif de la destruction : nouveau renversement du symbole », Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 438.
[531] Sara Santamaría Colmenero, thèse citée, p. 219.
[532] Dominique Viart, « Filiations littéraires », in Jan Baetens et Dominique Viart (Eds.), *Écritures contemporaines 2 : états du roman contemporain*, Paris, Minard, 1999, p. 121.

d'éclaircir la situation au sujet de sa grand-mère Teresa et pour cela il cherche à consulter le registre de l'état civil de Torrelodones, institution officielle qui devrait pouvoir lui donner les informations manquantes. La discussion qui s'établit entre Álvaro et l'employé met en évidence le manque d'information au sujet de certaines disparitions à une époque donnée mais aussi les carences dans la filiation puisqu'Álvaro ne connaît même pas le deuxième nom de famille de sa grand-mère (p. 520). Les seules informations disponibles, sur le registre d'état civil, concernent le mariage de Teresa et la naissance de ses deux enfants ; l'employé n'a pas accès aux données qui concernent son décès :

> Tardarán bastante en resolver [la petición], porque tienen que hacerla circular por todos los registros de España, pero la encontrarán antes o después, salvo *en el caso de que su muerte fuera*...–se paró a pensar, pero encontró en seguida las palabras que necesitaba–. *Digamos no oficial*. En este país, y en aquella época, hubo miles de personas, hombres o mujeres, que oficialmente no han llegado a morirse nunca en ninguna parte, ya sabe. (p. 521)

Cette remarque de l'employé pointe que certaines morts survenues pendant la guerre civile – et sous le franquisme – ne seront probablement jamais élucidées ; les autorités franquistes de l'époque ayant tout mis en œuvre pour effacer toutes les traces de ces morts qui dérangeaient idéologiquement. En outre, ces autorités nient l'existence de ceux qui n'ont pas adhéré à leur système de pensée comme si cette dissidence enlevait aux personnes leur statut humain[533]. Une telle méthode d'action n'a pas facilité la construction et la transmission de la mémoire des martyrs républicains. Cette pression de l'idéologie franquiste et la volonté d'effacer qu'une partie de l'Espagne n'a pas soutenu le coup d'état restent palpables malgré le temps : « A muchos acabaron declarándolos muertos después, sin dar explicaciones y por presión de las familias, pero en este caso, si su padre no quería saber nada de ella, no sé… » (p. 521). Indirectement, l'employé porte un jugement sur Teresa qui laisse entendre qu'étant donné la réaction de son fils – Julio Carrión –, celle-ci a dû commettre des actes répréhensibles et honteux. L'employé ne semble pas remettre en cause le système franquiste mais plutôt le passé d'une femme que son fils a maintenu secret. La première étape de l'enquête

[533] Rappelons que sous le franquisme, les psychiatres affiliés au régime parlaient « de un gen rojo » et considéraient que les communistes étaient des malades mentaux, Rodolfo Serrano, « En busca de un gen rojo », [en ligne] <http://elpais.com/diario/1996/01/07/espana/820969222_850215.html> (page consultée le 20 janvier 2017).

menée par Álvaro à Torrelodones le remplit de frustration ; la façon dont Álvaro qualifie les informations officielles montre qu'elles sont dépourvues d'intérêt : « Cogí la historia oficial de mi abuela, *tres pobres hojas* de impresora »[534] (p. 524). Comme le souligne Isabelle Steffen-Prat : « Le régime s'est appuyé des années durant sur une volonté d'effacement de la mémoire et avait mainmise totale sur l'information, la communication, la mémoire »[535]. Les actes de Julio Carrión − avoir modelé son histoire familiale − sont donc en corrélation avec le gouvernement franquiste. Les mensonges du microcosme de Julio Carrión représentent les mensonges du macrocosme de l'État franquiste. Les descendants de républicains sont confrontés au silence imposé par la dictature puis par le « pacte d'oubli » qui s'instaure à l'époque de la Transition. À travers cet échange, la romancière met en avant que les sources officielles ne sont pas en mesure de donner de réponses aux descendants de républicains disparus pendant la guerre et l'après-guerre même si l'Espagne est un pays libre et démocratique et que plusieurs décennies se sont écoulées.

La version officielle ne donne pas d'éléments qui puissent aider Álvaro. Celui-ci se voit obligé d'avoir recours à la mémoire individuelle d'une villageoise de Torrelodones ayant connu son père et ses aïeuls. C'est ainsi que par le biais de la mémoire individuelle d'Encarnita certaines zones d'ombre du passé familial sont éclaircies dont un événement très important aux yeux d'Álvaro, la mort de sa grand-mère dans une prison. Grâce à Encarnita des bribes du passé remontent à la surface.

Avant d'analyser la rencontre entre ces deux personnages, il convient de souligner l'importance du prénom porté par le personnage qui éclaire Álvaro et le plonge dans une confusion encore plus grande. Encarnita, est le diminutif d'un prénom courant en Espagne au siècle dernier : Encarnación. Lorsque le terme « incarnation » est utilisé en tant que substantif, il évoque « [Une] personne ou [une] chose qui apparaît comme la représentation, la manifestation concrète d'une réalité abstraite »[536]. Cette signification inscrit ce personnage secondaire dans une symbolique de haute importance. C'est Encarnita qui donne des pistes à Álvaro pour l'extraire d'un passé familial qui est abstrait pour lui. La première information concerne Teresa :

---

[534] Nous soulignons.
[535] Isabelle Steffen-Prat, art. cit., p. 238.
[536] [En ligne] <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/incarnation/42208> (page consultée le 20 janvier 2017).

> ¡Pues claro que era socialista! Bueno, socialista es poco, ella era más que eso, ella fue… la que lo inventó, como si dijéramos. En este pueblo nadie sabía lo que eran los socialistas hasta que a tu abuela se le ocurrió meterse en política, no te digo más… […]. Socialista era, roja perdida vamos, pero muy buena persona, eso sí, que no se te olvide. (p. 528)

Les idées politiques de Teresa sont une évidence pour Encarnita ; la femme qu'elle dépeint est aux antipodes de la femme décrite par Julio Carrión qui l'a toujours reléguée à un statut de femme au foyer quelconque, une femme effacée, docile[537]. Álvaro découvre alors que sa grand-mère était engagée en politique et qu'elle a eu un rôle de première importance quant à l'introduction du socialisme à Torrelodones. La formulation utilisée par la vieille femme – « se le ocurrió meterse en política », « roja perdida » – met en exergue qu'elle ne voit pas d'un bon œil cet engagement politique. L'adjectif « perdida » met en avant le profond dévouement de Teresa au socialisme mais permet aussi de souligner que ses convictions politiques ont causé sa perte. C'est Encarnita, la première, qui lève le voile sur le passé familial en révélant les vraies circonstances de la mort de Teresa dans une prison (p. 533). De plus, Encarnita a en sa possession une photo qui vient contredire « le mythe familial » construit sur la photographie des noces de Teresa et Benigno. En effet, l'image conservée par Julio Carrión est, certes, une preuve authentique mais qui est bien loin de la réalité. Álvaro découvre grâce à cette villageoise une image de sa grand-mère plus conforme à ce qu'elle était vers la fin de sa vie :

> Era una típica imagen escolar […]. Ella era una versión insólita, juvenil, estilizada, desafiante y atractiva de mi abuela [Teresa] […]. Él [Manuel], un hombre delgado, […] la miraba y sonreía de perfil, como si estuviera solo con ella. […] El tiempo parecía haber retrocedido por el rostro y el cuerpo de aquella mujer, que debía de tener como poco diez años más que la sonriente esposa burguesa que me esperaba al lado de mi ordenador, y parecía su hermana pequeña. (p. 540-541)

Sur cette photographie de classe, Teresa semble avoir rajeuni. Ce bonheur n'est pas dû à un mariage heureux, bien au contraire, il est le résultat d'un adultère avec un instituteur communiste : Manuel. En quelques secondes, cette photographie qu'Álvaro n'aurait pas dû voir, dévoile un secret que Julio avait réussi à occulter toute sa vie. Le

[537] Comme le rappelle Martine Quesnoy-Moreau : « Le mythe familial est un "trompe l'œil". Il est créé de toutes pièces par le porteur initial du secret inavouable. C'est une véritable comédie de mise sur le devant de la scène alors que dans les coulisses, la réalité est tout autre, voire l'exacte réplique du contraire », Martine Quesnoy-Moreau, *op. cit.*, p. 37.

masque tombe, Teresa n'est pas la femme décrite par son fils. Comme le souligne Antonio Ansón : « Las fotografías no tienen tiempo. Circulan, se entrecruzan y vuelven del pasado al presente y al futuro y a lo improbable »[538]. Ce commentaire d'Antonio Ansón montre le côté insaisissable de la photographie. C'est pour cette raison que Julio Carrión ne peut pas avoir une emprise infaillible sur la totalité de son passé. Certes, il peut contrôler ce qu'il dit au sein de sa cellule familiale mais il est dans l'incapacité de maîtriser les objets détenus par les voisins et les amis de sa mère.

Les informations qu'Encarnita donne par la suite sont essentielles mais son récit étant saccadé, ponctué d'absences et de doutes, Álvaro ne perçoit pas qu'elle lui donne les différentes pièces du puzzle pour reconstruire le passé que son père a caché tout au long de sa vie. La clé du passé familial d'Álvaro se dissimule derrière l'histoire qu'elle raconte autour de « la Casa Rosa ». Encarnita n'a été que spectatrice des événements et les informations qu'elle communique à Álvaro ne sont pas contextualisées, c'est pourquoi il n'identifie ni sa grand-mère maternelle – « En ese momento, aquel nombre [Mariana] no me sugirió nada » (p. 536) – ni sa mère – « [Mariana] se había quedado viuda muy joven con una niña [Angélica] que era monísima, por cierto, con los ojos muy azules y rubia rubia… » (p. 537) – dans le récit de « la Casa Rosa ». Encarnita n'est pas en mesure de faire le lien entre Angélica – la mère d'Alvaro – et « la niña monísima » : « Se vendió la casa y nunca volvimos a ver a la señorita Mariana, ni a la niña, nada, como si se las hubiera tragado la tierra » (p. 539). Certes, il possède de nombreuses informations mais il lui manque le fil conducteur qui donne sens à toutes ces informations éclectiques. Le récit d'Encarnita porte les traces du secret sans le démasquer. La révélation de ce personnage n'est que partielle, c'est pourquoi Álvaro ne perçoit pas l'importance des propos de la vieille dame.

En outre, cet échange entre Encarnita et Álvaro met en avant l'urgence qu'il ressent pour recueillir des témoignages directs de personnes ayant vécu à cette époque-là. Encarnita est confrontée à un vrai travail de remémoration, une anamnèse[539] qui donne accès au passé confus de Julio Carrión. D'emblée, elle avoue que sa mémoire est lacunaire : « De vez en cuando me pasan estas cosas, que de repente me confundo y me pierdo, me voy así, muy lejos, y tardo en volver » (p. 527) ; malgré sa bonne volonté

[538] Antonio Ansón, *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*, Murcia, Mestizo, 2000, p. 93.

[539] « Le souvenir de la chose n'est ni toujours ni fréquemment donné, il faut le chercher ; cette quête est l'anamnèse, la réminiscence, la recollection, le rappel », Paul Ricœur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55ème année, nº 4, 2000, p. 733, [en ligne] <http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2000_num_55_4_279877> (page consultée le 4 novembre 2016).

son récit est parsemé de carences : « No me acuerdo de por qué, no sé quién me lo contó, pero estoy segura de que lo he sabido » (p. 533). Les témoins vieillissent, meurent et bientôt il ne restera que des récits indirects ou bien ceux tronqués par les autorités franquistes. Les paroles d'Encarnita, comme une poussée mnésique, permettent de se dresser contre « le mythe familial » de Julio Carrión et de guider Álvaro sur le sentier de la vérité. Une « certaine » vérité jaillit du fond de la mémoire de la villageoise, « la » vérité devient alors une nécessité pour Álvaro.

Force est de constater que les événements dont parle Encarnita semblent connus de tous à Torrelodones. Le secret que cherche à percer le narrateur est en réalité un secret de polichinelle. Pour Encarnita, ce secret n'en est pas un puisque tout le monde dans le village a été témoin de ce qui s'est passé autour de « la Casa Rosa ». Le contexte historique – les premières années du franquisme – a poussé les villageois à garder une attitude passive et un regard indifférent. Ils ont enfoui au fond de leur mémoire une histoire qui, certes, est « mystérieuse » mais qui ne les concernait pas. Comme le soulignent Pierre Boileau et Thomas Narcejac : « Le mystère, c'est toujours un miroir cassé, un puzzle »[540]. Le mystère nourri par cette maison donne donc, d'autant plus, l'idée que le narrateur est face à un puzzle qu'il doit recomposer. De plus, le personnage d'Encarnita a rappelé l'importance des témoignages dans un pays amnésique car :

> Le témoignage est un vecteur privilégié de la transmission mémorielle, il constitue une étape-clé de la recherche de la vérité historique et de sa reconstruction mais il s'avère toujours insuffisant à rendre compte de la complexité du passé. La version qu'il propose est donc toujours corroborée par une recherche scientifique et objective menée par le personnage-narrateur à partir du présent[541].

Álvaro cherche par ses propres moyens à découvrir le passé de son père, il appartient à cette génération d'Espagnols qui ne se contente pas du discours officiel et qui est prête à remuer les cendres du passé au prix de la révélation d'un passé familial honteux. Rien ne le prédestinait à agir comme un détective, « Yo no tengo vocación de detective » (p. 414), et pourtant, il finit par recueillir, rassembler, recouper les informations pour tenter de comprendre les preuves qu'il a en sa possession. Il adopte une démarche en phase avec son statut de scientifique. Le narrateur est conscient qu'il est face à une tâche d'envergure mais reste lucide. Il parvient à évaluer l'ampleur du

[540] *Pierre Boileau et Thomas Narcejac, op. cit.*, p. 41.
[541] Nathalie Sagnes-Alem, *op. cit.*, p. 112.

décalage qui peut subsister entre ceux qui sont concernés par un secret et les simples spectateurs : « Esos conflictos relevantes siempre para los protagonistas pero nimios para cualquier testimonio imparcial » (p. 642). Il est donc seul dans cette quête de vérité.

2. Raquel : comprendre le secret

Dans *El corazón helado*, Raquel est marquée à vie par les larmes de son grand-père suite à leur visite chez la famille Carrión alors qu'elle n'est qu'une enfant. Elle idéalise son grand-père, il est à ses yeux un homme fort qui a survécu à la guerre. C'est pour cette enfant un traumatisme que de voir cette réalité s'effondrer. À cause du lien très intense qui l'unit à son grand-père, elle partage sa douleur sans en comprendre les raisons. Raquel cultive ce chagrin au fond d'elle et persiste dans sa quête de vérité pour savoir ce qui a uni Julio Carrión à son grand-père : « –¡Qué pesada eres, Raquel! – Ignacio Fernández Muñoz se paró […] –Me lo has debido preguntar… –Cientos de veces, ya lo sé –aceptó ella–. Pero como nunca me contestas » (p. 1049). Pour Raquel, seule la vérité peut guérir la blessure ouverte. Mais la réponse d'Ignacio est laconique et sans détails :

> En París, hace muchos años, éramos amigos, o por lo menos, yo creía que era mi amigo. Por eso, cuando nos dijo que iba a volver, le pedimos que vendiera las propiedades de la familia para mandarnos el dinero que sacara, porque mis padres eran ricos, pero allí éramos pobres, no teníamos nada. Él nos prometió que lo haría y se quedó con todo. (p. 1050)

Ignacio insiste sur l'amitié qui le liait à cet homme, il passe du « nosotros » au « yo » et ainsi exclut-il Julio qui en réalité ne partageait pas ce sentiment. Comme le souligne André Comte-Sponville : « l'amitié [est] comme une solidarité paradoxalement désintéressée, ou sans autre convergence d'intérêt que celle qu'entraînent, entre amis, l'affection et l'estime qu'ils se portent mutuellement »[542]. Cette définition de l'amitié est sans aucun doute celle véhiculée par Ignacio mais il est indéniable que Julio Carrión ne partage pas cette notion. Non seulement Julio avait discerné la détresse dans laquelle

[542] André Comte-Sponville, « Préface », in Cyrille Bégorre-Bret (Ed.), *L'amitié de Platon à Debray*, Paris, Eyrolles, 2012, p. 10.

se trouvait la famille Fernández Muñoz mais il savait aussi les richesses qu'elle possédait en Espagne ; cette amitié n'était donc pas désintéressée. De plus, ayant des affinités avec le régime franquiste, il connaissait les nouvelles lois espagnoles. En outre, l'amitié qu'il a témoignée aux Fernández Muñoz avait un objectif bien précis : les dépouiller de leurs biens. Contrairement à Ignacio, Julio est totalement dépourvu du sentiment d'altruisme. Dans son récit, Ignacio n'utilise aucun terme péjoratif à l'égard de Julio Carrión, il utilise le substantif « amigo » et non « traidor » de même qu'il n'évoque pas la notion de « robo » puisqu'il dit « se quedó con todo », comme s'il laissait à Raquel et au lecteur le choix des calomnies. La réaction de Raquel est immédiate puisqu'elle utilise le verbe « robar » : « ¿Os lo robó? […] ¿Todo? » (p. 1050). Ce choix de vérité, dévoiler le secret de trahison sans mettre en évidence la rancœur, ne fait qu'ennoblir le personnage qui est déjà, à ce stade du récit, au sommet de la hiérarchie du programme narratif grandésien.

Jamais Ignacio ne complétera son récit et c'est grâce à sa grand-mère Anita que Raquel obtient les détails sur cette vieille histoire familiale après le décès d'Ignacio. Le voile finit par tomber et Raquel apprend enfin ce qui s'est passé.

> Lo que [Ignacio] no podía soportar [dijo Anita] era que Julio nos hubiera engañado, que nos hubiera mentido para robarnos, eso era lo que más le dolía, no el dinero. […] Que Julio fuera capaz de hacernos algo así a nosotros, que le habíamos tratado siempre tan bien, que éramos como su familia, porque estaba siempre metido en casa […]. Julio, que era uno más, uno de los nuestros, de los buenos, nos traicionó también, y eso fue lo que más le dolió a tu abuelo. (p. 1064-1065)

Comme nous l'avons déjà souligné, la famille Fernández Muñoz est la seule qui parvient à surmonter les conflits générés au sein de la sphère familiale. Cette famille est sans faille et pour elle, il est inconcevable qu'une personne considérée comme un des leurs puisse les trahir. Le récit d'Anita vient confirmer les propos du défunt mais contrairement à Ignacio, elle utilise des mots explicites : « engañado », « mentido », « robarnos », « traicionó ». Le fragment : « que fuera capaz de hacernos algo así » met en évidence qu'elle ne trouve pas de terme à la hauteur du préjudice porté. Ignacio a « accepté » les trahisons du camp adverse mais pour eux, Julio était des leurs. Dans les valeurs du système familial Fernández Muñoz, la trahison ne peut venir que de l'extérieur, elle ne peut se concevoir à l'intérieur de la cellule familiale qui est, à tous les égards, soudée.

Pour Raquel ce secret n'en a jamais réellement été un car petite, elle entendait parler de « aquella expresión enigmática, "lo de Carrión" » (p. 1051). Néanmoins, l'expression « lo de » suggère une forme de censure puisque les victimes n'osent pas dire ouvertement en quoi consiste le préjudice subi. À 19 ans, son grand-père lui explique, enfin, le sens de l'énigme mais elle n'obtient le fin mot de l'histoire qu'à 35 ans. Malgré tout, ce non-dit qui flotte au sein de son foyer est indispensable à sa quête identitaire :

> –Pero yo tengo que saber [lo que pasó], abuela. [dijo Raquel]
> –¿Y por qué? […] ¿De qué te va a servir saber eso? […]
> –¿Y de qué me sirve saber cómo me llamo, abuela?¿De qué me sirve saber cómo te llamas tú, y cómo se llamaban tus padres, y por qué no comes nunca albaricoques? ¿De qué me sirve no haberte escuchado decir en mi vida, ni una sola vez el nombre de tu pueblo? ¿De qué me sirve eso abuela? De nada, ¿no? No me sirve de nada, para nada, excepto para saber quién soy yo, y por qué me llamo como me llamo. ¿Te parece poco? (p. 1062)

Cette réponse de Raquel met en évidence l'obstacle que représentent les non-dits dans la quête identitaire. Raquel sait sans le savoir mais ces éléments sont trop évasifs et ne reflètent pas un passé familial solide. Cette histoire familiale est aussi le reflet d'une femme, Anita, que la guerre n'a pas épargnée. Les lacunes du passé de la grand-mère symbolisent les plaies toujours ouvertes ancrées au plus profond du personnage malgré le temps qui s'est écoulé.

Si Raquel parvient à connaître en détail l'histoire des Carrión, lors de sa demande, elle met aussi en évidence les secrets qui persistent autour de sa grand-mère Anita, secrets auxquels elle n'aura jamais accès. Cette situation montre qu'il est impossible symboliquement d'avoir accès à tous les secrets de famille. Seuls le lecteur et le narrataire extradiégétique, deux figures incontestablement privilégiées face au récit, ont accès aux secrets d'Anita. Raquel doit se contenter d'une vérité partielle.

3. Sara : une observatrice attentive

Comme nous l'avons souligné lors de l'étude de l'*incipit* du roman *Los aires difíciles*, Sara est rapidement intriguée par ses voisins, les Olmedo, qui forment une

famille atypique. La curiosité du personnage ne fait que s'aviver lorsque cette famille s'immisce dans son quotidien pour finalement en faire partie intégrante.

Sara fait connaissance avec ses voisins quelque temps après qu'elle s'est installée, et très rapidement, elle décèle que cette famille est, tout comme elle, marquée par une histoire troublante : « A lo largo del mes de septiembre, Sara empezó a mirar de otra manera a los Olmedo, como si sospechara que todos ellos, los vecinos de enfrente y ella misma, estaban tan abocados a convivir como los únicos supervivientes de un naufragio »[543] (p. 68-69). L'image du naufrage renvoie à l'idée que ces personnages n'ont pas de repères, qu'ils ont sans aucun doute survécu à une tragédie, tragédie que chacun veut garder secrète, et ils sont à la dérive. Ce constat de Sara la pousse à observer ses voisins.

La première conversation entre Sara et Juan s'achève par une observation sur la manière dont les crabes se déplacent. Ce sujet, anodin au premier abord, représente en réalité le passé obscur de Juan qui relève de l'indicible et le passé non moins troublant de Sara. Comme le dit Sara : « [los cangrejos] no retroceden ante los obstáculos, sino que los rodean, que es una manera distinta de huir » (p. 111). Il est fort probable que Sara s'identifie à cette habitude du crabe mais la réponse défensive de Juan met en évidence qu'il est confronté à la même situation que son amie : « Sí –Juan estaba de acuerdo–. Tanta mala fama y tan injusta… » (p. 112). L'intervention du narrateur marque une redondance introduite par une formule d'affirmation après l'acquiescement de Juan. À travers cette insistance, le personnage cherche à se protéger face au possible ébruitement, à l'éventuelle révélation de son secret : « tanta mala fama y tan injusta ». Les crabes deviennent alors une métaphore des personnages. Involontairement, Sara s'immisce discrètement dans le secret de Juan. Celui-ci se sent menacé et les propos de sa voisine deviennent obsessionnels : « Los cangrejos andan de lado […]. De lado, se repitió después, […] no hacia atrás sino de lado » (p. 112).

Juan est présenté dès les premières lignes du roman comme un homme mystérieux qui fuit Madrid pour des raisons qui restent indéterminées. Le mystère généré par ce personnage provoque sans aucun doute la curiosité du lecteur et c'est Sara

[543] Dans la mesure où nous avons fait le choix de traiter uniquement « le secret matrice » de chaque roman, l'escroquerie orchestrée par Sara – pour voler de grosses sommes d'argent à sa marraine – n'est pas étudiée. Mais Sara a un autre secret, son adoption temporaire, dont elle ne parlera jamais à Rota. Ayant elle-même un lourd passé à occulter, elle a de bonnes aptitudes pour détecter les secrets des autres.

qui, à travers les questions qu'elle se pose, met en évidence le secret douloureux et mystérieux de Juan :

> Sara seguía dándole vueltas a la inquietud de Juan, al nerviosismo que había mordido las esquinas de cada palabra en aquella revelación que ella no esperaba ni había provocado, una confidencia grave que sin embargo le había sonado tan fácil, tan fluida como si estuviera ensayada […]. Sara sabía por sí misma que el exceso de precauciones puede llegar a resultar más significativo que su ausencia, y al comparar el oscuro color de los temores de Juan Olmedo con la neutra placidez de las escenas que estaba contemplando, se afirmó en la sospecha de que algo no encajaba, como si algún detalle importante no hubiera llegado a aflorar entre las breves, ordenadas, exactas pausas de su discurso. (p. 239-240)

Sara décèle les failles du discours de Juan malgré les efforts qu'il fait pour raconter une histoire cohérente tout en omettant certaines parties inavouables[544]. Le discours trop parfait de Juan ne fait que renforcer l'impression de récit invraisemblable car « Le parler recherché témoigne de l'écart [que le personnage] instaure entre lui et une réalité qu'il rejette »[545]. Juan répète inlassablement un événement familial dont le récit a été minutieusement construit, comme s'il ne voulait pas commettre d'erreurs en le racontant et ainsi ne pas laisser le doute s'installer quant à la véracité de son histoire. C'est en raison de ces précautions démesurées que Sara se montre méfiante à l'égard des circonstances du décès de Damián. Les substantifs employés mettent en évidence le paradoxe de la situation ; « oscuro color » évoque les ténèbres, connote le manque de lumière, ce qui symboliquement suggère le manque de véracité et de transparence des propos de Juan alors qu'il raconte des événements anodins qui appartiennent au quotidien. Cette contradiction trahit le personnage et il est d'autant plus aisé pour Sara de déceler ce comportement qu'elle-même agit de la sorte. Dans la mesure où elle est face à un récit tronqué, sa curiosité ne fait qu'être attisée ; elle est obsédée par le récit de Juan : « Desde aquel momento, Sara Gómez no había dejado de analizar la noticia de la muerte de Damián Olmedo » (p. 242). La théorie de Nathalie Fontaine Wacker prend ici tout son sens : « Le secret est interrogé aussi sur le plan sémantique, dans la mesure où il est bien non pas ce qui est tu, mais ce qui montre que quelque chose est tu. Le secret

[544] Le personnage de Juan se trouve dans une situation de refoulement freudien, comme l'explique Robert Neuburger : « dans ce cas [de refoulement freudien], *le sujet s'impose d'éliminer des informations* », Robert Neuburger, *op. cit.*, p. 31. Nous soulignons.
[545] Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 42.

n'existe qu'à travers les signes révélant sa présence »[546]. Dans ce que le personnage dit, le plus important est donc ce qu'il n'exprime pas ; c'est le silence de Juan qui intrigue Sara ; le personnage pressent qu'il manque des éléments dans le récit de la mort de Damián : « Se daba cuenta de que estaba atrapada en una historia verosímil que además tenía ingredientes de sobra para ser cierta y, sin embargo, algo la impulsaba a volver al principio, a repasar otra vez todos los datos, a preguntarse dónde estaba el error » (p. 243). Le secret de Juan donne lieu à toutes sortes de spéculations. Aussi, nous pourrions nous demander si le roman d'une enquête ne serait pas celui d'une quête hésitante, tâtonnante, douloureuse et peut-être vaine de la vérité. Sara n'arrivera probablement pas à percer le mystère qui règne autour de cette mort mais face à cette situation qui la trouble, elle se transforme en détective à la recherche de pistes qui pourraient éclairer le récit de Juan. Selon Arnaud Tripet : « La ligne qui va du secret à la curiosité est continue. Elle est dans l'ordre de la nature […]. La curiosité est une face du secret. C'en est presque la création. Ce désir un peu diabolique de s'en emparer par surprise quand on soupçonne quelque chose derrière la cloison »[547]. C'est ainsi que Sara transmet sa curiosité au lecteur et crée un lien avec lui.

Ce roman suggère qu'un gardien qui possède son propre secret est le plus apte à pressentir le secret de l'autre. Sara ne connaîtra jamais le fratricide perpétré par Juan mais dès les premières lignes du roman ce personnage a pour fonction de mettre en alerte le narrataire extradiégétique et le lecteur quant au secret que semble dissimuler Juan.

4. Nicanor mène son enquête

Dans *Los aires difíciles*, un personnage secondaire, Nicanor, décèle rapidement les failles du récit de Juan. En raison de son métier, il est policier, il a toutes les compétences requises pour mener une enquête qui le mène sur le chemin de la vérité. Nicanor représente une autorité dans la société qui traque les malfaiteurs. C'est d'abord

[546] Nathalie Fontaine Wacker, « L'écho du secret familial dans *Mon cœur à l'étroit* et *Ladivine* de Marie Ndiaye », in Patricia Bissa Enama et Nathalie Fontaine Wacker (Eds.), *Le Secret de famille dans le roman contemporain*, *op. cit.*, p. 119.
[547] Arnaud Tripet, *Poétique du secret. Paradoxes et maniérismes*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 22.

en tant qu'ami qu'il se rend au domicile de Damián après son décès mais, rapidement, ses réflexes professionnels prennent le dessus.

Nicanor cherche à comprendre la scène – qui dévoile le crime – rejouée par Alfonso : « –¿Por qué hace eso? » (p. 734), « –¿Por qué dice eso? » (p. 735). À partir de cette scène, il tire ses propres conclusions : « Cuenta Alfonso que tú intentaste reanimarle dándole golpes contra un escalón… Es todo muy raro, ¿sabes?, muy confuso, no acababa de entenderlo hasta que pensé como los detectives de las películas » (p. 749). Nicanor déduit rapidement qu'Alfonso est un témoin clé mais malgré son statut de représentant des forces de l'ordre, il ne peut rien faire à l'encontre de Juan puisque le témoin est irrecevable. Son statut le prédestine à faire la lumière sur la mort de Damián. En effet, « La connaissance des statuts et des rôles[548] permet donc de faire le lien entre les valeurs défendues par les personnages et la place qu'ils occupent dans la société »[549]. Nicanor veut que justice soit faite, il décide alors de faire jouer les valeurs incarnées par son métier et tente de convaincre ses interlocuteurs en accusant Juan : « [Mis compañeros] ya saben todos que tú lo mataste » (p. 749). L'emploi du pronom sujet marque une insistance et souligne que Juan est coupable et doit se sentir coupable. Nicanor opère de la même façon avec Sara, il va à l'essentiel afin de provoquer une réaction chez elle :

> –Juan Olmedo mató a su hermano Damián, y Alfonso le vio. Estoy seguro. Lo sé, pero él ha engañado a todo el mundo y un juez nunca admitiría el testimonio de este imbécil, por eso quiero que usted lo vea, que usted…
> –¡Largo de aquí! [chilló Sara]
> –Pero…–Nicanor Martos la miraba con los ojos muy abiertos, como si no pudiera creer que aquella escena pudiera estar ocurriendo de verdad– ¿Está loca, o es que…? […]
> –Le estoy contando la verdad. Se lo juro. Juan Olmedo es un asesino. (p. 784-785)

Sara refuse d'écouter la version de Nicanor alors que celui-ci lui donne tous les éléments qui pourraient l'aider à comprendre le secret occulté par Juan. Cette vérité ne lui plaît pas, elle récuse donc les dires de Nicanor bien qu'il représente l'autorité. Sara accède enfin au secret de Juan qui justifie la venue de celui-ci dans cette petite ville isolée et l'inquiétude permanente dégagée par le personnage. Néanmoins, le lien qui

[548] « Le *statut* renvoie à la fonction de l'agent […] et le *rôle* à l'ensemble des actions virtuellement liées à ce statut », Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 73 (l'italique est un fait de l'auteur).
[549] *Ibid.*, p. 74.

s'est tissé entre eux est indestructible. Sara ne veut pas y croire et se transforme en complice de Juan. Le dessein de Nicanor vole en éclats dans la mesure où Sara refuse de collaborer. Or, ce personnage est le seul qui avait le pouvoir le démasquer Juan si on en croit son nom complet. En effet, le prénom Nicanor a pour origine le terme grec *nike* qui signifie victoire, et son patronyme, Martos, évoque en espagnol le dieu de la guerre « Marte », comme le dit Philippe Hamon « Le nom propre […] est, dans un univers de fiction romanesque […], lieu "plein", programme narratif »[550]. Le policier devrait donc gagner la bataille contre Juan et prouver sa culpabilité. Mais dans l'univers grandésien, Nicanor est un personnage connoté négativement qui ne conquiert pas la sympathie du lecteur[551]. Lorsqu'il essaie de s'introduire dans la nouvelle vie de Juan, pour combler le vide informatif, il continue à être perçu comme un personnage antipathique bien qu'il soit un parfait inconnu. En effet, l'agent immobilier de Juan et de Sara, Ramón Martínez, est confronté à cet homme qui cherche des informations au sujet de la famille Olmedo et c'est un sentiment de rejet que Ramón éprouve à son égard : « Pensé para mí, éste tiene que ser un hijo de puta de muchísimo cuidado » (p. 495). Ramón rejette d'emblée ce personnage parce qu'il apparaît comme un voyeur qui veut observer les Olmedo sans être vu. La discrétion fait défaut à Nicanor et, en raison de cette maladresse, il n'obtient pas l'effet escompté et devient suspect aux yeux de Ramón. Nicanor, malgré son statut, ne convainc pas l'agent immobilier qui voit en lui un espion et non un policier qui mène une enquête. Ainsi la romancière parvient-elle à remettre en cause la fiabilité de cette autorité : « Que sea policía no significa nada, porque los hay buenos y los hay malos, como de todo. El caso es que a mí el Nicanor éste no me gusta. No me gusta un pelo. Y me jode que un tío como él, sólo por tener el oficio que tiene, pueda ir por ahí metiéndose en la vida de la gente » (p. 496). Dans ce roman, la police n'est pas garante de vérité. Tout est mis en place pour protéger l'assassin qu'est Juan. Dans l'espace de Rota, Nicanor est un personnage nouveau rapidement perçu comme un intrus nuisible qui corrobore l'analyse de Philippe Hamon : « Sur le plan des relations interpersonnelles, le nouveau sera souvent un intrus […]. Va-t-il y avoir intégration ou élimination de l'intrus ? »[552]. À Rota, l'intrus est éliminé.

---

[550] Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les* Rougon-Macquart *d'Emile Zola*, *op. cit.*, p. 108.
[551] Nicanor, qui est le meilleur ami de Damián, est un personnage grossier. Comme Damián c'est un habitué des bars à putes, il est vulgaire et il prend plaisir à voir souffrir Juan, lorsque Charo, dont ce dernier est éperdument amoureux, quitte Juan pour son frère Damián.
[552] *Ibid.*, p. 79-80.

Non seulement Nicanor détient la vérité mais il sait que Damián est mort en raison du coup porté par Juan. Pourtant, le policier est confronté à la solidarité qui se crée autour de Juan, celui-ci est alors intouchable et son entourage devient complice d'un crime qu'il ne soupçonne pas. L'enquête n'aboutit pas ; dans la hiérarchie grandésienne, Juan appartient à la catégorie des personnages appréciés, il est comme invincible puisque :

> D'une façon générale, il n'y a pas forcément coïncidence entre la positivité émotive […] et la positivité narrative. Certains cas sont d'autant plus complexes que la représentation détaillée d'un acteur suffit à créer une intimité entre lui et le lecteur – quand bien même il défend des valeurs condamnées par le récit[553].

Juan est un assassin attachant car le texte donne accès à son intériorité[554] alors que Nicanor surgit comme un fantôme du passé pour faire du tort à ce personnage appréhendé comme sympathique aussi bien dans l'espace extratextuel que dans le nouvel espace intratextuel. Le policier est donc évincé sans que les personnages de la diégèse prennent en considération si son enquête se justifie ou pas.

Dans *Los aires difíciles* et *El corazón helado*, le lecteur est accompagné par les personnages qui pressentent l'existence d'un secret. Un lien se noue entre eux, le lecteur se sent alors influencé par la curiosité des personnages et souhaite, lui aussi, lever le voile qui flotte autour de tous ces mystères. La romancière fait naître chez eux le soupçon de quelque chose qui demeure un mystère tant les contours des secrets restent flous. Ces personnages en quête de vérité s'interrogent sur le secret et explorent la vérité parfois inquiétante mais fondamentale de la nature de l'homme. De plus, dans *El corazón helado*, la quête de vérité étant accompagnée d'une quête identitaire, elle octroie au roman des caractéristiques du récit de filiation.

Jusqu'à présent, notre étude a mis en évidence que l'ensemble des personnages maintient le secret familial en s'efforçant de le garder, d'agir comme s'il n'existait pas ou bien encore de le découvrir. Dans ce troisième temps, nous allons nous interroger sur la mise en place du secret et sur les conséquences de sa révélation.

---

[553] Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 87.
[554] *Ibid.*, p. 87

III. Des mythes brisés ?

Les secrets mis en place dans nos intrigues parviennent à perdurer sur un temps plus ou moins long dans la diégèse[555]. Ils mettent plusieurs années à être dévoilés ou ne le sont jamais car les porteurs du secret dissimulent avec astuce les informations qui ne doivent pas être révélées au grand jour. En effet, Reina III, Juan Olmedo et Julio Carrión, grâce au processus de mythification qui les caractérise, sont, dans un premier temps, à l'abri de toute suspicion. Nous tenons à préciser que nous utilisons ici le terme mythe dans l'acception qu'il a pris dans le langage courant c'est-à-dire l'image de « type idéal ». En effet, le respect que ces trois personnages inspirent les rend intouchables, les personnages qui les idéalisent ne soupçonnent pas que Reina III, Juan Olmedo ou bien encore Julio Carrión puissent dissimuler des actions ou des choix dont ils auraient honte. Néanmoins, les secrets ne peuvent être gardés à tout jamais et ils finissent par éclater au grand jour. Selon les cas, il est révélé par hasard – *Malena es un nombre de tango* –, il est le fruit d'une quête persistante – *El corazón helado* – ou bien la révélation d'un secret mineur, mais non moins important, suffit à apaiser l'intérêt que le secret matrice peut susciter – *Los aires difíciles*. La révélation génère de lourdes conséquences puisque quand elle se produit, elle s'accompagne d'un processus de démythification qui dans un premier temps est perçu comme traumatisant mais qui néanmoins permet aux blessures du passé de cicatriser. Nous verrons alors si, suite à la divulgation du secret, les personnages entrent dans un processus de résilience.

1. La mythification au service de la manipulation

Comme le rappelle Vincent Jouve : « Le traitement narratif du personnage a pour but de le constituer en objet remarquable, c'est-à-dire en centre d'intérêt privilégié. C'est ce constat qui autorise à parler de "mythification" »[556]. Le traitement narratif privilégié orchestré par la romancière joue en faveur de ces trois personnages. En effet, Reina III, Juan Olmedo et Julio Carrión ont un statut de premier ordre qui les place au-

[555] Plusieurs décennies dans *El corazón helado*, quelques années dans *Malena es un nombre de tango*, et pour une période indéfinie dans *Los aires difíciles* puisque les personnages n'ont pas accès au secret de Juan à la fin du roman.
[556] Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, *op. cit*., p. 63.

dessus des autres personnages leur permettant de jouer un rôle déterminant, d'avoir sur leur entourage une influence prépondérante.

a. Reina III : la sœur parfaite

Dans *Malena es un nombre de tango*, Reina III incarne auprès de Malena la sœur parfaite. Malgré tout, la narratrice nous dépeint un portrait controversé de sa sœur, ce qui permet de retranscrire la situation telle qu'elle a été vécue au moment des faits : Malena-enfant voyait en sa sœur un idéal féminin. Le souvenir de l'enfance est alors le moteur de la mythification qui a lieu tout au long de la première partie du roman. La description de Reina III n'est qu'exaltation : « [Reina era] la marca de una criatura perfecta, la niña total » (p. 106), « Reina era mucho más buena que yo, y eso era evidente » (p. 110). Dans ces fragments qui concernent l'enfance apparaît le constat établi par Elena García Torres : « La protagonista […] se percibe desde su niñez como culpable, maldita y fallida al no poder alcanzar esa feminidad encarnada por aquéllas [las Reina] »[557]. Cette mythification n'est pas le fruit de son regard de femme adulte, ce processus s'est élaboré à l'âge de l'enfance. Le lecteur y a accès lorsque la narratrice adopte le point de vue qu'elle avait alors qu'elle n'était qu'une enfant. La fillette qu'elle a été était très sévère avec elle-même : « Yo pensaba, ya está, ya se han dado cuenta de que ella es una niña y yo soy otra cosa » (p. 105). Dans la mesure où elle ne s'identifie pas au modèle de sa sœur, Malena se dénigre au point de s'ôter son statut de petite fille. Elle s'incline face à la volonté de celle qui connaît la norme à respecter : « Cada mañana, al levantarme […], era yo misma y era, al mismo tiempo, lo que Reina […] quería que yo fuese » (p. 24). Lorsqu'elle était enfant Malena était soumise à sa soeur. Elle alimentait son malheur mais aussi l'image d'une sœur sans défaut : « Adivinaba que sus sueños eran dulces, porque su vida era la correcta y las niñas de verdad no tienen pesadillas criminales [como yo] » (p. 103). La protagoniste avait alors mis en place un processus d'auto-destruction. Comme le rappelle Elena García Torres, « Se destila del sufrimiento de Malena-niña, incapaz de sentir y comportarse en consonancia con una supuesta razón de género, una crítica de Grandes hacia una visión esencialista de la mujer »[558]. Cette vision de la femme nie la liberté de l'individu qu'elle représente

[557] Elena García Torres, *op. cit.*, p. 135.
[558] *Ibid.*, p. 141-142.

– dans le schéma grandésien, c'est la différence de Malena qui est rejetée – et l'emprisonne dans un modèle féminin dont elle ne peut s'extraire. Le faux portrait mythifié de Reina III dénonce non seulement les conséquences qu'il peut avoir sur une enfant comme Malena mais aussi le poids de la norme dictée par le franquisme. Comme le signale Elena García Torres :

> La convicción por parte de Malena de que el modelo de mujer que la sociedad patriarcal impone es el único aceptable en términos socioculturales, junto con su incapacidad para adaptarse al sistema, explican por qué inicialmente Malena no se plantea siquiera la posibilidad de que existan otras formas de entender la subjetividad femenina que difieran de la encarnada por las "Reinas"[559].

L'enfant qu'elle a été n'a pas les capacités pour nuancer le monde qui l'entoure. Malena-enfant est confrontée à une problématique qu'elle ne pourra résoudre qu'à l'âge adulte. Reina III est une femme patriarcale en construction, un modèle dominant dans sa famille, celui qui est perçu comme étant un modèle à suivre : « Durante toda mi infancia, lo único que yo quise, en cambio, fue parecerme a ella » (p. 24). De plus, l'autorité représentée par les religieuses de son école met en avant le fossé qui sépare Malena de sa jumelle et l'incite à lui ressembler :

> –No te escapes, Magdalena […]. A partir de mañana mientras todas las demás estemos aquí, tú tendrás una hora de estudio arriba, en la clase. Yo misma te pondré la tarea. Y pon atención de ahora en adelante, porque ya me estoy cansando de tus descuidos. Yo diría que te la estás jugando… Tú me entiendes, ¿Verdad? [dijo madre Gloria] […].
> –No sé cómo puedes ser así, es que no lo entiendo… Podrías aprender de tu hermana. (p. 28)

La mère Gloria l'interpelle en l'appelant par son prénom et non son diminutif, ainsi met-elle en exergue la culpabilité qui est inscrite dans son prénom. La conversation est dès lors placée sous le signe de la faute. Son discours montre la façon dont Malena est stigmatisée par la mère Gloria, qui met en avant que toute personne qui n'entre pas dans le cadre imposé par le régime – contrairement à sa jumelle exemplaire – est rejetée. Tel un paria Malena est mise au ban de la collectivité religieuse contrairement à sa sœur qui, selon la mère Gloria, est un exemple avéré. D'ailleurs Elena García Torres a rappelé que : « Reina remite […] a la imagen de la virgen María,

[559] *Ibid.*, p. 141.

Reina de los cielos »[560], en raison de la connotation de son prénom. Reina III ne peut qu'être acceptée et adulée par la collectivité religieuse. Malena, elle, est une pécheresse qui n'a pas de place au milieu de toutes ces religieuses. Lorsque la narratrice avance que « El mundo era de Reina, crecía tan despacio como ella y le favorecía » (p. 105), elle souligne la concordance absolue qui existe entre les valeurs exigées par la société – et indirectement par sa famille – et les valeurs véhiculées par sa sœur. Reina III grandit dans un monde qui la choie et la protège, alors que Malena est confinée dans un monde hostile où elle est incomprise[561].

Si, dans cette première partie, Malena introduit des nuances, les défauts du personnage, loin de ternir sa perfection, provoquent, en réalité, une quasi-vénération chez la narratrice : « Reina era malvada con la más sutil alevosía. Yo, que sólo sé embestir de frente, la admiraba también por eso » (p. 105). Les principes d'empathie sont alors bousculés. Malena magnifie sa jumelle aussi bien pour ses prétendues qualités que pour ses défauts.

La narratrice est prise au piège dans un conflit d'identité avec sa jumelle, laquelle correspond aux dogmes imposés par le régime en vigueur. Dès l'enfance, Malena est conditionnée par l'image que renvoie sa sœur qui, à tous égards, est l'exemple à suivre. Il devient difficile pour Malena de remettre en cause les actes de sa sœur qui, en secret, agit à son encontre. Malena ne voit que le paraître de sa sœur sans réellement chercher à définir son être. Elle nous fait le portrait exalté de l'image que Reina III renvoie mais non de sa réelle personnalité. Le lecteur se retrouve dans un premier temps, comme Malena-enfant, manipulé par une jeune fille qui se veut parfaite. Mais celui-ci n'est pas dupe puisque Reina III incarne l'idéal de la femme franquiste, ce qui dans l'univers grandésien, est associé à un sytème de valeur condamnable.

---

[560] *Ibid.*, p. 140.

[561] María José Álvarez Garrido et Arantxa Goñi voient dans les figures de Malena et de Reina III un autre conflit symbolique, celui qui oppose Lilith à Ève : « Lilit representa la libertad de la mujer para ser ella misma, para ser igual al hombre. Es la negativa consciente a estar limitada dentro de una relación. Ese aspecto de Lilit se ve espléndidamente reflejado en la novela de Almudena Grandes *Malena es un nombre de tango*, cuya protagonista es un espíritu rebelde y fuerte, una mujer sexual y profundamente sensual, a la que la sociedad, empezando por su familia, estigmatiza por saltarse las normas patriarcales. Almudena Grande dibuja a la demoniaca Lilit a través de Malena, a quien, como a la mítica figura le gusta el sexo, las vísceras crudas y la lujuria destacada. Y frente a ella se perfila Eva, en el personaje de su hermana gemela Reina, el prototipo de mujer obediente, sumisa y convencional. Lo que al final acaba planteando Grandes es que en la aparente oscuridad se halla la luz, y en la aparente luz, la oscuridad más pérfida. Malena, anarquista, rebelde, libertina es la cara divina de la fuerza femenina, del amor. Reina, la santa acaba siendo la mujer oscura que agrede a las otras mujeres por conseguir tener a un hombre, pues lo único que le importa en la vida es la apariencia y la seguridad », María José Álvarez Garrido et Arantxa Goñi, *Los rostros de Eva: cómo despertar la diosa que hay en ti*, Madrid, EDAF, 2004, p. 54.

b. Julio Carrión le père sans failles ?

Dans le roman *El corazón helado*, le mythe du père parfait apparaît au début et à la fin du roman. En effet, ce mythe qui se consolide à la suite du décès de Julio Carrión – « Julio Carrión González, q.e.p.d, 83 años, hombre de negocios de éxito, de fama irreprochable » (p. 145) – était déjà une réalité pour Álvaro alors qu'il n'était qu'un enfant.

L'amour qu'Álvaro porte à son père est inconditionnel : « Yo quería a mi padre. Lo admiraba, lo necesitaba, lo echaba de menos, y sabía que sería así toda la vida, pero aún no había aprendido a conjugar los verbos en pasado » (p. 69). La filiation qui unit Álvaro à son père est indestructible aux yeux de son fils. Il est évident qu'il est difficile pour le narrateur de tourner la page suite au décès de son père ; il veut le maintenir en vie, refuse cette perte et souhaite alimenter le souvenir d'un père dévoué à ses enfants :

> Todos los muertos son iguales, decimos, pero no es verdad, no en la memoria de cada uno. Mi padre era un hombre mucho más extraordinario de lo que hemos llegado a ser sus hijos, y su fuerza, su energía, su entereza se reflejaba en nosotros para mantenernos enteros, unidos, con más eficacia que las amorosas estrategias de mi madre. (p. 69)

Julio apparaît comme un homme adulé par son fils. Il est un modèle à suivre, c'est un référent pour tous ses enfants mais il est aussi le pilier de la famille[562]. Afin que le lecteur prenne en considération la grandeur du personnage, le récit met en place à nouveau une « rhétorique réitérative »[563] autour du son caractère extraordinaire[564]. En insistant sur cette facette du personnage, le narrateur souhaite que le lecteur classe Julio Carrión dans la catégorie des personnages aux valeurs exceptionnelles. Álvaro montre une confiance aveugle envers la figure paternelle : « Nunca se me había ocurrido plantearme qué clase de hombre, *de hombre distinto tal vez*, podría haber llegado a ser mi padre antes de convertirse en él mismo, qué clase de hombre podía haber seguido siendo mientras mi conciencia y mi memoria lo registraban como a un ser único, íntegro y sin fisura »[565] (p. 82). Mais le narrateur évoque subtilement que Julio Carrión n'est peut-être pas celui que l'on croit ; la brèche est ouverte même si à ce stade du récit le

[562] Notons néanmoins que la perte du père laisse présager un éclatement de la famille.
[563] Pablo Gil Casado, art. cit., p. 93.
[564] L'adjectif « extraordinaire » pour qualifier Julio Carrión apparaît aux pages 69, 83, 189 et 197. Ces utilisations à intervalles proches provoquent un effet de redondance.
[565] Nous soulignons.

doute ne peut pas l'emporter. Le narrateur pointe le manque d'informations quant au passé de son père mais la perte trop récente de celui-ci ne laisse pas de place à la suspicion :

> No era fácil ser hijo de un hombre como mi padre, una máquina de seducir, un conquistador innato, un mago, un hipnotizador, un genio de la lámpara de su proprio encanto. Nunca había conocido a nadie que no le cayera bien, nadie que no le quisiera, que no se le rindiera, que no codiciara con ansia su presencia, su compañía. Nadie excepto, quizás, yo algunas veces. (p. 70)

Cette accumulation de termes laudatifs relève d'une stratégie du narrateur qui souhaite interpeler l'attention du lecteur et semer le doute au sujet de cet homme qui semble si parfait[566]. Deux niveaux de lecture se superposent dans la phrase qui suit : « No era fácil ser hijo de un hombre como mi padre ». Effectivement, à ce stade du récit le lecteur comprend qu'être le fils d'un homme si parfait est une dure tâche pour Álvaro car il ne sent pas à la hauteur d'un père aussi admirable ; mais cette phrase prend une tout autre connotation dès lors que le narrateur découvre qui a été son père puisque celui-ci s'est construit sur des valeurs qui sont aux antipodes de celles qu'il a transmises à ses enfants. La découverte de ce passé mène Álvaro sur le chemin de la crise identitaire.

Dans la première partie du roman, les chapitres qui donnent la parole à la famille Carrión adoptent la focalisation interne d'Álvaro[567]. Ce choix réduit l'information donnée puisque le lecteur n'a accès qu'aux pensées d'un membre de cette famille[568]. De plus, ce membre est le fils préféré du défunt, c'est donc celui avec qui le lien est le plus solide mais c'est aussi, sans nul doute, celui qui idéalise le plus la figure du père par cette filiation privilégiée. Le narrateur fait le choix de présenter Julio Carrión sous un angle qui le porte au pinacle mais laisse entrevoir qu'Álvaro ne se laisse pas manipuler avec aisance : « Nadie excepto, quizás, yo ». Álvaro semble être l'unique personnage prédisposé à avoir des doutes sur ce père sans failles apparentes. En effet, son statut d'homme de science fait de lui le seul membre de la fratrie Carrión à posséder la faculté

[566] Le lecteur de Grandes connaît les affinités politiques de l'auteur. Dès le début du roman Julio Carrión est présenté comme un homme franquiste puisqu'il a fait partie de la *División Azul*, il est donc invraisemblable que ce personnage incarne l'exemplarité de la vertu.
[567] Il faut attendre la deuxième partie pour que le narrateur adopte la focalisation de Julio Carrión.
[568] Malgré ce choix qui semble réducteur, le chapitre quatre, qui adopte la focalisation de Raquel, vient immédiatement nuancer le portrait de la famille Carrión puisqu'en sortant de chez eux, Ignacio dit à sa petite-fille : « Lo que son es muy hijos de puta » (p. 123).

de briser l'illusion du passé familial pour accéder à la vérité[569]. Comme il l'avance : « Soy físico, y descanso en la predecibilidad, la necesito. Necesito que las mismas causas produzcan siempre los mismos efectos, que las magnitudes inmutables lo sean verdaderamente, que el caos cumpla con su perpetua obligación de engendrar caos, necesito predecirlo » (p. 414). Le passé de son père bouleverse sa pensée scientifique. C'est pour cela qu'il est le seul à vouloir comprendre pourquoi celui qu'il croit être un père extraordinaire n'a pas un passé qui correspond à cette image mythique.

Suite à un processus de démythification[570], la figure paternelle idéalisée réapparaît à la fin du roman alors qu'Álvaro s'apprête à dévoiler le passé obscur de son père à sa fratrie.

Le lecteur est à nouveau confronté à l'image du père extraordinaire ; cette confrontation se traduit dans le récit par un souvenir qui renvoie à une anecdote lointaine dans la chronologie de la diégèse. Le narrateur fait resurgir un souvenir de son enfance où il a partagé de fortes émotions avec son père. Suite à une chute à vélo, Álvaro se blesse et c'est son père qui, tel un héros, vient à son secours. Ce père protecteur devient alors un modèle auquel Ávaro s'identifie : « Me abrazó, le abracé, y me sentí muy feliz de repente, muy orgulloso de llamarme Carrión, de ser su hijo » (p. 1109). Pour cet enfant de 11 ans, c'est une force, une chance d'avoir le privilège d'appartenir à la famille Carrión. La « rhétorique réitérative » autour du caractère hors du commun de Julio Carrión s'enclenche à nouveau : « Pero aquella tarde [mis amigos] aprendieron que Julio Carrión era un hombre extraordinario [...]. A partir de aquel momento, habrían hecho cualquier cosa por él » (p. 1109). Le caractère extraordinaire du père sort de la sphère familiale pour envahir la sphère publique ; le mythe du père idéal se construit dès l'enfance et marque à tout jamais le personnage d'Álvaro. À ce stade du récit, le narrateur sait que son père n'est pas celui qu'il pensait, cependant, il raconte cet épisode en respectant son souvenir et l'image qu'il avait de son père à l'époque. Le narrateur adulte ne porte aucun jugement sur son souvenir : « Aquella noche fue una de las más grandes de mi vida, tal vez la mejor que había vivido hasta entonces, o al menos así la recordaría » (p. 1112). L'accès à l'intériorité de l'enfant qu'était Álvaro permet au lecteur de s'immiscer dans les souvenirs les plus intimes du

[569] Ce statut est primordial car : « [il] crédibilise, dans l'illusion référentielle, l'ensemble du récit comme s'il était garant par sa simple fonction d'un discours de vérité, scientifique et objectif. Cette caractéristique inscrit la quête individuelle dans une perspective plus générale et dote le résultat du même degré d'infaillibilité que la démarche et le processus qui y ont conduit », Nathalie Sagnes-Alem, *op. cit.*, p. 116.
[570] Démythification de Julio Carrión, cf. *infra*, chapitre toisième, III. 2.

personnage ; cette connivence entre le personnage et le lecteur a une lourde conséquence : la désillusion d'Álvaro est ressentie par le lecteur. Lorsque Álvaro se remémore cet épisode, le lecteur a toutes les cartes en main et connaît l'histoire de Julio Carrión, la réintroduction du père parfait est nécessaire afin qu'une empathie se crée avec Álvaro. Le lecteur a en tête toutes les injustices commises par Julio Carrión, grâce à ce souvenir, il peut comprendre la descente aux enfers vécue par Álvaro.

Le narrateur fait un choix lourd de sens dans la construction du récit. En effet, ce souvenir est juxtaposé à un dialogue entre trois membres de la fratrie – Álvaro, Rafa et Angélica. Cette juxtaposition traduit dans le récit la simultanéité entre le souvenir et l'échange téléphonique :

> *Yo tenía once años, y mis padres un chalé en el pueblo de Navacerrada. […] Sin recinto vallado ni vigilancia de ninguna clase, tenía calles de tierra, una explanada con espacio suficiente para jugar al fútbol y una doce de niños de mi edad.*
> –¿Rafa?
> –Sí.
> –Hola, soy Álvaro.
> […]
> *Aquella semana yo no me había clasificado pero entré en el puente esprintando, de pie sobre los pedales […]. La bicicleta [saltó] por los aires y yo también […]. Era un modelo antiguo, de bordes dentados, y el filo metálico se me clavó en la pantorrilla izquierda como si fuera una esquirla de metralla.*
> – Voy a verte a las cinco, ¿vale?, y otra cosa… ¿Te importa que llame a Angélica para quedar con ella allí también? (p. 1105-1107)[571].

Alors qu'Álvaro prend contact avec son frère et sa sœur dans le but de les voir et de leur révéler la vérité sur leur père, il évoque la grandeur de son père, (p. 1107, p. 1113). Ce souvenir est le dernier d'un mythe qui est sur le point de s'effondrer : « Estaba a punto de apretar el gatillo, de encender la mecha, de activar el detonador que haría saltar por los aires a Julio Carrión Gónzalez al menos para mí, al menos en mi vida, de una vez y para siempre » (p. 1118). Les métaphores employées par le narrateur évoquent la destruction, la désintégration d'un mythe ; en outre, l'utilisation du patronyme et non de la filiation instaure une distance entre le fils et le père. La révélation de la vérité est un point de non-retour. Lorsque ce souvenir ressurgit, la cicatrice laissée par l'accident de vélo refait surface, comme le souligne David Becerra Mayor :

[571] Nous soulignons les passages qui se réfèrent au souvenir du narrateur.

> La evocación del recuerdo provoca en Álvaro cierto remordimiento que se manifiesta en el dolor de la pierna lastimada, que se le despierta de pronto [...]. El dolor de la pierna representa el dolor que siente Álvaro al saber quién fue su padre y también el dolor que le provoca traicionar ese recuerdo infantil protagonizado por un hombre extraordinario que desaparecerá para siempre de la memoria familiar cuando cuente a sus hermanos quién fue realmente su padre[572].

Álvaro est confronté à un problème d'identité qui semble ne pas avoir de solution, la seule issue qui permettrait à Álvaro de se libérer est d'éliminer le souvenir de son père, celui qu'il a idéalisé toute sa vie.

Lorsque Álvaro entre dans le bureau de son frère Rafa pour lui dévoiler la vérité, il tente de s'accrocher à quelques souvenirs que sa mémoire est sur le point de faire disparaître. Ces souvenirs imprécis dénotent la fébrilité du personnage : « Y al empujar la puerta recordé uno de mis cumpleaños, el séptimo debió de ser, el octavo quizás » (p. 1119). Cette séquence se clôt par une image intense de Julio Carrión en présence de son fils et de son petit-fils : « Mi hijo Miguel acababa de nacer y [mi padre] entró con él[573] en la habitación del hospital » (p. 1119). Álvaro essaie de se rappeler tous ces souvenirs qu'il ne pourra plus jamais se remémorer sans prendre en considération le passé obscur de son père.

La figure idéalisée du père est présente à deux moments stratégiques du roman, au début puis à la fin. Ces deux moments clés contribuent à mettre en exergue les abus commis par le personnage ; Julio Carrión représente toute une catégorie d'arrivistes que la conjoncture politique d'après-guerre a favorisé mais qui a su se racheter aux yeux de la société. Julio Carrión est, certes, un homme sans scrupules, mais c'est un bon père qui a su inculquer des valeurs à ses enfants alors qu'il ne les a pas, lui-même, respectées. Le lecteur qui pensait avoir compris le système narratif grandésien est perdu à cause de ce personnage troublant quand son caractère de père exemplaire réapparaît à la fin du roman. Cette approche du personnage relativise le schéma, *a priori*, manichéen de la romancière. Julio, que l'on répertorie aisément dans la case du « méchant franquiste », a pourtant été et restera, dans le souvenir de ses enfants un père extraordinaire. Avec cette figure, la romancière remet en cause le schéma simpliste qui

[572] David Becerra Mayor, art. cit., p. 250.
[573] Le pronom complément renvoie à un babyfoot que Julio Carrión avait offert à son fils alors que ce jouet était en rupture de stock. L'objet réactive, au moment de la naissance du fils d'Álvaro, l'image de ce père prêt à tout pour lui faire plaisir.

opposerait le « mal » au « bien » comme le font les romans à thèse. Almudena Grandes dit ouvertement être « rouge » et est engagée pour la cause républicaine. Tout porterait à croire qu'elle pourrait avoir tendance à diaboliser l'image franquiste, et pourtant, Julio Carrión montre que derrière des hommes qui se sont insurgés contre un régime démocratique, qui ont combattu aux côtés des nazis et qui ont soutenu une dictature, de bons pères de famille pouvaient se cacher. Comme Almudena Grandes le déclare dans une interview : « No se puede caricaturizar a los malos porque siempre tienen alguna luz: quieren a su madre, a sus hijos, les gusta la música, pintan y trasplantan los geranios cuando el tiesto se queda pequeño. Un malo sin matices es una figura tonta y demagógica »[574]. L'objectif de ce roman n'est pas de défendre les valeurs franquistes mais plutôt de montrer que ces hommes – qui ne partagent pas les valeurs de la romancière – pouvaient avoir des qualités. En conséquence, tout comme Álvaro, le lecteur est pris au piège et ne déteste pas Julio Carrión. Neámoins, contrairement à Álvaro, ce dernier a eu accès à un portrait nuancé que l'on pourrait même qualifier d'antinomique dès les premières pages du récit. En effet, après la partie consacrée à l'enterrement de Julio, épisode qui, dans n'importe quelle famille, accentuerait l'idéalisation d'une personne, le lecteur est confronté au regard porté sur ce même personnage par les Fernández Perea, famille dont il a causé la perte. Le lecteur a face à lui deux réalités contraires et s'interroge sur ce personnage qui peut, à lui seul, enfermer des traits de caractère si différents.

c. Juan : un homme altruiste ?

Dans *Los aires difíciles*, les conditions de vie de Juan Olmedo dans le nouvel espace diégétique de Rota contribuent à la mythification du personnage.

En effet, cet homme emménage seul avec sa nièce et son frère déficient mental. Il est vu comme un homme bon et dévoué qui sacrifie son statut d'homme indépendant et célibataire pour s'occuper de deux membres de sa famille. Il se présente comme le sauveur de sa famille ayant pris sous son aile sa nièce suite au décès de son frère et de sa belle-sœur. Comme le souligne Katarzyna Moszczyńska-Dürst : « Médico de

[574] Interview d'Almudena Grandes par Iñaki Esteban, « En la Guerra Civil hubo buenos y malos, pero todos con matices », [en ligne] <http://www.hoy.es/20071116/sociedad/guerra-civil-hubo-buenos-20071116.html> (page consultée le 15 décembre 2016).

profesión, se ha mudado de Madrid junto con su hermano discapacitado y su sobrina huérfana para cuidarlos, por eso parece encarnar todos los ideales de la tradición cristiana y cultura caballeresca »[575]. Les personnages de la diégèse construisent une représentation de Juan à partir des informations qu'il leur donne – des informations qui sont soigneusement sélectionnées et mises en scène. Selon Katarzyna Moszczyńska-Dürst : « Juan, tiene que afrontar una crisis e intentar "reescribir" sus propias narraciones personales »[576]. Et même lorsque celui-ci commet un acte tabou pour la société – fréquenter des prostituées –, il est défendu :

> –Un hombre tan joven, con una vida tan dura, ocupándose todo el santo día de un retrasado mental y de una niña pequeña, y trabajando a la vez, que además es nuevo aquí, que no conoce a nadie, que no debe de tener tiempo ni para tomarse una cerveza en paz, así que no digamos para ir a ligar… Por alguna parte tenía que salir, mujer, no me parece tan grave.
> –¡Ah! ¿no? ¿Eh? – Maribel no fue capaz de articular una respuesta más compleja […].
> –Pues no, ésa es la verdad. Y no es que los hombres puteros, así, de entrada, me caigan simpáticos, pero la vida es muy complicada, mucho, y tú deberías saberlo… (p. 177-178)

Sara ne juge pas Juan quand elle apprend qu'il va voir des prostituées, bien au contraire, elle le défend. L'expression « todo el santo día » évoque la routine monotone à laquelle est confronté Juan. Non seulement il s'occupe d'un déficient mental mais en plus il a à sa charge sa nièce. Deux personnes vis-à-vis desquelles il n'a, *a priori*, pas de responsabilités directes[577]. L'empathie que Sara ressent pour lui est indéniable. Juan est l'incarnation du sacrifice, il est, à ses yeux, exemplaire et courageux. Elle ne le condamne pas comme le fait Maribel. Pour Sara, le quotidien de cet homme justifie son choix, elle minimise ce dont Maribel l'accuse et ne condamne pas ses préférences intimes mais elle reconnaît néanmoins ne pas les approuver en en principe. Même si la conduite sexuelle de Juan relève du tabou et n'est pas acceptée par la société, Sara n'évalue pas négativement le « *savoir-vivre* »[578] de son voisin. Le paraître du personnage parvient à dissimuler complètement son être même si certains aspects ne sont pas conventionnels. La façon dont il s'est présenté dans ce nouvel espace diégétique a pour conséquence qu'il parvient à faire accepter un acte qui aurait tendance

[575] Katarzyna Moszczyńska-Dürst, *op. cit.*, p. 393.
[576] *Ibid.*, p. 393.
[577] Rappelons que dans cette première phase de mythification aucun destinataire – intradiégétique ou extradiégétique – ne sait que Tamara est sa fille ni qu'Alfonso a été témoin du meurtre qu'il a commis.
[578] Philippe Hamon, *Textes et idéologies*, *op. cit.*, p. 108 (l'italique est un fait de l'auteur).

à être considéré comme immoral. Cette stratégie de la romancière rend son personnage d'autant plus vraisemblable. Bien qu'il soit en haut de la pyramide dans la hiérarchie des personnages grandésiens, les failles du personnage le rendent particulièrement crédible aux yeux du lecteur.

À mesure que l'intrigue se met en place, Sara se pose des questions quant à son voisin et se demande qui il est réellement. C'est alors que survient un événement qu'elle n'avait pas prévu et qui redore l'image de Juan : Maribel est agressée par son ex-mari. À ce moment du récit, le personnage agit en accord avec son statut de médecin et sauve Maribel : « No. No te vas a morir […]. *Tú* no. No te vas a morir […]. No voy a dejar que te mueras, ¿Me oyes?, no te vas a morir [insistió Juan] »[579] (p. 548-549). Il exerce clairement son devoir de médecin altruiste qui se doit de sauver des vies. Il se présente comme celui qui peut défier la mort. Mais dans ce bref discours transparaît la face cachée du personnage ; lorsqu'il emploie le pronom sujet à la deuxième personne, il affirme que Maribel ne mourra pas mais semble aussi sous-entendre qu'il aurait déjà laissé mourir une autre personne ou qu'il pourrait le faire. Il a le pouvoir de sauver Maribel et il le fait, il a eu la possibilité d'examiner son frère lors de sa chute mais il n'a pas cherché à le sauver, bien au contraire, il a abusé de son savoir médical pour que le coup final donné à Damián reste indétectable.

Ce personnage est, tout comme Julio Carrión, déstabilisant. Dans sa construction, il est diamétralement opposé à ce dernier. En effet, Juan est un personnage qui se trouve en haut de la hiérarchie grandésienne. Et néanmoins, il accumule une quantité d'imperfections – qui pourrait le mettre sur le même rang que Julio Carrión – puisqu'il est l'amant de sa belle-sœur, le meurtrier de son frère, « un putero » et qu'il ment à tous ceux qui lui font confiance. Malgré tout, le lecteur qui suit son quotidien grâce au narrateur qui utilise la focalisation interne n'est pas invité à condamner cet homme.

2. Démythification : (non) révélation du secret

D'après Dominique Rabaté : « Le moment de la divulgation [du secret] est […] sans arrêt retardé car sinon tout le prestige imaginaire s'évanouirait. On sait que le

[579] Nous soulignons.

secret, une fois révélé, perd toute valeur ; voilà pourquoi il ne doit pas cesser de se dérober »[580]. Il nous semble que la vision de Dominique Rabaté est à nuancer ; certes, le secret « perd » en valeur mais il laisse un traumatisme au sein de la famille dont la définition montre la violence qui se cache derrière ce terme :

> Le traumatisme – qui dérive du grec et qui signifie à la fois une effraction et une blessure – désigne les conséquences d'un événement dont la soudaineté, l'intensité et la brutalité peuvent non seulement entraîner un choc psychique, mais aussi laisser des traces durables sur le psychisme d'un sujet, qui s'en trouve alors altéré.
> L'événement traumatisant (ou de type traumatique) est ainsi un événement violent, qui surgit sans avertissement et auquel le sujet n'est pas préparé ; cet événement brutal […] prend le sujet par surprise et donc le déroute[581].

La découverte d'un secret qui occulte un passé traumatique peut donc avoir des conséquences irréversibles. D'une part, Malena et Álvaro doivent se reconstruire et d'autre part, cette révélation entraîne une violente démythification de Reina III et Julio Carrión. Néanmoins, chaque roman s'inscrit dans une divulgation tardive du secret matrice.

Il existe deux modes de divulgation du secret : la confidence et la révélation[582], qui sont les stratégies utilisées dans ces œuvres.

a. Des secrets dévoilés sous le sceau de la confidence

- Transmission familiale : le passé éclaire le présent

Dans *Malena es un nombre de tango*, la narratrice parvient à comprendre qui est la maîtresse de son mari alors qu'elle se trouve à l'écart de sa famille. Cette distance spatiale, qui la sépare de son entourage hostile, et les retrouvailles après de longues

---

[580] Dominique Rabaté, *op.cit.*, p. 25.

[581] Thierry Bokanowski, « Du traumatisme au trauma : les déclinaisons cliniques du traumatisme en psychanalyse », *Psychologie clinique et projective*, n° 16, 2010/1, p. 10, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-et-projective-2010-1-page-9.htm> (page consultée le 16 juillet 2016).

[582] « Il y a deux modes de divulgation à distinguer : le premier est de l'ordre de la confidence, il introduit une ou plusieurs personnes dans la classe des dépositaires. La structure du secret ne change pas, seulement la répartition géométrique des actants. La révélation est d'une toute autre nature : elle vise idéalement à abolir le secret, à déduire la séparation entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas », Dominique Rabaté, *op. cit*., p. 25.

années de silence avec sa tante Magda favorisent la confidence. L'intimité qui s'instaure entre les deux femmes débouche sur un acte de transmission transgénérationnelle[583] qui guide Malena sur le chemin de la vérité.

Lorsque Santiago lui confirme son infidélité et la volonté de se séparer, Malena trouve refuge auprès de sa tante Magda qui, à ses yeux, est une mère et non pas au sein du noyau familial. La narratrice doit faire face à un moment douloureux de sa vie et la seule figure protectrice et maternelle qui s'offre à elle est incontestablement celle qui porte le même prénom qu'elle[584]. Comme au moment de sa rupture avec Fernando, Malena est désemparée : « Que me deje por otra, me parece tan raro… No sé, estoy desconcertada, confundida, no entiendo bien lo que pasa. Es extraño » (p. 573). Et c'est Magda qui, à travers son passé familial, donne peu à peu les clés à sa nièce pour que celle-ci comprenne qui sont les Reina[585]. Ce regard extérieur sur la lignée des Reina lève le voile qui aveugle Malena depuis son enfance. La narratrice peut enfin déceler qui se cache derrière le divorce qui s'annonce puisque : « Nous répétons les événements et surtout ceux qui sont dramatiques sans le savoir ni le vouloir […]. Constater des répétitions, de génération en génération, de choses vécues autrefois, libère du ressassement hargneux, revendicatif ou angoissant »[586]. Les différents aveux de Magda permettent à Malena de reconstruire sa propre vie et de la comprendre. Le premier aveu de Magda, qui lui aussi s'inscrit dans la catégorie du tabou, est formulé implicitement : « Hace ocho años [que tu padre] no viene a verme […], cuando se decidió a seguir hablando, lo hizo sin mirarme » (p. 574). Magda est submergée par la honte, elle a transgressé un interdit et craint le jugement de sa nièce. Mais cette confidence se fait entre deux femmes qui portent le nom de la pécheresse biblique ; c'est pourquoi Malena ne porte pas de jugement à l'égard de sa tante, elle écoute son récit sans émettre son

[583] Selon Anne Ancelin Schützenberger il y a : « Transmission transgénérationnelle, lorsqu'il s'agit d'un héritage ou d'une transmission invisible, comme celle des traumatismes de guerre ou de secrets de famille », Anne Ancelin Schützenberger, « Secrets, secrets de famille et transmissions invisibles », art. cit., p. 37.

[584] Il convient de souligner que Magda est également la marraine de Malena, ce qui l'autorise à jouer le rôle de mère et de confidente : « La fonction de la charge de parrain ou de marraine crée un lien mystique entre le parrain et le filleul, la marraine et la filleule, bien plus puissant que certaines attaches consanguines. Dans bien des provinces, le parrainage donne naissance à une affection prononcée, souvent plus confiante que celle accordée au père, si bien que toute la vie, le filleul demande conseil ou confie ses secrets plus volontiers à son parrain ou à sa marraine qu'à ses parents ». Roger Lecotté et Pierre Louis Menon, *Au village de France : la vie traditionnelle*, 1954, p. 80, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr/definition/marraine> (page consultée le 14 janvier 2017).

[585] « La survenue d'un événement dans une famille favorise le récit, par d'autres membres de cette famille, d'événements semblables qu'ils ont vécus précédemment et dont ils ont gardé jusque-là secrètes les conditions précises », Serge Tisseron, *Secrets de famille mode d'emploi*, *op. cit*., p. 86.

[586] Anne Ancelin Schützenberger, *Psychogénéalogie : guérir les blessures familiales et se retrouver soi*, Paris, Payot, 2012 [2007], p. 108.

opinion, elle se veut objective. La deuxième information capitale – qui n'est pas un aveu mais une confidence – concerne les circonstances du mariage des parents de Malena : « Los dos se habían salido con la suya. Ella lo había cazado a él, que era de lo que se trataba, y él había cazado al Futuro, así con mayúscula. Tal para cual » (p. 583). En utilisant le verbe « cazar » pour décrire la situation, Magda joue sur la consonance très proche du verbe « casar ». Le mariage n'est donc pas une union entre deux êtres qui s'aiment mais bien une union où chacun a été la proie de l'autre et où chacun doit y trouver son équilibre. Cependant, Malena ne perçoit pas le récit que sa tante consacre à sa mère en tant que tel, elle actualise le passé d'une génération de femmes antérieure à la sienne et entrevoit, dans le récit de Magda, toute la perfidie de sa propre sœur par le biais de sa mère : « No lograba pensar en mi madre, no conseguía recuperar su imagen, sino la de Reina, y recordaba a mi hermana, la veía moverse, la escuchaba hablar, en cada detalle que Magda me describía » (p. 582). Tous ces éléments lui permettent de se ressaisir, de se mettre en alerte, ils sont la pièce manquante qui lui donne accès à la vérité : « –Eres tú ¿verdad, Reina? […], ella eres tú, la novia de Santiago, eres tú, ¿verdad que sí? » (p. 622). Le pronom sujet « ella » qui évoque une femme inconnue prend forme et devient un « tú » ; la question rhétorique – « ¿verdad que sí? » – ne laisse pas de place à l'ambiguïté. Ainsi, Malena, au moyen de la transmission invisible du secret, découvre l'adultère dont elle est victime ; Magda, sans le vouloir, lui donne accès à la vérité. Suite au rejet de Fernando, c'est un réel acharnement qui caractérise Reina III à l'encontre de sa jumelle. Celle-ci n'abandonnera pas sa proie tant qu'elle n'aura pas réussi à briser son mariage. Certes, le dessein de Reina III n'a pas abouti avec Fernando mais elle parvient à triompher de sa sœur en épousant son mari. Reina III transgresse de la sorte le rêve que partageaient les deux sœurs : « Reina y yo soñábamos en aquella época que algún día nos casaríamos con dos hermanos […]. No sé si ella era sincera, yo sí lo era » (p. 37). Les jumelles ne se marieront jamais avec deux frères mais elles auront épousé le même homme… Ce schéma familial semble se répéter de génération en génération puisque leur tante a été la maîtresse de leur père qui s'appelle Jaime – il porte un prénom dérivé de Santiago.

- Juan brouille les pistes

Dans *Los aires difíciles*, Juan décide de dévoiler un secret secondaire afin de faire oublier l'intrusion de Nicanor et de témoigner à Sara la confiance qu'il lui porte.

Juan et Sara, les deux piliers de la famille hors-norme qu'ils composent, ont besoin de faire le point sur la venue de ce personnage sorti du passé des Olmedo. Ils créent alors tous deux une ambiance propice à la confidence en s'isolant de Maribel et des enfants. Afin de dénouer les récentes tensions qu'ils ont subies, Sara sert de l'alcool. Juan est en confiance et « dévoile » un secret à Sara tout en niant le « vrai » secret :

> –Verás, Sara…–él llenó el vaso de hielos, los cubrió con whisky hasta la mitad, bebió un trago, volvió a dejarlo en la mesa, y la miró a su vez–. Nicanor cree que yo maté a mi hermano Damián, el padre de Tamara… Bueno, en realidad, no era su padre, era su tío, porque Tam es hija mía. Pero yo no maté a mi hermano. Es una historia muy larga de contar. (p. 790)

En dévoilant sans ambages sa paternité, Juan détourne l'attention de Sara. La forme verbale employée par le personnage – « verás » – indique qu'il veut se confier à Sara. Juan ingère de l'alcool comme s'il avait besoin de prendre des forces pour affronter Sara. Il doit faire preuve de courage pour rester sur ses positions et maintenir son secret suite à la révélation implacable de Nicanor à Sara. Ses paroles au discours direct – « yo no maté a mi hermano » – contredisent les pensées auxquelles les destinataires extradiégétiques ont eu accès mais : « Ne pas admettre et ne pas révéler [est] la seule logique de défense du secret »[587]. Le narrateur, en utilisant le verbe « creer », insiste sur le fait que Nicanor est certain de ce qu'il avance sans pour autant avoir le pouvoir de le démontrer. Juan récuse une dernière fois les dires de Nicanor, et Sara ayant refusé la version du policier, le médecin considère qu'une page se tourne. Le contexte dans lequel se retrouve Sara, suite au départ de son voisin, tend à confirmer cette idée :

> Aquel levante era sólo alegría […]. Sara aferró la barandilla del porche con las dos manos, cerró los ojos y se abandonó a la voluntad del viento […] que limpia el aire, que airea la sangre estancada en el mohoso abrigo de la humedad […]. La pesadez del plomo, la mecánica del óxido, el aterciopelado veneno del musgo huían en tropel, con esa prisa torpe de

[587] Claude Giraud, *Du secret : contribution à une sociologie de l'autorité et de l'engagement*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 177.

> los cobardes, ante el empuje de aquel viento formidable, poderoso y paternal como un dios clásico, y tan apasionadamente real […]. No estuvo fuera mucho tiempo […] pero cuando volvió a entrar, entró en una casa diferente, nueva, limpia, que retenía el espíritu del viento. Entonces recordó lo que decían todos en el pueblo, y sonrió. Porque el levante se lo lleva todo. (p. 792-793)

Le vent qui inquiétait tant dans l'*incipit* devient libérateur et purificateur dans l'*explicit*. Tout indique que les mauvais souvenirs sont confinés dans le passé. Le « levante » n'est plus menaçant, bien au contraire, il protège les personnages et se montre paternel à leur égard. Sara a eu accès aux secrets qui tourmentaient Juan mais elle fait le choix de ne pas avoir de suspicion. Elle accepte sa version des faits : une nouvelle vie sans fantômes se dessine pour cette famille hors-norme qui s'est construite à Rota ; à la famille réelle se substitue une famille choisie, fondée sur une confiance aveugle. Le roman s'achève sur une note pleine d'espoir. Ces personnages hantés par les démons du passé semblent être parvenus à trouver un équilibre.

Juan, conscient que Sara se pose des questions sur son passé, détourne son attention en lui révélant un secret très intime : la paternité de Tamara. Le personnage montre qu'il n'est pas sans failles en avouant la paternité de sa nièce qui, en réalité, est donc sa fille. Certes, les valeurs morales du personnage peuvent être remises en cause dans la diégèse mais jamais il ne paiera pour le fratricide qu'il a commis. De plus, le secret matrice du roman n'est connu que des destinataires extradiégétiques ; ce secret n'éclate pas au grand jour dans la diégèse, Juan garde donc ses apparences d'homme bon et altruiste et : « le personnage peut ainsi voir ses projets réussir malgré des motivations discutables »[588].

b. La révélation du secret et ses conséquences

Dans *Malena es un nombre de tango* et *El corazón helado*, la lumière se fait sur les secrets matrices. Le masque tombe, non sans conséquences, puisque deux fratries du *corpus* éclatent. Toutefois, nous allons voir que l'impact diverge selon les deux personnages concernés : Malena et Álvaro.

[588] Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 87.

- La fratrie vole en éclats

Dans *El corazón helado*, Raquel finit par dévoiler le secret à Álvaro. Lors de sa quête identitaire, les ciments de la famille construite par son père se sont effrités sans pour autant tout remettre en question. La révélation de Raquel opère comme un séisme chez le personnage, qui voit toutes ses valeurs familiales remises en question :

> –Estoy solo, ya te lo he dicho. Todo ha saltado por los aires, se ha hecho pedazos, y son tan pequeños que nadie podría pegarlos… No puedo volver a casa y decirle [a mi mujer] que vuelvo porque mi padre era un hijo de puta, un ladrón, un estafador, que arruinó a una viuda que era tan hija de puta como él, o más, porque entregó al marido de su prima para que lo fusilaran y quedarse sin testigos de que se lo estaba robando todo a una familia que se había exiliado con lo puesto, y que esa mujer con el tiempo se convirtió en mi abuela, porque su hija la traicionó para casarse con su peor enemigo y acabar siendo mi madre. (p. 986)

La rancœur qui existait au sein de la famille Fernández Muñoz s'est déplacée et se retrouve dorénavant au cœur même de la famille Carrión. Les propos d'Álvaro à l'égard de ses parents et de sa grand-mère maternelle sont très violents. Il ne cautionne pas ce qu'ils ont fait et porte un jugement implacable. L'expression « hijo/a de puta » met en exergue qu'il rejette son passé familial et qu'il ne cherche pas à justifier ni à comprendre le choix de ses parents et de sa grand-mère. Le socle familial est à tout jamais brisé, le « mythe familial » construit par Julio Carrión, avec l'aide de son épouse, n'a plus lieu d'être, la révélation du secret familial le condamne définitivement. Álvaro s'aperçoit que la mémoire familiale, qui le définissait, ne correspondait pas à son identité dans la mesure où le personnage est en total désaccord avec son identité familiale. C'est comme si cette révélation faisait de lui un orphelin : « −No voy a volver, Raquel, no puedo [...] Ahora no puedo volver a ninguna parte, ya no hay ninguna parte, no hay nada, estoy solo » (p. 986).

Pour avoir accès à la vérité, Álvaro doit confronter sa mémoire familiale − marquée par des affinités avec le franquisme − à celle de Raquel − dominée par l'idéologie du camp adverse. Les idées politiques antagoniques de chaque famille sont le symbole de la déchirure que l'Espagne a connue pendant la guerre civile. Pour percer le secret qui est au cœur de son histoire, Álvaro doit d'abord connaître sa mémoire familiale.

Suite à cette révélation, Álvaro téléphone aux deux aînés de la fratrie, Rafa et Angélica[589]. Cet échange – qui s'étend de la page 1105 à la page 1119 – annonce, en raison de sa construction symbolique, le conflit qui est sur le point d'éclater au sein de la fratrie Carrión. En effet, chaque passage qui retranscrit le dialogue introduit un échange construit sur trois répliques. En raison de la symbolique du chiffre – « Dans le domaine éthique le chiffre trois revêt également une importance particulière. Les choses qui détruisent la foi de l'homme sont au nombre de trois […]. Celles qui mènent l'homme vers l'enfer sont encore au nombre de trois »[590] –, la construction du dialogue mène symboliquement à la destruction de la fratrie, la rencontre avec ses aînés devient une descente aux enfers pour Álvaro.

Lorsque Álvaro se retrouve face à face avec les aînés de la fratrie, il confronte ses informations au « mythe familial » que Rafa et Angélica refusent de détruire :

> –Decidme una cosa, ya que lo sabéis todo… ¿Sabéis también que la abuela Teresa, la madre de papá, murió de una neumonía infecciosa el 14 de junio de 1941, cuando estaba presa en el penal de Ocaña?
> –Eso no es verdad –Angélica abrió la boca por fin.
> –La abuela murió en plena guerra, en verano del 37, creo, y de tuberculosis, Álvaro, lo sabes de sobra, todos lo sabemos.
> –No, Rafa – le miré, miré a mi hermana, y vi que los dos me miraban con la boca abierta, una expresión de asombro todavía pura, incontaminada de otras emociones–. Lo que sabemos es lo que papá nos contó, lo que quiso que creyéramos. (p. 1121)

Álvaro décide de démasquer son père mais il doit affronter les croyances de ses aînés qui sont proches de l'idéologie de leur défunt père, et qui refusent de remettre en cause le « mythe familial ». Suite à cette première révélation, Rafa et Angélica vont chercher des arguments pour sauver le père qu'ils adulaient tous : « –¿Que la abuela era socialista? Pues muy bien. Eso pasa en las mejores familias, ya se sabe. ¿Que la metieron en la cárcel después de la guerra? Normal, para eso la habían ganado [dijo Rafa] ». Rafa souhaite minimiser cette information et semble approuver qu'une femme socialiste soit allée en prison. Il se montre comme un complice qui approuve le choix de son père et ne remet jamais en question le système de valeurs que celui-ci lui a transmis. De son côté, Angélica nie les conclusions de l'enquête d'Álvaro, qui possède des documents officiels attestant ce qu'il avance : « –Eso no puede ser… […] Eso no es

[589] Nous avons vu précédemment la construction narrative de ce passage ainsi que la valeur qui en découle.
[590] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit*., p. 974.

verdad Álvaro, eso no es así, no puede ser así » (p. 1122-1123). Angélica est clairement dans le déni malgré les preuves « scientifiques » apportées par Álvaro.

Mais c'est Rafa qui finit par exploser lorsque Álvaro révèle l'opportunisme de leur père. Álvaro a progressivement collecté les informations, il s'est retrouvé peu à peu face à une réalité difficile qu'il a pu assimiler. Le récit de Raquel est la pièce manquante du puzzle qu'il avait entre ses mains. Toutefois, il décide de ne pas ménager son frère ni sa sœur. Les informations énoncées par Álvaro sont perçues par Rafa comme une calomnie de la pire sorte :

> –Papá se afilió a la JSU un mes y medio después de que su madre se fuera de casa.
> –¡Eso es mentira! Él se levantó, dio un par de pasos hacia mí y los labios le temblaban, le temblaba la voz, las manos, el dedo índice con el que me señalaba, le temblaba el cuerpo entero […]. ¡Estás mintiendo, Álvaro! No me lo creo, ¿me oyes?, no voy a consentir que sigas diciendo… […]
> –¿Qué es la JSU? –Angélica salvó la situación con vocecita de cachorro asustado. (p. 1127)

Pour Claude Giraud : « mentir, se taire, travestir une partie des informations forment l'essentiel du secret »[591]. Il y aurait donc ici un renversement du fonctionnement du secret puisque celui qui détient la vérité est taxé de menteur. Les tremblements de Rafa et la voix d'Angélica, comparée à celle d'un chiot, révèlent qu'ils sont en position de faiblesse. Eux, les fervents admirateurs de leur père qui se croyaient invincibles – ils sont favorables aux idées d'un père qui a soutenu le régime franquiste, et en outre, ils sont habitués à gagner et dominer – n'ont plus la force de prendre sa défense. La question d'Angélica témoigne de l'ignorance d'une partie des Espagnols quant à la récente histoire de leur pays. Rafa est ébranlé, l'homme aux valeurs conservatrices qu'il est se révolte face au scientifique de la famille qui n'hésite pas à mettre en avant qu'il détient la vérité : « –¿Eso tampoco lo sabíais ? –Yo no –contestó ella. –Yo tampoco [contestó Rafa] » (p. 1128). Dans le souci de récupérer la mémoire des perdants, Almudena Grandes actualise des références du monde extratextuel historique dans son univers intratextuel. À travers la mémoire individuelle fictive de la famille Carrión, la romancière récupère la mémoire collective d'un pays, faisant, comme l'a souligné Sara Santamaría Colmenero de « l'identité familiale une transposition de l'identité nationale » :

[591] Claude Giraud, *op. cit.*, p. 154.

> La identidad familiar es una trasposición de la identidad familiar, y el enfrentamiento que se produce en el seno de la familia Carrión representa el de esas dos Españas. En ese sentido, debe tenerse en cuenta que en el momento en que la autora escribía la novela se estaba produciendo en España un debate de capital importancia en torno al proyecto que culminó en la denominada « ley de memoria histórica»[592].

Rafa et Angélica sont démunis face aux révélations d'Álvaro, ils changent alors de stratégie et absolvent l'opportunisme du père en l'excusant par le biais du contexte historique mais ils se heurtent à Álvaro qui est intraitable quant à ce père qui s'est adapté au gré de l'Histoire espagnole : « Creo que podemos opinar, hasta juzgar, aunque no lo hayamos vivido » (p. 1129). À travers Álvaro, la romancière rappelle une donnée que beaucoup d'Espagnols semblent omettre après 40 ans de dictature : « ¡Este puto país era ilegal, Angélica! ¡Todo, de arriba abajo, era una puta ilegalidad! ¿Me oyes? Las leyes eran ilegales, los jueces eran ilegales, los tribunales… » (p. 1132). Álvaro veut insister sur l'illégalité du régime franquiste, rétablir une vérité historique que le gouvernement de la Transition n'a pas rétablie, la mémoire revêt alors une visée didactique. En effet, en rappelant ce qu'ont fait les insurgés, la romancière alerte son lectorat sur les dangers des systèmes autoritaires qui n'est plus une réalité pour les Espagnols nés après la mort de Franco.

En dénonçant le fonctionnement du régime, le personnage dénonce le choix de son père, partisan de ce régime. Cette conversation, sous haute tension, conduit les deux frères à se battre[593] (p. 1135). La guerre idéologique qui s'est déchaînée en 1936 se reproduit symboliquement en 2005 dans le microcosme fraternel des Carrión. Le « mythe familial » est désintégré, il n'y a plus de cohésion dans la cellule familiale, la fratrie Carrión se retrouve définitivement scindée en deux groupes. Seule la cadette fait le choix de rester à l'écart, son prénom, Clara, la prédestine à ne pas être tachée par le secret familial. C'est le personnage de la cellule fraternelle qui incarne le mieux le « pacte d'oubli », elle refuse de briser le mythe d'un père décédé qu'elle idolâtre et rejette la vérité : « –Yo no voy a saber nada, Álvaro –lo dijo sin mirarme, los ojos fijos en el horizonte–. Nunca. […] » (p. 1199) « –¡Tatatatatatatatatata! –apenas se detuvo a

[592] Sara Santamaría Colmenero , « La novela de la memoria como novela nacional: *El corazón helado* de Almudena Grandes, ¿nuevo episodio nacional? », art. cit., p. 5.

[593] On retrouve ici la lutte caïniste entre deux frères – déjà présente dans *Los aires difíciles* mais qui néanmoins avait une portée moins idéologique –, situation déjà pointée par David Becerra Mayor : « El reabrir viejas heridas del pasado, mal cicatrizadas debido a la política de silencio de la Transición, provoca que se reabran asimismo viejos fantasmas del pasado: los dos hermanos terminan enfrentados – resurge la España cainita, el mito de las dos Españas enfrentadas–, llegando incluso a las manos », David Becerra Mayor, *op. cit.*, p. 340.

tomar aire antes de repetirlo– ¡Tatatatatatatatatata! Mi hermana chillaba, ¡Tatatatatatatatatata!, con los párpados cerrados y los dedos en los oídos » (p. 1209). En obstruant les sens qui lui donnent accès à la vérité, elle montre sans ambiguïté qu'elle préfère vivre dans le mensonge. Cependant, malgré la signification de son prénom, Clara souhaite rester dans le noir, être passive et ne pas prendre parti au sein de la fratrie. Comme le souligne David Becerra Mayor : « La familia Carrión y la España de la época se divide entre los que quieren y los que no quieren saber »[594].

L'autre fratrie touchée par la révélation du secret est celle formée par Malena et sa jumelle Reina. C'est indirectement grâce à son fils que Malena découvre la vérité au sujet de sa rupture avec Fernando. Cette femme qui n'était pas prédisposée à être mère a créé de forts liens avec son fils et ce dernier la sauve. Alors que Reina III s'apprête à démontrer que son neveu est un enfant problématique – et essaie à nouveau de faire culpabiliser sa jumelle –, Malena tombe sur le journal intime de sa jeunesse qu'elle pensait avoir perdu. Le journal intime devient alors une pièce à conviction irréfutable de toute la perversion de sa sœur : « Había muchas más frases en rojo, acotaciones sarcásticas a mis propios escritos, tachaduras que incorporaban venenosos textos alternativos, signos de admiración en los márgenes, interrogaciones y exclamaciones, carcajadas, deletreadas con meticuloso cuidado, ja, ja, ja, y ja » (p. 682). Dans celui-ci, la jeune adolescente y écrivait, comme le lui avait conseillé sa tante Magda, toutes ses pensées les plus intimes[595]. Ce carnet, qui était destiné à être gardé secret, servait d'exutoire pour la jeune fille. La femme adulte retrouve un objet qui a symboliquement été « violé » puisque Reina III a pénétré, sans le consentement de Malena, dans son espace intime et y a introduit toutes sortes de commentaires odieux. Cette trace écrite ajoutée par la « violeuse » est la preuve tangible de la méchanceté de Reina III. Cette dernière est alors piégée et impuissante car la trace écrite, qu'elle a laissée sur le journal intime de sa sœur, ne peut pas être manipulée. Elle est dans l'impossibilité, contrairement à son habitude, de retourner la situation en sa faveur. Suite à ce « viol », Reina III a aussi « volé » l'identité de sa sœur et a pris le contrôle sur sa vie. Cette trouvaille agit sur la narratrice comme un électrochoc qui la libère du joug de sa sœur :

[594] *Ibid.*, (p. 336).
[595] Martine Quesnoy-Moreau considère que le journal intime permet à l'adolescent de s'exprimer : « Souvent l'adolescent se sent incompris, et la confidence de ses **secrets intimes** se fait soit auprès d'un **ami** de confiance soit parfois à travers l'écriture d'un **journal intime** », Martine Quesnoy-Moreau, *op. cit.*, p. 21 (les mots en gras sont un fait de l'auteure).

« La derribé de un solo puñetazo y la vi caer en el suelo, las piernas abiertas y el terror pintado en la cara, y levantarse luego a toda prisa, buscando una salida, pero, *por una vez*, yo llegué antes a la puerta »[596] (p. 682). La colère de Malena s'exprime par sa violence, elle finit, elle aussi, par montrer à sa sœur qu'elle est une femme forte ; la narratrice exprime ainsi toute l'irritation refoulée envers sa jumelle. Grâce à cette découverte, non seulement Malena prend le dessus sur sa sœur mais elle reprend aussi le contrôle de sa vie. Dans un élan de désespoir et face à la menace que représente Malena, Reina III, essayant en vain de la manipuler, n'a désormais plus aucune emprise sur elle ; les rôles s'inversent et la manipulatrice devient alors la proie de la colère de sa sœur :

> La ira había sellado mis labios, y ella se dio cuenta. Empezó a andar para atrás, muy despacio, hablándome con ternura, el hipnótico acento que tan buen resultado le había dado otras veces, las mismas palabras, el mismo ritmo, la misma delicada expresión de fragilidad en un rostro lívido, pero herido por fin de miedo auténtico.
> –Lo hice por tu bien – decía suavemente, los brazos ingenuamente rígidos y extendidos hacia delante, como si creyera que podrían fabricar una muralla eficaz contra mi cólera. (p. 683)

La position dans laquelle se trouvent les sœurs est symbolique : Reina III se retrouve à terre, soumise à la colère de Malena. Cette position qui inverse leurs rapports de force met fin à des années de manipulation. Reina III recule et essaie de se protéger, elle est en situation de faiblesse, son empire s'est écroulé, elle ne peut plus régner, elle est démunie, le masque tombe et l'être prend le dessus sur le paraître. Reina III est mise à nu : c'est un personnage lâche, peureux, faible, manquant de confiance en soi qui pour pallier cette frustration s'est vengé sur sa jumelle qui aurait pu être son alter ego gémellaire.

Malena veut maintenant des réponses et découvrir la vérité sur sa rupture avec Fernando :

> –¿Te enrollaste con él?
> –No, pero ¿qué dices? No estarás pensando...
> –¿Te enrollaste con él, Reina?
> –No –llegó hasta la pared, se apoyó allí y se quedó inmóvil, los brazos cruzados delante del vientre–. Yo te lo juro, Malena, te lo juro. […]
> –¿Te enrollaste con él?
> –No.
> –¿Por qué?

[596] Nous soulignons.

> Golpeé la pared con el puño cerrado, a un escaso milímetro de su cabeza, y todos sus rasgos se contrajeron en un instante, relajándose sólo a medias después.
> –¿Por qué, Reina?
> –Me dijo que yo no le gustaba. […]
> –¿Por qué no le gustabas, Reina?
> –Dijo que yo le daba asco.
> –¿Por qué? […]
> –Por lo que yo era.
> –¿Y qué eres tú, Reina?
> –Una calientapollas.
> –¿Qué?
> –Una calientapollas.
> –Suena bien –sonreí–. Dilo otra vez.
> –Una calientapollas. (p. 683-685)

La vivacité du dialogue est retranscrite par des questions très courtes accompagnées de réponses aussi succinctes. D'une part, Malena veut aller à l'essentiel et découvrir la vérité, d'autre part, elle a en face d'elle une femme apeurée qui ne veut pas expliquer ce qu'elle a fait. Grâce à sa stratégie d'intimidation, Malena obtient la vérité. Elle prend plaisir lorsque l'être de Reina III, « una calientapollas », est énoncé à voix haute par sa sœur et elle ne lui laisse pas d'espace pour édulcorer son discours. Ce dialogue est l'aboutissement du conflit des valeurs incarnées par chaque sœur. Après de nombreuses batailles, ce sont finalement les Magdalena qui gagnent la guerre contre les Reina, les valeurs progressistes l'emportant sur les valeurs faussement conservatrices. Dorénavant, Reina II ne pourra plus manipuler sa sœur, le masque est tombé : la vraie nature des Reina éclate au grand jour[597].

Suite au dévoilement du secret, Álvaro et Malena se sentent comme libérés d'un poids. Comme l'écrit Dominique Rabaté : « Le dévoilement, pour produire l'effet cathartique qu'il vise, doit mettre au jour quelque chose de réel, désenfouir une vérité dont la charge expliquait justement toutes les résistances mobilisées à son encontre »[598].

L'effet cathartique de la révélation s'inscrit dans un contexte de rupture qui a pour conséquence la désunion fraternelle dans les deux cas et le déracinement familial pour Álvaro. Ces deux personnages doivent/peuvent alors se (re)construire.

---

[597] Selon Vincent Jouve : « La manipulation est donc la phase où sont fixées les valeurs. Sa mise au jour permet de préciser ce qui motive le personnage, quelles sont les normes qui le font agir, qui tient lieu de destinateur et quelles sont les stratégies dont on a usé pour le convaincre », Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit*., p. 67.
[598] Dominique Rabaté, *op. cit*., p. 29.

- Se (re)construire

Álvaro, attaché aux figures parentales, malgré toutes ses découvertes, décide de parler à sa mère pour qu'elle lui donne une explication, pour qu'elle essaie de sauver le « mythe familial ». Ces retrouvailles sont marquées par la distance instaurée par la découverte du secret familial : « La miré y me miró, nos mirarmos como si no nos conociéramos mutuamente, como si necesitáramos medirnos mutuamente […] y me pregunté quién era esa mujer, que siempre había sido mi madre, y qué podía pensar, sentir ella al mirarme a mí que siempre sería su hijo » (p. 1211). En raison de ses découvertes, Álvaro est face à une nouvelle femme, celle qui a été la complice de celui qui, à un moment de sa vie, a contribué à son malheur. L'adoration qu'il ressent envers sa mère perdure tout en cohabitant avec la nouvelle image qu'il a d'elle : « Ella el ángel del bien y del mal » (p. 1211).

Angélica brise la glace et prend la parole en annonçant à son fils : « Tu tía Teresa, la hermana de tu padre, vive en Alemania… » (p. 1213). Angélica lui donne la dernière pièce du puzzle mais refuse de revenir sur le passé familial. Álvaro la sollicite longuement, la prie d'éclaircir la situation : « –Explícamelo, mamá […] explícame cómo pudo ser, cómo pudo pasar todo esto, porque no lo entiendo, por más vueltas que le doy, no lo entiendo, no puedo entender… Tanta crueldad, tanta mezquindad, tanto cinismo… » (p. 1217). Álvaro est voué à une crise identitaire sans issue[599] : « –Tú eres mi madre, y papá era mi padre, y yo le quería, te quiero a ti, y nunca podré dejar de quereros, nunca seré hijo de ningún otro hombre, de ninguna otra mujer, nunca tendré otra familia » (p. 1218). Álvaro se retrouve enchaîné à une famille qui ne correspond pas à ses valeurs et il est déconcerté par le décalage qui existe entre l'être et le paraître de sa mère : « Tú me enseñaste lo que era bueno y lo que era malo, mamá, me enseñaste que no debía ser égoïsta, ni avariciosio […] tú me enseñaste a ser lo que soy, a distinguir el bien y el mal, a los inocentes y a los pecadores… Y ahora no puedo, no puedo con esto » (p. 1218). Ses parents qu'il chérissait tant sont devenus un poids considérable : « Mi historia a cuestas » (p. 1225). Il fuit sa mère qui ne peut plus incarner la figure protectrice du cocon familial protecteur : « Salí de allí tan deprisa como pude » (p. 1224). Sa (re)construction identitaire ne peut se faire qu'à l'écart de sa

[599] Selon Irene Andrés-Suárez : « Con esta última revelación [el paradero de Teresita], Álvaro toca fondo; no sólo concluye su investigación judicial, sino también el proceso de deconstrucción de su propia identidad », Irene Andrés-Suárez, art. cit., p. 167.

famille. Angélica perd symboliquement son fils en s'opposant à la communication : « Estoy recuperando el control de mi cuerpo […], ahora ya sé lo que quería saber, quién soy yo y quién voy a ser, no sufras, mamá, no se te ocurra sufrir ni un instante, porque yo ya no sufriré por ti. No podré volver a hacerlo nunca, nunca más » (p. 1124). Dans ce fragment, Álvaro semble faire le deuil de sa mère encore en vie comme si la révélation de la mémoire familiale authentique avait fait de lui un orphelin. La dernière image de la mère dans la diégèse montre que jamais il ne pourra lui pardonner : « El maquillado cinismo de mi madre, sus sonrisas despiadadas y exactamente, la corteza de piedra de su alma, una muesca endurecida, seca, en el lugar donde habría debido estar su corazón » (p. 1225). Le récit laisse au lecteur l'image d'une femme dure et impitoyable, parangon des valeurs franquistes imposées durant les quasi 40 années de dictature. Certes, Álvaro est comme condamné à aimer sa mère, mais la famille Fernández s'offre à lui telle une sphère familiale sereine au sein de laquelle il peut se (re)construire.

Dans *Malena es un nombre de tango*, la découverte du secret opère telle une catharsis : « Media hora después bajé por la escalera completamente recuperada » (p. 685). La narratrice, qui a l'âge symbolique de 33 ans au moment de la révélation, peut enfin se reconstruire. Débarrassée de l'emprise de sa jumelle, une renaissance s'offre à elle. En se libérant de la pression familiale qu'exerçait sa sœur, elle se libère aussi de celle pratiquée par la lignée des Reina. La mise en scène conçue par la romancière, à travers laquelle Malena purifie ses péchés, est la preuve irréfutable que le cercle vicieux de la souffrance subie depuis l'enfance est définitivement fermé. Selon la légende familiale, la malédiction des Fernández de Alcántara a commencé le jour où leur ancêtre Rodrigo a été découvert par sa femme, Ramona, en plein acte sexuel avec un homme noir. Ramona, désabusée et trompée, maudit Rodrigo et tous ses descendants. Cette malédiction ne concerne que certains membres de la famille qui sont assimilés à « la mala sangre ». Certains hommes et toutes les femmes portant le prénom de Magdalena, prénom choisi par la fille de leur ancêtre au moment de son entrée au couvent dans le but d'expier les péchés de son père, sont touchés par la malédiction.

Le prénom de l'ancêtre, Rodrigo, réapparaît à la fin du roman à travers la figure d'un psychiatre. En définissant la malédiction − « La maldición es el sexo, Malena −dijo, muy despacio−. No existe otra cosa, nunca ha existido y nunca existirá » (p. 698) −, Rodrigo ouvre une nouvelle voie dans la vie de Malena et cette phrase produit comme une incantation magique qui permet à Malena de se libérer définitivement de tous ses maux liés au sexe. Comme le suggère María de la Paz

Aguilera Gamero : « Malena necesita a los hombres para conocerse a sí misma y conformar su personalidad […] la ayudan a comprenderse (y a quererse) con todos sus defectos »[600]. Grâce à Rodrigo, le psychiatre, elle peut se voir comme une femme respectable, digne d'être aimée et heureuse.

Cette partie nous a permis de voir comment les liens affectifs qui existent dans la cellule familiale protègent le personnage qui est à l'origine du secret. En effet, dans le processus de mythification la notion de raison disparaît au profit de l'émotion. Les personnages qui sont à l'origine de la mythification manquent de discernement. Mais le réel intérêt romanesque du secret est d'être dévoilé. En raison de sa nature, seul le secret matrice de Juan n'est pas dévoilé au sein de la diégèse ; le fratricide est sans nul doute l'acte le plus condamnable des secrets du *corpus*, il est pourtant l'unique à ne pas être dévoilé au sein de la nouvelle famille dont fait partie Álvaro. Sara, qui tout au long du roman est obsédée par le mystérieux passé de Juan, refuse de démasquer son voisin qui, pour elle, représente un lien affectif stable et sain. Elle préfère inconsciemment devenir sa complice plutôt que de mettre en danger l'équilibre émotionnel et affectif trouvé avec Juan et Maribel, la femme de ménage.

Quant à Malena et Álvaro, la découverte du secret représente pour eux la clé leur donnant accès à leur identité. Malena découvre qu'elle n'a pas été souillée par son amour de jeunesse mais par sa sœur. Elle retrouve alors son estime, et Rodrigo, le psychiatre, s'offre à elle comme la possibilité d'une vie amoureuse saine et stable dans laquelle elle peut être une femme épanouie qui assume sa sexualité sans la contrainte des tabous de la société. De son côté, Álvaro retrouve la figure de sa grand-mère socialiste et ne se sent plus exclu. Certes, il est vu comme le paria de la famille Carrión, mais il est celui qui incarne les valeurs de sa grand-mère Teresa. Grâce à lui, la fibre socialiste de Teresa perdure dans une famille clairement conservatrice. Les conflits qui éclatent au sein des Fernández de Alcántara et Carrión Otero représentent le conflit des valeurs de la guerre fratricide qui a déchiré le pays. Ces conflits attestent que la brèche est toujours ouverte car les blessures ne sont pas guéries.

[600] María de la Paz Aguilera Gamero, « La duplicidad masculina en las novelas de Almudena Grandes (1994-2004) », art. cit., p. 101.

3. Secret de famille et résilience

Nos trois secrets matrices sont en lien avec des traumatismes d'ordres différents qui sont tous le résultat d'un conflit de valeurs. Reina III et Malena ainsi que Juan et Damián incarnent des valeurs qui sont aux antipodes. La fratrie gémellaire s'inscrit clairement dans un affrontement idéologique aux valeurs contraires tandis que la fratrie masculine est surtout marquée par une lutte des valeurs où la portée idéologique semble absente[601]. Reina III provoque chez sa sœur un traumatisme en lien avec les hommes alors que cette dernière n'est qu'une adolescente en construction. Dans la fratrie Olmedo, Juan reste à tout jamais traumatisé par le fratricide qu'il commet[602]. Dans *El corazón helado*, le traumatisme est subi par Álvaro lorsqu'il découvre le passé d'un père qu'il pensait irréprochable et le conflit idéologique qui n'a jamais eu lieu entre le père et le fils, malgré leurs divergences, se produit au sein de la fratrie. En dépit des tensions que la révélation du secret provoque au sein de chaque famille, le dénouement de ces trois romans indique que c'est un passage nécessaire pour surmonter le traumatisme enfoui dans chacun des secrets.

En effet, la découverte de ces secrets de famille enclenche le processus de résilience, c'est-à-dire « un processus de protection et d'élaboration qui permet la reprise d'un nouveau développement après un traumatisme. […] Le processus de résilience s'engage lorsqu'un individu (ou un groupe) confronté à un traumatisme, réussit à activer de manière adéquate des modalités protectrices qui lui permettent de se reconstruire »[603]. La découverte du secret ne déclenche pas un désir de vengeance, bien au contraire, elle incite les personnages à aller de l'avant.

---

[601] Damián a fait sa fortune en prenant des risques, il peut être perçu comme un arriviste qui a eu de la chance mais aucun élément dans le texte ne nous permet de l'associe à une idéologie concrète. Nous savons que Juan a fait des études pour devenir médecin mais nous sommes face au même cas de figure que son frère. Quant à leurs parents, le texte ne donne pas d'informations qui pourraient nous permettre de déduire leur sensibilité politique. On peut voir dans ces deux frères la lutte fratricide qu'a connue l'Espagne mais l'ambiguïté que la romancière cultive chez ses deux personnages empêche le lecteur de les relier à l'héritage d'un des deux camps.

[602] Lorsque le narrateur dévoile son intériorité après la mort de son frère en disant : « El mundo no era un lugar mejor sin Damián », il laisse entrevoir que la disparition de son frère n'était pas la solution à leur différend. En effet, tout au long de son récit, le narrateur utilise des formules au conditionnel – en variant la syntaxe comme dans l'exemple qui suit, où il avance : « El mundo sería un lugar mucho mejor sin su hermano Damián […] el mundo tendría que ser un lugar mejor sin ti » (p. 303). Mais la réalité ne correspond pas à ce qu'il en attendait.

[603] Marie Anaut, « Traumatisme, humour et résilience, élaboration d'un traumatisme et utilisation de l'humour dans le processus de résilience » in Roland Coutanceau, Joanna Smith et Samuel Lemitre (Eds.), *Trauma et résilience, victimes et auteurs*, Paris, Dunod, 2012, p. 6.

Dans *Malena es un nombre de tango*, certes, la narratrice se montre violente envers sa sœur, mais sa malédiction condamne Reina III et sa descendance à ne jamais connaître la souffrance provoquée par l'exclusion[604]. D'ailleurs, lorsque Malena avoue à son ami psychiatre le stratagème de sa sœur, qui est à l'origine de son autodestruction, celui-ci lui demande : « –Y no la mataste » (p. 695). La réponse est évidemment négative. À cause de sa sœur, Malena s'est méprisée pendant des années mais sa réaction démontre que rien ne peut changer ce qui a été fait. Le personnage se concentre alors sur sa nouvelle vie et laisse ce passé traumatisant derrière lui.

L'orchestration de la révélation du secret dans *Los aires difíciles*, exclut ce roman du processus de résilience. En effet, Juan se libère d'un secret, qui n'est pas le secret matrice pour fourvoyer l'intérêt de Sara. La curiosité de sa voisine semble satisfaite mais ce personnage, qui est lui-même tourmenté par ses propres secrets, n'accorde aucune importance à l'adultère de Juan, ce qui invite les destinataires extradiégétiques à faire de même. Dans la mesure où ceux-ci ne condamnent pas Juan, le meurtrier, il est encore moins probable qu'ils condamnent l'homme adultérin. Le lecteur « accepte », finalement, que Juan continue à vivre sans être inquiété à Rota.

Quant à Álvaro, il ne pourra pas lutter contre la filiation qui unit un enfant à ses parents. D'ailleurs, lorsqu'il rend visite à sa mère pour comprendre son histoire familiale, cette dernière lui rappelle que rien ne les séparera : « –No me mires así, Álvaro […]. Eres mi hijo y lo vas a seguir siendo, siempre, por encima de todo. Ya sé que esto ahora te parece gravísimo, pero no lo es, yo sé que no lo es » (p. 1124). En effet, ces paroles d'Angélica invitent son fils à oublier le passé. Ce choix de la romancière déchaîne la critique de ceux qui pensent que la littérature devrait dénoncer une situation et non se montrer conciliante. Ainsi, David Becerra Mayor déclare au sujet de ce roman : « Al final la víctima no tiene que cuestionar el papel del verdugo porque es una historia de hace mucho tiempo y tiene que ser asimilado por la democracia. Y no, la memoria no tiene que ser un elemento de asimilación, y si no sirve para cuestionar un presente heredero de aquel pasado no sirve para nada o es estéril »[605]. David Becerra Mayor remet en cause les narrations de nombreux écrivains contemporains espagnols

[604] « –Maldita seas, Reina –dije con acento sereno […] y malditas sean tus hijas, y las hijas de tus hijas, y que por vuestras venas corra siempre un líquido perfecto, transparente, claro y limpio como el agua, y que jamás, en toda vuestra vida, ninguna de vosotras llegue a saber nunca lo que significa tener una sola gota de sangre podrida » (p. 686).

[605] Interview de David Becerra Mayor par Paula Corroto, « La guerra civil todavía no ha sido narrada », [en ligne] <http://www.eldiario.es/cultura/libros/Guerra-Civil-todavia-narrada_0_365713812.html> (page consultée le 17 décembre 2016).

qui s'inscrivent dans la lignée d'une littérature qui souhaite récupérer la mémoire des vaincus[606] mais qui ne parvient pas à son but en raison d'un épilogue trop complaisant.

Ces romans grandésiens s'avèrent être cathartiques. La mise en scène d'expériences douloureuses surmontées incite le lecteur à ne pas raviver de rancœurs passées. Ces romans s'inscrivent alors dans la continuité de « la CT » ou « culture de la Transition »[607], c'est-à-dire une tendance de la culture espagnole postérieure au franquisme, une culture consensuelle qui à partir des années 80 s'affichait comme un paradigme culturel unificateur des consciences politiques et sociales. Les œuvres d'Almudena Grandes, surtout à partir du roman *El corazón helado,* suivent la veine de la « ley de Memoria Histórica » promulguée par le PSOE en 2007 qui finalement n'est pas un moyen de dénoncer mais plutôt un moyen d'apaiser la colère des victimes en leur rendant hommage. Cette loi encourage la récupération d'un pan de l'histoire espagnole tombé dans l'oubli mais continue à amnistier les coupables en ne les condamnant pas. C'est pourquoi David Becerra Mayor se montre critique :

> Aunque la novela anuncia y acaso denuncia la acumulación de capital que se produjo durante el franquismo, no cuestiona a clase social alguna porque se considera un hecho perteneciente al pasado y no es oportuno que la justicia caiga sobre las espaldas de quienes nada tuvieron que ver con aquel turbio suceso del pasado –los herederos falangistas, entre los que se cuenta Álvaro Carrión. Solamente se reivindica el conocimiento del pasado como la única vía existente para cerrar las heridas de la Guerra Civil que perviven todavía en la sociedad española; solamente por medio del conocimiento del pasado –se propone en la novela– se puede poner fin a los rencores históricos que persisten en España y únicamente cuando se hayan reconocido las víctimas será posible que se produzca la tan ansiada reconciliación nacional[608].

Il est vrai que ces intrigues familiales redonnent la parole aux vaincus mais la romancière reste, malgré tout, dans une ligne d'écriture qui pousse au pardon et non au devoir de justice[609] ; cette observation rappelle la visée « illocutoire » du texte de fiction

---

[606] Le critique s'en prend à des auteurs d'envergure tels que Javier Cercas, Antonio Muñoz Molina, Almudena Grandes ou Dulce Chacón.

[607] L'auteur de cet article se montre assez critique avec le rôle de la CT : « La relación del Estado con la cultura en la CT es la siguiente: la cultura no se mete en política –salvo para darle la razón al Estado– y el Estado no se mete en cultura – salvo para subvencionarla, premiarla o darle honores–. […]. En la CT desaparecen todos los productos culturales problemáticos », Guillem Martínez, « El concepto CT », in Guillem Martínez (Ed.), *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012, p. 16.

[608] David Becerra Mayor, *op. cit.*, p. 67-68.

[609] Le roman *El corazón helado* est celui qui revendique le plus clairement le besoin de pardon : « Agrupados todos en la barbacoa final…, a la que es invitada Raquel Fernández Perea, en casa de quien le arrebató a su familia todas las propiedades durante la posguerra española. La escena representa

expliquée par Vincent Jouve[610]. Les personnages qui découvrent le secret tournent la page et vont de l'avant, ainsi, la résilience est effective. L'Espagne connaît actuellement une certaine tranquillité, il semblerait donc que la littérature et la culture ne peuvent encourager une société à raviver la haine et la rancune. C'est pourquoi Almudena Grandes choisit de se réapproprier l'histoire de l'Espagne du XXe siècle dans une volonté de surmonter les traumatismes passés. Malgré l'engagement profond de la romancière, aucun de ses romans, à ce jour, n'exprime la volonté de faire justice. En effet, dans *Malena es un nombre de tango*, Reina III sort quasiment indemne du tort qu'elle a causé à sa sœur. Certes, Malena l'insulte et se montre agressive, mais sa vengeance consiste à faire assumer à sa sœur jumelle qu'elle est une « calientapollas » en l'obligeant à répéter le terme (p. 685). Il y a peut-être une réparation symbolique dans la mesure où l'on finit par se rendre compte que Reina III, la femme qui semble incarner le modèle conservateur, a un comportement hypocrite bien plus condamnable que la narratrice. Il est vrai que le personnage semble avoir perdu son ascendant sur sa sœur, elle se retrouve comme « détrônée » mais en tous cas, rien n'indique une rupture définitive et ineluctable au sein de cette fratrie gémellaire. Dans *Los aires difíciles*, nous avons démontré comment le lecteur est encouragé à ne pas juger le fratricide de Juan. La visite de Nicanor à Rota semble être un tournant dans la vie de Sara et Juan, et suggère le départ d'une nouvelle étape dans laquelle ni l'un ni l'autre n'aura envie de réveiller les fantômes du passé. Si l'on prend en considération l'histoire de Sara, il est vrai que celle-ci vole sa marraine mais elle accepte, contre toute attente, de s'occuper de la vieille dame jusqu'à sa mort. Le dernier roman, *El corazón helado*, roman de la mémoire, rend la parole aux républicains sans leur faire justice. D'une part, on découvre l'histoire de Julio Carrión après sa mort donc, il n'a jamais eu à se justifier auprès d'Álvaro et n'a jamais eu, non plus, à affronter son jugement – rappelons qu'Álvaro est son fils préféré. Julio Carrión meurt en pensant qu'il a emporté son secret dans la tombe. D'autre part, la reconnaissance de la faute, par Álvaro, suffit à Raquel pour

---

simbólicamente la realización de la reconciliación nacional que propone Almudena Grandes con *El corazón helado*. La reconciliación de las dos Españas, la posibilidad de ocupar un mismo espacio sin la explosión del conflicto y de cerrar definitivamente las heridas del pasado, surge si y solo si, se conoce la verdad, si la memoria se opone al olvido y el silencio dejó paso al conocimiento. Una vez esto suceda – como sucede entre estas dos familias en *El corazón helado*– la reconciliación nacional será posible y las heridas abiertas durante la Guerra Civil podrán cicatrizar por fin », *ibid*., p. 344.

[610] « Le texte en tant que résultat d'une volonté créatrice, ensemble organisé d'éléments, est toujours analysé, même dans le cas des récits à la troisième personne, comme "discours", prise de position de l'auteur sur le monde et les êtres. Dans le vocabulaire de la pragmatique, on dira que la visée illocutoire (la volonté du destinataire de modifier son comportement) est inhérente aux textes de fictions », Vincent Jouve, *La lecture*, *op. cit*., p. 12.

accepter de vivre avec le fils de celui qui a traumatisé toute sa famille. Néanmoins, leur histoire d'amour a une autre portée. En effet, Álvaro et Raquel sont des cousins lointains[611] issus de familles aux valeurs antagoniques, leur union peut se lire comme la réconciliation des deux Espagne évoquées dès le titre du roman qui fait référence au poème d'Antonio Machado. Nous en déduisons que la romancière exclut la notion de « faire justice » du devoir de mémoire dont elle semble se réclamer dans ce roman. D'ailleurs, Nathalie Sagnes-Alem insiste sur le fait que les romans de la mémoire invitent surtout à la réconciliation :

> « Malgré elle », la fiction devient parfois une entreprise de réconciliation générale par la représentation générationnelle qu'elle met en scène. Cette nouvelle lecture ne se substitue certes pas au devoir de réparation morale annoncé et diégétisé dans les textes mais elle traduit les paradoxes de l'entreprise mémorielle qui croit retrouver quelque chose qui serait là, alors qu'elle le construit par sa dynamique propre. Sur-représenter la transmission entre les générations revient à écrire et fantasmer une histoire qui serait faite de continuité et de liens. La représentation générationnelle permet, au-delà même des processus de transmission qu'elle induit, de dépasser les conflits de l'histoire à un autre niveau[612].

Si nous faisons un bilan sur le choix des familles élaborées pour représenter l'Espagne du XXe siècle, nous constatons qu'Almudena Grandes sélectionne une certaine classe de la société espagnole. En effet, la famille Fernández de Álcantara – *Malena es un nombre de tango* – et la famille Carrión – *El corazón helado* – appartiennent clairement à la bourgeoisie madrilène. Les Fernández Muñoz – *El corazón helado* – ont un arrière-grand-père comte (p. 320), certes, ils perdent tout à cause de la trahison de Julio Carrión et connaissent une période difficile, mais ils se reconstruisent et parviennent à retrouver une situation financière digne de leur rang. Dans *Los aires difíciles*, Juan n'est pas issu d'un milieu bourgeois, mais les parents sont tout de même des commerçants qui tiennent une boulangerie, il incarne donc l'ascension sociale en devenant médecin. Quant à Sara, elle a été élevée dans un milieu bourgeois et en connaît toutes les règles. Le jour où elle devient riche et s'installe dans une nouvelle ville, aucun personnage de son entourage n'est capable de déceler ses vrais origines. De façon générale, ces personnages ne sont pas issus de milieux défavorisés et s'ils le sont – comme Sara –, des solutions, parfois illégales, sont trouvées pour y

[611] « Somos primos [dijo Raquel a Álvaro] […]. Terceros, o cuartos, no lo sé. El padre de mi abuelo Ignacio, Mateo, era hermano del padre de tu abuela Mariana, que se llamaba Lucas » (p. 960).
[612] Nathalie Sagnes-Alem, *op. cit.*, p. 159.

remédier. Ces familles qui traversent les aléas de la vie, avec parfois des épreuves traumatisantes[613], au gré de l'histoire de l'Espagne, connaissent toutes une issue heureuse qui n'est peut-être pas représentative de la réalité d'un pays qui a connu une déchirure extrêmement profonde et douloureuse.

[613] Nous pensons ici à Ignacio Fernández qui a connu le camp d'Albatera en Espagne mais aussi celui de Bacarès en France.

Conclusion

Certains critiques voient le secret comme un motif intrinsèque du roman :

> Le roman a besoin du secret : il est son emblème. […] Il me semble que le secret est la vraie nature du romanesque. […] Le romancier invente et propose un contenu pour le secret, contenu plus ou moins dicible, figurable en tout cas. Il joue avec le plaisir de voir et de savoir qui pousse le lecteur à continuer sa lecture, jusqu'au terme d'une révélation nécessairement partielle[614].

Notre *corpus* n'échappe pas à cette théorie puisque chaque roman place des secrets au centre de son intrigue. Notre étude, qui s'est tout particulièrement centrée sur les secrets matrices, a montré qu'ils étaient tous « nocifs » et inséparables de la notion de traumatisme. Toutefois, parmi les figures romanesques qui connaissent le secret, les gardiens, nous semble-t-il, sont davantage concernés par cette notion de traumatisme puisqu'ils sont les seuls à cacher un acte honteux – subi ou imposé. Au contraire, les simples détenteurs ne se sentent pas aussi touchés par ce secret puisque : soit ce sont des figures extradiégétiques, soit leur parole n'a pas de valeur – Alfonso –, soit ils sont indifférents à une histoire qui, pour eux, relève du passé et donc, ne suscite pas d'intérêt – Julio-fils. Néanmoins, ces personnages en côtoient d'autres qui adoptent une position totalement différente. Ces derniers n'ont pas accès au secret mais sont persuadés que leurs soupçons sont fondés, ils agissent alors comme des détectives, parfois inquisiteurs. Cette multitude de personnages, touchés par le secret, nous a conduite à considérer la mythification des porteurs de ces énigmes familiales. En effet, la mythification rend possible le maintien du mystère dans un milieu familial où celui-ci ne cessait de suinter. Toutefois, tout secret doit un jour être connu, par le biais d'aveux, c'est le cas dans *Malena es un nombre de tango*, ou bien la révélation est le fruit d'une quête qui aboutit à des confidences, parfois partielles – *Los aires difíciles* et *El corazón helado*. Et ces révélations, qui s'avèrent pour la plupart traumatiques, sont une phase incontournable avant que s'initie la résilience des personnages.

D'un point de vue romanesque, les deux romans, *Malena es un nombre de tango* et *El corazón helado*, possèdent un secret matrice qui façonne les personnages selon la hiérarchie grandésienne. En effet, les personnages connotés « négativement » sont à

[614] Dominique Rabaté, *op.cit*., p. 31.

l'origine du secret « nocif » et traumatisant tandis que les personnages connotés « positivement » subissent le secret. Le dévoilement du secret gangrène les relations familiales des Fernández de Alcántara et des Carrión Otero et remet en cause les liens au sein de la fratrie. Et pourtant, ce dévoilement ne marque pas une césure irréparable : Malena n'émet pas la volonté de ne plus voir sa jumelle, quant à Angélica, elle propose à son fils de venir participer au dîner familial avec Raquel (p. 1222-1223) et même si la colère du personnage est grande, il est difficile de penser qu'il mettra un point final à toute relation familiale.

Dans *Los aires difíciles*, Juan et Damián n'ont pas un parti pris idéologique aussi prononcé que les personnages des autres romans du *corpus*. Certes, Damián incarne la figure du « chulo », séducteur grossier et arriviste qui a fait fortune grâce à quelques bons investissements, mais son frère Juan n'est pas aussi parfait qu'il veut le laisser voir ; non seulement il est l'amant de sa belle-sœur, mais il est aussi le médecin qui a achevé son frère sans l'examiner au préalable. Dans le programme narratif de ce roman, Juan n'a pas une affiliation politique affirmée, il serait plutôt un parangon d'une moralité ambiguë.

Ces familles sont traversées par des crises et des conflits mais chacune d'elles dépasse les traumatismes qu'elle a connus. Les romans d'Almudena Grandes cultivent le *pathos* pour créer une complicité entre le lectorat et les personnages. Le lecteur qui ressent une forte empathie envers ces personnages est, comme eux, poussé à accepter le processus de résilience et/ou le pardon et consent à ce que justice ne soit pas faite. La vengeance est vaine et ne redonnera pas la vie aux victimes du conflit. Il ne reste aux personnages qu'à aller de l'avant, sans oublier l'histoire du pays. Le secret de famille nous a obligée à reconsidérer la notion de « roman à thèse » puisque deux romans ont un protagoniste aux valeurs ambigües – Juan Olmedo et Julio Carrión – et le troisième nous indique que même s'il dénonce les valeurs des femmes conservatrices, la césure définitive entre les Reina et les Magda est peu probable. La priorité est de soigner les blessures quelles qu'elles soient pour entrer en résilience.

CONCLUSION

L'étude que nous avons menée porte sur trois romans d'Almudena Grandes qui appartiennent à deux étapes différentes. Le premier, *Malena es un nombre de tango*, et le second, *Los aires difíciles* correspondent au « ciclo testimonial ». Tandis que le dernier, *El corazón helado* fait partie des « novelas de la memoria ». Pourtant, nous avons décelé des liens qui donnent une unité à cet ensemble et permettent de comprendre le rôle prépondérant joué par la famille dans notre *corpus*, en particulier dans quelle mesure la famille pouvait être un vecteur privilégié de transmission des valeurs. En effet, les valeurs posées par un roman conditionnent la lecture du récit. Yves Reuter en a souligné les fonctions : « Les valeurs assument différentes fonctions dans le roman. Il semble d'abord qu'elles soient des *adjuvants pour comprendre les textes*, pour guider la lecture […] parce que le système de valeurs (bien/mal, positif/négatif…) aide à comprendre, à situer et à évaluer les personnages et les actions »[615].

Notre point de départ a été l'analyse des *incipit* qui nous a fait pénétrer dans des sphères familiales en pointant les fractures. En effet, chaque *incipit* impose une vision de la famille qui s'éloigne du cocon protecteur que l'on s'attendrait à y voir. En mettant en évidence, dès le seuil du roman, les dysfonctionnements familiaux, la romancière éveille la curiosité du lecteur, qui doit poursuivre sa lecture pour comprendre le fonctionnement de ces failles. Dans la mesure où chaque seuil de roman présentait un modèle familial, l'étude de ce modèle a été une phase incontournable de ce travail. Ainsi avons-nous dégagé trois modèles : le premier, que nous avons appelé le contre-modèle patriarcal a mis en évidence la critique de la romancière à l'égard des valeurs conservatrices représentées par les franquistes. Effectivement, la romancière dépeint un modèle qui contredit la propagande familiale du régime puisque dans nos romans le patriarche est un homme soumis à une épouse calculatrice ou rebelle. Les valeurs familiales conservatrices telles qu'elles ont été véhiculées par les franquistes sont mises à mal dans notre *corpus*. Non seulement Almudena Grandes déconstruit un modèle qui a perduré pendant 40 ans de dictature mais elle brise aussi l'image du patriarche tout-puissant et indestructible. Le modèle républicain met en avant ces couples, de différentes sensibilités politiques, qui ont défendu un gouvernement légitime qui s'est vu renversé par le coup d'État du 18 juillet 1936. Ces modèles nous montrent comment les perdants ont réussi à aller de l'avant malgré une défaite cuisante et sont restés, malgré tout, fidèles au système de valeurs qu'ils revendiquaient. Dans ce schéma

[615] Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2009 [1991], p. 114 (l'italique est un fait de l'auteur).

familial, les hommes sont très impliqués dans un conflit qui met en danger les valeurs auxquelles ils croient. Certains d'entre eux vont même jusqu'à nouer un lien fusionnel avec le régime qu'ils soutiennent. Cette loyauté envers un régime – dont la fin était devenue inéluctable – contribue à rappeler la grandeur et l'intégrité de ces défenseurs de la Seconde République censurées par le régime autoritaire qui s'est mis en place. Les épouses de ce modèle, qui pourraient sembler plus variées, montrent en réalité la force et le courage que ces femmes ont su puiser dans un contexte de vie, voire de survie, très complexe. Ces femmes ont été un soutien inébranlable pour leurs époux et la seule veuve de ce groupe, Soledad, n'hésite pas à transmettre et à expliquer, à sa petite-fille, les valeurs pour lesquelles son défunt mari s'est battu et est mort, même si les parents de cette dernière auraient souhaité que cette histoire familiale tombe dans l'oubli. Cependant, Malena, tout comme Raquel, appartiennent à la troisième génération, celle qui, contrairement à la deuxième génération – représenté par les figures parentales –, refuse le déni et veut connaître la vérité. Dans notre *corpus*, Almudena Grandes aborde également le XXIe siècle ; dans ce contexte, elle élabore un modèle plus contemporain qui ne donne pas la primauté au lien du sang mais au lien du cœur qui s'y substitue. En effet, le lecteur assiste à la création d'une famille dont tous les membres ont derrière eux un passé douloureux qu'ils aimeraient oublier. Ces personnages nouent alors des liens très forts et construisent un groupe qui se fonde sur un système de valeurs bienveillantes où chacun se sent protégé et aimé.

Le deuxième chapitre de ce travail nous a permis de constater que les membres qui constituent la cellule familiale sont traités différemment. Si nous nous attachons à la figure maternelle, celle-ci se construit autour d'un schéma binaire sans équivoque. D'une part, nous avons examiné les mères dites conservatrices, ces femmes prétendent incarner les valeurs du régime autoritaire mais vont à l'encontre de l'image idéalisée véhiculée par ce système car elles sont des contre-modèles de la mère aimante[616]. D'autre part, nous avons étudié des mères qui ont une approche plus moderne de la maternité puisque celles-ci ne mettent pas la fonction maternelle de la femme au centre de leur vie. Toutefois, elles pâtissent de cette forme de rébellion et semblent condamnées à vivre des grossesses douloureuses, comme si elles devaient payer pour

[616] Yves Reuter met en avant la complexité qui peut se cacher derrière un système de valeurs : « Dans l'espace énoncif de la fiction, les valeurs peuvent se prêter à des jeux complexes, d'être et de paraître, de dissimulation, de modification…transformant un personnage en traître, en converti ou en espion, etc. », *ibid*., p. 117. Ces jeux ont eu place importante dans la construction narrative grandésienne puisqu'ils sont présents, à différents niveaux, dans notre *corpus*.

avoir des valeurs contraires à la norme conventionnelle. Néanmoins, contrairement aux mères traditionnelles, ce sont toutes de bonnes mères. La romancière montre ainsi comment l'idéal maternel peut être atteint sans pour autant suivre les règles conservatrices. La figure paternelle serait sujette à l'idéalisation puisque seule une minorité d'entre eux apparaît comme étant défaillante. Dans un système familial où la mère fait souvent défaut, c'est le père qui vient la suppléer. En effet, ces derniers sont amenés à combler les carences affectives dues à des mères absentes. Toutefois, ce tableau est nuancé par deux figures qui appartiennent à des époques totalement distinctes. En effet, la romancière critique, encore une fois, l'image de la famille franquiste avec un contre-modèle patriarcal où le père est dans l'incapacité d'imposer l'ordre au sein de sa famille mais elle dénonce aussi une époque plus contemporaine où les pères séparés de leur épouse ne respectent plus leur devoir. La dernière unité familiale que nous avons analysée serait, quant à elle, à tous égards, une métaphore du fratricide national. Grâce à la fratrie, nous avons pu démontrer comment dès l'enfance les tensions se dessinent pour se cristalliser à l'âge adulte et parfois aboutir à une fin tragique. Dans l'univers grandésien, il semblerait que les dissensions politiques soient un obstacle à l'union fraternelle et prennent le dessus sur les liens familiaux. Effectivement, la seule fratrie qui parvient à désamorcer sereinement la discorde idéologique est celle dont tous les membres ont des affinités politiques de gauche.

Le dernier volet, a mis en évidence le fonctionnement du secret en prenant en compte ses destinateurs et ses destinataires mais aussi tous les processus romanesques qui alimentent le secret pour tenir le lecteur en haleine. Dans un premier temps, nous nous sommes interrogée sur la notion de secret et nous nous sommes rendu compte que les différents récits étaient parsemés d'indices qui le faisaient transpirer et qui étaient autant de pistes pour le destinataire et pour les personnages qui voulaient le percer. Le motif du secret convoque, à nouveau, le jeu complexe des valeurs puisque les gardiens du secret ont tous voulu se préserver du jugement négatif que leurs actions passés étaient susceptibles d'activer. C'est pourquoi ils dissimulent les histoires du passé qui occultent toutes un traumatisme. Cependant, certains personnages vont partir en quête de vérité afin de trouver des réponses en lien avec ce qui leur est dissimulé. Ces personnages qui veulent démêler le vrai du faux devraient appartenir à la haute hiérarchie grandésienne, et pourtant, il n'en est rien. En effet, la quête de vérité entre en conflit avec le système des valeurs narratives. Celle d'Álvaro et de Raquel aboutit car ils cherchent à démasquer un personnage qui incarne des valeurs controversées. Au

contraire, la quête de Sara et Nicanor, *Los aires difíciles*, ne les mènera à rien de concluant. Et dans le cas de Nicanor, la quête de vérité se retourne contre lui. Le policier ne parvient pas à démasquer Juan puisque la hiérarchie des personnages protège ce médecin qui affiche des valeurs conventionnelles et qui pourtant s'avère être le meurtrier de son frère. Ainsi Juan sort-il indemne de toute condamnation et les circonstances atténuantes présentées par l'instance narrative ont pour effet que le destinataire extradiégétique, qui lui seul connaît tous les détails du secret, « accepte » le dénouement de l'intrigue dans laquelle le protagoniste ne paie pas pour son crime. Par ailleurs, Reina III et Julio Carrión – bien qu'ils entrent dans un processus de démythification et qu'ils aient des valeurs que le lecteur ne partage pas – ne vont pas payer pour le tort qu'ils ont causé. En effet, le secret de Julio Carrión est dévoilé après sa mort et rien n'indique dans le récit que Malena et sa jumelle ont atteint un point de non retour suite à la découverte du secret de Reina III. Lorsqu'il y a révélation ou découverte du secret un processus cathartique s'enclenche pour déboucher sur la (re)construction des personnages qui apprennent un pan occulté de leur passé. Mais la transmission du passé familial n'est pas vaine puisqu'elle emmène les personnages sur le chemin de la résilience et la voie du pardon.

Ces œuvres s'inscrivent, nous semble-t-il, dans ce que Philippe Merlo-Morat appelle « la novela popular culta »[617]. En effet, dès les *incipit*, la romancière met en place un système qui rappelle le fonctionnement du roman populaire qui, selon Michel Nathan consiste à « séduire vite, promettre beaucoup, surprendre et choquer sans vraiment dépasser les bornes »[618]. En outre, les romans d'Almudena Grandes réactivent les mécanismes de la littérature populaire et reprennent des grands classiques de la littérature : les relations sentimentales, l'infidélité, le mensonge, la trahison... Sans pour autant oublier de mettre en place un processus infaillible pour charmer le lecteur : l'identification de celui-ci aux personnages. Pour toucher son lectorat, le recours au *pathos* est récurrent. Ce stratagème entraîne la participation émotionnelle du lecteur qui partage le vécu des personnages et se retrouve envahi par le roman. Ainsi adhère-t-il à la proposition qui lui est faite même si celle-ci bouscule, parfois, son système de

[617] Philippe Merlo-Morat, « El folletín moderno. El regreso de un género decimonónico », *RILCE*, 16.3, 2000, p. 623, [en ligne] <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5364/1/Merlo%20Morat%2c%20Philippe.pdf> (page consultée le 21 juillet 2016).
[618] Michel Nathan, cité par Phillipe Merlo-Morat, *ibid*., p. 619.

valeurs[619]. Implicitement, nous semble-t-il, Almudena Grandes aimerait qu'à travers la lecture de son œuvre, son lectorat adhère à une sensibilité de gauche car elle affirme que c'est en lisant qu'elle est devenue devenue une femme de gauche[620]. Dans ce contexte d'écriture, la hiérarchie des personnages est très nette et la sympathie pour ceux qui ont une sensibilité républicaine évidente. À travers cette hiérarchie, la romancière construit des schémas binaires qui ont une portée didactique. En effet :

> La technique la plus rentable consiste à mettre en scène des personnages dont les intérêts sont divergents voire contradictoires : « Le texte met en jeu plusieurs perspectives qui, dans la mesure où elles s'opposent ou ne coïncident pas, constituent les conditions d'un conflit. Le lecteur le vit s'il cherche à faire coïncider ces perspectives ; inévitablement les divergences internes surgissent ». On parlera de « pédagogie » dans la mesure où c'est au destinataire qu'il appartient de combiner les différents points de vue[621].

Néanmoins, dans les trois romans, la pédagogie, comme la conçoit ici Vincent Jouve, est biaisée puisque les différentes instances narratives invitent le lecteur à se positionner et à prendre partie pour les personnages qui se placent en haut de la hiérarchie et qui sont tous des personnages aux idées progressistes.

Mais même si Almudena Grandes crée un univers à travers le prisme de la dualité, elle fait le choix d'élaborer des fins heureuses. Et dans deux des romans, *Malena es un nombre de tango* et *El corazón helado*, nous constatons comment la transmission donne accès à la réparation puisque c'est en raison d'un événement passé, qui finit par être su, que les personnages se (re)construisent. De plus, ces intrigues familiales aboutissent à une amnistie et à une réconciliation qui métaphoriquement met fin à la confrontation. *Los aires difíciles* est, quant à lui, plus déroutant et dérangeant puisque le fratricide n'est pas puni, mais d'une certaine façon le dénouement du roman invite également à choisir le pardon puisque l'instance narrative parvient à convaincre le lecteur que Juan a des circonstances atténuantes.

---

[619] Le lien qui existe entre valeur et émotion peut avoir un rôle important car : « Les valeurs contribuent à *l'intérêt romanesque* en suscitant des oppositions fortes (entre les personnages, ou tel personnage et le monde) au travers desquelles l'émotion du lecteur peut s'investir », Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, *op. cit.*, p. 114 (l'italique est un fait de l'auteur).

[620] Lors d'une interview pour une radio hollandaise, le journaliste demande à Almudena Grandes pourquoi son cœur est légèrement incliné à gauche et elle répond en expliquant l'importance de la lecture dans sa vie : « Yo, realmente, creo que, igual que tantas otras cosas en mi vida, me hice de izquierdas leyendo », 14 min 22, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=JYdXlpXd4MY> (vidéo mise en ligne le 16 avril 2010 et consultée le 15 novembre 2013).

[621] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 208.

Ces trois romans accordent aux valeurs familiales une place essentielle. Le lecteur assiste à des scènes du quotidien, rythmées par l'époque dans laquelle elles s'inscrivent, où chaque personnage se positionne par intérêt personnel ou bien par fidélité à ce qu'il croit être le choix adéquat. Le système grandésien reprend des figures romanesques telles que le traître, le menteur, le manipulateur ou encore l'arriviste, qui sont confrontées à des personnages qui se caractérisent par leur honnêteté, leur authenticité ou leur grandeur. Cette configuration romanesque entraîne inéluctablement des conflits de valeurs qui éclatent au sein même du noyau familial ou entre deux familles mais qui néanmoins se résorbent, parfois avec violence, et laissent penser qu'un équilibre familial est possible.

BIBLIOGRAPHIE

D'Almudena Grandes

- **Romans du *corpus***

Grandes, Almudena, *Malena es un nombre de tango*, Barcelona, Tusquets, 2002 [1994].

Grandes, Almudena, *Los aires difíciles*, Barcelona, Tusquets, 2007 [2002].

Grandes, Almudena, *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets, 2009 [2007].

- **Autres œuvres d'Almudena Grandes**

Grandes, Almudena, *La edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets, 1989.

Grandes, Almudena, *Te llamaré Viernes*, Barcelona, Tusquets, 1991.

Grandes, Almudena, *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets, 1996.

Grandes, Almudena, *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Tusquets, 1998.

Grandes, Almudena, *Mercado de Barceló*, Barcelona, Tusquets, 2003.

Grandes, Almudena, *Castillos de cartón*, Barcelona, Tusquets, 2004.

Grandes, Almudena, *Estaciones de paso*, Barcelona, Tusquets, 2005.

Grandes, Almudena, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets, 2010.

Grandes, Almudena, *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets, 2012.

Grandes, Almudena, *Las tres bodas de Manolita*, Barcelona, Tusquets, 2014.

Grandes, Almudena, *Los besos en el pan*, Barcelona, Tusquets, 2015.

Grandes, Almudena, *Los pacientes del doctor García*, Tusquets, 2017.

Autres œuvres littéraire

Machado, Antonio, *Campos de Castilla*, Madrid, Cátedra, 1999 [1912].

Martínez de Pisón, Ignacio, *La ternura del dragón*, Barcelona, Anagrama, 1985.

Sur Almudena Grandes

Aguilera Gamero, María de la Paz, « La duplicidad masculina en las novelas de Almudena Grandes (1994-2004) », in Irene Andrés-Suárez et Antonio Rivas (Eds.), *Cuadernos de narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2012, p. 93-114.

Aguilera Gamero, María de la Paz, « *Mercado de Barceló* (1999-2002): periodismo y literatura en Almudena Grandes », *Alfinge. Revista de Filología*, vol. 22, 2010, p. 9-45.

Aguilera Gamero, María de la Paz, *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)*, Rafael Bonillo Cerezo (thèse rédigée sous la dir. de), Universidad de Córdoba, 2012.

Andrés-Suárez, Irene, « Memoria e identidad en *El corazón helado* de Almudena Grandes », in Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (Eds.), *Cuadernos de narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2012, p. 155-172.

Basanta, Ángel, « La trayectoria novelística de Almudena Grandes », in Irene Andrés-Suárez et Antonio Rivas (Eds.), *Cuadernos de narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2012, p. 34-55.

Becerra Mayor, David, « Episodios de una guerra interminable de Almudena Grandes: ¿novelas de la memoria histórica? », *Kamchatka*, nº 2, décembre 2013, p. 241-270, [en ligne] <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3162/2893>

Charlon, Anne, « Inés y la alegría : une réponse galdosienne au postmodernisme », in Catherine Orsini-Saillet (Ed.), *Dire le réel, Hispanística XX*, nº 30, Dijon, EUD, 2012, p. 11-28.

Cibreiro, Estrella, « Entre la crisis generacional y el éxtasis sexual: el dilema femenino en *Atlas de geografía humana* de Almudena Grandes », *Romance studies*, nº 20.2, 2002, p. 129-144.

Cornejo-Parriego, Rosalía, « Genealogía esquizofrénica e identidad nacional en *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes », in Ángeles Encinares y Kathleen M. Glenn (Eds.), *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos* (1984-2004), Madrid, Bilioteca Nueva, 2005, p. 43-59.

Delage, Agnès, « Almudena Grandes. Fotorrelatos », in Nathalie Noyaret (Ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010), La imagen en el texto (II)*, Berne-Berlin-Bruxelles, Perter Lang, 2012, p. 241-266.

Serna, Carmen de la, « Soy muy bruta », *Época*, nº 480, mayo 1994, p. 70-73.

Delgado Bujalance, Buenaventura et Ojeda Rivera, Juan Francisco, « Metáforas contemporáneas de paisajes andaluces », *Territorios, paisajes y lugares: trabajos recientes de pensamiento geográfico*, Barcelona, Galerada, 2007, p. 433-449.

Esteban, Iñaki, « En la Guerra Civil hubo buenos y malos, pero todos con matices », [en ligne] <http://www.hoy.es/20071116/sociedad/guerra-civil-hubo-buenos-20071116.html>

García, Miguel Ángel, « Imagen primera de Almudena Grandes. Memoria, escritura y mundo » [en ligne] <https://www.um.es/tonosdigital/znum7/perfiles/almudena.htm>

García-Saavedra Valle, María Teresa, *La obra de Almudena Grandes: su relación con la literatura occidental*, Eugenio Maquena Cuenca (thèse rédigée sous la dir. de), Jaén, 2009, [en ligne] <http://ruja.ujaen.es/bitstream/10953/786/1/9788491590156.pdf>

García Torres, Elena, « Inscripciones del deseo: las funciones de la mirada en tres cuentos de Almudena Grandes », *Revista de estudios hispánicos*, vol. 42, nº 1, 2008, p. 157-176.

García Torres, Elena, *La narrativa polifónica de Almudena Grandes y Lucía Etxebarria. Transgresión, subjetividad e industria cultural en la España democrática*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2008.

Gil Ferrandis, Trinidad, *En busca de una identidad propia: los espejos de Lulú y Malena (de Almudena Grandes). Dualidades, trasgresión y testimonio*, José Romera Castillo (thèse rédigée sous la dir. de), UNED, 2010, [en ligne] <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Trinidad_Gil.pdf>

Grandes, Almudena, « Enseñar a leer es encender fuego », [en ligne] <http://www.lainsignia.org/2007/octubre/cul_039.htm>

Hormigo, Sara, « 10 cosas que no sabías de Almudena Grandes », [en ligne] <http://www.enfemenino.com/feminismo-derechos-igualdad/10-curiosidades-que-no-sabias-de-almudena-grandes-s1271391.html>

Ingenschay, Dieter, « Almudena –madrileña– madrileñista. Espacio y espíritu urbano en la narrativa de Almudena Grandes », in Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (Eds.), *Cuadernos de narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2012, p. 57-78.

Lindström Leo, Ingrid, « Un mosaico de narraciones situadas en la posguerra española: *Inés y la alegría* (2010) de Almudena Grandes », *Tejuelo*, nº 15, 2012, [en ligne] <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4025518.pdf>

Lorenci, Miguel, « Es mi novela más arriesgada, pero prefiero arriesgarme a repetirme », [en ligne], <http://www.elnortedecastilla.es/prensa/20070213/cultura/novela-arriesgada-pero-prefiero_20070213.htm>

Loureiro, Aurelio, « Entrevista », *Leer*, Marzo, 2002, p. 60-63.

Madrid Moctezuma, Paola, « *Como agua para chocolate* y *Malena es un nombre de tango*: en busca de una genealogía perdida », *América sin nombre*, 2002, nº 3, p. 62-70.

Martín Gijón, Mario, « Los lugares de la memoria republicana en *El corazón helado* de Almudena Grandes », in Irene Andrés-Suárez et Antonio Rivas (Eds.), *Cuadernos de narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2012, p. 173-184.

Mayock, Ellen, « Family Systems Theory and Almudena Grande, *Las edades de Lulú* », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 29, nº 1, 2004, p. 235-256.

Mora, Rosa, « La novela de sofá no se ha muerto », [en ligne] <http://elpais.com/diario/2002/02/07/cultura/1013036410_850215.html>

Morris, Barbara et Charnon-Deutsch, Lou, « Regarding the Pornographic Subject in "*Las edades de Lulú*" », *Letras peninsulares*, vol. 6, nº 3, 1994, p. 321-330.

Mourot, Marine, *Mémoires individuelles et mémoire collective dans* El corazón helado *d'Almudena Grandes*, Anne Charlon (DEA rédigé sous la dir. de), Université de Bourgogne, 2008.

Olmo Iturriarte, Almudena del, « *Malena es un nombre de tango*, de Almudena Grandes », in Marina Villalba Álvarez (Ed.), *Mujeres novelistas en el panorama del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2000, p. 281-294.

Pérès, Christine, « Portraits de femmes dans *Malena es un nombre de tango* (1994) de Almudena Grandes », in Maria-Graciete Besse et Nadia Mékouar (Eds.), *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique* (tome 1), Paris, L'Harmattan, 2004, p. 83-105.

Pogoriles, Leticia, « Almudena Grandes y la cuestión moral del escritor », [en ligne] <http://www.telam.com.ar/notas/201309/33113-almudena-grandes-y-la-cuestion-moral-del-escritor.html>

Pollini, Yemina, « Escribir es atravesar un espejo », *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, nº 14, Mar del Plata, 2002, p. 347-362.

Possi, Valeria, « Nuevos maniqueísmos: los intelectuales en las novelas históricas de Almudena Grandes », in Ricardo de la Fuente Ballestero, Jesús Pérez Magallón et José Manuel Goñi (Eds.), *Progreso y cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, 2015, p. 145-161.

Rodríguez, Juan Carlos , « De nuevo me he sentido en estado de gracia », *La razón*, 7/02/2002.

Ros, Cristina, « *El corazón helado* (Tusquets) destapa los secretos de tres generaciones de una familia que podría ser la tuya. Moraleja: si preguntas, obtienes respuestas »**,** [en ligne] <http://www.woman.es/agenda/arte-y-libros/entrevista-a-almudena-grandes>

Rueda Acedo, Alicia, « "Pagando los platos de la guerra civil": dinámica histórica e interpretación en tres novelas de Almudena Grandes », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 34, nº 1, 2009, p. 249-274.

Sagnes-Alem, Nathalie, *Traces de l'histoire dans le roman contemporain espagnol contemporain. Almudena Grandes, Emma Riverola, Jordi Soler*, Montpellier, PULM, 2015.

Santamaría Colmenero, Sara, « "El orgullo de ser español y de izquierdas": La España republicana en dos obras de Almudena Grandes », [en ligne] <http://www.academia.edu/6856108/_El_orgullo_de_ser_espa%C3%B1ol_y_de_izquierdas_La_Espa%C3%B1a_republicana_en_dos_obras_de_Almudena_Grandes>

Santamaría Colmenero, Sara, « La novela de la memoria como novela nacional: *El corazón helado* de Almudena Grandes, ¿nuevo episodio nacional? », p. 1-12, [en ligne] <http://www.academia.edu/6855852/La_novela_de_la_memoria_como_novela_nacional._El_coraz%C3%B3n_helado_de_Almudena_Grandes_nuevo_episodio_nacional>

Socias, Jordi, « La memoria emocionada », [en ligne] <http://elpais.com/diario/2007/02/04/eps/1170574007_850215.html>

Steffen-Prat, Isabelle, « La lutte mémorielle des deux Espagne dans *El corazón helado* de Almudena Grandes », in Catherine Orsini-Saillet (Ed.), *Mémoire(s) et transmission dans le monde hispanique (XXe-XXIe siècles)*, *Hispanística XX*, nº 25, Dijon, EUD, 2007, p. 233-245.

Valls, Fernando, « Por un nuevo modelo de mujer (Sobre la trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998) », *Iberoromania*, nº 52, 2000, p. 10-29.

Sur la littérature espagnole contemporaine

Amar Sánchez, Ana María, « Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea », *Iberoamericana*, n° 21, marzo de 2006, p. 151-166.

Ansón, Antonio, *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*, Murcia, Mestizo, 2000.

Becerra Mayor, David, *La guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave intelectual, 2015.

Campell, Sara, « ¿Quién lleva los pantalones? El ángel del hogar y la disforia de género en *Conspiración femenina* y *La mujer igual al hombre* », *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, nº 8, 2009, p. 85-95.

Charlon, Anne, « Víctor Catalá, l'empêcheuse de maternité », in Nadia Mékouar-Hertzberg, *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine : les « mères empêchées »*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 37-52.

Couso-Liañez, Antonio José, « El desafío a la dicotomía mujer caída vs. ángel del hogar en *Doña Berta* », *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*, vol. 1, nº 4, 2011, p. 166-207.

Díez Cobo, Rosa María, « Globalización y nuevas corrientes poéticas en la narrativa hispanoamericana », in *Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria*, La Plata, 2009, p. 1-7, [en ligne] <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3537/ev.3537.pdf>

Dumont, Raphaèle et Vecchio, Gilles del, *Le père comme figure d'autorité dans le monde hispanique*, Université Jean Monnet, PU Saint-Étienne, 2014.

Escudero, Javier, « Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 1998, vol. 2, p. 147-162, [en ligne] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2579918>

Fauquet, Isabelle, *L'exemplarité de la fiction dans le roman contemporain espagnol*, Geneviève Champeau (thèse rédigée sous la dir. de), Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2012, [en ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00766393/document>

Fauquet, Isabelle, *Héros et nouveaux modèles. L'exemplarité dans le roman espagnol aujourd'hu*i, Rennes, PUR, 2017, [en ligne] <http://www.pur-editions.fr/couvertures/1491915413_doc.pdf>

Flechas, José-Román, « Presentación », *La familia en la novela española (1975-2000)*, in Julia Villa García, Universidad pontificia de Salamanca, 2007.

Florenchie, Amélie, *Discours pornographique et poétiques de la sexualité dans le roman espagnol contemporain*, [inédit HDR], Université de Bourgogne, 2015.

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

Gobbé-Mévellec, Euriell, « Marâtres, ogresses, sorcières et autres empêcheuses de tourner en rond : étude de la "mauvaise mère" dans le système des personnages féminins de la littérature jeunesse espagnole », in Nadia Mékouar-Hertzberg (Ed.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine : les « mères empêchées »*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 109-121.

Gutiérrez Garbajo, Francisco, « Periodistas en la prensa: del “nuevo periodismo” a las nuevas tecnologías », in Pierre Civil et Françoise Crémoux (Eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del 9 a 13 de julio de 2007, Nuevos caminos… París*, vol. 2, 2010, [en ligne] <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_169.pdf>

Luengo, Ana, *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Berlín, Tranvía-Verlag Walter Freay, 2004.

Martin, Jean-Christophe, « Secrets d’enfant et secrets de roi : *Quis necavit equitem* », p. 79-89, [en ligne] <http://iberical.paris-sorbonne.fr/secrets-denfant-et-secrets-de-roi-quis-necavit-equitem/>

Martín Martín, Juan Manuel, « Ficcionalizar el recuerdo: Dulce Chacón –*La voz dormida* (2002)– », in Juan Carlos Cruz Suárez y Diana Gónzalez Martín (Eds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de la memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 123-137.

Mékouar-Hertberg, Nadia, « Mères empêchées dans la littérature espagnole contemporaine : des mères autres », in Nadia Mékouar-Hertzberg (Ed.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine : les « mères empêchées »*, Paris, L’Harmattan, 2009, p. 9-19.

Merlo-Morat, Philippe, « El folletín moderno. El regreso de un género decimonónico », *RILCE*, 16.3, 2000, p. 607-624, [en ligne] <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5364/1/Merlo%20Morat%2c%20Philippe.pdf>

Merlo, Philippe, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, PUF, 2013 [2009].

Moszczyńska-Dürst Katarzyna, *De las intimidades congeladas a los marcos de guerra: amor, identidad y transición en las novelistas españolas*, Sevilla, Padillas libros, 2017.

Pagès, Stephan, « Fondements théoriques d’un espace propice au jeu de la fiction dans le roman espagnol (analyse de plusieurs entrées en écriture) », in Christine Pérès (Ed.),

Au commencement du récit : transitions, transgressions, Belgique, Lansman, 2005, p. 17-38.

Pardo Gracia, María Ángel, « El secreto como técnica de construcción del personaje en Luis Mateo Díez », p. 51-62 [en ligne] <http://iberical.paris-sorbonne.fr/el-secreto-como-tecnica-de-construccion-del-personaje-en-luis-mateo-diez/>

Pereira, Flavio, « El perdón como desafío hacia la reconciliación de las memorias históricas traumáticas en *El corazón helado* de Almudena Grandes y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », in Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez (Eds.), *La memoria novelada I. Hibridación de género y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2002-2010)*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 145-153.

Santamaría Colmenero, Sara, *La palaba como acontecimiento: segunda república, guerra civil y posguerra en la novela actual (1990-2010*), Pedro Ruiz Torres (thèse rédigée sous la dir. de), Universidad de Valencia, 2013, [en ligne] <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/36893/Tesis%20Sara%20Santamar%C3%ADa%20Colmenero%202013.pdf?sequence=2>

Vilarós, Teresa, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

Villa García, Julia, *La familia en la novela española (1975-2000)*, Salamanca, Publicaciones Universidad pontificia de Salamanca, 2007.

Villa García, Julia, *Familia y literatura en un sociedad en cambio*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2008.

Sur la famille et le secret dans la littérature

Auraix-Jonchiere, Pascale, « La figure de la marâtre dans quelques réécritures contemporaines de “Blanche-Neige” », *ILCEA*, nº 20, 2014, p. 1-12, [en ligne] <https://ilcea.revues.org/2787>

Bart, Jean, « Le père absolu », in Monique Tricot et Marie-Thérèse Fritz (Eds.), *Du père à la paternité*, Paris, L’Harmattan, 1993, p. 33-46.

Bernard, Claudie, *Le jeu des familles dans le roman français du XIXe siècle*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2014.

Bissa Enama, Patricia, « Le secret de l’œuvre et le secret à l’œuvre : Maryse Condé, *Célanire cou-coupé* et Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit »*, in Patricia Bissa Enama et Nathalie Fontaine Wacker (Eds.), *Le Secret de famille dans le roman contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2016, p. 49-68.

Bissa Enama, Patricia et Fontaine Wacker, Nathalie, (Eds.), *Le Secret de famille dans le roman contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2016.

Burgelin, Claude, « Nom de famille, nom propre, pseudonyme. Rivalité assassines », in Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (Eds), *Le roman contemporain de la famille*, Paris, Lettres modernes Minard, 2016, p. 141-154.

Demanze, Laurent, « Prologue », *Encres orphelines*, [en ligne] <http://www.fabula.org/atelier.php?R%26eacute%3Bcits_de_filiation>

Fontaine Wacker, Nathalie, « L’écho du secret familial dans *Mon cœur à l’étroit* et *Ladivine* de Marie Ndiaye », in Patricia Bissa Enama et Nathalie Fontaine Wacker (Eds), *Le Secret de famille dans le roman contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2016, p. 107-121.

Hanhart-Marmot, Yona, « Le secret à l'œuvre : *Les Géorgiques* de Claude Simon », in Patricia Bissa Enama et Nathalie Fontaine Wacker (Eds.), *Le Secret de famille dans le roman contemporain*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2016, p. 142-160.

Saint-Martin, Lori, « Le rapport père-fille dans la littérature québécoise », in Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael (Eds.), *Relations familiales dans les littératures françaises et francophone des XXe et XXIe siècles, La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 13-27.

Viart, Dominique, « Filiations littéraires »,in Jan Baetens et Dominique Viart *Écritures contemporaines 2 : états du roman contemporain*, Paris, Minard, 1999, p. 134-139.

Von Matt, Peter, *Fils dévoyés, filles fourvoyées : les désastres familiaux dans la littérature*, Paris, La maison des sciences de l'homme, 1998.

Yotova, Rennie, « Filiation, identité et appartenance dans *Le testament français* d'Andreï Makine », in Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (Eds.), *Le roman contemporain de la famille*, Paris, Lettres modernes Minard, 2016, p. 109-117.

Théorie littéraire

Durrer, Sylvie, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999.

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

Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, 1999, [1961].

Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Points, 1977, p. 115-180.

Hamon, Philippe, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181.

Hamon, Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les* Rougon-Macquart *d'Emile Zola*, Genève, DROZ, 1983.

Hamon, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

Jouve, Vincent, *L'effet personnage dans le roman,* Paris, PUF, 1992.

Jouve, Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, 1997 [1993].

Jouve, Vincent, « Le héros et ses masques », in *Cahiers de narratologie, Le personnage romanesque*, Nice, nº 6, 1995, p. 249-255.

Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001 [1997].

Jouve, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

Karátson, André et Bessière, Jean, *Déracinement et littérature*, Université de Lille III, 1982.

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

Lungo, Andrea del, « La frontière du commencement : transitions, transgressions », in Christine Pérès, *Au commencement du récit : transitions, transgressions*, Belgique, Lansman, 2005, p. 9-15.

Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2009 [1991].

Reuter, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2009 [1997].

Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, Tome I, 1983.

Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

Smadja, Robert, *Famille et littérature. Thomas Mann et Galsworthy, Faulkner et Zola, O'Neil et Ionesco, Musil et Tournier*, Paris, Honoré Champion, 2005.

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

Thibaudet, Albert, « Le roman domestique », *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, [en ligne] <http://obvil.paris-sorbonne.fr/*corpus*/critique/thibaudet_reflexions-roman/body-22>

Vanderveken, Daniel, *Les actes de discours : essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, Bruxelles, Mardaga, 1988.

Zéraffa, Michel, *Roman et société*, Paris, PUF, 1971.

Sciences humaines

Aguilar Fernández, Paloma, *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid, Alianza, 1996.

Alphant, Marianne, *L'œil de la lettre*, dossier de la librairie les Temps modernes, 25 février 1994.

Álvarez Garrido, María José et Goñi, Arantxa, *Los rostros de Eva: cómo despertar la diosa que hay en ti*, Madrid, EDAF, 2004.

Anaut, Marie, « Traumatisme, humour et résilience, élaboration d'un traumatisme et utilisation de l'humour dans le processus de résilience » in Roland Coutanceau, Joanna

Smith et Samuel Lemitre (Eds.), *Trauma et résilience, victimes et auteurs*, Paris, Dunod, 2012, p. 3-14.

Ancelin Schützenberger, Anne, « Secrets, secrets de famille et transmissions invisibles », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, nº 35-54, 2004/2, p. 35-54, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2004-2-page-35.htm>

Ancelin Schützenberger, Anne, *Psychogénéalogie : guérir les blessures familiales et se retrouver soi*, Paris, Payot, 2012 [2007].

Badiou, Alain, *L'éthique : essai sur la conscience du mal*, Caen, Nous, 2003.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1968.

Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.

Boileau, Pierre et Narcejac, Thomas, *Le roman policier*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1964.

Bokanowski, Thierry, « Du traumatisme au trauma : les déclinaisons cliniques du traumatisme en psychanalyse », *Psychologie clinique et projective*, nº 16, 2010/1, p. 9-27, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-et-projective-2010-1-page-9.htm>

Broder, Albert, Chastagnaret, Gérard, et Temine, Émile, *Histoire de l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours*, Paris, Aubier, 1990.

Bruneau, Thomas, « Le silence dans la communication », *Communication et langages*, traduit de l'anglais par Francine Achaz, n° 20, 1973, p. 5-14, [en ligne] <http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1973_num_20_1_4045>

Buisson, Monique, *Fratrie, creuset des paradoxes*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Caillé, Philippe, « Fratries sans fraternité », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, nº 32, 2004/1, p. 11-22, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapiefamiliale-2004-1-page-11.htm>

Comte-Sponville, André, « Préface », in Cyrille Bégorre-Bret (Ed.), *L'amitié de Platon à Debray*, Paris, Eyrolles, 2012.

Delassus, Claire, *Le secret ou l'intelligence interdite*, Marseille, Hommes et Perspectives, 1993.

Delbecque, Nicole, *Linguistique cognitive: Comprendre comment fonctionne le langage*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2006, p. 325-378, [en ligne] <http://www.cairn.info/linguistique-cognitive--9782801113912.htm>

Delumeau, Jean et Roche, Daniel, *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 2000 [1990].

Valle, Ana Irene del, « El futuro de la familia: la familia », *Iglesia viva: revista de pensamiento cristiano*, nº 217, 2004, p. 9-26.

Díaz Plaja, Fernando, *Francia 1789-España 1936: dos revoluciones y un paralelo*, Madrid, RIALP, 1991.

Dios Fernández, Eider de, « Domesticidad y familia: ambigüedad y contradicción en los modelos de feminidad en el franquismo », in Adrián Gras-Velázquez (Ed.), *Todo sobre mi familia. Perspectiva de género. Feminismo(s)*, nº 23, 2014, p. 23-46.

Dortier, Jean-François (Ed.), *Familles : permanence et métamorphoses*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2002.

Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, *Œuvres complètes*, vol. 9, Paris, PUF, 1998 [1913].

Freud, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971 [1930].

Gimeno Perelló, Javier, « Esbozo de una utopía: las misiones pedagógicas de la II República (1931-1939) », *Revista F@ro*, nº 13, 2011, p. 160-177 [en ligne] <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4159406.pdf>

Giraud, Claude, *Du secret : contribution à une sociologie de l'autorité et de l'engagement*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Goldbeter-Merinfeld, Édith, « Le poids du silence : la révélation par la non-révélation », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, nº33, 2004/2, p. 123-130, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2004-2-page-123.htm>

Gónzalez Pérez, Teresa, « Dios, patria y hogar. La trilogía en la educación de las mujeres », *Hispania Sacra*, vol. 66, nº 33, 2014, p. 337-363, [en ligne] <http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/viewFile/388/389>

Guignard, Florence, « Mère et fille : entre partage et clivage », in Thierry Bokanowski et Florence Guignard (Eds.), *La relation mère-fille. Entre clivage et partage*, Paris, In Press, 2000, p. 11-40.

Haroche, Claudine, « La fabrique de la virilité dans la famille patriarcale », *Le Journal des psychologues*, n° 308, 2013/5, p. 40, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2013-5-page-40.htm>

Héritier, Monique, « La femme espagnole : de la femme au foyer à la preneuse de décisions », *Proyecto Social: Revista de relaciones laborales*, 2008, nº 12, p. 120-142.

Houssier, Florian, « L'enfant jumeau et son devenir. Indifférenciation et subjectivation dans le lien sororal », *Topique*, n° 93, 2005/4, p. 91-103, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-topique-2005-4-page-91.htm>

Jiménez Godoy, Ana Belén, *Modelos y realidades de la familia actual*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005.

Keirse, Manu, *Faire son deuil, vivre un chagrin*, Bruxelles, Boeck Université, 2012.

Knibiehler, Yvonne et Fouquet, Catherine, *L'histoire des mères du moyen-âge à nos jours*, Paris, Montalba, 1980.

Martínez, Guillem, « El concepto CT », in Guillem Martínez (Ed.), *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012, p. 13-36.

Moraga García, María Ángeles, « Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el franquismo », *Feminismo/s: revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, nº 12, 2008, p. 229-252, [en ligne] <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11657/1/Feminismos_12_09.pdf>

Muxel, Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, 2002.

Neuburger, Robert, *Le mythe familial*, Paris, ESF, 2005.

Oléron, Pierre, « III. Études sur le langage mimique des sourds-muets. I. Les procédés d'expression », *L'année psychologique*, vol. 52, n° 1, 1952, p. 47-81, [en ligne] <http://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1952_num_52_1_8604>

Otero, Luis, *Mi mamá me mima*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.

Paugam, Serge, « Du lien social aux liens sociaux », *Le lien social*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2013, [en ligne] <http://www.cairn.info.proxy-scd.u-bourgogne.fr/le-lien-social--9782130620310-page-50.htm>

Paugam, Serge, « Introduction », *Le lien social*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2013, [en ligne] <http://www.cairn.info.proxy-scd.u-bourgogne.fr/le-lien-social--9782130620310-page-3.htm>

Peinado Rodríguez, Matilde, « Reflexiones en torno a la "feminidad": claves para entender la pervivencia del patriarcado (1850-1950) », in Alberto González González

(Ed.), *No es país para jóvenes*, 2012, p. 1-24, [en ligne] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4715144>

Pérez Sánchez, Isabel, « El voto femenino en El Puerto en la Segunda República », Revistas del Servicio de Publicaciones de la UCA, Trocadero, nº 5, Cádiz, 1993, p. 533-554, [en ligne] <http://revistas.uca.es/index.php/trocadero/article/view/1145/982>

Perrot, Michelle, « Les échanges à l'intérieur de la famille. Approche historique », *in* François de Singly (Ed.), *La famille. L'état des savoirs,* Paris, La Découverte, 1992, p. 97-106.

Pierron, Jean-Philippe, « Sous le sceau du secret », *Études*, Tome 400, 5/2004, p. 625-635, [en ligne] <http://www.cairn.info.proxy-scd.u-bourgogne.fr/revue-etudes-2004-5-page-625.htm>

Pío XII, « La mujer en la actualidad. Problemas y deberes », Discours du 21 octobre 1945, [en ligne] <https://tradicioncatolica.es/wp-content/uploads/1945-PIO-XII-QUESTA-GRANDE-TEMA-LA-MUJER-EN-LA-ACTUALIDAD-PROBLEMAS-Y-DEBERES.pdf>

Quesnoy-Moreau, Martine, *Secrets intimes, secrets de famille ? Ces secrets qui en disent long !*, Lyon, Chronique Sociale, 2003.

Rabaté, Dominique, « Le secret et la modernité », in Dominique Rabaté et Yves Vadé (Eds.), *Dire le secret*, Talence, PU de Bordeaux, 2000.

Regueillet, Anne-Gaëlle, « Norma sexual y comportamientos cotidianos en los diez primeros años del Franquismo: noviazgo y sexualidad », *Hispania*, vol. 64, nº 218, 2004, p. 1027-2042.

Ricœur, Paul, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55ème année, nº 4, 2000, p. 731-747, [en ligne] <http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2000_num_55_4_279877>

Roudinesco, Elisabeth, *La famille en désordre*, Paris, Fayard, 2002.

Rozenberg, Danielle, « Le “pacte d’oubli” de la transition démocratique en Espagne », *Politix*, n° 74, 2006/2, p. 173-188, [En ligne] <http://www.cairn.info/revue-politix-2006-2-page-173.htm>

Scanlon, Geraldine, *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*, Madrid, Akal, 1986.

Serrano, Rodolfo, « En busca de un gen rojo », [en ligne] <http://elpais.com/diario/1996/01/07/espana/820969222_850215.html>

Suchet, Dominique, « Pour entendre, voir ce qui est dit (hypothèse d’une double hypotypose) », *Revue française de psychanalyse*, vol. 71, 2007/5, p. 1737-1744, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2007-5-page-1737.htm>

Tisseron, Serge, *Secrets de famille mode d’emploi*, Paris, Marabout, 2007 [1996].

Tisseron, Serge, *Les secrets de famille*, Paris, PUF, 2011 [1999].

Tisseron, Serge, « Débat autour des secrets et des images », in Joyce Aïn (Ed.), *Transmissions : liens et filiations, secrets et répétitions*, Toulouse, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2003, p. 141-146.

Tisseron, Serge, « La transmission à l’épreuve des secrets et des images », in Joyce Aïn (Ed.), *Transmissions : liens et filiations, secrets et répétitions*, Toulouse, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2003, p. 123-138.

Tisseron, Serge, « Le secret ne s’oppose pas à la vérité, mais à la communication », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, nº 33, 2004/2, p. 55-68 [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2004-2-page-55.htm>

Tisseron, Serge, « Transmissions et ricochets de la vie psychique entre les générations », *La revue internationale de l'éducation familiale*, n° 22, 2007/2, p. 16-36, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-la-revue-internationale-de-l-education-familiale-2007-2-page-13.htm>

Tisseron, Serge, « Préface. Une, deux, trois familles… », in Joyce Aïn (Ed.), *Familles*, ERES, 2008, p. 7, [en ligne] <https://www.cairn.info/familles--9782749209586.htm>

Tisseron, Serge, « Toujours le secret suinte... », *Enfances & Psy*, n° 39, 2008/2, p. 88-96, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2008-2-page-88.htm>

Togores, Luis Eugenio, *Historia de la legión española: la infantería legendaria. De África a Afganistán*, Madrid, La esfera de los libros, 2016.

Tripet, Arnaud, *Poétique du secret. Paradoxes et maniérismes*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Vázquez de Prada, Mercedes, « Para una historia de la familia española en el siglo XX », *Memoria y civilización*, Navarra, vol. 8, 2005, p. 128, [en ligne] <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/17678/1/24391730.pdf>

Viana, Israel, « "Las valientes" mujeres que fueron a votar en 1933 », [en ligne] <http://www.abc.es/archivo/20131119/abci-voto-mujeres-elecciones1933201311191534.html>

Yeves, Carlos, *Guía del ama de casa o principios de economías e higiene doméstica con aplicación a la moral*, Madrid, Librería de Hernando y compañía, 1897.

Dictionnaires et grammaires

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 2000.

Gerboin, Pierre et Leroy, Christine, *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain,* Paris, Hachette, 1991.

Sitographie

<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1954-15431>

<http://www.cnrtl.fr/portail/>

<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero>

<https://elpais.com/autor/almudenagrandes/a>

<http://elpaissemanal.elpais.com/autor/almudena-grandes/>

<https://es.statista.com/estadisticas/476795/periodicos-diarios-mas-leidos-en-espana/>

<http://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/memoria-historica-522007>

<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-28-juillet-la-liberte-guidant-le-peuple>

<https://www.planetadelibros.com/libro-los-pacientes-del-doctor-garcia/252790>

<http://www.rae.es/>

<https://www.youtube.com/watch?v=TZuriMa1D68>

<https://www.youtube.com/watch?v=JYdXlpXd4MY>

Index des noms des personnes (à l'exception d'Almudena Grandes)

A

Achaz, 94, 349
Aguilar Fernández, 201, 348
Aguilera Gamero, 23, 28, 186, 190, 315, 336
Aïn, 25, 254, 267, 354, 355
Almodóvar, 150, 342
Alphant, 34, 348
Alphonse XIII, 59
Álvarez Garrido, 292, 348
Amar Sánchez, 103, 341
Anaut, 316, 348
Ancelin Schützenberger, 240, 247, 302, 349
Andrés-Suárez, 16, 28, 29, 108, 186, 195, 196, 197, 269, 270, 271, 313, 336, 338, 339
Ansón, 277, 341
Assmann, 197
Auraix-Jonchiere, 345
Auraix-Jonchière, 140
Azorín, 22

B

Badiou, 98, 349
Baetens, 273
Balzac, 32, 33, 117
Baroja, 22
Bart, 169, 203, 345
Basanta, 16, 17, 19, 23, 336
Beauvoir, 59, 147, 349
Becerra Mayor, 28, 29, 31, 200, 217, 296, 297, 309, 310, 317, 318, 336, 341
Beckett, 106
Bégorre-Bret, 279, 350
Bernard, 224, 345
Besse, 44, 339
Bessière, 106, 107, 347
Bettelheim, 140, 349
Bissa Enama, 239, 243, 244, 251, 254, 257, 284, 345, 346
Boileau, 269, 278, 349
Bokanowski, 142, 301, 349, 351
Bonillo Cerezo, 28, 336
Bourget, 224
Broder, 100, 349
Bruneau, 93, 94, 349
Buisson, 205, 206, 349
Burgelin, 97, 345

C

Caillé, 205, 206, 232, 350
Campell, 132, 136, 341
Catalá, 147, 341
Cercas, 19, 22, 89, 318, 344
Chacón, 197, 200, 318
Champeau, 16, 342
Charles X, 99
Charlon, 18, 146, 147, 271, 337, 339, 341

Charnon-Deutsch, 29, 339
Chastagnaret, 100, 349
Chevalier, 55, 56, 96, 150, 155, 162, 165, 173, 184, 191, 196, 231, 254, 273, 307, 355
Cibreiro, 29, 337
Civil, 22, 343
Clarín, 22, 33
Clément, 188, 346
Comte-Sponville, 279, 350
Condé, 239, 345
Córdoba, 20
Cornejo-Parriego, 29, 65, 101, 337
Corroto, 317
Couso-Liañez, 134, 148, 151, 341
Coutanceau, 316, 348
Coyault, 58, 95, 97, 345, 346
Crémoux, 22
Cruz, 15
Cruz Suárez, 19, 197, 343, 344

D

Delacroix, 99
Delage, 213, 269, 337
Delassus, 244, 350
Delbecque, 97, 350
Delgado Bujalance, 55, 337
Delumeau, 61, 171, 350
Demanze, 253, 345
Díaz Plaja, 91, 350
Dickens, 32, 33
Díez, 239, 344
Díez Cobo, 21, 342
Dios Fernández, 132, 136, 350
Dortier, 41, 48, 59, 79, 350
Dostoïevski, 31, 32
Dumont, 44, 342
Durrer, 43, 45, 46, 63, 346

E

Encinares, 29, 337
Erman, 110, 112, 113, 117, 165, 346
Escudero, 149, 150, 342
Esteban, 298, 337

F

Faulkner, 30, 348
Fauquet, 16, 20, 22, 342
Fernández Mallo, 21
Fernández Porta, 21
Flechas, 27, 342
Florenchie, 28, 342
Fontaine Wacker, 239, 243, 244, 254, 257, 283, 284, 345, 346
Fontanier, 110, 346
Fouquet, 116, 142, 153, 352
Franco, 87, 88, 90, 91, 133, 213, 309, 371
Freud, 184, 187, 350
Fritz, 169, 345
Fuente Ballestero, 29, 340

G

Gala, 22
Galán, 199, 200
Galdós, 18, 30, 32, 33
Galsworthy, 30, 348
García, 17, 19, 337

García Hernández, 199, 200
García Ruiz, 20
García Torres, 29, 74, 149, 157, 163, 210, 290, 291, 338
García-Saavedra Valle, 27, 28, 337
Genette, 189, 346
Gerboin, 51, 156, 356
Gheerbrant, 55, 56, 96, 150, 155, 162, 165, 173, 184, 191, 196, 231, 254, 273, 307, 355
Gil Casado, 193, 293, 342
Gil Ferrandis, 28, 66, 338
Gimeno Perelló, 84, 351
Girard, 249, 250, 346
Giraud, 304, 308, 351
Glenn, 29, 337
Gobbé-Mévellec, 143, 342
Goldbeter-Merinfeld, 239, 240, 351
Goñi, 29, 292, 340, 348
Gontard, 16
González González, 62, 352
Gónzalez Martín, 197, 343
Gónzalez Pérez, 64, 351
Gras-Velázquez, 132, 350
Guignard, 142, 351
Gutiérrez Garbajo, 22, 343

H

Halbwhachs, 197
Hamon, 66, 73, 88, 92, 97, 101, 117, 167, 245, 263, 264, 265, 286, 299, 347
Hanhart-Marmot, 257, 346
Haroche, 60, 61, 62, 351
Harris, 25
Héritier, 135, 136, 351
Herrero, 20
Hitler, 56, 95
Hormigo, 170, 338
Houssier, 210, 351

I

Ingenschay, 108, 338
Ionesco, 30, 348

J

Jérusalem, 58, 95, 97, 345, 346
Jiménez Godoy, 105, 351
Jouve, 82, 85, 91, 113, 165, 176, 216, 220, 223, 232, 244, 246, 247, 249, 251, 252, 254, 255, 256, 261, 264, 283, 285, 287, 289, 305, 312, 319, 331, 347

K

Kafka, 106
Karátson, 106, 107, 347
Keirse, 50, 352
Khadra, 239, 345
Knibiehler, 116, 142, 153, 352

L

Largo Caballero, 199
Larra, 22
Lauge Hansen, 19, 344
Lecotté, 302
Lemitre, 316, 349
Leroy, 51, 156, 356

Lindo, 22
Lindström Leo, 29, 338
Lorenci, 264, 338
Louis Philippe, 99
Loureiro, 126, 338
Luengo, 204, 343
Lunas, 20
Lungo, 39, 41, 45, 56, 57, 58, 347

M

Machado, 57, 103, 320, 336
Madrid Moctezuma, 136, 150, 339
Makine, 95, 346
Mann, 30, 348
Manrique Arribas, 76, 134
Maquena Cuenca, 28, 337
Marías, 22
Martin, 239, 343
Martín Gijón, 196, 339
Martín Martín, 197, 200, 343
Martínez, 318, 352
Martínez de Pisón, 48, 336
Maupassant, 32
Mayock, 29, 339
Mékouar, 44, 143, 147, 151, 339, 341, 342, 343
Mendoza, 22
Menon, 302
Merino Hernández, 81
Merlo, 20, 330, 343
Michon, 34
Millás, 22
Montero, 22, 150, 342
Mora, 30, 105, 240, 339
Moraga García, 153, 154, 352
Morris, 29, 339
Moszczyńska-Dürst, 264, 298, 299, 343
Mourot, 271, 339
Muñoz Molina, 22, 318
Musil, 30, 348
Muxel, 270, 352

N

Narcejac, 269, 278, 349
Nathan, 330
Ndiaye, 284, 345
Neuburger, 252, 255, 268, 283, 352
Noyaret, 213, 269, 337

O

O'Neil, 30, 348
Ojeda Rivera, 55, 337
Oléron, 97, 98, 352
Olmo Iturriarte, 201, 339
Orsini-Saillet, 18, 29, 272, 337, 341
Otero, 133, 151, 352

P

Pagès, 53, 343
Pardo, 34
Pardo Gracia, 239, 344
Paugam, 124, 352
Peinado Rodríguez, 62, 132, 135, 352
Pereira, 19, 344
Pérès, 44, 45, 53, 54, 58, 339, 343, 347
Pérez Magallón, 29, 340
Pérez Sánchez, 72, 353
Perrot, 25, 353

Pierron, 258, 259, 353
Pío XII, 133, 353
Pogoriles, 18, 339
Pollini, 20, 339
Possi, 29, 340
Pozo, 22
Primo de Rivera, 100

Q

Quesnoy-Moreau, 268, 276, 310, 353

R

Rabaté, 239, 250, 300, 301, 312, 322, 353
Regueillet, 131, 353
Reuter, 43, 46, 47, 49, 327, 328, 331, 347
Ricœur, 34, 277, 348, 353
Rivas, 16, 22, 28, 29, 108, 186, 195, 196, 336, 338, 339
Riverola, 28, 52, 340
Robert, 33, 34, 49, 58, 348
Roche, 61, 171, 350
Rodríguez, Juan Carlos,124, 340
Rodriguez, Azucena, 20
Rodríguez Puértolas, 28
Romera Castillo, 28, 338
Ros, 57, 340
Roudinesco, 59, 354
Rozenberg, 194, 354
Rueda Acedo, 29, 340
Ruiz Torres, 16, 19, 344

S

Sagnes-Alem, 28, 52, 89, 193, 194, 212, 229, 240, 269, 270, 271, 272, 278, 295, 320, 340
Saint-Martin, 188, 346
Santamaría Colmenero, 16, 17, 19, 28, 29, 30, 33, 273, 308, 309, 340, 344
Scanlon, 100, 101, 354
Serna, 30, 337
Serrano, 274, 354
Serres, 61
Silva, 22
Singly, 25, 353
Smadja, 30, 348
Smith, 316, 349
Socias, 30, 340
Soler, 28, 52, 340
Sophocle, 31
Steffen-Prat, 29, 272, 275, 341
Stendhal, 32
Suchet, 110, 354
Suleiman, 89, 90, 92, 93, 126, 235, 348

T

Temine, 100, 349
Thibaudet, 31, 32, 348
Tisseron, 25, 239, 244, 248, 249, 250, 254, 256, 259, 267, 302, 354, 355
Toffler, 123
Togores, 200, 355
Tournier, 30, 348
Tricot, 169, 345
Tripet, 284, 355

Turin, 58, 95, 97, 345, 346
Tyras, 16

U

Umbral, 22
Unamuno, 22

V

Vadé, 353
Valle, 24, 25, 49, 350
Vallejo Nágera, 133, 151
Valls, 15, 16, 19, 20, 101, 341
Van Wesemael, 188, 346
Vanderveken, 250, 348
Vázquez de Prada, 59, 64, 67, 68, 70, 71, 75, 355
Vázquez Montalbán, 22
Vecchio, 44, 342
Viana, 71, 355
Viart, 58, 273, 346
Vilarós, 198, 344
Villa García, 26, 27, 34, 63, 123, 145, 148, 150, 224, 234, 251, 272, 342, 344
Villalba Álvarez, 339
Von Matt, 219, 346

Y

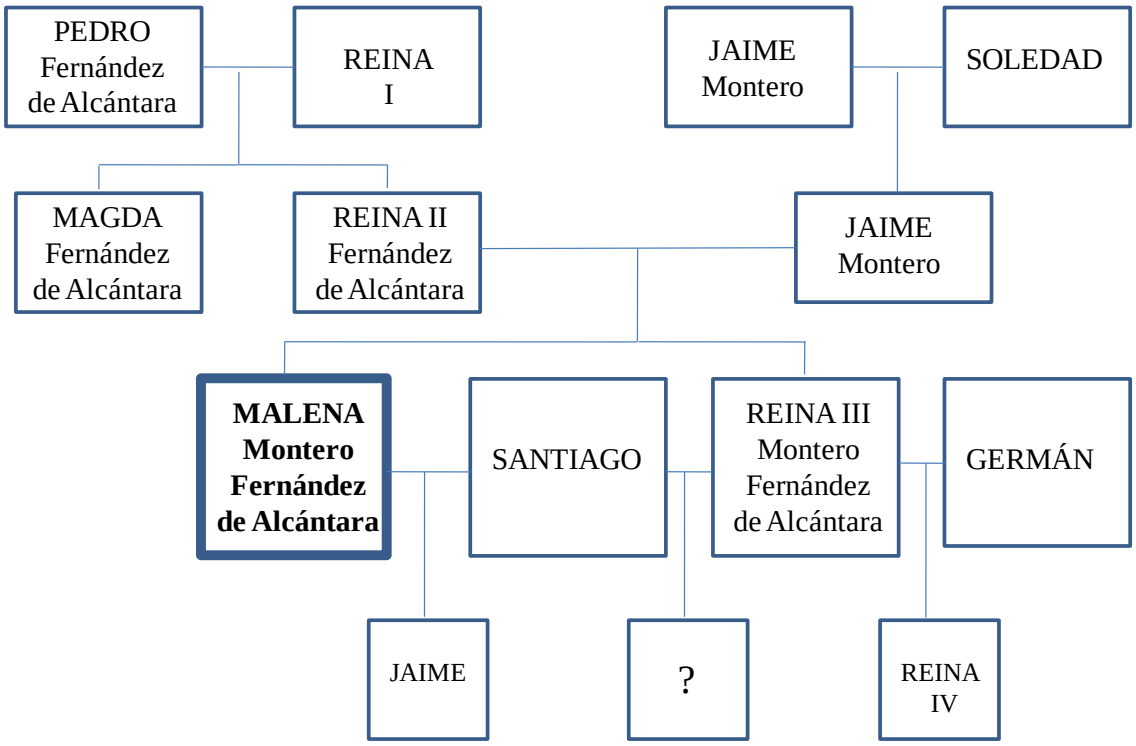
Yeves, 24, 355
Yotova, 95, 346

Z

Zéraffa, 114, 228, 348
Zola, 30, 66, 286, 347, 348

ANNEXES

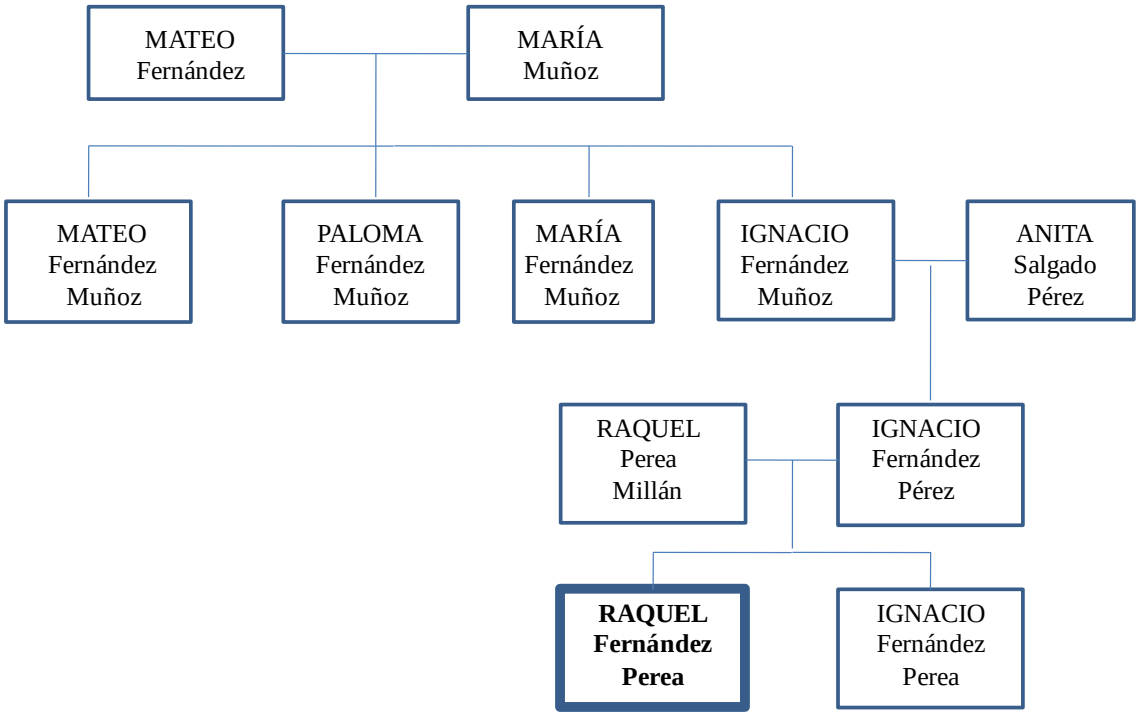
Arbre généalogique de Malena Fernández de Alcántara



N.B : Les quatorze enfants[622] de Pedro Fernández de Alcántara ne sont pas indiqués car ce sont des personnages, pour la plupart, secondaires. En les reportant, l'arbre généalogique aurait perdu en lisibilité. Le nom de famille de certains personnages n'est jamais précisé dans le récit, nous n'avons pu indiquer que les prénoms. À la fin du roman, Reina Montero Fernández de Alcántara n'a pas accouché de son deuxième enfant, on ne connaît donc pas son nom.

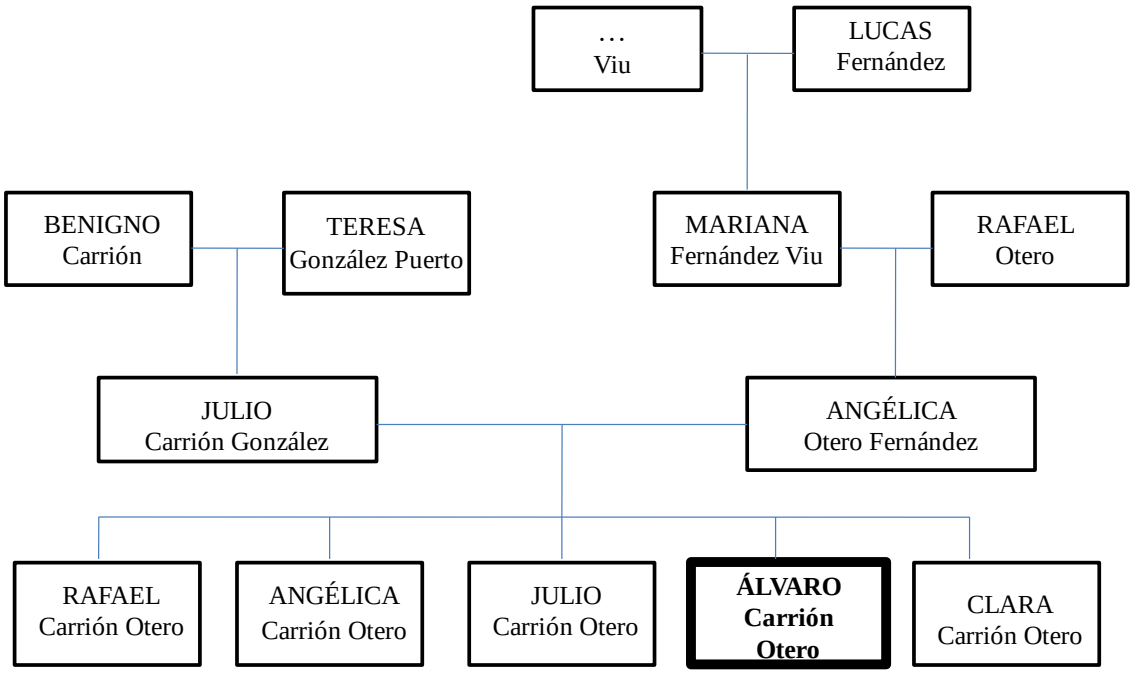
[622] Pedro a neuf enfants avec son épouse Reina : Paz, Tomás, Magda, Reina, Miguel, Carlos, Conchita, Mariví et Pedro et cinq enfants avec sa maîtresse Teófila : María, Marcos, Fernando, Lala et Porfirio.

Arbre généalogique de Raquel Fernández Perea



N.B : Pour les mêmes raisons que dans l'arbre généalogique précédent les cousins de Raquel Fernández Perea ne sont pas inscrits.

Arbre généalogique d'Álvaro Carrión



Résumé des romans

Malena es un nombre de tango (1994)

Malena, la narratrice autodiégétique du roman, fait un récit rétrospectif de sa vie, l'année de ses trente-trois ans. Ce choix, symboliquement lourd, connote le commencement d'une nouvelle vie et laisse, d'emblée, présager un passé tumultueux. Cette narratrice est le personnage central d'une riche famille madrilène, dominée par la figure du patriarche, le grand-père maternel Pedro Fernández de Alcántara, personnage ténébreux auquel sa double vie a accordé une descendance nombreuse et désordonnée. Oncles et tantes, demi-frères et sœurs, jumeaux forment une sorte de clan, nourri d'intrigues, de rivalités et de frasques en tout genre. A l'opposé de sa sœur jumelle, la « sage » Reina, Malena est une révoltée, son mode de vie et sa conception de la maternité entre en conflit avec ceux de sa jumelle qui affiche un rôle de femme parfaite qui s'avère rapidement être un leurre. Malena souffre car elle ne parvient pas à être comme les Reina de sa famille. Pour torturer davantage le personnage, la mère des jumelles affiche sans complexe sa préférence pour la fille, qui porte son prénom, Reina. Magda, la tante de Malena et la sœur jumelle de la mère de la narratrice, palliera cette frustration en agissant comme une mère pour Malena. Dans le domaine sentimental, Malena vit ses premières expériences sexuelles avec son cousin, et finit par épouser, après un parcours sentimental agité, un homme qu'elle n'aime pas et qui finira par la quitter pour épouser sa sœur. Sur elle plane l'ombre de Rodrigo, le *conquistador* qui est à l'origine de la fortune familiale acquise au XVIIe siècle au Pérou dans le commerce des épices et des esclaves et qui serait à l'origine de la malédiction du clan des maudits auquel Malena, ainsi que certains membres de la famille, pensent appartenir... Avec toute sa fougue de jeune femme, Malena est prête à vivre les expériences extrêmes de la passion pour conquérir sa liberté et s'opposer aux valeurs féminines véhiculées au sein du noyau familial.

Los aires difíciles (2002)

Dans un nouveau quartier résidentiel de Rota, Sara et Juan, deux Madrilènes qui ne se connaissent pas, emménagent dans des maisons qui se font face. La focalisation interne de Sara Gómez Morales – célibataire, fortunée et discrète – et celle de Juan Olmedo – qui vit avec son frère Alfonso, retardé mental, et sa nièce Tamara – nous dévoileront leur quotidien mais aussi le passé de chacun. Médecin, Juan Olmedo travaille dans le service de traumatologie à l'hôpital de Jerez. Entre ces maisons, vont et viennent Maribel, la femme de ménage, et son fils Andrés. Une complicité profonde va s'établir entre Sara et Juan – tous deux ont fui Madrid, tous deux sont hantés par leur passé difficile – et ces derniers vont vite s'attacher à Maribel et à son fils. Ces personnages nouent progressivement des liens dignes d'une famille tout en préservant chacun un jardin secret. Sara cache ses origines et n'évoque jamais son passé d'enfant prolétaire élevée pendant des années par une riche famille conservatrice franquiste. L'origine de sa fortune est également un tabou puisqu'elle s'est faite en volant l'argent de doña Sara, une mère frustrée qui a fait du chantage à la mère biologique de Sara, Sebastiana, afin que cette dernière accepte de lui prêter son enfant. Celle-ci ne sera rendue à ses parents que le jour de ses 16 ans. Juan, quant à lui, occulte un adultère de plusieurs années avec sa belle-sœur Charo – dont Tamara, celle qu'il fait passer pour sa nièce, est le fruit – ainsi que les circonstances de la mort de son frère Damián, le mari de Charo. Le décès de Damián met un point final à une relation fraternelle conflictuelle qui s'est instaurée au sein de la fratrie depuis l'adolescence. Juan lutte pour dissimuler cette tragique histoire fraternelle mais Sara, qui elle aussi occulte un secret, connaît les mécanismes de dissimulation et soupçonne que son voisin lui cache l'événement qui a provoqué son installation à Rota. Cette nouvelle vie paisible, à laquelle Juan et Sara aspirent, est bousculée par un policier madrilène Nicanor, ami du défunt frère de Juan, qui est persuadé que ce dernier est le coupable de la mort de Damián. À cela vient s'ajouter Panrico, l'ex-mari de Maribel, qui veut la reconquérir après qu'il a appris que son ex-femme a reçu un héritage...

Ce roman est aussi une grande première pour Almudena Grandes puisque, à côté des deux focalisations dominantes de Sara et Juan, le narrateur adopte la focalisation des enfants : Tamara et Andrés. Même si le choix d'adopter le point de vue des enfants reste secondaire, il est néanmoins constructif car il donne accès à l'intériorité des ces êtres en

construction qui ont des repères familiaux fragiles et qui appréhendent avec difficulté le monde des adultes.

El corazón helado (2007)

El corazón helado élabore une construction narrative complexe en faisant alterner des chapitres narrés par un des personnages principaux, Álvaro Carrión (narrateur autodiégétique d'une partie du roman) et d'autres pris en charge par un narrateur omniscient. Ce récit confronte le point de vue d'une famille franquiste, les Carrión, et celui d'une famille républicaine, les Fernández, dont les destins se sont croisés. Ainsi les faits sont-ils présentés à travers des points de vue totalement contraires. Le jour de l'enterrement de son père, à la fin de la cérémonie, Álvaro aperçoit une inconnue, Raquel, qu'il retrouve quelques jours plus tard alors que cette dernière le convoque pour régler des documents administratifs familiaux. Cette femme révèle à Álvaro un secret concernant son père, ce qui déclenche l'enquête menée par Álvaro sur le passé de sa famille. Le lecteur suit alors ce personnage, en quête de vérité mais il est aussi confronté au point de vue du narrateur omniscient qui le transporte dans des espaces/temps variés : l'Espagne de la Seconde République, la guerre civile, les républicains exilés en France, la *División Azul* en Russie, le retour des exilés en Espagne… Le lecteur est donc face à un immense puzzle qu'il construit au gré de l'ensemble des révélations du narrateur omniscient mais aussi des découvertes d'Álvaro.

Ces deux familles : les Carrión et les Fernández, en raison des valeurs idéologiques qu'elles véhiculent, s'inscrivent d'emblée comme une métaphore de la déchirure provoquée par la guerre d'Espagne. Toutes deux originaires de Torrelodones, un village de la communauté madrilène, elles se retrouvent en France, par hasard, alors que les Fernández sont en exil et que Julio Carrión – de passage dans le pays – attend de voir si la victoire des Alliés remet en question la toute récente dictature franquiste. Ignacio Fernández, pour sortir sa famille de la détresse, décide de demander de l'aide à Julio – le fils de cette institutrice socialiste tant appréciée dans leur village natal – et lui signe une autorisation pour que ce dernier vende ses biens en Espagne et pour qu'il leur envoie l'argent. Julio accepte mais il les trahit et vole leurs biens en toute légalité grâce à une loi franquiste. Le temps passe, Franco meurt après 40 ans de dictature, et

l'Espagne redevient un pays démocratique. Comme tant d'exilés espagnols, la famille Fernández rentre au pays. De retour à Madrid, Ignacio Fernández se rend chez Julio Carrión et demande réparation. Celui-ci refuse toute négociation et le congédie. Ignacio, frustré par tant d'injustice, fond en larmes devant sa petite-fille Raquel qui l'accompagnait. Bien des années ont passé mais Raquel est décidée à se venger et demande des comptes à Julio Carrión quand leurs destins se croisent suite à une transaction immobilière. Un événement inattendu, la mort de Julio Carrión, bouscule le plan de Raquel, qui ne veut pas lâcher prise et qui compte bien faire payer sa veuve. Mais Raquel remet tout en question lorsqu'elle rencontre le fils de son ennemi, Álvaro, et en tombe follement amoureuse.

Les points de vue des deux familles se confrontent perpétuellement sur une période qui s'étale de la Seconde République jusqu'au début du XXIe siècle et l'alternance des focalisations plonge le lecteur dans le passé familial de ces deux cellules familiales placées sous le signe sempiternel de l'union et de la désunion.

TABLE
DES
MATIÈRES

Résumé 7
Dédicace 9
Remerciements 11
INTRODUCTION 13

CHAPITRE I :
MODÈLES ET CONTRE-MODÈLES FAMILIAUX 37

I. *Incipit* : la famille au premier plan 41
1. Failles dans l'union familiale 42
2. L'étrangeté familiale 53

II. Les contre-modèles patriarcaux 59
1. La figure du patriarche 60
a. Le patriarche castré 60
b. Le patriarche opportuniste 65
2. L'épouse du patriarche 70
a. La femme rebelle 70
b. La femme manipulatrice 73

III. Les modèles républicains 81
1. La figure du chef de famille 82
a. L'homme fort détruit par la répression 82
b. La figure du mentor républicain 85
c. Le héros républicain 86
2. L'épouse républicaine 93
a. La femme fragile 93
b. La femme de caractère 95
c. Soledad : symbole de l'Espagne moderne 99

IV. Nouveau modèle familial 105
1. Des personnages en quête de repères 106
a. Le déracinement 106
b. Des personnages en souffrance 109
2. La construction d'un modèle familial hors-norme 114
a. Combler les carences 114
b. Le lexique au service d'une construction familiale vraisemblable 119
c. Les limites du modèle familial hors-norme 122

Conclusion **125**

Chapitre II :
LES FIGURES FAMILIALES 127

I. La figure maternelle 131
1. Les mères conservatrices **131**
a. La critique de l'ange du foyer **132**
b. La mère usurpatrice **138**
c. Le favoritisme maternel **143**
2. Les mères progressistes **148**
a. La mère déchue **148**
b. La maternité frustrée **151**
- L'avortement : des mères victimes de leur choix **152**
- Les mères rédemptrices **154**
- Une mère en quête d'identité maternelle **158**

c. La mère aimante **159**
d. La Madone et la putain **161**
e. La mère de substitution **164**

II. La figure paternelle 169
1. La place du père dans la filiation père-enfant **170**
a. Une paternité intéressée **171**
b. Un père en déchéance **176**
c. Un père bienveillant **178**
d. La quête d'identité paternelle **182**
e. Une paternité indicible **185**
2. Des paternités idéalisées **188**
a. La figure du père parfait **189**
b. Le grand-père et sa petite-fille : une relation idyllique **192**
3. Des témoins du passé **194**
a. Lutter contre « le pacte d'oubli » **194**
b. Parler de l'interdit sous la censure **198**
c. Le protecteur du clan des maudits **201**

III. La fratrie source de conflit 205
1. L'enfance : l'âge de l'innocence **207**
a. Une enfance empreinte de fissures **207**
b. Dominer pour mieux régner **209**
c. Un souvenir d'enfance dévastateur **212**

d. La politique vue par les enfants **215**
2. La fratrie sous tension **218**
a. La fratrie scindée **218**
b. Une relation fraternelle impossible **221**
c. Des ennemis unis dans la douleur **223**
d. Une sœur machiavélique **225**
e. La discorde idéologique **227**
- La fratrie Fernández Muñoz **227**
- La fratrie Carrión Otero **228**

f. Le conflit désamorcé **230**
Conclusion **234**

CHAPITRE III :
LE SECRET DE FAMILLE **237**

I. Des secrets bien gardés ? **243**
1. Les gardiens du secret **244**
a. Ignacio Fernández Muñoz : oublier la trahison **245**
b. Reina : une sœur mal intentionnée **247**
c. Julio Carrión : préserver le mythe familial **252**
d. Juan Olmedo : sauver les apparences **255**
2. Les simples détenteurs **258**
a. Un secret de Polichinelle : « un secreto a voces » **258**
b. Alfonso : un témoin sans danger ? **259**
c. Les destinataires extradiégétiques : des détenteurs privilégiés **261**

II. Le secret de l'autre : à la recherche de la vérité **267**
1. Álvaro : connaître ses origines **267**
a. Objets et photos : combler le silence **267**
b. Torrelodones : le village où tout a commencé **273**
2. Raquel : comprendre le secret **279**
3. Sara : une observatrice attentive **281**
4. Nicanor mène son enquête **284**

III. Des mythes brisés ? **289**

1. La mythification au service de la manipulation **289**

a. Reina III : la sœur parfaite **290**
b. Julio Carrión : le père sans failles ? **293**
c. Juan : un homme altruiste ? **298**
2. Démythification : (non) révélation du secret **300**
a. Des secrets dévoilés sous le sceau de la confidence **301**
- Transmission familiale : la passé éclaire le présent **301**
- Juan brouille les pistes **304**

b. La révélation du secret et ses conséquences **305**
- La fratrie vole en éclats **306**
- Se (re)construire **313**

3. Secret de famille et résilience **316**
Conclusion **322**

CONCLUSION **325**
BIBLIOGRAPHIE **333**
Index des noms des personnes (à l'exception d'Almudena Grandes) **357**
ANNEXES **363**
TABLE DES MATIÈRES **373**