



**HAL**  
open science

# L'Espagne face à son passé : écriture romanesque et stratégies documentaires

Lucas Merlos

► **To cite this version:**

Lucas Merlos. L'Espagne face à son passé : écriture romanesque et stratégies documentaires. Littératures. Université Grenoble Alpes, 2019. Français. NNT : 2019GREAL023 . tel-02506045

**HAL Id: tel-02506045**

**<https://theses.hal.science/tel-02506045v1>**

Submitted on 12 Mar 2020

**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

Pour obtenir le grade de

### **DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES**

Spécialité : Études Hispaniques et Hispano-Américaines

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

**Lucas MERLOS**

Thèse dirigée par **Jean-François CARCELEN**, PROFESSEUR  
ÉMÉRITE, Communauté Université Grenoble Alpes

préparée au sein du **Laboratoire ILCEA4**  
dans l'**École Doctorale Langues, Littératures et Sciences  
Humaines**

## **L'Espagne face à son passé : écriture romanesque et stratégies documentaires**

Thèse soutenue publiquement le **29 novembre 2019**,  
devant le jury composé de :

**Monsieur Jean-François CARCELEN**

Professeur Émérite, Université Grenoble Alpes, Directeur de thèse

**Madame Amélie FLORENCHIE**

Maître de Conférences HDR, Université Bordeaux Montaigne,  
Rapporteur

**Madame Catherine ORSINI-SAILLET**

Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes, Examineur

**Madame Christine PÈRÈS**

Professeur des Universités, Université Toulouse 2 Jean Jaurès,  
Présidente

**Monsieur Jaume PERIS BLANES**

Professeur, Universitat de València, Examineur

**Madame Geneviève CHAMPEAU,**

Ancien Professeur Émérite, Université Bordeaux Montaigne, Membre  
invité





*À la mémoire de  
Geneviève Martin*

*À José Martin*





## *Remerciements*

En tout premier lieu, je tiens à remercier Jean-François Carcelen, mon directeur de thèse, de m'avoir accompagné durant toutes ces longues années, ainsi que pour la confiance accordée.

Cette thèse n'aurait jamais pu voir le jour sans Geneviève Champeau, qui avait bien voulu diriger mon mémoire de master 2 à l'Université Bordeaux-Montaigne. Son soutien sans faille depuis tant d'années a été précieux. J'ai à présent la chance de pouvoir la compter parmi les membres du jury de cette thèse. Pour toutes ces raisons, je lui exprime ici ma profonde gratitude.

Merci aux enseignant-chercheurs qui ont accepté d'examiner mon travail et de faire partie de mon jury de thèse : Catherine Orsini-Saillet, Christine Pérès, Amélie Florenchie et Jaume Peris Blanes. Leurs travaux ont contribué à nourrir mes réflexions, je mesure la chance de pouvoir bénéficier de leur regard sur ma recherche doctorale.

Cette thèse a bénéficié de financements exceptionnels, elle a été menée avec le concours de :

—L'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et le laboratoire LLACS au sein duquel j'ai été accueilli durant les trois premières années de thèse et qui a financé certaines de mes activités. J'ai à nouveau pu bénéficier de son soutien durant les derniers mois de ma thèse en tant qu'ATER (2018-2019). Je n'oublierai pas les longues heures passées à la bibliothèque Saint-Charles où une partie substantielle de cette thèse a été rédigée.

—La Casa de Velázquez (Madrid), qui m'a accueilli en tant qu'allocataire de recherche, dans le cadre d'une convention avec l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 (2012-2015). Que soit ici remercié Stéphane Michonneau, qui était alors Directeur des études pour les époques moderne et contemporaine. Merci pour nos longs échanges et entretiens.

—La Société des Hispanistes Français, qui m’a fait l’honneur de m’accorder une bourse afin d’effectuer un séjour d’un mois à Madrid.

—L’Université Grenoble Alpes, et tout particulièrement le laboratoire Ilcea4, au sein duquel j’ai fini ma thèse et qui m’a accordé lui-aussi un financement pour me rendre à nouveau à Madrid en 2016. En outre, j’ai pu bénéficier d’un contrat d’ATER en son sein en 2017-2018. En terres valentinoises, où j’ai eu le plaisir d’enseigner, je pense particulièrement à Karine et à Émilie.

—L’Université de Toulon et le département d’Espagnol, alors dirigé par Axelle Vatrican, au sein duquel j’ai été chaleureusement accueilli dans le cadre d’une année d’ATER (2015-2016). Que soient également remerciés les collègues des autres départements d’Italien, de Littérature française et comparée, et d’Anglais, pour les beaux moments et les soutiens reçus.

—Enfin, il me faut mentionner l’Université Nice Sophia Antipolis, où je suis ATER pour l’année 2019-2020, poste grâce auquel j’ai pu apporter dans la sérénité les dernières retouches à ce travail.

Une thèse de doctorat est un travail souvent solitaire, peut-être trop parfois, mais qui parvient à aboutir grâce à la force du collectif.

Ma famille a été omniprésente, durant ces années principalement passées entre Montpellier, Saint-Laurent-du-Var et Madrid. Ma grand-mère nous a malheureusement quittés il y a plus d’un an déjà. Cette thèse est dédiée à sa mémoire. Je dois également ici réserver quelques mots à son époux, à mon grand-père, à qui cette thèse est également dédiée : je lui dois tant. Un immense merci à mes parents, leur soutien fut décisif, ces années ont été dures pour eux aussi. Un grand merci à ma mère qui a pu, grâce à moi, devenir une experte en déménagement... Plus largement, c’est ma famille dans son ensemble qui a toujours été présente. Merci à mes oncles, mes tantes, mes cousines et mon petit cousin, ainsi qu’à ma belle-mère.

Le soutien de nombreux amis a été lui aussi essentiel. Les amis de toujours, ceux de la région niçoise : Patrick et Thibaud, Élise – bordelaise expatriée –, Pierre-Jean, Mathieu, Stéphanie, Manue, Ivan.

À Montpellier, j’ai eu la chance d’être rapidement entouré par des collègues d’exception qui sont très souvent devenus des amis chers (et des relecteurs !). Ils m’ont soutenu, relu, épaulé, aidé. Mille mercis à chacun d’entre eux pour leur écoute, pour leur présence, pour leur bienveillance et, bien souvent, pour les rires partagés : Adalberto, Adeline, Antonio, Baptiste, Carlos, Elsa, Fanny, Karim, Ismael, Juan, Julio, Laura, Laureano, Marina, Patricia, Rudi, Sergio, Séverine, Ugo, Véronique, Virginia.

À Toulon, je remercie tout particulièrement Stéphanie qui a également été une des relectrices de ce travail.

À Madrid, à la Casa de Velázquez, j'ai eu la chance de rencontrer Anne-Laure. Je n'oublie pas nos échanges fructueux et son soutien moral. Merci également à Julie et, enfin, à Isabelle, qui a effectué dans la dernière ligne droite des relectures qui furent très précieuses. Je remercie également Claire, pour son soutien indéfectible alors que la confiance manquait. Merci aussi à Sylvain, Mélanie, Annabelle. Je pense aussi à l'association *Memorias en red* et à ses membres dynamiques.

Je n'oublie pas Moulinet, petit village de l'arrière-pays mentonnais, dans la vallée de la Bévéra, mon petit paradis. Je pense à Cathie et René, à leur fils Nicolas, et à Yves, qui aimait tant le castillan.

Mes derniers mots sont pour Gladys, qui a su m'épauler et me soutenir par tous les temps. Merci du fond du cœur. *Sé grenn' diri ka fê sak diri.*



# TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b>	<b>13</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : CARTOGRAPHIER LES PRÉSENCES DOCUMENTAIRES. PREUVES, AFFECTS ET IMAGINAIRE DES SOURCES</b>	<b>39</b>
<b>INTRODUCTION : PROUVER, ATTESTER ET REVENIR AUX ORIGINES</b>	<b>41</b>
<b>CHAPITRE 1. POUR UNE TYPOLOGIE DES MODALITÉS DOCUMENTAIRES</b>	<b>45</b>
1. L'EFFET DE DOCUMENT : UN « RÉALISME DE LA MÉDIATION »	45
1.1. Le roman et le document : l'identification générique problématique de <i>Soldados de Salamina</i>	45
1.2. Convoquer le document et attester : entre stratégie et ambition cognitive	49
1.3. L'effet de document	51
2. LE RETOUR AUX SOURCES : ENTRE VRAISEMBLANCE ET VÉRIDICITÉ	54
2.1. L'infinie plasticité formelle du document	54
2.2. Modalités documentaires authentiques et fictions du document	55
2.3. L'hybridation des régimes indiciaires et fiduciaires	57
<b>CHAPITRE 2. DU DOCUMENT DANS LA FICTION À LA FICTION DU DOCUMENT</b>	<b>61</b>
1. DE L'ÉCRITURE ESSAYISTIQUE AU DISCOURS HISTORIQUE	63
1.1. L'hybridation du journal et de l'essai dans <i>Ayer no más</i>	64
1.2. Essayisme et métanarrativité dans <i>El vano ayer</i>	73
1.3. Récit historique et biographie	75
2. LE RETOUR AUX ORIGINES : LES SOURCES DOCUMENTAIRES	91
2.1. Les formes du témoignage	91
2.1.1. Les Mémoires et l'effet d'autorité	92
2.1.2. Le roman à clé et la faille identitaire dans <i>Mala gente que camina</i>	101
2.1.3. L'ère du témoin : des scénographies testimoniales	107
2.2. Les références documentaires	128
2.2.1. L'article de presse, les discours institutionnels, le discours « scientifique »	129
2.2.2. La photographie : entre la diégèse et le paratexte	139
3. CITER LES DISCOURS DE SAVOIR :	
LES RAPPORTS ENTRE ROMAN ET SCIENCES HUMAINES	145
3.1. Des « fictions critiques » ?	146
3.2. La littérature comme source de savoir et de sagesse	149
<b>CHAPITRE 3. DOCUMENT, ÉCRITURE FACTUELLE ET LITTÉRARITÉ DANS <i>ANATOMÍA DE UN INSTANTE</i></b>	<b>157</b>
1. LES ARCHIVES ET LE DISCOURS DES ACTEURS	158
1.1. Les archives : attestation et signifiante	159
1.1.1. Sous le signe du visible : les images d'archives	159
1.1.2. La publicisation de l'archive : le roman comme espace textuel public	172
1.2. Le discours des acteurs : des documents à l'interdiscours	175
1.2.1. La mise en scène du rapport secret	177
1.2.2. Du discours à l'interdiscours : les preuves d'une poétique	179
2. LES FORMES DU SAVOIR	185
2.1. Le paratexte : érudition et hybridité	186
2.1.1. Un pacte de lecture saturé d'hybridité : le roman, l'histoire, la chronique, l'essai	186

2.1.2. La bibliographie et les notes de fin d'ouvrage : un dispositif de validation épistémique lacunaire	191
2.2. Faire document : la documentarité de la prose	195
2.2.1. Écriture essayistique et rhétorique anti-littéraire	197
2.2.2. L'exclusion des indices de fictionalité	199
2.2.3. Un roman-essai	203

**CONCLUSION : LE RETOUR AUX SOURCES, ENTRE DOCUMENT ET MONUMENT 211**

**DEUXIÈME PARTIE : LES NARRATEURS-ENQUÊTEURS ET LA RECONNAISSANCE DU SAVOIR 217**

---

**INTRODUCTION : LA TRACE ET L'AURA 219**

**CHAPITRE 1. L'ENQUÊTE DOCUMENTAIRE : NARRATIVITÉ ET SAVOIR SITUÉ 225**

1. LE DOCUMENT « AN-ARCHIVÉ » AUX ORIGINES DU RÉCIT	229
1.1. Nouer l'intrigue : irruptions documentaires et tension heuristique	231
1.1.1. « An-archiver » : attente, répétition et reproduction	231
1.1.2. Des manuscrits trouvés « méconnaissables »	244
1.2. Des documents exceptionnels et métonymiques	250
1.2.1. Des documents exceptionnels	251
1.2.2. Le fantasme du document métonymique	257
2. REPRÉSENTER LA FABRIQUE DE L'HISTOIRE : LES GESTES DE L'ENQUÊTE	265
2.1. La fonction critique du narrateur-enquêteur au travail	267
2.1.1. La constitution du document sous l'œil du narrateur-expert	268
2.1.2. La mise en scène du savoir historique du narrateur	282
2.1.3. Imaginaires de l'enquête et lieux du savoir : les archives et le terrain	295
2.2. La fonction de régie : autorité et narrativité	302
2.2.1. Des récits feuilletés	303
2.2.2. Le récit par strates	309
2.2.3. Questionnements narratifs et adresses au(x) lecteur(s)	313

**CHAPITRE 2. QUAND LE PASSÉ FAIT RETOUR : ENQUÊTE ET AFFECTS 319**

1. LE NARRATEUR-VOYANT : PULSION SCOPIQUE ET RECONNAISSANCE	319
1.1. La trace et l'aura : voyance et épiphanie	320
1.1.1. Révélation, répétition, écriture	320
1.1.2. Point aveugle et voyance	324
1.2. Reconnaître et se reconnaître : une révélation identitaire	327
1.2.1. Le regard et l'anagnôrisis du héros	328
1.2.2. Parcours de la reconnaissance	332
2. LE NARRATEUR MÉLANCOLIQUE : UNE CRISE IDENTITAIRE	337
2.1. Errance, traces et hantise	338
2.2. Devant le père : guerre civile et secret(s) des origines	344
3. LE NARRATEUR EUPHORIQUE : DU <i>DESENCANTO</i> À LA RESTITUTION	351
3.1. Un présent désenchanté	351
3.2. L'enquête euphorique comme restitution	355

**CONCLUSION : LES SPECTRES DU PASSÉ ET L'IDENTITÉ NARRATIVE 361**

**CHAPITRE 1. LES FORMES DU DÉBAT : MANIFESTATIONS DOCUMENTAIRES ET ARGUMENTATION 373**

1. LE MONTAGE CONTESTATAIRE DOCUMENTAIRE	374
1.1. Réflexivité réaliste et discours argumentatif	376
1.1.1. L'héritage de la réflexivité du réalisme	376
1.1.2. Une structure argumentative à double entrée	379
1.2. Poétique du montage	382
1.2.1. Hétérogénéités	382
1.2.2. Disposer des différences	384
1.3. Les procédures de distanciation : le montage comme artefact	390
1.3.1. Les commentaires métanarratifs contestataires	391
1.3.2. Poétique et politique de la métalepse	401
1.3.3. La fiction comme pharmakon : construire un lecteur critique	408
1.4. Le dépassement du roman à thèse	409
2. LE ROMAN À THÈSE DOCUMENTAIRE	413
2.1. L'autorité des narrateurs-enquêteurs : exemplarité et didactisme	414
2.1.1. Des héros antagoniques	414
2.1.2. Des héros exemplaires	417
2.1.3. Du héros à l'auteur : du texte à l'épitexte	420
2.2. Redondances et modalités documentaires	424
2.2.1. Redondances et amalgame idéologique	425
2.2.2. La redondance documentaire contre la violence franquiste	433
2.3. La disjonction axiologique du système actantiel	438
2.3.1. Un réseau actantiel manichéen	439
2.3.2. Les adjuvants	442
3. LE POINT AVEUGLE : L'ASSERTION D'UNE INTERROGATION	446
3.1. La centralité de l'image d'archives : un choix argumentatif	448
3.1.1. Un roman à thèse interrogatif	448
3.1.2. Devant l'archive : de l'anatomie à l'empathie	450
3.2. La refondation du mythe de la Transition	453
3.2.1. Un contre-discours	453
3.2.2. L'éthique du non	455
3.2.3. <i>Historia magistra vitae</i>	457

**CHAPITRE 2. UN DIALOGUE INTERDISCURSIF : HISTORIOGRAPHIE ET DISCOURS MÉMORIELS 465**

1. AN-ARCHIVER ET TROUBLER L'ORDRE DES DISCOURS	467
1.1. Une tension documentaire troublante	468
1.1.1. De la discorde dans le récit	468
1.1.2. L'archive : du manque au trouble politique	470
1.2. Le narrateur-enquêteur : un fauteur de troubles démocratique	474
1.2.1. L'enquêteur-écrivain démocratique	475
1.2.2. La démocratisation du savoir ?	477
2. LA PRÉÉMINENCE DE LA FIGURE DE LA VICTIME : UNE QUESTION IDENTITAIRE	478
2.1. La victime au centre des débats mémoriels	479
2.1.1. L'ère victimaire	479
2.1.2. Mobiliser la victime et réécrire le récit national	480
2.2. La victime dans le roman : un trouble identitaire	481
2.2.1. Une justice littéraire compensatoire	482
2.2.2. Victimes et reconfigurations identitaires	483
2.3. « <i>El giro victimario</i> »	485



2.3.1.	Représenter la zone grise	485
2.3.2.	Fiction des bourreaux et mémoire cosmopolite	487
2.3.3.	Dénoncer la mémoire antagoniste	488
2.3.4.	L'engagement du récit dans les batailles mémorielles	491
3.	ROMAN DOCUMENTAIRE ET HISTORIOGRAPHIE	496
3.1.	Vers une « liaison disciplinaire » ?	499
3.1.1.	De la séparation au rapprochement	500
3.1.2.	L'enquête comme lieu de connaissance et de reconnaissance	503
3.2.	Les narrateurs-écrivains et les auteurs face à l'histoire	508
3.2.1.	<i>Mala gente que camina</i> : se substituer à l'historien et mettre en circulation les savoirs	508
3.2.2.	<i>Ayer no más</i> : entre supériorité du roman et allégeance à l'historiographie conservatrice	517
3.2.3.	<i>Anatomía de un instante</i> : faire tenir vérité littéraire et vérité historique	527
3.2.4.	<i>El vano ayer</i> : la révérence à l'égard de l'historiographie	539
<b>CONCLUSION : LA LITTÉRATURE COMME ESPACE DE DÉBAT : LA NOVELA FORENSE</b>		<b>549</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>		<b>553</b>
<b>ANNEXES</b>		<b>567</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>		<b>573</b>
1.	CORPUS D'ÉTUDE	575
2.	AUTRES PRODUCTIONS CITÉES DES AUTEURS DU CORPUS	575
3.	ŒUVRES LITTÉRAIRES ET CINÉMATOGRAPHIQUES	577
4.	ARTICLES ET OUVRAGES DE THÉORIE ET DE CRITIQUE LITTÉRAIRE	580
4.1.	Bibliographie critique autour des auteurs du corpus	580
4.2.	Articles et ouvrages de théorie et de critique littéraire	586
4.2.1.	Ouvrages et articles généraux	586
4.2.2.	Ouvrages et articles sur la littérature espagnole	595
5.	OUVRAGES ET ARTICLES EN SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES	602
5.1.	Philosophie, théorie de l'histoire, sociologie, psychanalyse, sciences sociales, critique culturelle	602
5.2.	Questions culturelles, historiques et historiographiques relatives à l'Espagne contemporaine, de la Seconde République à nos jours	608
5.3.	Mémoires, témoignages et sources sur l'Espagne contemporaine	615
6.	DICIONNAIRES	616

# **INTRODUCTION GÉNÉRALE**



La parution, en 2007, d'un roman d'Isaac Rosa intitulé *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* rend compte d'un boom du roman sur le passé récent de l'Espagne contemporaine. Par l'expression d'une lassitude face à ce phénomène, le livre d'Isaac Rosa est paradoxalement le signe visible de l'engouement qui entoure ces récits. Celui-ci se perçoit également dans les productions filmiques de la période<sup>1</sup>, souvent en lien étroit avec le champ des lettres espagnoles, puisque nombre de ces films constituent des adaptations de romans. Ce boom, souvent qualifié de « mode littéraire<sup>2</sup> » ou de « mode éditoriale<sup>3</sup> », a pu être considéré comme le phénomène littéraire le plus significatif de l'Espagne des années 2000<sup>4</sup>. Dès la fin du XX<sup>e</sup> siècle, le réel semble redevenir une donnée essentielle du champ littéraire espagnol. L'une de ses manifestations passe par la parution de romans soucieux de revenir sur le passé récent de l'Espagne contemporaine. Ce retour du réel s'opère alors dans une confluence avec l'effervescence sociale et politique autour de la problématique de la mémoire du passé de l'Espagne contemporaine. Fort logiquement, la critique universitaire s'est massivement penchée sur ce phénomène, le qualifiant fréquemment de littérature mémorielle ou encore de roman de la mémoire.

Cependant, avant même la fin du franquisme, les romanciers avaient déjà massivement investi le réel dans son historicité. Catherine Orsini-Saillet remarque que la guerre civile et ses conséquences dictatoriales ont fait l'objet de nombreuses productions romanesques avant même que débute le processus de la Transition, une tendance qui s'est amplifiée une fois ce dernier enclenché<sup>5</sup>. Selon certains critiques, la guerre civile constitue l'une des principales thématiques de la littérature durant la Transition<sup>6</sup>. Maryse Bertrand

---

<sup>1</sup> Cf. Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 307-325 et *id.*, « L'avenir d'une déception : la mémoire aux prises avec l'archive », dans Pietsie Feenstra et Vicente Sánchez-Biosca (dir.), *Le cinéma espagnol. Histoire et culture*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 168-180.

<sup>2</sup> David Becerra Mayor, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015.

<sup>3</sup> Fernando Larraz, « La Guerra Civil en la última ficción narrativa española », *Studia historica. Historia contemporánea*, n° 32, 2014, p. 345-356, cf. p. 346.

<sup>4</sup> Elina Liikanen, *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural. Tres modos de representar la Guerra Civil y el franquismo en la novela española actual*, thèse de doctorat dirigée par Dolores Vilavedra, Antonio Gil et Timo Riiho, Université de Helsinki et Université de Saint Jacques de Compostelle, 2015, p. 11.

<sup>5</sup> Catherine Orsini-Saillet, *Rafael Chirbes romancier. L'écriture fragmentaire de la mémoire*, Habilitation à diriger des recherches, Université Jean-Monnet-Saint-Étienne, 2007, p. 26.

<sup>6</sup> Mar Langa Pizarro, « La novela histórica española en la Transición y en la democracia », *Anales de literatura española*, n° 17, 2004, p. 107-120, cf. p. 110.

de Muñoz a ainsi dénombré environ 250 titres parus entre 1975 et 1986<sup>1</sup>. Certains de ces ouvrages ont connu un succès critique notable, tels *Si te dicen que caí* de Juan Marsé (1973 au Mexique et 1975 en Espagne), *Luna de lobos* de Julio Llamazares (1985), *El pianista* de Manuel Vázquez Montalbán (1985), ou encore *Beatus ille* d'Antonio Muñoz Molina (1986).

Dans un article paru en 2003 dans la revue littéraire *Quimera*, Juan Vila considère cependant que la parution de romans sur la guerre civile et le franquisme dans les années 1990 constitue un phénomène littéraire remarquable. Il l'associe alors à l'urgence de la lutte contre l'oubli, c'est-à-dire à une problématique mémorielle<sup>2</sup>. José Mariá Pozuelo Yvancos a souligné pour sa part que la production récente, notamment depuis la fin des années 1990, est non seulement abondante mais qu'elle recueille, en outre, un important succès public<sup>3</sup>. La nouveauté du tournant du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> tiendrait donc, pour une part, à la visibilité d'un phénomène éditorial, sans doute intimement liée à la réception qu'il suscite dans un contexte sociopolitique marqué par les débats sur la mémoire collective. En ce sens, le roman de la mémoire paraît se penser sur le mode d'une littérature du trauma devant exhumer les non-dits d'un passé ignominieux réputé avoir été jusque-là enfoui et refoulé dans l'inconscient collectif. En outre, le traitement esthétique de la référence historique dans le roman de la mémoire a également attiré l'attention de la critique.

Au sein de cette production, à la fois dense et hétérogène dans ses modalités formelles, nombre d'observateurs ont constaté la fréquente mobilisation de procédés documentaires. Ainsi, selon Jean-François Carcelen, « la narrativa más reciente muestra una fuerte presencia en el texto del archivo, del documento bajo formas diversas (reproducción, facsímil, fotos, grabados, también testimonios, etcétera) y mediante distintas modalidades (inserción, cita, intertextualidad, etcétera)<sup>4</sup> ». La même année, Juan Ennis et Nestor Bórquez formulent le même constat :

---

<sup>1</sup> Maryse Bertrand de Muñoz, « La guerre civile espagnole et la production romanesque des quinze dernières années face à celle de la Transition à la démocratie », dans Danielle Corrado et Viviane Alary (éds.), *La guerre d'Espagne en héritage : entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 31-46.

<sup>2</sup> Juan Vila, « La memoria de la novela », *Quimera*, n° 236, novembre 2003, p. 40.

<sup>3</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Novela española del siglo XXI*, Murcie, Universidad de Murcia, 2014, p. 292.

<sup>4</sup> Jean-François Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », dans Geneviève Champeau *et al.* (éds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Saragosse, Prensas universitarias de Zaragoza, coll. « Humanidades », 2011, p. 51-68, citation p. 52.

[...] la literatura de la memoria, particularmente en España, se ha desarrollado en los últimos años en torno a un intercambio permanente entre ficción e historia, introduciendo documentos, bibliografías, referencias a la literatura historiográfica o al testimonio y la historia oral<sup>1</sup>.

D'aucuns ont parlé, pour qualifier cette tendance significative du roman de la mémoire, de « fictions documentaires<sup>2</sup> », de « docufictions<sup>3</sup> », ou encore de « fictions d'archives<sup>4</sup> ». C'est précisément ce recours à des formes documentaires dans le roman mémoriel du début du XXI<sup>e</sup> siècle que nous nous proposons d'interroger et d'explorer dans ce travail. Sur un plan terminologique, nous préférons qualifier ces récits de « romans documentaires de la mémoire ». En effet, un certain nombre d'entre eux sortent explicitement du giron de la fiction pour emprunter les chemins de la littérature factuelle, tout en maintenant un lien fort à la catégorie générique du roman. Tel est le cas de *Enterrar a los muertos* (2007), d'Ignacio Martínez de Pisón, de *Anatomía de un instante* (2009) et de *El impostor* (2014) de Javier Cercas, ou, plus récemment encore, de *Recordarán tu nombre* (2017) de Lorenzo Silva.

Ces modalités documentaires ont pu apparaître d'autant plus essentielles qu'elles constituent l'un des ingrédients de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001)<sup>5</sup>. Ce roman a eu une importance majeure pour le courant de la littérature mémorielle. Son succès critique et populaire – un million d'exemplaires vendus sur la période 2001-2007 – l'érige en une référence incontournable qui fait rupture dans l'histoire littéraire récente<sup>6</sup>. Il

---

<sup>1</sup> Juan Antonio Ennis et Néstor Horacio Bórquez, « Contra la saturación : Isaac Rosa, Kevin Vennemann y la literatura de la memoria », *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2011, p. 2. En ligne : <https://www.aacademica.org/000-037/12>, dernière consultation le 10/07/2019.

<sup>2</sup> Jean-François Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », *op. cit.*

<sup>3</sup> Christian von Tschilschke et Dagmar Schmelzer (éds.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010 ; Hans Lauge Hansen, « Formas de la novela histórica actual », dans Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (éds.), *La memoria novelada I. Hibridación de géneros y metafiction en la novela sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern/Berlin/Bruxelles/Francfort/Oxford/Vienne, Peter Lang, 2012, p. 83-103, cf. p. 84-87 ; José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica (2000-2015)*, Barcelone/México, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.

<sup>4</sup> Agnès Delage, « Fictions d'archives. Les enjeux de la contre-histoire dans l'Espagne contemporaine », dans Marie Panter *et al.* (dir.), *Imagination et Histoire : enjeux contemporains*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p. 85-96.

<sup>5</sup> Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelone, Tusquets, 2001. Édition citée : Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, éd. de Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Cátedra, 2017. Ce roman sera abrégé dorénavant *SdS* dans les citations.

<sup>6</sup> José Martínez Rubio, « Investigaciones de la memoria. El olvido como crimen », dans Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (éds.), *La memoria novelada I, op. cit.*, p. 69-82, cf. p. 73 ; José-Carlos Mainer, « El punto de Javier Cercas », *Revista de Libros*, avril 2016. En ligne :

serait pourtant excessif d'affirmer que la littérature mémorielle postérieure se soit limitée à s'engager dans le sillage de cette œuvre, comme le signale José María Pozuelo Yvancos<sup>1</sup>. Dans *Soldados de Salamina*, un journaliste et écrivain en devenir entreprend, depuis le présent de l'Espagne contemporaine, une enquête sur un obscur épisode survenu en 1939. Alors que la guerre civile touchait à sa fin, un soldat républicain avait mystérieusement sauvé la vie du dirigeant phalangiste Rafael Sánchez Mazas, alors promis à une exécution sommaire en marge de la *retirada*. Cette anecdote historique attestée conduit le narrateur à mener une enquête documentaire de longue haleine et à rencontrer des témoins de l'époque. Ce dispositif documentaire, associé au recours à l'autofiction ainsi qu'à un discours autoréférentiel sur le désir du narrateur d'écrire un « récit vrai » (« *un relato real* »), n'a pas manqué de poser question et de relancer le débat sur les frontières de la fiction et de l'écriture factuelle.

L'esthétique documentaire que déploie le roman de Javier Cercas ne constitue cependant pas un fait inédit à l'échelle du roman espagnol contemporain. *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza (1975) avait eu recours à l'hétérogène, au collage et à une esthétique documentaire, à ceci près que tous les documents présentés dans le récit sont apocryphes, à une exception près<sup>2</sup>. En 1998, Javier Marías, dans *Negra espalda del tiempo* proposait un récit fortement métanarratif et largement nourri de modalités documentaires diverses. Dans le champ de la littérature sur le passé récent de l'Espagne contemporaine, au moins deux romans ont eu recours à l'enquête documentaire et à sa représentation à la même période : *Las esquinas del aire* de Juan Manuel de Prada (2000) et *La noche de los Cuatro Camino* d'Andrés Trapiello, qui paraît en avril 2001, soit un mois après la sortie de *Soldados de Salamina*. L'esthétique documentaire à l'œuvre dans le roman espagnol contemporain ne saurait donc être réduite à la conséquence d'un « effet Cercas<sup>3</sup> » qui aurait fonctionné comme un modèle pour la production postérieure des années 2000 et 2010.

---

[https://www.revistadelibros.com/articulo\\_imprimible.php?art=1145&t=blogs](https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=1145&t=blogs), dernière consultation le 10/07/2019 ; Domingo Ródenas de Moya, « Introducción », dans Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 13-172, cf. p. 15-16.

<sup>1</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Novela española del siglo XXI*, *op. cit.*, p. 293.

<sup>2</sup> Eduardo Ruiz Tosaus, « El caso Savolta: entre realidad y ficción », *Especulo. Revista de estudios literarios*, n° 18, 2001. En ligne : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/savolta2.html>, dernière consultation le 06/10/2019.

<sup>3</sup> Selon les termes de Nora Catelli, « El nuevo efecto Cercas », *El País*, supplément *Babelia*, 09/11/2002.

Plusieurs études critiques ont analysé, de front ou de manière plus tangentielle, les modalités documentaires convoquées dans certains romans mémoriels.

Jean-François Carcelen a entrepris des analyses formelles générales dans le cadre de deux articles relativement récents<sup>1</sup>. Antonio López Gómez-Quiñones a proposé d'étudier une forme documentaire spécifique, en l'occurrence l'usage des photographies dans quelques romans mémoriels documentaires<sup>2</sup>.

Plus nombreuses ont été les publications qui se sont efforcées de rendre compte des liens forts entretenus avec le contexte de production de ces récits documentaires, notamment afin de mettre en exergue leur dimension à la fois réflexive et pragmatique. Ainsi, en tant qu'héritière de la métafiction historiographique caractéristique des romans de la postmodernité<sup>3</sup>, la fiction documentaire a également été perçue comme une réflexion sur la construction du savoir historique<sup>4</sup>. Elle a été également envisagée comme une écriture visant à pallier les blancs laissés par l'historiographie<sup>5</sup> et à produire, par le biais des modalités documentaires, une forme de savoir historique attesté depuis l'espace du roman mais avec le secours d'un discours exogène<sup>6</sup>. Les présences documentaires, de manière corollaire, sont parfois vues comme un moyen de réduire la fictionnalité<sup>7</sup> de ces romans. Ce processus n'est pas sans générer une ambiguïté statutaire qui amène les critiques à fréquemment qualifier ces récits comme « hybrides », du fait des jeux entre fiction et diction qui amènent le lecteur à s'interroger sur le type de référentialité proposée par les romans documentaires de la mémoire. La dimension performative du roman de la mémoire a été maintes fois signalée<sup>8</sup>. La critique universitaire s'accorde à affirmer que

---

<sup>1</sup> Jean-François Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », *op. cit.* ; *id.*, « Écriture de l'Histoire et postmodernité. Le roman espagnol actuel et la mémoire revisitée », dans Stefano Magni (dir.), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 21-30.

<sup>2</sup> Antonio Gómez-López Quiñones, « A propósito de las fotografías: Políticas de la reconstrucción histórica en *La noche de los cuatro caminos*, *Soldados de Salamina* y *Enterrar a los muertos* », *Revista Hispánica Moderna*, 61<sup>e</sup> année, n° 1, juin 2008, p. 89-105.

<sup>3</sup> Hans Lauge Hansen, « Formas de la novela histórica actual », dans Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (éds.), *La memoria novelada I*, *op. cit.*, p. 87-89.

<sup>4</sup> Antonio Gómez-López Quiñones, « A propósito de las fotografías: Políticas de la reconstrucción histórica en *La noche de los cuatro caminos*, *Soldados de Salamina* y *Enterrar a los muertos* », *op. cit.*, p. 89.

<sup>5</sup> Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez, « Literatura y memoria cultural en España (2000-2010) », dans Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (éds.), *La memoria novelada I*, *op. cit.*, p. 21-42.

<sup>6</sup> Celia Fernández Prieto, « Duelo, fantasmas y consuelo en la narrativa de la guerra civil (y la inmediata posguerra) », dans Juan Carlos Cruz Suárez et Diana González Martín (éds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Peter Lang, coll. « Perspectivas hispánicas », 2013, p. 43-61, cf. p. 54-55.

<sup>7</sup> Antonio Gómez-López Quiñones, « A propósito de las fotografías: Políticas de la reconstrucción histórica en *La noche de los cuatro caminos*, *Soldados de Salamina* y *Enterrar a los muertos* », *op. cit.*, p. 91.

<sup>8</sup> Elina Liikanen, *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural*, *op. cit.* ; Sebastiaan Faber, « Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes », *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*,



ces récits manifestent une volonté de façonner chez leurs lecteurs des représentations sur le passé. Ulrich Winter associe le déploiement d'une esthétique documentaire dans certains romans mémoriels à une « mémoire performative ». Dans ce cadre, les présences documentaires s'avèrent selon lui indissociables d'une quête de légitimité fondée sur l'historiographie<sup>1</sup>. Pour sa part, Hans Lauge Hansen formule l'hypothèse que la tension documentaire visible dans une part notable du roman de la mémoire répond à un souci de construire « un aura de “autenticidad” o de “veracidad” con la finalidad de aumentar su impacto social y cultural<sup>2</sup> ». Autrement dit, les modalités documentaires pourraient se comprendre comme une stratégie au service de l'ambition performative et pragmatique de ces récits.

L'étude la plus systématique et la plus aboutie à ce jour a été récemment proposée par Anne-Laure Rebreyend, dans le cadre d'une recherche doctorale sur les nouveaux réalismes dans le roman espagnol contemporain<sup>3</sup>. Le corpus mémoriel qu'elle mobilise, constitué d'*Enterrar a los muertos* d'Ignacio Martínez de Pisón (2005) et de *Sefarad* d'Antonio Muñoz Molina (2001) lui permet d'explorer les modalités documentaires ainsi que leurs usages, tout en analysant leur rapport avec l'esthétique réaliste. Selon elle, le début des années 2000 marque l'entrée du roman de la mémoire dans un tournant documentaire informé par une « épistémologie objectiviste » tributaire de l'historiographie dominante en Espagne. Sa réflexion s'inscrit dans une analyse plus large sur les écritures réalistes dans l'Espagne des années 2000 qui permet de mieux saisir le sens de cette thèse. Son corpus d'étude, structuré par la mise en regard, d'une part, des récits de Martínez de Pisón et de Muñoz Molina et, d'autre part, de *Crematorio*, de Rafael Chirbes (2007), et de *La mano invisible*, d'Isaac Rosa (2011), dresse le portrait d'une évolution du réalisme sur la période 2001-2011. Cette évolution conduirait ainsi le roman réaliste de la subordination à un savoir qui lui est extérieur à l'affirmation de la fonction cognitive de la fiction. Dans ce mouvement, le roman serait donc passé d'une

---

Universidad de Alcalá, vol. II, n° 1, hiver 2014, p.137-155, cf. p.152. En ligne : <http://www.pasavento.com>, dernière consultation le 16/10/2018 ; Geneviève Champeau, « Les “romans de la mémoire” renouvellent-ils le roman à thèse ? », *Bulletin hispanique*, numéro monographique *La Guerre Civile espagnole aujourd'hui (1936-2016)*, vol. 1, n° 118, 2016, p. 195-214, cf. p. 196.

<sup>1</sup> Ulrich Winter, « De la memoria recuperada a la memoria performativa. Hacia una nueva semántica cultural de la memoria histórica en España a comienzos del siglo XXI », dans Christian von Tschiltschke et Dagmar Schmelzer (éds.), *Docuficción, op. cit.*, p. 249-264.

<sup>2</sup> Hans Lauge Hansen, « Formas de la novela histórica actual », dans Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (éds.), *La memoria novelada I, op. cit.*, p. 87.

<sup>3</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, thèse de doctorat dirigée par Geneviève Champeau, Université Bordeaux Montaigne, 2017.

épistémologie désormais anachronique – l’ « objectivisme » ou le positivisme – à l’affirmation de ses propres ressources cognitives, associée à une conception du réel constructiviste en phase avec l’ épistémè contemporaine. Cette évolution, en outre, se superpose à une sortie de la thématique mémorielle au profit d’un regard engagé sur la socialité de l’Espagne contemporaine. Il s’agirait donc d’une évolution « progressiste » en ce que ces paradigmes sont liés, tant dans les formes que dans les idéologies, respectivement, d’une part, à un certain conservatisme chez I. Martínez de Pisón et A. Muñoz Molina et, d’autre part, à un engagement ouvertement marqué à gauche chez R. Chirbes et I. Rosa.

Sans remettre en cause ce panorama global qui dépasse la visée et la teneur de notre propos, plusieurs points nous invitent à reconsidérer les caractéristiques de la poétique documentaire à l’œuvre dans nombre de romans mémoriels que dégage Anne-Laure Rebreyend. En premier lieu, ses conclusions en la matière se fondent, dans une large part, sur l’interprétation, brillante et convaincante, qu’elle propose d’*Enterrar a los muertos*, érigé en texte représentatif<sup>1</sup> d’un courant qui nous apparaît cependant plus divers, tant d’un point de vue esthétique qu’idéologique et axiologique. À la lumière d’un corpus élargi, nous nous demanderons si les modalités documentaires se limitent à mobiliser le document en tant qu’attestation historique et à instaurer un rapport de subordination du roman à l’écriture historiographique.

En second lieu, certains critiques, déjà cités plus haut, ont insisté sur l’importance de la représentation des médiations dans ces récits et sur la réflexivité qu’elles induisent. L’une des modalités phares de ces récits consiste à représenter une enquête documentaire, fréquemment dans un cadre statutaire relativement instable. On pourra donc se demander si le modèle objectiviste, apparemment contradictoire avec cette structure formelle, domine effectivement le roman documentaire de la mémoire.

En dernier lieu, le corpus mémoriel proposé par Anne-Laure Rebreyend favorise une analyse qui différencie des modalités testimoniales, d’une part – dans le cas de *Sefarad* –, et des modalités documentaires, d’autre part – dans le cas de *Enterrar a los muertos*. Cette catégorisation entre un modèle indiciaire et un modèle testimonial se retrouve chez d’autres observateurs du roman mémoriel<sup>2</sup>, et, plus largement, du roman

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>2</sup> Cf. Geneviève Champeau, « Les “romans de la mémoire” renouvellent-ils le roman à thèse ? », *op. cit.* ; Jean-François Carcelen, « Écriture de l’Histoire et postmodernité. Le roman espagnol actuel et la mémoire revisitée », *op. cit.*

européen<sup>1</sup>. Anne-Laure Rebreyend observe cependant, à l'issue de son analyse, qu'il peut y avoir des passages du témoignage au document<sup>2</sup>. Nous éprouverons dans ce travail la pertinence de cette séparation entre le témoignage et le document au contact d'un corpus élargi.

Nous nous proposons, à partir de cet état de la question, de mener à bien une étude systématique des modalités documentaires que mobilise le roman mémoriel. De nombreuses questions peuvent dès lors être soulevées dès lors que l'on prend acte de la visée pragmatique dégagée par la critique universitaire. Quelle typologie documentaire est-il possible de constituer ? Quelles stratégies documentaires peuvent favoriser l'ambition performative de ces récits ? Dès lors que les romans documentaires de la mémoire mobilisent des documents, c'est-à-dire des matériaux associés à l'élaboration de discours savants, comment ces récits se positionnent-ils face aux sciences sociales ? Plus spécifiquement, peut-on effectivement parler d'une subordination du roman documentaire de la mémoire à l'endroit de l'histoire au sens disciplinaire du terme ?

Avant de présenter notre corpus ainsi que les raisons qui ont présidé à son établissement, nous souhaitons procéder à de premières considérations terminologiques autour de la notion de document et de son dérivé adjectival. Elles sont appelées à être enrichies tout au long de ce travail. Nous serons amenés à parler non seulement de documents, mais aussi de modalités, de présences ou de stratégies documentaires. L'adjectif « documentaire » renverra à deux sens complémentaires, à même de rendre compte des enjeux des récits étudiés. D'une part, on saisira les présences du document au sens large de source ; d'autre part, l'on s'intéressera aux procédés par lesquels la prose se présente comme documentaire.

La lecture des romans mémoriels permet de constater la récurrence de références à des documents et à des sources que l'on qualifiera de documentaires, telles que des archives écrites, photographiques ou filmiques, sous des formes diverses. Figurent également des témoignages, des citations de discours politiques, de philosophes, de poètes, de coupures de presse, ou encore des références bibliographiques attestées. Aux côtés de ces sources attestées, d'autres, fréquentes, ont un statut fictionnel, évident ou plus

---

<sup>1</sup> Cf. Emmanuel Bouju, « Note sur l'istoricisation de la fiction », *Acta Fabula*, Dossier critique : « L'aire du témoin », vol. 14, n° 5, juin-juillet 2013, en ligne : <http://www.fabula.org/revue/document7988.php>, dernière consultation le 08/09/2018.

<sup>2</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalistes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, op. cit., p. 238.

incertain et donc ambigu, qu'il s'agisse de témoignages « diégétisés » ou de fictions de document.

Comme le montre cette première énumération, le document se caractérise par sa plasticité, tant dans sa nature que dans ses formes. Sa convocation dans le roman, genre hybride, problématique et « omnivore<sup>1</sup> » où se déploie une « escritura desatada » – pour reprendre une expression cervantine prisée par José-Carlos Mainer<sup>2</sup> –, semble dès lors logique. Elle permet, en outre, de démultiplier cette caractéristique majeure du document, notamment par les usages formels que le roman peut faire de ce matériau. La citation, les commentaires narratifs, les allusions, les ekphrasis, les reproductions sont quelques-uns de ces usages récurrents dans le roman documentaire de la mémoire.

Dès lors, comment définir précisément la notion de document ? Cette notion constitue un champ immense cependant circonscrit et conditionné par un trait essentiel : le document n'existe jamais en dehors d'un usage qui le constitue comme tel au service d'un discours sur le réel. La plasticité du document découle de cette donnée première. Le citoyen, le juge, l'État, l'historien, le sociologue usent tous de documents afin de produire, analyser, contester, juger ou reconstruire le réel. Or, c'est par cet usage-même qu'ils font advenir le document. Le document a pour étymon latin « *docere* », « enseigner », il se trouve donc associé à une fonction didactique et informative. Il fonctionne toujours comme une preuve – qu'il s'agisse d'un document d'archive découvert par l'historien ou d'une facture que pourra présenter un consommateur pour prouver qu'il a bien réalisé un achat –. Or, le document ne peut avoir d'existence en dehors d'un regard et d'un usage qui l'instituent et le constituent en tant que tel. L'historien – et plus largement tout enquêteur – se saisit d'une trace et la « fait parler » en l'interrogeant : « [c]'est la question de l'historien qui érige les traces laissées par le passé en sources et en documents<sup>3</sup> » écrit Antoine Prost. Plasticité et subordination de l'objet à un regard circonstanciel constituent deux traits essentiels et inhérents au document. À l'échelle de l'analyse littéraire, de tels constats invitent à se montrer attentif à la représentation des procédés à l'origine de la « documentarité » par lesquels les traces ou les témoins deviennent document dans

---

<sup>1</sup> Cette formulation est notamment le fait de Javier Cercas, *El punto ciego. Las conferencias Weidenfeld 2015*, Barcelone, Literatura Random House, 2016, p. 45. En 2014, Juan Goytisolo, dans un entretien donné à *El País* après avoir remporté le prix Cervantès, avait lui aussi estimé que « la novela es un género omnívoro » (Javier Rodríguez Marco, « Juan Goytisolo: "sigue vigente el canon nacionalcatólico" », *El País*, 25/11/2014).

<sup>2</sup> José-Carlos Mainer, *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Palencia, Menoscuarto, 2012. La citation est tirée du *Quichotte*, vol. I, 27.

<sup>3</sup> Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2010 [1996], p. 80-81.

l'espace romanesque – processus d'enquête, questionnements, opérations critiques, mise en récit – « régime authentifiant ».

Par modalités documentaires, nous saisissons à la fois les présences de sources, mais également les procédés par lesquelles l'écriture se présente comme documentaire. Au sens strict, l'écriture documentaire peut s'entendre comme une écriture mettant en œuvre et en scène les sources documentaires. Nous l'entendrons également en un sens plus large, en tant qu'écriture informative, relevant d'un « style » factuel, qu'il s'agisse d'une mimésis formelle d'écriture factuelle – notamment par le biais de l'imitation des codes narratifs de l'écriture du journal intime, de l'essai ou encore du témoignage – ou d'une écriture effectivement factuelle comme c'est le cas dans certains romans de non-fiction.

C'est depuis cette double perspective – la mise en scène des sources et leur inscription dans un style documentaire – que les textes seront envisagés et analysés.

Notre corpus d'étude est constitué des œuvres suivantes : *El vano ayer* d'Isaac Rosa (2004), *Mala gente que camina* de Benjamín Prado (2006), *Anatomía de un instante* de Javier Cercas (2009) et *Ayer no más* d'Andrés Trapiello (2012)<sup>1</sup>. Sa sélection a obéi à un certain nombre de critères dans le but de construire une vision cohérente et ordonnée de la diversité du roman documentaire de la mémoire.

Le premier critère retenu de sélection est thématique. Le roman mémoriel est parfois réduit au roman de la guerre civile ou au « nouveau roman de la guerre civile » pour reprendre une expression de José-Carlos Mainer<sup>2</sup> reprise par Sebastiaan Faber pour qualifier les romans parus sur la période 2000-2007<sup>3</sup>. Cette opération s'avère imprécise sur un plan diachronique et synchronique. Au niveau de l'histoire littéraire, parler de roman de la guerre civile revient à englober *stricto sensu* toutes les productions

---

<sup>1</sup> Isaac Rosa, *El vano ayer*, Barcelone, Seix Barral, 2004 ; édition citée : Barcelone, Seix Barral, coll. « booket », 2012. Benjamín Prado, *Mala gente que camina*, Madrid, Alfaguara, 2006 ; édition citée : Madrid, Punto de lectura, 2007. Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, Barcelone, Mondadori, 2009 ; édition citée : Barcelone, Random House, coll. « Debolsillo », 2010. Andrés Trapiello, *Ayer no más*, Barcelone, Destino, 2012 ; édition citée : Barcelone, Destino, coll. « Austral », 2013. Dans les citations, nous utiliserons respectivement, les abréviations *EVA*, *MGC*, *AI* et *ANM*. En outre, seront fréquemment citées les œuvres *El impostor* et *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, pour lesquelles seront employées les abréviations *EI* et *SdS*.

<sup>2</sup> José-Carlos Mainer, « Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1960-2000) », dans Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus/Fundación Pablo Iglesias, 2006, p. 135-161, cf. p. 157-158.

<sup>3</sup> Sebastiaan Faber, « La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007) », dans Palmar Álvarez-Blanco, *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana, 2011, p. 101-110.

romanesques éditées depuis l'époque du conflit lui-même. Il suffit de penser à *L'espoir*, d'André Malraux, roman de la guerre civile publié avant même qu'elle prenne fin, en décembre 1937. Il est d'ailleurs fréquent de lire que la Guerre d'Espagne aurait suscité plus d'ouvrages – historiographiques, notamment – que la Seconde Guerre mondiale<sup>1</sup>. Un constat analogue a été posé, pour ce qui est du genre romanesque, par Maryse Bertrand de Muñoz qui avance, en 1982, que « no cabe duda que la guerra española ha tenido una resonancia sin par en la literatura<sup>2</sup> » et avance près de 698 romans sur la guerre civile publiés entre 1936 et 1975<sup>3</sup>, et en compte, dans une mise à jour postérieure de son catalogue, environ 160 de plus entre 1976 et 1985<sup>4</sup>. Sur un plan synchronique, le roman mémoriel déborde fréquemment le cadre de la guerre civile. En ce sens, Geneviève Champeau a bien relevé que « [l]a guerre et son prolongement dans l'état franquiste ne sont pas dissociés dans les fictions récentes qui traitent d'ailleurs relativement peu de la guerre civile proprement dite<sup>5</sup> ». Ce phénomène tient d'abord à ce que le franquisme constitue, bien évidemment, une conséquence de la Guerre d'Espagne. Mais cette amplitude thématique ne saurait s'entendre pleinement en dehors du contexte mémoriel de l'Espagne de la fin des années 1990 à nos jours. Les luttes mémorielles deviennent le lieu d'une critique générale de la longue séquence historique allant de l'instauration de la Seconde République jusqu'à la Transition. À la condamnation sans appel du franquisme s'ajoute la critique de la Transition et la défense de l'héritage républicain. En ce sens, le passé « conflictuel » de l'Espagne actuelle en débat dans l'espace public constitue un bloc chronologique allant de 1931 à 1982. L'influence de l'histoire et des mémoires collectives espagnoles s'inscrit dans les récits mémoriels publiés depuis la fin des années 1990. Il était donc essentiel que le corpus reflète cette richesse thématique.

*Mala gente que camina* revient principalement sur le premier franquisme, celui des années 1940-1950, période durant laquelle eurent lieu les raptés d'enfants dans les geôles franquistes, un événement au cœur de l'intrigue du roman de Benjamín Prado. Cependant, le récit déborde ce cadre chronologique en revenant également sur les années de la Seconde République et de la guerre civile, tout en opérant des incursions durant la

---

<sup>1</sup> Nous empruntons cette anecdote à François Godicheau, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 127, vol. 3, 2015, p. 59-75, cf. p. 59.

<sup>2</sup> Maryse Bertrand de Muñoz, *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, vol. I, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982, p. 5.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Cf. Maryse Bertrand de Muñoz, *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, vol. III, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1987.

<sup>5</sup> Geneviève Champeau, « Les “romans de la mémoire” renouvellent-ils le roman à thèse ? », *op. cit.*, p. 197.

Transition depuis le regard désenchanté du narrateur autodiégétique. Dans *El vano ayer*, Isaac Rosa fait un choix politique en prenant comme cadre chronologique le franquisme tardif des années 1960. L'enquête porte sur la disparition d'un professeur universitaire et d'un étudiant durant les révoltes estudiantines de février 1965 à Madrid. Pour le narrateur, ce choix thématique et chronologique vise à dépeindre la magnitude de la violence politique et son caractère systémique, à l'encontre de toute vision édulcorée du *desarrollismo*. Une fois de plus, la mise en perspective se fait à la fois rétrospective – avec des analepses menant à la guerre civile – et prospective, puisque le temps de la narration depuis le présent démocratique du début des années 2000 ne cesse de médiatiser l'accès au temps diégétique. *Ayer no más* constitue le seul récit du corpus traitant principalement de la guerre civile, mais toujours depuis le prisme du temps présent. En l'occurrence, ce temps présent n'est pas celui de la publication du roman, en 2012, mais celui des années 2006-2008, durant lesquelles l'effervescence mémorielle bat son plein autour des débats sur la loi dite « de la mémoire historique<sup>1</sup> » et des procédures judiciaires à l'encontre des crimes franquistes engagées par le juge Baltasar Garzón en octobre 2008. Enfin, dans *Anatomía de un instante*, Javier Cercas s'engage non seulement dans le récit du coup d'État du 23 février 1981 mais aussi dans une analyse plus vaste de la Transition et du rôle joué alors par Adolfo Suárez. En outre, la perspective adoptée l'amène à remonter jusqu'à la guerre civile afin de préciser les origines du coup d'État. La diversité des temporalités envisagées rend bien compte de l'amplitude chronologique du roman mémoriel dans son ensemble mais aussi de la saisie de la séquence historique 1931-1982 comme une forme de bloc cohérent. En outre, divers motifs thématiques parcourent l'ensemble de ces œuvres tant et si bien qu'il semble se nouer entre elles un dialogue intertextuel. Outre la présence thématique de la « documentarité » – via la présence de témoins, d'archives, de documents trouvés inopinément –, on relèvera que cette dernière s'articule systématiquement à la question de la violence, notamment de la violence politique, et mobilise des figures de bourreaux et de victimes.

Le positionnement idéologique induit par la donnée thématique a constitué un second critère de sélection. Les romans étudiés adoptent des idéologies variées et restituent, dans une large part, la polarisation du débat mémoriel dans l'espace public espagnol. De ce fait, on peut observer que les romans engagent un dialogue entre eux –

---

<sup>1</sup> Il s'agit de la loi 57/2007 du 26 décembre 2007, dont l'intitulé intégral est le suivant : « [ley] por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura ».

dans une intertextualité plus ou moins évidente – mais aussi avec tout un interdiscours tirés de diverses sources – discours politique, associatif, historien. Nous avons eu à cœur de rendre compte de la diversité idéologique du roman documentaire de la mémoire.

Le corpus présente un continuum de positionnements politiques allant du centre-droit à l'extrême-gauche. Les positions les plus antagonistes sont celles présentes dans les récits d'Andrés Trapiello et d'Isaac Rosa. Si le narrateur de *El vano ayer* se réclame ouvertement de la gauche révolutionnaire antifranquiste, qu'elle soit communiste ou libertaire, le protagoniste de *Ayer no más* est revenu de cet engagement et adopte au contraire une vision en phase avec la revendication d'un pacte d'oubli selon lui toujours nécessaire dans l'Espagne contemporaine. Ce faisant, il défend des positions proches du PP ou de Ciudadanos, parti dont est notoirement proche Andrés Trapiello. Javier Cercas s'inscrit dans un positionnement libéral de centre-gauche tandis que le narrateur de *Mala gente que camina* se situe dans une posture philo-républicaine ouvertement de gauche.

Le troisième critère de délimitation du corpus, essentiel, est fondé sur l'esthétique documentaire que ces récits mobilisent. La sélection se veut représentative de la diversité des modalités documentaires et de leur mise en forme, de façon à nous permettre de dresser cartographie de ces modalités, de leurs modes d'articulation et de leurs visées. *Anatomía de un instante* convoque principalement l'archive vidéo. Mais on observe également la présence d'un paratexte proche des pratiques savantes et historiennes – appareil de notes, références bibliographiques – ainsi que le recours à un style documentaire qui rend le roman proche de l'essai historiographique. *Ayer no más* et *El vano ayer* privilégient dans une large part la figure du témoin et le récit testimonial. Ces deux récits, et plus encore *Mala gente que camina*, aiment à citer des essais littéraires, des coupures de presse et des discours des acteurs de l'époque. Enfin, ces trois récits semblent se construire à partir de la mimésis de codes narratifs factuels.

Le dernier critère retenu est générique. La définition générique du roman mémoriel, en tant que telle, n'a rien d'une évidence dès lors que l'on s'attache à une approche pragmatique et descriptive de la généricité, si l'on s'inscrit dans la perspective proposée par Jean-Marie Schaeffer<sup>1</sup>. La recherche doctorale d'Elina Liikanen a permis de mettre en lumière la diversité formelle du roman mémoriel. Elle distingue ainsi un mode « expérientiel » (*vivencial*), un mode « reconstitutif » et un mode « contestataire ». Cette diversité formelle se trouve contrebalancée par des données pragmatiques qui permettent

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.



de rassembler ces textes autour de leur usage : d'une part, via un critère thématique et performatif et, d'autre part, via un critère générationnel, puisque ces récits sont fréquemment le fait de la génération des petits-fils de la Guerre d'Espagne. En ce sens, les récits mémoriels servent à faire mémoire, en ce qu'ils souhaitent participer à la construction d'une mémoire collective sur le passé et, dans le même temps, à rendre hommage à certains des acteurs de ce même passé. Le roman documentaire de la mémoire, tout en s'inscrivant pleinement dans cette tendance – notamment dans sa visée performative –, se laisse saisir de manière plus précise. Il relève principalement du mode « reconstitutif ». *El vano ayer*, qu'Elina Liikanen intègre dans le mode « contestataire », se situe également dans une démarche – problématisée et fragilisée à l'extrême – de reconstruction.

Le roman documentaire de la mémoire implique systématiquement une « confrontación histórica » – pour reprendre une expression d'Ana Luengo<sup>1</sup> – explicite via une mise en regard du passé et du présent donnant lieu à une réflexion sur les liens effectifs entre ces deux temporalités. En outre, à l'échelle du corpus, la présence d'une figure d'écrivain est systématique et fréquemment endossée par le narrateur. À ce titre, on serait tenté de dire qu'il s'agit là de « novelas de investigación de escritor », comme l'a énoncé José Martínez Rubio<sup>2</sup>. Mais dans les récits de son vaste corpus, les narrateurs-écrivains sont fréquemment autodiégétiques. Or, ce statut n'est pas toujours assuré ou se fait plus trouble, comme dans *El vano ayer* ou *Anatomía de un instante*. Dans *Ayer no más*, l'historien qui joue le rôle de protagoniste n'est qu'un narrateur parmi d'autres dans un récit choral. Il ne devient un écrivain qu'à l'issue d'un cheminement qu'il conviendra d'interroger. Enfin, dans l'ensemble de ces récits se met en place une poétique documentaire dont la portée nous semble structurante. Un des enjeux de cette étude consistera à montrer comment les modalités documentaires jouent un rôle structurel dans l'édification de ces récits. Du fait de la mobilisation de stratégies documentaires, l'ensemble de ces récits semble engager un dialogue avec les discours de savoir, et notamment avec le discours de l'historien.

Enfin, il nous faut souligner un angle mort notable de ce corpus. Aucun des romans étudiés dans cette étude n'a été écrit par une femme. Cette absence tient pour partie à une donnée statistique : le roman mémoriel, en général ou dans son versant

---

<sup>1</sup> Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria: la memoria de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Tranvía, 2004, p. 49.

<sup>2</sup> José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad*, op. cit.

documentaire, est majoritairement écrit par des hommes. Cependant, des romancières ont également pris part à ce mouvement, à l'image de Dulce Chacón, d'Almudena Grandes ou de María Dueñas. Dans le cas de ces autrices, les caractéristiques qui nous ont permis de sélectionner les romans du corpus n'étaient que faiblement opératoires. Nous avons cependant bien conscience de la domination masculine qui s'exerce sur le champ littéraire et culturel espagnol<sup>1</sup>.

Quelle archéologie peut-elle être proposée, a priori, du roman documentaire de la mémoire ? Il nous semble pouvoir être inscrit dans un héritage réaliste, spécifiquement espagnol, mais aussi dans un véritable tournant documentaire beaucoup plus large, actuellement visible dans d'autres champs littéraires et dans d'autres pratiques culturelles.

L'esthétique documentaire d'une part notable du roman mémoriel apparaît redevable de l'écriture réaliste. Jean-François Carcelen a signalé que les modalités documentaires contribuent à l'inscription des récits « dans un régime authentifiant<sup>2</sup> ». En ce sens, il est possible de considérer, avec Anne-Laure Rebreyend<sup>3</sup>, que les romans documentaires de la mémoire participent d'une refondation de l'écriture réaliste, ici entendue comme une tendance transhistorique consubstantielle à l'histoire de la littérature, dans le sillage des travaux séminaux d'Eric Auerbach<sup>4</sup>.

En Espagne, le réalisme social qui semble dominer les lettres du milieu des années 1950 au mitan des années 1960<sup>5</sup>, laisse place à un mouvement de reflux incarné par les romans « expérimentalistes » qui connaissent leur plein essor – et leur rapide déclin – durant les années 1970. Or, depuis cette période, le réalisme en Espagne opère un retour dans un contexte de foisonnement des esthétiques littéraires. Il semble possible de situer

---

<sup>1</sup> Sur cette question, nous renvoyons à Isabelle Touton, « De subjetividades creadoras y legitimadoras : elementos de análisis para el campo de las narrativas españolas (siglo XXI) », dans Roberto Valencia, *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Saragosse, Instituto Fernando el Católico, 2014, p. 11-61, cf. p. 17-23. Voir également : Isabelle Touton, *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*, Saragosse, Instituto Fernando el Católico, 2018.

<sup>2</sup> Jean-François Carcelen, « Écriture de l'Histoire et postmodernité. Le roman espagnol actuel et la mémoire revisitée », *op. cit.*, p. 27.

<sup>3</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1977 [1946].

<sup>5</sup> Geneviève Champeau a montré qu'il s'est agi d'une domination symbolique qui a masqué tout un pan de la création littéraire réaliste des années 1950, non reconnue comme légitime pour des motifs idéologiques par le champ littéraire de la période. Cf. Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez, 1993, p. 369-373.

le roman documentaire de la mémoire dans le sillage de diverses tendances qui émergent depuis lors.

La fin du franquisme s'accompagne de l'essor du roman noir. À cet égard, la publication de *Tatuaje* de Manuel Vázquez Montalbán (1974) pose les jalons d'un nouveau « réalisme critique »<sup>1</sup>. Le roman policier se déploie alors comme une entreprise de déchiffrement de la réalité sociale cependant dépourvue de l'ambition pragmatique qui caractérisait le roman social<sup>2</sup>. Ce genre, depuis la Transition, s'inscrit dans une entreprise de rénovation de l'écriture réaliste sans pour autant en constituer l'unique modalité.

Le retour au réel se donne également à voir sous la forme du *realismo sucio* porté par de jeunes auteurs soucieux d'intégrer dans l'espace du roman le langage argotique mais aussi une transmédialité affirmée par des jeux typographiques et la convocation de références à la culture de masse. Plus récemment encore, la littérature mutante, illustrée par la production romanesque d'Agustín Fernández Mallo et de Vicente Luis Mora<sup>3</sup>, joue à interroger les limites génériques du roman, à mêler culture de masse et culture élitaire, mais aussi à intégrer dans le roman une grande variété de matériaux, telles que des citations d'ouvrages de physique, des paroles de chanson, des dessins ou des photogrammes. Autant de matériaux souvent proches du document intégrés, parfois sous forme de collage, dans une esthétique héritière de la postmodernité et de son goût pour l'hétérogène, le discontinu et la rupture des rapports hiérarchiques.

Le roman documentaire de la mémoire prend place dans ce retour au réel non sans participer de ces différentes tendances. La récurrence de la structure d'enquête et le rapport générique étroit avec le roman policier doit sans nul doute beaucoup à l'essor du roman policier en Espagne depuis 1975. Sans être un héritier du *realismo sucio* ni même entretenir des liens étroits avec la littérature mutante qui n'émerge qu'à la fin des années 2000, le goût pour l'hétérogène et pour l'hybridation constituent des traits communs.

Une divergence notable entre le roman mémoriel documentaire et les tendances ici esquissées mérite d'être dès à présent soulignée. Les récits mémoriels entendent avoir une

---

<sup>1</sup> Georges Tyras, « La novela negra española después de 1975: ¿renovación de un género? », dans Paul Aubert (dir.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 249-264. Consultable en ligne : <http://books.openedition.org/cvz/2659>. Dernière consultation le 16/07/2019. En outre, ce récit marque l'acte de naissance de Pepe Carvalho, parfois considéré comme le premier personnage de détective récurrent de la littérature espagnole. Il a pourtant pour illustre prédécesseur le personnage de Plinio, chef de police municipale et protagoniste d'une série de récits policiers écrits par Francisco García Pavón qu'il publie entre 1953 et 1985.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Cf. Alice Pantel, *Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*, thèse de doctorat dirigée par Jean-François Carcelen, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2012.

incidence sur les représentations citoyennes sur le passé récent dans un contexte de luttes politico-mémorielles intenses dans l'espace public. De ce fait, fort logiquement, ils ont été associés à un retour de l'engagement, qui s'est depuis déployé en direction de thématiques plus contemporaines sous la plume d'auteurs tels qu'Isaac Rosa, Belén Gopegui, Rafael Chirbes, Benjamín Prado, Marta Sanz ou Pablo Gutiérrez<sup>1</sup>. La crise économique, initiée en 2007-2008, a indéniablement suscité des répliques littéraires de la part de tous ces auteurs et d'autres, tant et si bien que d'aucuns ont pu parler de « romans de la crise »<sup>2</sup>. Il faut également souligner que la visée performative en termes de représentations historiques manifestée par le roman de la mémoire trouve également à se déployer dans le roman historique, qui connaît un important essor dans les années 1980 et 1990 et prend fréquemment pour objet le Siècle d'Or tout en marquant son attachement à une documentation rigoureuse par le biais d'un « paratexte à prétention scientifique »<sup>3</sup>.

Par-delà le champ littéraire espagnol, force est de constater que le goût de l'enquête et du document fait figure de signature d'époque. La littérature contemporaine occidentale est en proie à une « faim de réel »<sup>4</sup> qui se matérialise notamment par la prégnance des récits d'enquête, fictionnels ou factuels, souvent traversés par la présence du document et de l'archive. Ainsi, dans ce qu'elle appelle des « *romances of the archive* », Suzanne Keen a observé la récurrence de la mise en scène de l'enquête documentaire conduite par des érudits amateurs dans le roman britannique contemporain des années 1980 et 1990<sup>5</sup>. Marie-José Hanaï, dans son étude du nouveau roman historique mexicain écrit par des femmes, relève que des écrivaines telles que Cristina Rivera Garza, Erma Cardenas ou Silvia Molina intègrent dans leurs récits des documents de nature diverse – textuels et photographiques notamment –. Par ce biais, elles problématisent,

---

<sup>1</sup> Sur le renouveau de la littérature engagée en Espagne, cf. Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel : Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa*, thèse de doctorat dirigée par Jean-François Carcelen, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2014.

<sup>2</sup> À ce sujet, un collectif sur le roman critique contemporain apporte des éclairages : cf. David Becerra Mayor (coord.), *Convocando al fantasma. La novela crítica en la España*, Ciempozuelos, Tierradenadie Ediciones, 2015. Pour un bref aperçu des romans de la crise : cf. José María Pozuelo Yvancos, « Tres visiones de la crisis », *ABC Cultural*, 17/09/2016, p. 9.

<sup>3</sup> Isabelle Touton, « L'identité nationale espagnole au cœur de la reconstruction romanesque du Siècle d'or (1980-2000) », dans Rita Olivieri-Godet (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 171-190.

<sup>4</sup> David Shields, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, Knopf, 2010.

<sup>5</sup> Suzanne Keen, *Romances of the archive in contemporary British fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.

depuis la fiction, l'activité historiographique<sup>1</sup>. Plus récemment, Paula Klein constate dans la littérature contemporaine du Río de la Plata la présence de « poétiques de l'archive<sup>2</sup> ». Dans le roman européen de ces dernières décennies, Emmanuel Bouju<sup>3</sup> observe que l'accès au passé depuis l'espace romanesque s'incarne fréquemment dans la déclinaison du motif de la trace et la présence fictionnelle de la voix des témoins ou encore dans la reproduction d'une « scène historiographique » avec des visées cependant distinctes de celles de l'historien<sup>4</sup>.

Ces constats simultanés expliquent que d'aucuns parlent d'un « parti pris du document<sup>5</sup> » qui dépasse le cadre de la littérature contemporaine pour toucher aux pratiques artistiques au sens large. Anna Maria Guasch a consacré un ouvrage dense au « paradigme de l'archive » à l'œuvre, selon elle, dans l'art contemporain depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Cette historienne de l'art constate que les années 1990 voient se développer un « tournant de l'archive » visible tant dans les productions artistiques et les expositions<sup>7</sup> que dans les travaux critiques. À la suite de Mark Nash<sup>8</sup>, la critique a également parlé d'un « tournant documentaire » dans la littérature et l'art contemporains<sup>9</sup>. Marie-Jeanne Zenetti s'est interrogée sur le sens et la portée de cette expression. Pour elle :

[L]e « tournant documentaire » dans les arts et la littérature peut être pensé comme une manière de ressaisir de façon critique l'extension contemporaine des territoires de la non-fiction, d'interroger notre « appétit de réel » et la manière dont ces objets que nous identifions comme des « documents » (des photographies, des pièces d'archives, etc.) construisent le réel au moins autant

---

<sup>1</sup> Marie-José Hanaï, *Le roman mexicain à la charnière des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : des écrivaines face à l'Histoire*, Thèse d'habilitation à diriger des recherches sous la direction de Milagros Ezquerro, Université Paris IV-Sorbonne, 2009, p. 323-345.

<sup>2</sup> Paula Klein, « Poéticas del archivo: el “giro documental” en la narrativa rioplatense reciente », *Cuadernos LIRICO*, n° 20, 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/lirico/8605>. Dernière consultation le 20/07/2019.

<sup>3</sup> Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 111-112.

<sup>5</sup> Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (dir.), *Communications*, numéro monographique « Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX<sup>e</sup> siècle », n° 71, 2001.

<sup>6</sup> Anna Maria Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Tres Cantos, Akal, 2011.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 163-178. En guise d'exemple, citons l'exposition sous le commissariat d'Okwui Enwezor, *Archive Fieber. Uses of the Document in Contemporary Art*, New York, International Center of Photography, janvier-mars 2008.

<sup>8</sup> Mark Nash, « Reality in the Age of Aesthetics », *Frieze Magazine*, n° 114, avril 2008. En ligne : <https://frieze.com/article/reality-age-aesthetics>. Dernière consultation le 20/07/2019.

<sup>9</sup> Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, « Introduction : l'hypothèse d'un art documentaire », dans *id.* (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, presses universitaires de Rennes, 2017, p. 9-25, cf. p. 14-18.

qu'ils nous le révèlent, au point d'être parfois sciemment utilisés dans ce but – par les artistes, mais aussi par les tenants du pouvoir et par les professionnels du savoir<sup>1</sup>.

Laurent Demanze a récemment prolongé ce constat, pour ce qui est de la littérature française principalement. Il associe ce tournant au renouveau de la forme littéraire de l'enquête, ce qui l'amène à parler d'un « nouvel âge de l'enquête<sup>2</sup> » qui tend de plus en plus à recourir à la littérature factuelle. Dans ce cadre, il perçoit également, entre autres traits caractéristiques de ce phénomène, une tendance à interroger la fabrique du réel<sup>3</sup>.

Ainsi, si le roman documentaire de la mémoire s'inscrit dans le renouveau réaliste propre au champ littéraire espagnol, il témoigne également d'un souci documentaire caractéristique de l'époque contemporaine. Ces réflexions invitent à s'interroger sur le rapport des récits du corpus non seulement aux sources mais aussi aux savoirs, notamment entendus au sens de savoirs disciplinaires.

Depuis une perspective culturelle élargie, la littérature documentaire se conjugue fréquemment à un souci mémoriel, à l'image de la production romanesque de W. G. Sebald ou de Patrick Modiano. La mémoire collective comme phénomène social, artistique et politique survient en Occident comme une réplique aux grandes catastrophes et aux génocides du XX<sup>e</sup> siècle. C'est dans ce mouvement global que prend place la littérature mémorielle espagnole de laquelle participent les romans documentaires de notre corpus.

La mémoire, en tant que question civique et politique, émerge dès les années 1970, lorsque la notion de « mémoire collective » s'impose dans l'espace public, par le biais de la mémoire de la Shoah en Europe de l'Ouest. En France s'impose alors l'injonction du « devoir de mémoire » alors que, déjà, des voix s'élèvent contre les risques d'une inflation mémorielle, notamment chez les historiens<sup>4</sup> et chez certains penseurs, tel Tzvetan Todorov qui en vient à dénoncer « les abus de la mémoire<sup>5</sup> ». En Espagne, la dynamique mémorielle envahit le débat politique et universitaire au milieu des années 1990. Plusieurs

---

<sup>1</sup> Marie-Jeanne Zenetti, « Littérature contemporaine : un “tournant documentaire” ? », colloque *Territoires de la non-fiction*, Paris, Université Paris 3, 7-9 décembre 2017, article à paraître, consultable en ligne : <https://univ-lyon2.academia.edu/MarieJeanneZenetti>, dernière consultation le 11/10/2018.

<sup>2</sup> Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2019.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>4</sup> Cf. François Bédarida, « La mémoire contre l'histoire », *Esprit*, juillet 1993, p. 7-13.

<sup>5</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

événements contribuent à l'alimenter. En 1995 est créée l'association des Amis des Brigades Internationales, avant que l'arrivée au pouvoir du Parti Populaire en 1996 n'ouvre la voie à un discours officiel soucieux de renvoyer dos à dos vainqueurs et vaincus du conflit. Le PP refuse de condamner, en 1999, le coup d'État de 1936 alors qu'une partie du Congrès des députés avait interpellé le gouvernement à ce sujet<sup>1</sup>. En ce sens, la mémoire collective devient un enjeu politique majeur, propice à creuser le sillon du clivage gauche/droite. Un autre facteur déterminant aura été l'ouverture d'un important cycle d'exhumations de fosses communes à compter d'octobre 2000, date à laquelle Emilio Silva exhume les restes de son grand-père à Priaranza del Bierzo avant de fonder l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique (ARMH).

Le débat public autour de la mémoire de la guerre civile et du franquisme fait pleinement apparaître des mémoires collectives antagonistes. Les partisans de l'oubli, parfois proches de thèses néofranquistes et révisionnistes, s'opposent aux défenseurs de la mémoire républicaine, qui s'avèrent fréquemment être des contempteurs de la Transition. Le cœur de leur critique se concentre sur la dénonciation du « pacte d'oubli » qui fut scellé par les élites politiques lors de la démocratisation du pays. Les députés de la constituante votèrent en effet, en octobre 1977, la Loi d'Amnistie qui, jusqu'à aujourd'hui, garantit l'impunité des agents de la répression franquiste<sup>2</sup>.

Il importera donc, dans cette étude, de mettre en lumière les présupposés à partir desquels les romanciers participent à ces débats mémoriels par le détour de l'écriture littéraire. Ni le roman ni l'écrivain ne constituent des acteurs légitimes dans le débat public. Dès lors, comment un déficit d'autorité peut-il être compatible avec la volonté d'intervenir dans l'espace public de ces romanciers ?

Ce travail est sous-tendu par l'hypothèse que les poétiques documentaires à l'œuvre dans les récits de notre corpus sont indissociables d'une quête à la fois mémorielle et identitaire. Le retour aux sources qu'opèrent les romans documentaires de la mémoire face à un passé dissensuel évoque une quête originaire qui engagerait un questionnement identitaire. Dans la visée pragmatique, en termes de représentations

---

<sup>1</sup> Eduardo González Calleja, *Memoria e historia. Vademécum de conceptos y debates*, Madrid, Catarata, 2013, p. 175.

<sup>2</sup> Il est à noter que cette loi avait été votée avec le soutien d'Unión de Centro Democrático – le parti d'Adolfo Suárez – et des partis d'opposition de gauche – PSOE et PCE –, mais avec l'opposition du parti Alianza Popular qui réunit alors d'anciens franquistes, à l'image de leur leader, Manuel Fraga. Cette opposition s'explique par le fait que cette amnistie concernait également les groupes politiques d'extrême-gauche, au premier rang desquels se situait ETA.

mémorielles, semble se manifester la volonté de configurer une nouvelle « identité narrative », selon la notion élaborée par Paul Ricœur<sup>1</sup>. Si l'identité ne saurait être pensée en dehors d'une grammaire narrative – en dehors d'une mise en intrigue indissociable de l'expérience humaine du temps<sup>2</sup> – et donc d'une production discursive<sup>3</sup> – trait qu'elle partage avec la mémoire collective et ses constantes réélaborations<sup>4</sup> –, il est également à noter, comme le propose la sociologue Nathalie Heinich, que l'identité se révèle par le manque et la négativité : « ce sont les *crises* d'identité qui en révèlent l'existence<sup>5</sup> ».

Divers facteurs indiquent que l'Espagne des années 2000 se trouve en proie à une situation de « crise ». Évoquons, brièvement, la question désormais séculaire de la nation espagnole. Elle fait toujours l'objet de vifs débats, en dépit du processus d'intense décentralisation engagé durant la Transition pour aboutir à un État quasi-fédéral divisé en Communautés Autonomes. Les nationalismes basque et catalan et le discrédit jeté sur l'idée de nation espagnole suite à une dictature nationaliste au long cours configurent une identité complexe, plurielle voire contradictoire, faisant de certains territoires de véritables millefeuilles identitaires. Le second facteur, plus déterminant dans le cadre de notre étude même s'il n'est pas sans lien avec le précédent, tient à l'émergence de la question mémorielle et des revendications autour de la « mémoire historique ». La mise en cause de la Transition par des « entrepreneurs de mémoire<sup>6</sup> » – qu'il s'agisse d'acteurs associatifs, politiques ou culturels – peut s'entendre comme une mise en question du récit fondateur de la démocratie espagnole. Les romanciers ont pris leur part dans ce débat, à l'image, au niveau de notre corpus, de Benjamín Prado et d'Isaac Rosa. Cet engagement peut se lire comme une remise en cause d'un grand récit « national » jugé oublié et de l'absence d'une justice transitionnelle au sortir du franquisme. Il cache sans doute une autre crise, celle de l'engagement de gauche et des utopies qui lui sont associées. C'est ce que perçoit Antonio Gómez López-Quiñones dans un ouvrage séminal dans lequel il

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit. III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991 [1985], p. 443-448 ; *id.*, « L'identité narrative », *Esprit*, juillet-août 1988, p. 295-305.

<sup>2</sup> Comme l'affirme Raphaël Baroni, dans une discussion serrée des réflexions ricœuriennes de *Temps et récit*, le temps humain « est toujours déjà articulé narrativement, parce qu'il ne peut se manifester autrement que comme l'expérience d'une concordance discordante, d'une histoire passée, actuelle ou future dans laquelle nous sommes intriqués » (Raphaël Baroni, « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et récit* de Paul Ricœur », *Poétique*, 2010/3, n° 163, p. 361-382).

<sup>3</sup> Nathalie Heinich, *Ce que n'est pas l'identité*, Paris, Gallimard, coll. « Le Débat », 2018, p. 107.

<sup>4</sup> Cf. Marie-Claire Lavabre, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, n° 7, avril 2000, p. 48-57, notamment p. 54-55.

<sup>5</sup> Nathalie Heinich, *Ce que n'est pas l'identité*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>6</sup> Marie-Claire Lavabre, « Peut-on agir sur la mémoire ? », *Cahiers Français*, numéro monographique « La mémoire, entre histoire et politique », n° 303, Paris, La documentation française, juillet-août 2001, p. 8-13, citation p. 9.



relève la récurrence du traitement utopique de la Seconde République dans les fictions littéraires et filmiques des années 1995-2005. Il associe cette approche à une volonté de dépasser le *desencanto* et de nourrir un imaginaire politique appauvri<sup>1</sup>.

À l'aune de ces considérations, le retour aux sources opéré par le roman documentaire de la mémoire pourrait se saisir au prisme d'une crise identitaire. Dès lors, l'écriture littéraire et la mobilisation d'une esthétique documentaire pourraient devenir un moyen d'interroger le rapport de l'Espagne contemporaine à son histoire récente. Via la mobilisation de stratégies documentaires, les romans mémoriels documentaires ne chercheraient-ils pas à contribuer à réécrire un récit collectif sur l'histoire nationale ? Ce faisant, ce type de récit ne viserait-il pas à engager une réflexion sur les pouvoirs et la place de la littérature ? Il s'agira d'éprouver cette double hypothèse en la confrontant aux procédés textuels qui seraient susceptibles de manifester cette ambition mémorielle et identitaire.

Pour mener à bien ce travail, l'analyse textuelle constituera notre principal outil méthodologique mais aussi la base de nos réflexions. Ce travail vise prioritairement à cerner le déploiement d'une poétique documentaire dans les récits du corpus, mais il ne s'y limite pas toujours. Les modalités documentaires s'intègrent dans des syntaxes narratives plus larges qui imposent d'aborder d'autres mécanismes essentiels au fonctionnement de ces récits. L'observation et l'analyse des textes s'appuieront également sur d'autres ressources et champs disciplinaires, du fait de la visée performative et de la teneur éminemment dialogique des romans documentaires de la mémoire. Une part de ces ressources est logiquement constituée par les sources originales auxquelles les romanciers ont eu recours, lorsqu'il a été possible de les retrouver. D'autre part, le recours à d'autres ressources critiques et à des champs disciplinaires souvent variés permettra d'enrichir les analyses textuelles qui constitueront la matière première de ce travail. Parmi ces ressources, se révéleront particulièrement utiles, entre autres, la théorie et la sociologie de la fiction, la narratologie, la sociologie de la mémoire – les écrits de Marie-Claire Lavabre et de Paloma Aguilar notamment –, la théorie de l'écriture de l'histoire, l'historiographie

---

<sup>1</sup> Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana, 2006, p. 197-283. Pour une synthèse actualisée, cf. Antonio Gómez López-Quiñones, « La misma guerra para un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la Guerra Civil », dans Palmar Álvarez-Blanco, *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana, 2011, p. 111-119, cf. p. 115-117.

du passé récent de l'Espagne actuelle, l'analyse de discours ou encore certaines réflexions philosophiques de Paul Ricœur et de Jacques Derrida, entre autres.

Cette étude s'organisera selon une logique d'ouverture progressive du texte au contexte, du roman à l'espace public, mais aussi du niveau paradigmatique au niveau syntagmatique. Il s'agira d'établir la grammaire de la poétique documentaire et des stratégies d'écriture qu'elle implique. Pour ce faire, il apparaît essentiel d'articuler cette poétique à un champ discursif large. Notre parcours réflexif proposera trois temps majeurs.

Lors d'une première étape, il s'agira de dresser une cartographie exhaustive des modalités documentaires présentes dans les récits du corpus. Le corpus sera scindé en deux dans cette partie : le corpus fictionnel sera abordé en premier lieu, tandis qu'un chapitre spécifique sera consacré à *Anatomía de un instante*, du fait de son statut de récit factuel. Les motifs méthodologiques qui ont imposé ce choix seront exposés dans un chapitre d'ouverture. Ce premier moment de la réflexion s'attachera à rendre compte du fonctionnement des modalités documentaires saisies dans leur singularité. Deux grandes modalités seront distinguées : les sources, d'une part, et les codes discursifs liés à la factualité, d'autre part. Il s'agira de dégager un « effet de document » que l'on précisera par le biais d'une étude de ses manifestations stylistiques et de ses fonctions.

La seconde partie se penchera pleinement sur la narrativité des modalités documentaires par le détour de la figure du narrateur-enquêteur. En tant que rouage clé du récit dans la production de l'information narrative et de l'organisation du récit, cette figure revêt une importance majeure. Cette approche se fondera, notamment, sur l'idée que le document, en tant produit d'un questionnement, s'avère tributaire du regard du chercheur que constituent les narrateurs-enquêteurs qui peuplent les récits du corpus. Nous articulerons notre propos en cherchant à montrer comment les modalités documentaires et les narrateurs-enquêteurs interagissent et construisent ce que nous appellerons une dialectique de la connaissance et de la reconnaissance.

Enfin, dans une troisième étape de ce travail, la dimension syntaxique et stratégique des modalités documentaires sera explorée afin de montrer comment les récits s'articulent à leur dehors. Il s'agira de comprendre par quelles stratégies les romans documentaires prétendent infléchir les représentations sur le passé récent et ainsi participer au débat public et, ce faisant, investir le champ du politique. Lors d'une première étape de la réflexion, nous nous demanderons dans quelle mesure les romans se trouvent traversés par une visée argumentative et selon quelles modalités cette visée prend

forme. Enfin, à l'issue de ce parcours, nous étudierons de front l'insertion du roman documentaire de la mémoire dans l'interdiscours. Une hypothèse directrice consistera à penser les romans du corpus comme le lieu d'un dialogue avec les discours mémoriels et l'historiographie. Cette dernière étape permettra également de problématiser la notion de savoir que les romans du corpus semblent chercher à représenter et, parfois, à produire.

**PREMIÈRE PARTIE :**

**CARTOGRAPHIER LES PRÉSENCES  
DOCUMENTAIRES. PREUVES, AFFECTS ET  
IMAGINAIRE DES SOURCES**



## **Introduction : Prouver, attester et revenir aux origines**

---

À l'image du roman de la mémoire dans son ensemble, le roman documentaire de la mémoire se fonde sur une insatisfaction face au traitement du référent historique dans l'espace public. On le sait, depuis la fin des années 1990 jusqu'à la plus récente actualité, la question de la mémoire des vaincus de la guerre civile a fait l'objet d'un double processus de visibilisation sociale et politique. L'étiquette générique du roman de la mémoire, parfois discutée<sup>1</sup>, apparaît en ce sens comme fort appropriée. N'étant pas autre chose que de la présence du passé sous la forme de traces mnésiques marquée au sceau de la fragilité, la mémoire, prise en tant que concept mais aussi en tant qu'enjeu politique, permet de caractériser l'horizon éthique mais également poétique à l'œuvre dans un nombre significatif de productions romanesques espagnoles.

Le roman documentaire de la mémoire surgit et trouve son fondement dans une insatisfaction tout à la fois esthétique, éthique et cognitive : les écrivains de la mémoire écrivent fréquemment depuis une déchirure vitale et une forme d'insatisfaction face aux récits hérités des générations précédentes. En ce sens, l'association, fréquente, du roman de la mémoire avec une volonté de contestation de la politique mémorielle menée durant la période transitionnelle est symptomatique, même si elle s'avère à présent réductrice. L'on a en effet constaté que le corpus mémoriel tend au contraire, dans le sous-champ de la littérature engagée, à se structurer autour d'un clivage sur la représentation valorisée ou

---

<sup>1</sup> Jean-François Carcelen, « Témoins, témoignages, témoignaires dans *Veinte años y un día* de Jorge Semprún », dans Jean-François Carcelen (dir.), *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2012, p. 135-144, cf. p. 135.

décriée de la Transition<sup>1</sup>, clivage essentiel dans la mesure où il recouvre d'autres enjeux tels que la revendication ou la révision de l'héritage de la Seconde République, et même, un positionnement à l'endroit de la définition même de l'idée de modernité<sup>2</sup>. Cette entreprise contrediscursive doit se concevoir comme consubstantielle à une visée performative de construction des représentations mémorielles<sup>3</sup>. À cet égard, il n'est guère surprenant de constater dans ces récits la présence d'un *homo agens*, selon l'expression d'Ana Luengo<sup>4</sup>, cherchant à faire entendre dans la sphère publique certains discours réputés inaudibles. Cette volonté d'intervenir dans le champ du débat public autour de questions tout à la fois historiographiques et mémorielles, sans qu'il soit toujours évident de distinguer ces deux catégories, a très probablement amené le roman espagnol à nourrir un véritable « goût de l'archive » qui ne se résume pas à la représentation diégétique de fictions de documents.

C'est au contraire à des entreprises d'hybridation de matériaux hétérogènes auxquelles on assiste. Si le roman, genre « bâtard » (Baudelaire) ou « *lawless* » (Gide), se caractérise par sa capacité à tout dire et à tout intégrer dans un mouvement expansionniste incessant que Bakhtine a théorisé à partir du concept de polyphonie<sup>5</sup>, force est de constater que le roman espagnol contemporain – mais aussi européen – est traversé par un redéploiement de l'hétérogène<sup>6</sup> – hybridité générique, présence ou influence de l'image

---

<sup>1</sup> Sara Santamaría Colmenero, « Novela, memoria y política. Crítica del concepto CT desde el estudio de la lucha por el significado del pasado », colloque Literaturas y transiciones democráticas. Études de cas, Casa de Velázquez, 9-11 février 2015, cf. p. 7, accessible en ligne : <https://au.academia.edu/SaraSantamar%C3%ADaColmenero> (dernière consultation le 15/09/2018) ; à paraître sous le titre : « La lucha por el significado de la democracia española. Análisis crítico del concepto CT o “Cultura de la Transición” », dans Anne-Laure Bonvalot, Anne-Laure Rebreyend et Philippe Roussin (dir.), *Escribir la democracia. Literaturas y transiciones democráticas (siglos XX-XXI)*, Madrid, ed. Casa de Velázquez, 2019.

<sup>2</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, thèse de doctorat dirigée par Geneviève Champeau, Université Bordeaux Montaigne, 2017.

<sup>3</sup> Sara Santamaría Colmenero, *La palabra como acontecimiento. Segunda República, Guerra Civil y posguerra en la novela actual (1990-2010)*, thèse de doctorat dirigée par Pedro Ruiz Torres, Universitat de València, 2013 ; Geneviève Champeau, « Les “romans de la mémoire” renouvellent-ils le roman à thèse ? », *Bulletin hispanique*, numéro monographique *La Guerre Civile espagnole aujourd'hui (1936-2016)*, vol. 1, n° 118, 2016, p. 195-214, cf. p. 196.

<sup>4</sup> Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria: la memoria de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Ed. Tranvía, 2004, p. 22-28.

<sup>5</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 : « Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal » (p. 87) où se donnent à voir des « unités stylistiques hétérogènes » qui s'intègrent au texte par le tamis d'une littérisation au niveau microtextuel et d'une harmonisation d'un point de vue compositionnel (p. 88).

<sup>6</sup> Jean-François Carcelen, « L'hétérogène dans le roman espagnol (1975-2000) », dans Annie-Bussière Perrin (coord.), *Le roman espagnol actuel. Pratiques d'écriture (1975-2000)*, Éditions du Centre d'études et de recherches sociocritiques, Montpellier, 2001, p. 37-64, cf. p. 38-39.

dans les procédés d'écriture<sup>1</sup> –, à l'heure de l'omniprésence des supports sémiotiques qui médiatisent l'accès au réel ou qui au contraire en proposent des simulacres. Ce constat permet de comprendre la dévaluation de la fiction comme forme spécifique d'accès au réel et de la littérature tandis que dans le même temps les histoires « vraies » envahissent le quotidien<sup>2</sup>, comme si la « faim du réel<sup>3</sup> » constituait un marqueur de notre contemporanéité. Par-delà ces considérations, le roman documentaire de la mémoire s'inscrit dans la tendance des réalismes contemporains à exhiber les sources – attestées ou non dans le hors-texte – là où la tradition réaliste, pour donner l'illusion qu'elle copie le réel, fait un usage nourri des matériaux documentaires sans que les récits en rendent compte<sup>4</sup>.

Si nous définissons, avec Jean-François Carcelen, l'hétérogène « comme la manifestation d'une tension entre le Même et l'Autre au sein du texte, entre éléments homogènes et allogènes », interroger et procéder à l'analyse de « la nature de cet Autre [...] ainsi que les diverses modalités de son inclusion dans le Même<sup>5</sup> » devrait nous permettre d'aboutir à une description des modalités documentaires à l'œuvre dans les textes du corpus.

Nous souhaitons montrer que ce que nous appellerons, à la suite de Marie-Jeanne Zenetti<sup>6</sup>, « l'effet de document » à l'œuvre dans les divers récits du corpus ne sert pas seulement à produire une forme d'attestation et de tension référentielle consubstantiellement ambiguë en régime littéraire. La convocation des sources documentaires a bien sûr pour objectif d'exhiber les preuves et d'associer ainsi le roman à la construction d'un savoir historique qu'il conviendra plus avant d'interroger. Mais l'effet de document, sur le plan de la signifiante, permet de produire d'autres effets de sens. Notre hypothèse revient à penser la convocation du document ou de formes documentaires comme un retour aux sources qui permet d'interroger l'origine et l'identité. Ces manifestations documentaires tendent ainsi à devenir le moyen pour le roman

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 37-64.

<sup>2</sup> Luc Lang, *Délit de fiction. La littérature, pourquoi ?*, Gallimard, coll. « folio essais », Paris, 2011.

<sup>3</sup> David Shields, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, Knopf, 2010.

<sup>4</sup> Geneviève Champeau, « Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa », *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, numéro monographique « Últimas noticias del realismo en España », vol. II, n° 1, hiver 2014, p. 11-32, cf. p. 13 ; Nathalie Piégay-Gros, « Récits d'archives », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 13-14, CNRS Éditions, 2014, p. 73-87, cf. p. 74.

<sup>5</sup> Jean-François Carcelen, « L'hétérogène dans le roman espagnol (1975-2000) », *op. cit.*, p. 40.

<sup>6</sup> Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.



d'interroger l'identité individuelle des narrateurs, mais également l'identité collective, dans une tension entre connaissance et reconnaissance, entre l'Autre et le Même qui sera au cœur de l'ensemble de cette étude.

Cette première partie nous permettra de cartographier les différentes formes de présences documentaires dans les récits mémoriels du corpus. Dans un premier chapitre, nous détaillerons avec soin les difficultés méthodologiques et théoriques que pose l'élaboration d'une typologie documentaire et les critères classificatoires finalement retenus afin de mener à bien cette entreprise de cartographie. Dans un second chapitre, nous aborderons les différentes modalités documentaires à l'œuvre dans le corpus fictionnel, en les classifiant depuis la perspective des codes discursifs ou narratifs mobilisés. Enfin, *Anatomía de un instante*, en tant qu'œuvre de diction, fera l'objet d'une analyse spécifique dans laquelle seront mises en lumière, d'une part, les sources primaires et secondaires mobilisées dans ce récit et, d'autre part, les différents codes narratifs factuels dont se réclame le récit ainsi que leurs manifestations formelles.

# Chapitre 1. Pour une typologie des modalités documentaires

---

Mener à bien une typologie des modalités documentaires dans le roman documentaire de la mémoire nous permettra de mieux comprendre comment celui-ci atteste, prouve, mais aussi génère un imaginaire de la source, de l'écriture de l'histoire, à même de contribuer à l'élaboration de représentations mémorielles sur le passé.

Pour procéder à une cette cartographie du document et de l'écriture documentaire, nous proposons ci-après une réflexion méthodologique à même d'explicitier les conditions qui la rendront possible. Pour ce faire, nous montrerons quelle peut être l'utilité de la notion d' « effet de document » que nous empruntons à Marie-Jeanne Zenetti, spécialiste de la littérature documentaire européenne, et nous expliciterons les critères qui ont présidé à la construction de la typologie que nous développerons dans les chapitres suivants.

## 1. L'effet de document : un « réalisme de la médiation »

### 1.1. Le roman et le document : l'identification générique problématique de *Soldados de Salamina*

Suite à la publication de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas en 2001<sup>1</sup>, une part notable de la réception s'est interrogée autour des fondements référentiels de l'œuvre. Nombre de lecteurs sont même partis eux-aussi en quête du républicain Miralles, notamment en mimant le geste du narrateur en appelant des maisons de retraite situées à

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelone, Tusquets, 2001. Édition citée : Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, ed. de Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Cátedra, 2017. Abrégée dorénavant *SdS* dans les citations.

Dijon, là où vit dans le roman le vieux républicain en exil. L'attitude de Javier Cercas a consisté à mettre en garde le lectorat par le biais d'interventions médiatiques l'encourageant à se méfier de la mythomanie des narrateurs de romans. Derrière ce conseil ou plutôt cette consigne de lecture se trouve une théorie de la fiction qu'il développe dans *El impostor*. Selon lui, il ne faut jamais oublier que le narrateur d'un roman n'est rien d'autre qu'un menteur, même s'il s'agit, d'une part, d'un menteur socialement toléré de par le recours au cadre romanesque, et si, d'autre part, son mensonge a une portée paradoxale dans la mesure où il existe une vérité de la fiction, liée au « mentir-vrai » d'Aragon<sup>1</sup> repris plus tard par Mario Vargas Llosa dans son essai *La verdad de las mentiras*<sup>2</sup>. En suivant ce raisonnement, on peut donc se demander si le lecteur contemporain a fait montre d'une naïveté confondante en tendant à croire que les diverses parties de *Soldados de Salamina* constituaient véritablement un « relato real », c'est-à-dire en ne sachant comment se positionner à l'endroit de l'identité générique de ce texte. Nous montrerons ci-après que ce positionnement problématique tient à l'esthétique documentaire de ce roman. À notre sens, la question de l'identification générique de l'écriture mémorielle documentaire, souvent associée à une poétique de l'ambiguïté référentielle, pose un problème identitaire beaucoup plus large. Le jeu avec l'attestation et la référence constitue *in fine* un jeu « sérieux » puisqu'il engage simultanément le rapport du roman à l'Autre discursif – les discours factuels et analytiques sur le réel – ainsi que le rapport du lecteur à son histoire, à son passé, à sa place et à son identité, dans le contexte contemporain d'une crise du rapport au temps.

Le roman et le document entretiennent une proximité relative dans la mesure où le roman, dans son versant réaliste entendu comme tendance transhistorique<sup>3</sup>, a fréquemment fondé sa prétention à représenter le réel sur l'enquête documentaire – Zola, les frères Goncourt –, voire à mimer le document en se présentant comme une « œuvre document<sup>4</sup> » à l'image de certains romans de Daniel Defoe, ou encore à constituer des fictions de document par le détour de préfaces au statut incertain, à l'image de celle des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclot, mais dont la visée était d'assurer

---

<sup>1</sup> Louis Aragon, *Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>2</sup> Javier Cercas, *El impostor*, Barcelone, Random House, 2014, p. 202-204 ; Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelone, Random House, coll. « Debolsillo », 2015 [2002].

<sup>3</sup> Erich Auerbach, *Mimésis*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Jean Bessière, « L'œuvre document et la communication de l'ignorance », *Communications*, n° 79, numéro monographique édité par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, « Des faits et des gestes. Le parti-pris du document 2 », Paris, Seuil, 2006, p. 319-335.

l'immersion fictionnelle en garantissant la véracité du propos, une forme de « négation conventionnelle de l'irréalité romanesque<sup>1</sup> », selon la qualification d'Ugo Dionne. Pour autant, les passages de l'immersion fictionnelle à la confusion générique ont été relativement fréquents. Des fictions de document ont pu être reçues comme des textes factuels ou des documents authentiques, dans une feintise ludique non-partagée, pour reprendre et détourner la définition de la fiction de Jean-Marie Schaeffer<sup>2</sup>. On sait ainsi, et on reprend la position de Francisco Rico à ce sujet, que le *Lazarillo*<sup>3</sup> est un ouvrage apocryphe qui a été reçu comme un témoignage authentique (épistolaire en l'occurrence) par ses premiers lecteurs, en dépit des références intertextuelles à une tradition folklorique soulignées jadis par Marcel Bataillon<sup>4</sup>. Au XX<sup>e</sup> siècle, les théoriciens de la fiction n'ont eu de cesse de revenir sur la fausse biographie *Sir Andrew Marbot*<sup>5</sup>, alors que dans le monde hispanique *Jusep Torres Campalans* de Max Aub<sup>6</sup>, la fausse biographie d'un peintre fictif, a eu un effet retentissant. Il faut souligner que Max Aub a poussé la supercherie jusqu'à intégrer dans un feuillet final de fausses reproductions photographiques des œuvres de ce peintre – en réalité peintes par l'auteur lui-même – ainsi que des photographies, dont une où Jusep Torres Campalans se trouverait aux côtés d'un Picasso bien réel. Cet ouvrage se trouve encore aujourd'hui dans les rayons consacrés à l'histoire de l'art de la bibliothèque de la Casa de Velázquez à Madrid<sup>7</sup>.

On peut postuler que ces identifications ardues, finalement réalisées à contre-temps, tiennent à ce qu'Hans Robert Jauss nomme l'« écart esthétique<sup>8</sup> », c'est-à-dire l'écart que ce roman propose aux lecteurs du début du début du XXI<sup>e</sup> siècle au regard de leur « horizon d'attente », autrement dit, au regard des normes d'écriture qu'ils

---

<sup>1</sup> Ugo Dionne, *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 119.

<sup>2</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

<sup>3</sup> *Lazarillo de Tormes*, édition, étude et notes de Francisco Rico, Barcelone/Madrid, Real Academia Española/Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, coll. « Biblioteca clásica de la Real Academia Española », 2011 [1554]. Nous renvoyons à l'étude introductive de Francisco Rico.

<sup>4</sup> Marcel Bataillon, « Introduction » [1968], dans *La vie de Lazarillo de Tormès. La vida de Lazarillo de Tormes*, trad. de Bernard Sesé, Paris, GF Flammarion, 1994, p. 9-79, cf. p. 20-34.

<sup>5</sup> Wolfgang Hildesheimer, *Sir Andrew Marbot*, trad. de Martin Kaltenecker, Paris, J.-C. Lattès, 1984 [1981]. Le titre original comporte une indication générique trompeuse : *Marbot : eine Biographie*. Le roman est évoqué par Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004 [1991], p. 165, avant d'être simultanément commenté par Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001 [1999], p. 134-146, qu'elle croit être un cas unique, et par Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 133-145.

<sup>6</sup> Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, México et Tezontle, 1958. Édition consultée : Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, adapté de l'espagnol par Alice et Pierre Gascar, Paris, Gallimard, Paris, 1961.

<sup>7</sup> Significativement, Jean-Marie Schaeffer avait pour sa part trouvé un exemplaire de *Marbot* à la Fnac des Halles, à Paris, au rayon « critique d'art » comme il le signale dans *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 134.

<sup>8</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de Claude Maillart, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1978 [1970], p. 58.

considèrent être celles d'un roman. Parmi, ces normes, on peut retenir la distinction claire entre l'auteur et le narrateur, ou la prééminence d'un univers fictionnel clairement identifié comme tel. En d'autres termes, la « compétence fictionnelle<sup>1</sup> » des lecteurs a quelque peu buté face à la catégorisation générique de *Soldados de Salamina*. Ce roman instaure non seulement un dispositif autofictif, mais convoque massivement le réel par le détour de procédés documentaires tels que l'incrustation d'une image d'archive, l'ekphrasis d'une archive filmique – un extrait du No-Do<sup>2</sup> dans lequel le phalangiste Rafael Sánchez Mazas raconte son exécution ratée –, la présence de témoins et d'écrivains attestés dans le hors-texte – Andrés Trapiello, Roberto Bolaño –, ou encore l'écriture d'un texte biographique apparemment en tout point factuel sur Sánchez Mazas. Autant de procédés de reproduction ou d'intégration de matériaux apparemment reproduits fidèlement qui laissent penser que le roman se construit autour d'un pacte référentiel dont les modalités seraient les suivantes : le narrateur semble chercher à établir avec la plus grande rigueur possible les faits bruts par le biais d'une quête indiciare qui s'incarne dans la consultation des sources et l'interrogation des témoins. On retrouve ici, mais partiellement seulement, les grands principes du réalisme zolien de l'observation du réel par le détour d'un observateur sincère – le roman devenant ainsi « un coin de la nature vue à travers un tempérament<sup>3</sup> » –, un réalisme hautement mimétique que Darío Villanueva a qualifié de « réalisme génétique<sup>4</sup> ». À ceci près, d'une part, que, dans le cas présent, le narrateur ne cherche plus à s'effacer pour créer l'illusion qu'il laisse place au référent<sup>5</sup> et que, d'autre part, le réel historique, inaccessible à l'observation directe, fait l'objet dans le roman de Javier Cercas de médiations documentaires qui semblent non pas nécessairement attester la vérité des faits consignés – puisqu'il s'agit de traces susceptibles de manipulations – mais bien garantir l'existence de ces médiations ainsi que la vérité de l'enquête elle-même.

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit.

<sup>2</sup> Le « Noticiero Documental », No-Do, était, on le rappelle, un journal informatif produit par l'appareil de propagande franquiste et diffusé de manière obligatoire au début des séances de cinéma sous le franquisme et au-delà puisque sa diffusion ne cesse qu'en 1981 (On pourra se reporter à ce sujet à : Vicente Sánchez-Biosca et Rafael R. Tranche, *NO-DO. EL tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2006).

<sup>3</sup> Émile Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Garnier-flammarion, 1971 [1880], p. 140.

<sup>4</sup> Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

<sup>5</sup> Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Armand Colin, 2008 [1998], p. 121.

## 1.2. Convoquer le document et attester : entre stratégie et ambition cognitive

Cette présence documentaire interroge à plus d'un titre, d'abord dans ses manifestations formelles, mais également dans ses visées. Postuler, comme c'est le cas dans cette étude, que cette présence, voire cette omniprésence documentaire, répond à des visées garanties par des procédés spécifiques, notamment des « stratégies documentaires », implique de mener un examen rigoureux et exhaustif des modalités documentaires à l'œuvre dans les romans du corpus dans le but de dessiner les contours de principes poétiques de composition. Nous n'aurons de cesse de montrer que la présence du document ou de la documentarité dans les romans du corpus ne saurait se saisir pleinement sous le seul angle de la production d'une illusion référentielle. Le document reversé ou imité dans un espace textuel littéraire ne produit pas qu'une attestation ou une pseudo-attestation mais également une signifiante que l'on rattachera à un questionnement identitaire et à l'ambition de construire des représentations mémorables, face à la caducité inhérente aux écritures factuelles, et à constituer la littérature en source de savoir.

Comme nous l'avons esquissé dans notre introduction, l'adjectif « documentaire » peut revêtir une pluralité de sens, du plus ample au plus restreint, du plus simple au plus complexe, sans que ne soit évacuée à aucun moment la question du réel et du rapport au réel. Au sens le plus large, « documentaire » se rapproche du sens de « factuel » ou d'« informatif », à l'image de ce qu'on nomme le cinéma documentaire ou des pratiques d'écriture non-fictionnelles, lesquelles tendent à faire « document », dans la mesure où elles ambitionnent de consigner le réel<sup>1</sup>.

Pour autant, dans un sens plus spécifique et plus complexe, l'adjectif « documentaire » pourra renvoyer à une esthétique ou à un style, donc à des procédés formels et des enjeux poétiques qui visent à donner à voir le réel et à le resignifier ou à interroger un art qui mobilise des pratiques documentaires<sup>2</sup>. Pour Jacques Rancière, le cinéma documentaire cherche à faire du réel « un donné à comprendre<sup>3</sup> ». À partir de ce constat, Alison James et Christophe Reig proposent d'opérer une distinction entre une

---

<sup>1</sup> Toujours dans cette perspective, Aline Caillet et Frédéric Pouillaude estiment qu'une œuvre, pour être considérée « documentaire », doit à la fois traiter une réalité empirique et extérieure au sujet responsable de sa création (Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, « Introduction. L'hypothèse d'un art documentaire », dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, PUR, 2017, p. 7-25, cf. p. 10-11).

<sup>2</sup> Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies, op. cit.*, p. 72.

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 202.

esthétique réaliste, basée sur l'effet de réel barthésien, et l'esthétique documentaire, fondée sur « des approches du réel<sup>1</sup> ». Ils semblent proposer ici une frontière strictement étanche entre la fiction et l'écriture factuelle – entendue ici au sens large de système sémiotique, qu'elle soit filmique, iconique ou textuelle –. Une telle partition n'est pourtant pas sans poser problème. Si l'on revient aux propos de Jacques Rancière, on constate qu'il n'établit pas une distinction entre la fiction et le cinéma documentaire mais au contraire une forme de continuité qui nous semble pertinente en l'espèce et, surtout, applicable au champ de la littérature. Revenant sur le sens de la fiction, il rappelle qu'étymologiquement, avant de dénoter la feintise, l'étymon latin *fingere* renvoie au fait de « forger », à la construction :

La fiction, c'est la mise en œuvre de moyens d'art pour construire un « système » d'actions représentées, de formes assemblées, de signes qui se répondent. Un film « documentaire » n'est pas le contraire d'un « film de fiction », du fait qu'il nous montre des images saisies dans la réalité quotidienne ou des documents d'archives sur des événements attestés au lieu d'employer des acteurs pour interpréter une histoire inventée. Il n'oppose pas le parti pris du réel à l'invention fictionnelle. Simplement le réel n'est pas pour lui un effet à produire. Il est un donné à comprendre. Le film documentaire peut donc isoler le travail artistique de la fiction en le dissociant de ce à quoi on l'assimile volontiers : la production imaginaire des vraisemblances et des effets de réel. *Il peut la ramener à son essence* : une manière de découper une histoire en séquence ou de monter des plans en histoire, de joindre et de disjoindre des voix et des corps, des sons et des images, d'étirer et de resserrer des temps<sup>2</sup>.

Ainsi, par-delà l'apparente opposition entre une fiction – réaliste, ici – attachée à produire un « effet de réel » et le cinéma documentaire, il y a au contraire une même ambition de poser un regard sur le réel – par des moyens distincts –. En d'autres termes, ces deux médiums visent à produire une mise en ordre du réel qui ne saurait être déliée d'une interprétation, puisqu'un système sémiotique se trouve doté d'une productivité sémantique. En prenant le problème à l'envers, on pourrait, à la suite de Roland Barthes qui a appliqué l'effet de réel au discours de l'histoire<sup>3</sup>, estimer que tout art documentaire, dans ses procédés documentaires, convoque dans sa mise en scène, des procédés non dénués de convention visant à garantir qu'il rend effectivement compte du réel. Autant

---

<sup>1</sup> Alison James et Christophe Reig, « Avant-propos. Non-fiction : l'esthétique documentaire et ses objets », dans Alison James et Christophe Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 7-21, p. 17

<sup>2</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, op. cit., p. 202, nous soulignons.

<sup>3</sup> Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », dans *Social Science Information*, VI, 4, 1967, p. 65-75, repris dans Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 153-167.

dire que ni l'effet de réel ni l'ambition de dire une certaine vérité sur le réel ne sont absents de la fiction ni du film documentaire<sup>1</sup>. Si cette relative indétermination pose un problème de frontière ou de limite entre le domaine du factuel et du fictionnel, elle s'avère pour le moment utile pour proposer une hypothèse à l'endroit des pratiques documentaires dans le roman de la mémoire. Si l'on considérera que la convocation de modalités documentaires, allant du document au style documentaire, relève d'une stratégie visant à nous convaincre que le roman reproduit le réel et qu'il « parle du monde<sup>2</sup> », nous éviterons de réduire ce procédé d'attestation à une simple feintise, partant du principe que la littérature et le roman, plus spécifiquement, produisent des formes de vérités et de savoirs.

### 1.3. L'effet de document

Marie-Jeanne Zenetti, pour étudier diverses formes de textes littéraires documentaires, a eu recours au concept d'« effet de document<sup>3</sup> » qu'elle construit en s'inspirant mais aussi en se démarquant de l'effet de réel tel que l'a défini Roland Barthes<sup>4</sup>, cette stratégie pour feindre la présence du réel par le recours à des détails a priori insignifiants, des notations qui, du fait même de leur inutilité, fleurent le réel et font affleurer « une certitude de réalité<sup>5</sup> ».

L'effet de document signifie en tout premier lieu un déplacement déjà esquissé dans notre bref commentaire à propos de *Soldados de Salamina* : là où le réalisme « traditionnel » cherche à donner l'illusion d'un accès direct au réel en effaçant les traces de la médiation narrative ou des enquêtes documentaires préparatoires conduites par le romancier, le réalisme documentaire, en convoquant ou en mettant en scène des objets documentaires, représente les « gestes » et les « artefacts » qui médiatisent l'accès au

---

<sup>1</sup> Le postulat panfictionnaliste s'inspire très vraisemblablement de la parenté étymologique de la fiction et de la figure, qui dérivent tous deux du latin *ingere*. Pour notre part, nous nous plaçons à rebours de « cette lecture artéfactuelle qui affirme que tout ce qui est connu est construit, et que tout ce qui est construit est fiction » (Olivier Caïra, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, éditions EHESS, 2011, p. 16).

<sup>2</sup> Émilie Brière et Mélanie Lamarre (textes réunis par), *Revue des Sciences Humaines*, numéro monographique : « Le roman parle du monde », n° 299, 3/2010.

<sup>3</sup> Elle a d'abord développé ce concept dans sa thèse, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, *op. cit.*, qu'elle a repris, précisé et parfois réorienté dans d'autres publications. C'est ce parcours que nous retraçons ci-après afin de l'adapter à notre propre corpus.

<sup>4</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-90, repris dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 81-90.

<sup>5</sup> Roland Barthes, *La préparation du roman*, Paris, Seuil, 2015, p. 155.



réel<sup>1</sup>. Plus qu'à une transativité de la littérature actuelle postulée par Dominique Viart<sup>2</sup>, nous assisterions donc à une « transativité indirecte<sup>3</sup> », un constat tout à fait en phase avec la thèse d'Anne-Laure Rebreyend, produite dans le sillage des recherches sur le réalisme espagnol menées par Geneviève Champeau, selon laquelle les réalismes contemporains constituent en réalité une « représentation au second degré<sup>4</sup> », raison pour laquelle elle qualifie le réalisme caractéristique des romans documentaires de la mémoire de « réalisme de la médiation<sup>5</sup> ». Dans ce cadre, le réel devient « ce à quoi on a accès grâce à des documents. Écrire sur le monde, ce n'est plus ou plus seulement l'imiter par le biais d'un récit vraisemblable, mais réfléchir aux médiations qui nous y donnent accès<sup>6</sup> ». Si l'on peut parler de médiation, c'est que le document sert toujours « d'appui, de garant<sup>7</sup> » à la construction d'un discours second : en tant qu'hypotexte au service d'un discours autre, il mérite donc d'être perçu comme un « objet circonstanciel<sup>8</sup> ». Le document opère également comme médiation au sein d'un réseau de temporalité spécifique, entre trace du passé, présent de son actualisation et futur de ses usages potentiels<sup>9</sup>.

Tout comme Roland Barthes associe l'effet de réel à la signifiante, l'effet de document implique, dans la perspective de Marie-Jeanne Zenetti une connotation du document<sup>10</sup> : il s'agit pour elle, sur un plan méthodologique, de prendre acte de l'inscription du matériau documentaire dans un espace textuel littéraire dans lequel la connotation participe directement du sens de l'œuvre. Dans un article sur le « dispositif

---

<sup>1</sup> Marie-Jeanne Zenetti, « L'effet de document : diffractions d'un réalisme contemporain », dans Aline Cailliet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire*, op. cit., p. 67-78.

<sup>2</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier et Franck Evrard, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 14.

<sup>3</sup> Marie-Jeanne Zenetti, « L'effet de document... », op. cit.

<sup>4</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, op.cit., notamment p. 24 : « les romans réalistes contemporains représentent, autant qu'une « réalité » empirique, c'est-à-dire un état du social ou un moment historique, les discours sur le réel qui construisent notre rapport au monde. Les représentations de la réalité elles-mêmes, les modalités de représentation des faits passés et présents dans et pour le présent deviennent leurs objets principaux ».

<sup>5</sup> Anne-Laure Rebreyend, *ibid.*, p. 72. Elle reprend cette notion à Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel : Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa*, thèse de doctorat dirigée par Jean-François Carcelen, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2014, p. 295-340.

<sup>6</sup> Marie-Jeanne Zenetti, « L'effet de document... », op. cit.

<sup>7</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit. III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 172.

<sup>8</sup> Jean François Chevrier et Philippe Roussin, « Présentation », dans *Communications*, n° 79, op. cit., p. 5-11, cf. p. 6.

<sup>9</sup> Marie-Jeanne Zenetti et Camille Bloomfield, « Écrire avec le document : quels enjeux pour la recherche et la création contemporaine ? », *Littérature*, Armand Colin, n° 166, 2012/2, p. 7-12, cf. p. 7.

<sup>10</sup> Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies*, op. cit., p. 76.

documentaire » dans la prose de W. G. Sebald<sup>1</sup>, elle distingue ainsi le sens immédiat du document, sa dénotation informationnelle – le document apparaît comme un signe ou un indice qu’il s’agit de lire et de déchiffrer –, d’avec un « signifiant second<sup>2</sup> », associé à une suspension ou une résistance du sens que l’analyse littéraire permet précisément de dégager. Nous adopterons pour notre part une approche moins fidèle à l’héritage barthésien et plus large en considérant l’effet de document depuis la perspective conjointe de la dénotation et de la connotation.

D’une part, l’attestation – le signifié le plus immédiat de la présence du document – s’accompagne d’un volet connotatif. Celui-ci mobilise un imaginaire épistémologique lié à l’écriture du réel, et plus spécifiquement à l’écriture de l’histoire, à ses procédures, à ses techniques d’écriture. Les modalités documentaires connotent également le retour aux sources, aux médiations qui permettent de construire les représentations du réel et de construire des récits et des identités narratives ; d’autre part, la présence documentaire, en intégrant ou en faisant mine d’intégrer un « morceau de réel » dans le corps d’un roman, associé de fait à la fictionnalité, dénote le réel et déstabilise ou est susceptible de déstabiliser le statut du texte. C’est en soumettant les textes à une analyse textuelle des divers procédés documentaires que nous préciserons plus avant les « effets de document » dans diversité de leur manifestation.

L’articulation de ces procédés et des effets induits devrait constituer un chemin suffisamment assuré pour nous permettre de constituer un premier répertoire des modalités et des stratégies documentaires mises en œuvre par les romans du corpus. Cette première approche privilégie, on le rappelle, les mécanismes de l’attestation et de la production de la référence historique et sociale mais elle ne s’y limite pas. Nous mettrons ainsi en regard les mécanismes de référentialisation et les effets de débordement produits sur le plan de connotation : la donnée affective et pathémique ainsi que la prégnance de la question de l’identité – que l’on sait d’ailleurs être centrale dans tout récit d’enquête<sup>3</sup> – nous permettront de réinscrire les usages documentaires dans l’espace romanesque, dans une dialectique de la connaissance et de la reconnaissance. Dans une phase ultérieure de cette étude, nous compléterons cette première approche par une attention spécifiquement portée à la contre-discursivité et aux incidences que les poétiques documentaires peuvent

---

<sup>1</sup> Marie-Jeanne Zenetti, « Travail littéraire du dispositif documentaire dans l’œuvre de W.G. Sebald », dans Muriel Pic et Jürgen Ritte (éds.), *W.G. Sebald. Littérature et éthique documentaire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 37-50.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>3</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 63-66.

avoir sur la question de la place de la littérature mémorielle dans l'espace public, et, de manière corollaire, sur la place de l'écrivain et de la production littéraire dans l'interdiscours.

## **2. Le retour aux sources : entre vraisemblance et véridicité**

### **2.1. L'infinie plasticité formelle du document**

Établir une typologie des différentes modalités documentaires à l'œuvre dans les œuvres du corpus n'est pas sans poser plusieurs écueils méthodologiques. D'une part, il s'agit de circonscrire ce qui relève du document et ce qui devrait en être exclu ou ce qui, à tout le moins, devrait être associé au « documentaire », en tant que rhétorique ou en tant que donnée stylistique. Concernant la circonscription du champ du document, un écueil complexifie l'opération de classification des modalités documentaires : le document est polymorphe, il manifeste une étonnante « plasticité formelle<sup>1</sup> ». Jean François Chevrier et Philippe Roussin postulent, dans leur introduction à un numéro monographique de la revue *Communications* consacré au document, que ce dernier « n'est pas un genre (au sens où on l'entend aussi bien en littérature que dans les arts visuels) mais une forme<sup>2</sup> ».

Pour notre part, nous préférons insister sur la pluralité formelle, voire sur l'indéfinition formelle croissante du document en tant qu'objet-support à la construction de savoirs. Le champ du document, pour les historiens, s'est considérablement élargi depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à la faveur de l'évolution des écoles, des objets de recherche et des questionnements. Si chez les historiens « positivistes » adeptes de l'histoire politique événementielle des « grands hommes », les documents sont essentiellement écrits, issus des archives militaires, diplomatiques ou politiques, l'école des Annales et de la Nouvelle Histoire s'ouvrent aux documents non-textuels, si bien que Jacques Le Goff, dans les années 1970, estime qu'une véritable « révolution documentaire » s'est produite<sup>3</sup>. L'historien – et plus largement, le chercheur en sciences sociales – a pris conscience que

---

<sup>1</sup> Marie-Jeanne Zenetti, « L'effet de document : diffractions d'un réalisme contemporain », *op. cit.*

<sup>2</sup> Jean François Chevrier et Philippe Roussin, « Présentation », dans *Communications*, n° 79, *op. cit.*, p. 5.

<sup>3</sup> Philippe Carrard, *Poétique de la Nouvelle Histoire. Le discours historique en France de Braudel à Chartier*, Lausanne, Payot, 1998, p. 146-147 ; la citation de Jacques Le Goff est tirée de : Jacques Le Goff, « L'histoire nouvelle », dans Jacques Le Goff, Roger Chartier et Jacques Revel, *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 210-241, cf. p. 213, cité par Philippe Carrard, *Poétique de la Nouvelle Histoire, op. cit.*, p. 146.

« tout peut être document, dès lors que l'historien s'en saisit<sup>1</sup> ». En d'autres termes, le document existe parce que le chercheur le constitue en tant que tel :

En histoire, tout commence avec le geste de *mettre à part*, de rassembler, de muer ainsi en « documents » certains objets répartis autrement. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail. En réalité elle consiste à *produire* de tels documents, par le fait de recopier, transcrire ou photographier ces objets en changeant à la fois leur place et leur statut<sup>2</sup>.

C'est ainsi que peuvent être constitués en document, par exemple « des outils, des compositions culinaires, des chants, une imagerie populaire, une disposition des terroirs, une topographie urbaine<sup>3</sup> ». Il faudra donc ultérieurement s'interroger sur la capacité des personnages-enquêteurs du roman documentaire de la mémoire à constituer des documents et à jouer avec les imaginaires liés au document – c'est l'objet de la seconde partie de cette étude. La difficulté, plus fondamentale encore dans le cadre de l'analyse littéraire, qu'implique la plasticité formelle du document tient à la diversité de ses modalités de textualisation. Par exemple, le témoignage peut faire l'objet d'un commentaire narratif, d'une reproduction au discours indirect libre, d'une représentation sous la forme d'un dialogue, ou encore d'une citation extraite d'un ouvrage testimonial. Non seulement le document prend des formes différentes, mais le roman peut de surcroît le convoquer par le détour de nombreuses modalités, ce qui rend a priori malaisé le choix d'un critère classificatoire. En outre, nous allons devoir ci-après proposer un équilibre entre la singularité de chaque œuvre et la présence de traits communs qui rendent compte de leur appartenance à la catégorie générique des romans documentaires de la mémoire.

## **2.2. Modalités documentaires authentiques et fictions du document**

D'autre part, il faut se demander si une séparation entre les documents « réels » – attestés, vérifiables et « directement<sup>4</sup> » issus du hors-texte – doivent être dissociés des mimésis formelles de documents pour des motifs pragmatiques et statutaires. Cette

---

<sup>1</sup> Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2010, p. 80.

<sup>2</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2002 [1975], p.100 (l'auteur souligne).

<sup>3</sup> Michel de Certeau, *ibid.*, p. 103.

<sup>4</sup> Il s'agit d'un abus de langage pour clarifier le propos, mais il est bien entendu que la transcription du document authentique fait aussi l'objet de médiations : une sélection, un découpage, un déplacement au sein d'un nouvel ensemble depuis la subjectivité créatrice de l'écrivain.

distinction ou cette non-distinction relève en fait d'un positionnement théorique qu'il convient d'explicitier. Si l'on considère qu'en régime fictionnel, la distinction du vrai et du faux n'est plus opérante, puisqu'on se situe dans un monde possible ou vraisemblable et non dans une représentation factuelle du réelle, il pourrait sembler logique de considérer que le document « factuel » – pour employer à dessein un pléonasme –, une fois reversé dans la fiction, se trouve ontologiquement transformé en objet fictionnel. Cette question relève d'un débat déjà ancien suscité notamment par le roman historique et remis au goût du jour par la vitalité des théories de la fiction depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Napoléon Bonaparte, dans *La chartreuse de Parme* constitue-t-il un « îlot référentiel<sup>1</sup> » dans une diégèse fictionnelle, ou doit-on le considérer irrémédiablement et totalement « contaminé » par la fiction au point de ne plus être qu'un être de fiction parmi d'autres<sup>2</sup> ? Nous prendrons ici le parti de distinguer clairement les documents authentiques et les documents fictionnels, ce qui revient à adhérer à la position de l'existence d'îlots référentiels dans la fiction, bien que ces derniers occupent nécessairement une place complexe dans l'appareil de mise en fiction. Cette posture relève d'un postulat d'ordre pragmatique que nous empruntons à la théorie de la fiction d'Olivier Caïra : plus que la lecture théorique ou spécialiste, il s'agit d'essayer de rendre compte d'une lecture « courante », que l'on se gardera de réduire à une lecture naïve et acritique<sup>3</sup>.

Nous avons opté ci-après pour une séparation entre l'étude des modalités documentaires du corpus fictionnel, composé de *El vano ayer*, de *Mala gente que camina* et de *Ayer no más*, et l'analyse de ces mêmes modalités dans *Anatomía de un instante*. Ce dernier ouvrage relève du régime de la diction et de l'écriture factuelle ; en effet, il s'efforce de faire un usage rigoureux de sources documentaires presque systématiquement vérifiables, à quelques exceptions près liées aux modalités d'enquête adoptées par l'auteur. Dans ce récit, sur un plan sémantico-thématique, on ne décèle à aucun moment des objets fictionnels au sens de constructions imaginaires vraisemblables relevant d'un univers possible<sup>4</sup>. À l'inverse, les textes fictionnels du corpus mobilisent également des matériaux vérifiables et attestés dans le hors-texte qu'ils reversent dans un univers

---

<sup>1</sup> John Searle, « Le statut logique du discours de la fiction », dans *id.*, *Sens et expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 101-119.

<sup>2</sup> Il s'agit là, notamment, de la position de Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004 [1991], p. 115.

<sup>3</sup> Olivier Caïra, *Définir la fiction*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

fictionnel. Ils construisent à la fois des fictions de document et récupèrent des matériaux attestés qui, ensemble, composent un véritable continuum « factionnel ». La description des manifestations documentaires dans ces romans ne peut donc pas faire l'impasse de ces jeux et de ces glissements du collage à la mimésis formelle du document ou de formes documentaires. Le critère classificatoire du code narratif nous a semblé le plus à même de rendre compte de cette grammaire particulière, dans laquelle la fiction s'appuie en permanence sur la puissance d'attestation de sources ou d'objets documentaires identifiables et souvent vérifiables pour le lecteur.

Pour l'étude des modalités documentaires à l'œuvre dans *Anatomía de un instante*, nous aurons recours à une typologie distincte. L'ouvrage, bien que situant également au cœur de sa poétique un jeu entre divers codes narratifs – le roman et l'essai historiographique principalement –, s'inscrit globalement dans le régime authentifiant de l'essai. La tension entre le code romanesque et le code historiographique a également lieu dans ce récit, mais ses modalités évoluent sensiblement. Dans le roman de Javier Cercas, la factualité constitue le régime dominant et on ne saurait alors parler de stratégies visant à constituer une illusion référentielle réaliste, sauf à adopter une position panfictionnaliste qui réduirait le texte factuel à un artefact et, donc, à une construction nécessairement fictionnelle. Le régime de vérité n'étant plus le même, la perspective adoptée ne saurait être analogue. Là où les romans de fiction posent la question de la référentialisation du matériau littéraire, *Anatomía de un instante* semble au contraire poser la question de la littérarité du matériau référentiel.

### **2.3. L'hybridation des régimes indiciaires et fiduciaires**

Nombre de commentateurs des récits mémoriels documentaires et plus largement du roman européen contemporain proposent des analyses en fonction d'une partition entre, d'une part, un régime indiciaire qui tend à se déployer dans un « roman de l'historien<sup>1</sup> », tandis que, d'autre part, le roman testimonial, proposerait un régime fiduciaire<sup>2</sup>. Ce dernier produirait, selon les termes d'Emmanuel Bouju, une « istoricisation de la

---

<sup>1</sup> Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman "istorique" contemporain », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 11, printemps 2013, p. 51-60, cf. p. 52.

<sup>2</sup> Sur la partition entre régime indiciaire et régime fiduciaire : Geneviève Champeau, « Les "romans de la mémoire" renouvellent-ils le roman à thèse ? », *op. cit.* ; Jean-François Carcelen, « Écriture de l'Histoire et postmodernité. Le roman espagnol actuel et la mémoire revisitée », dans Stefano Magni (dir.), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 21-30, cf. p. 24.

fiction<sup>1</sup> », expression qu'il forge à partir du terme « istor », qui désigne en grec archaïque le témoin oculaire, qu'il distingue de l'« histor », qui désigne l'enquêteur, puis, à partir d'Hérodote, l'historien. Emmanuel Bouju postule, en outre, une évolution des formes littéraires à l'échelle européenne de la fiction de l'historien vers la fiction du témoin oculaire, et c'est ainsi qu'il propose de considérer que

certains auteurs quittent ce que j'appellerais le paradigme de la fiction de l'*histor* pour celui de la fiction de l'*istor* : soit en quittant le modèle dominant, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, de ce que l'on pourrait définir non plus comme le « roman historique » (périmé en tant qu'illusion de la représentation voulant effacer les traces de la décision narrative) mais comme le « roman de l'historien » (au sens où le narrateur imite une figure possible de l'historien en une fiction d'enquête indiciare attachée à la remontée des traces, à l'écho des voix perdues, à l'archéologie du présent), pour rejoindre le modèle actuel d'une fiction du témoin oculaire que j'appelle, par un barbarisme volontaire, « roman istorique » : incarnation imaginaire du personnage historique, parodie de la microhistoire en fiction d'énonciation biographique (voire autobiographique) qui actualise le temps historique comme temps vécu au présent – tout en affichant une distance par l'ostentation du dispositif narratif<sup>2</sup>.

Cette thèse pourrait être liée à l'évolution du champ littéraire français qui, a été marqué, à la fin des années 2000, par la publication des *Bienveillantes* de Jonathan Littell<sup>3</sup> (2006), œuvre récompensée par le prix Goncourt, et de *Jan Karski* de Yannick Haenel<sup>4</sup> (2009), deux romans dont le retentissement a été particulièrement notable dans le champ culturel.

Or, comme le relève Anne-Laure Bonvalot à l'échelle de son corpus d'étude<sup>5</sup>, le roman espagnol contemporain ne semble pas correspondre à cette évolution : d'une part, parce que la fiction du témoin oculaire semble parfois avoir précédé la fiction de l'historien – à l'image de *Luna de lobos* de Julio Llamazares<sup>6</sup> (1985) qui nous plonge dans la peau d'un maquisard sous le franquisme soumis à un processus d'animalisation croissant ou, plus tard, des récits testimoniaux d'Alfons Cervera<sup>7</sup> ; d'autre part, parce

---

<sup>1</sup> Emmanuel Bouju, « Note sur l'istoricisation de la fiction », *Acta Fabula*, Dossier critique : « L'aire du témoin », vol. 14, n° 5, juin-juillet 2013, en ligne : <http://www.fabula.org/revue/document7988.php>, dernière consultation le 08/09/2018.

<sup>2</sup> Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman "istorique" contemporain », *op. cit.*, cf. p. 52.

<sup>3</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.

<sup>4</sup> Yannick Haenel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.

<sup>5</sup> Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel : Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa*, thèse de doctorat dirigée par Jean-François Carcelen, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2014, p. 257.

<sup>6</sup> Julio Llamazares, *Luna de lobos*, Barcelone, Seix Barral, 1985.

<sup>7</sup> Alfons Cervera, *Las voces fugitivas*, Barcelone, Piel de Zapa/Ediciones de Intervención Cultural, 2014.

qu'on remarque de nombreux cas d'hybridation de ces deux modèles. Ainsi, A.-L. Bonvalot remarque à propos du roman *Aquel invierno*<sup>1</sup> qu'il relève « en partie » du roman de l'historien du fait de la présence d'une figure d'enquêtrice qui assure la collecte des témoignages érigés ainsi en traces du passé.

On peut faire une observation analogue à propos des romans de notre corpus d'étude : la quête des traces du passé est indissociable de la présence de témoins et de témoins, dans un processus d'hybridation qui semble maintenir une forme de prééminence du régime indiciaire, tout particulièrement dans *Mala gente que camina* et *Anatomía de un instante* dans lequel le discours du narrateur-enquêteur sert précisément à intégrer les témoignages ainsi constitués en documents. Dans *El vano ayer* et *Ayer no más*, la structure fragmentaire et chorale tend à limiter ou à relativiser la prééminence de la voix du narrateur dans le premier cas, et du héros, José Pestaña, dans le second, de sorte que la subordination du régime fiduciaire à la quête indiciaire apparaît de prime abord plus nuancée. Pour autant, la dimension testimoniale ne saurait véritablement être évacuée de la structure d'enquête : les narrateurs-enquêteurs, que l'enquête soit métanarrative et poétique dans *El vano ayer* ou qu'elle relève de l'univers diégétique dans les autres récits, rendent compte de leur rapport subjectif et intime au passé. Autrement dit, le récit de l'enquête peut aussi s'entendre comme le récit d'une expérience affective dans laquelle les narrateurs peuvent être des témoins, donc des « témoins de témoins », mais également les témoins de leur époque. Le recours à des formes hybrides d'écriture essayistique et diaristique met en lumière l'importance d'un cheminement toujours subjectif dans lequel le narrateur ne se réduit jamais à l'acteur froid, distant et objectif que constitue l'enquêteur positiviste des romans policiers d'Arthur Conan Doyle ou d'Agatha Christie<sup>2</sup>. C'est dans cette mesure que nous prenons acte d'une hybridation des régimes indiciaires et fiduciaires dans notre typologie.

C'est ce qui explique qu'en dépit d'un critère classificatoire basé sur les modèles narratifs, la typologie proposée ci-après n'établit pas de distinction effective, « étanche », entre littérature de témoignage et essai historique puisque les romans documentaires de la mémoire mêlent de manière étroite ces deux modalités narratives.

---

<sup>1</sup> Alfons Cervera, *Aquel invierno*, Barcelone, Montesinos, 2005 est le troisième volume du cycle mémoriel d'A. Cervera, il est inclus dans la compilation *Las voces fugitivas*.

<sup>2</sup> José F. Colmeiro, *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 59. Nous verrons, au cours de cette étude, que l'enquêteur de *Mala gente que camina* reprend cependant nombre des caractéristiques de ce modèle narratif.





## Chapitre 2. Du document dans la fiction à la fiction du document

---

La fonction première des modalités documentaires revient à produire une forme d'attestation, une garantie de véracité que la fiction réinvestit dans un espace singulier et problématique. Emmanuel Bouju a remarqué à raison que le roman européen des dernières décennies tend à accorder ses formes narratives avec un horizon éthique, manifestant et produisant une « responsabilité à l'égard du monde », une responsabilité partagée entre l'auteur et son lectorat qui devient ainsi le creuset d'une « communauté éthique du littéraire<sup>1</sup> ». S'il remarque les effets de contraste produits par le contact entre un discours hétéronome – l'histoire – et un discours autonome – la littérature<sup>2</sup> –, il insiste également sur le fait que le discours testimonial, dans l'espace de la fiction, se trouve véritablement garanti par la seule puissance de la fiction<sup>3</sup>. Autrement dit, si nous élargissons cette réflexion au discours documentaire représenté, ou même « présenté », dans le roman, il se pose une question de modalité aléthique du récit fictionnel, dans une tension entre une vérité spécifique à la puissance de la littérature et une vérité historiographique ou plus largement référentielle<sup>4</sup>.

Ci-après, il ne s'agira pas seulement de s'interroger sur les modalités formelles de la convocation de codes a priori exogènes à l'écriture littéraire de fiction, mais également

---

<sup>1</sup> Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2006, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 57-59.

<sup>4</sup> Ce glissement de l'écriture historique à l'écriture factuelle n'est, bien sûr, pas sans poser problème. On ne commentera pas ici cette question, mais l'historien Ivan Jablonka distingue nettement le souci factuel de la représentation du réel de la démarche explicative et compréhensive de l'historien et, plus largement, du chercheur en sciences sociales : plus que la représentation du réel, il s'agit de dégager la « syntaxe du réel » par le détour de traces érigées en preuves (Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2014, p. 123-140).

aux incidences et aux visées épistémiques de la présence du document dans les fictions mémorielles. À notre sens, la convocation des matériaux documentaires et la remontée du passé qu'elle occasionne invitent à penser cette esthétique documentaire sur le mode du retour aux sources et du questionnement identitaire. Pour ce faire, outre l'attestation et l'effet de véracité de la prose fictionnelle, il s'agira d'être attentif à la « signifiante<sup>1</sup> » de l'effet de document, c'est-à-dire à la productivité sémantique de la dimension connotative des modalités documentaires.

Michal Glowinski a proposé la notion de mimésis formelle pour rendre compte de l'« imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire<sup>2</sup> ». S'il l'utilise pour caractériser l'écriture fictionnelle à la première personne, l'extension de cette notion permet de caractériser tout écrit convoquant en son sein « un certain jeu entre différents modes d'expression<sup>3</sup> ».

Le corpus d'étude fictionnel propose un jeu hybride et docufictionnel dans lequel la mimésis formelle de codes discursifs référentiels se trouve associée, à l'échelle micro ou macrotextuelle, avec des reproductions documentaires attestées. Il s'agira ici non pas de confondre les fictions de document et les matériaux documentaires authentiques mais d'insister sur la co-présence de ces deux formes, entre ruptures et continuités. La notion de mimésis formelle servira de cadre analytique à notre grille typologique, dans la mesure où c'est bien l'univers de la fiction qui sert de cadre intégrateur aux pratiques documentaires dans *Ayer no más*, *Mala gente que camina* et *El vano ayer*.

Il s'agira de voir ci-après, depuis une perspective privilégiant, autant que faire se peut, les modalités documentaires saisies dans leur singularité « paradigmatique », comment la fiction du document se nourrit de divers modèles narratifs relatifs à la factualité et permet d'intégrer des matériaux documentaires authentiques, principalement par le détour de la citation directe ou indirecte et du commentaire. Nous serons également amenés à constater qu'une part notable de l'effet de document tient à la mobilisation de figures ou de modalités testimoniales d'écritures rendant compte d'une expérience

---

<sup>1</sup> Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », dans Todorov, Tzvetan et Genette, Gérard (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 91-118, notamment p. 93-94.

<sup>2</sup> Michal Glowinski, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, 1987, p. 497-506, notamment p. 500.

<sup>3</sup> *Ibid.*

singulière articulée à l'Histoire<sup>1</sup>, qu'il s'agisse de l'écriture diaristique, du témoignage, des mémoires ou encore du roman à clé.

## 1. De l'écriture essayistique au discours historique

Les romans du corpus se construisent à partir d'une grande diversité de sources narratives. Outre la structure d'enquête typique du roman policier, on trouve une mimésis formelle de divers genres factuels qui viennent nourrir la prose des narrateurs-enquêteurs de ces récits. Plus que le modèle du récit historiographique, c'est fréquemment le discours de l'essai qui semble poindre dans ces récits, dans la mesure où l'enquête, dans ses errements, implique la représentation d'une pensée en marche, non linéaire et erratique qui permet de convoquer ou d'évoquer divers matériaux documentaires tels que les citations d'intertextes littéraires, testimoniaux, historiographiques ou philosophiques, ou encore d'intégrer des commentaires ou des mises au point historiques qui constituent de véritables « îlots référentiels » dans la fiction.

Jean Starobinski remarque que l'essai, étymologiquement, provient du latin *exagium*, « balance », « pesée », mais il perçoit également une parenté avec le terme latin *examen*, qui signifie à la fois « aiguille d'une balance » mais aussi « essaim d'abeilles ». Autrement dit, l'essai relève tout à la fois de « la *pesée exigeante*, l'*examen attentif*, mais aussi [de] l'*essaim verbal* dont on libère l'essor<sup>2</sup> ». Autant de dimensions que l'on retrouve, dans une plus ou moins grande mesure dans l'ensemble des romans du corpus.

Pour nous en tenir au volet fictionnel, *El vano ayer* pèse effectivement chacun de ses choix narratifs, le commentaire métanarratif relève d'un examen systématique des formes tour à tour « essayées » puis critiquées, écartées ou reprises au point de constituer un essaim verbal qui n'est pas sans rappeler, nous le verrons, le genre anti-romanesque du « récit excentrique », au sens que lui donne Daniel Sangsue<sup>3</sup>. *Ayer no más*, au travers de la figure de son héros, José Pestaña, propose également de nombreuses séquences caractérisées par la réflexion morale et politique, les doutes, l'examen et la pesée du réel diégétique et du contexte sociopolitique de l'Espagne en proie aux débats politiques sur la

---

<sup>1</sup> L'histoire, au sens de récit des événements passés ou de discipline historique, s'écrit normalement avec une minuscule, par opposition à l'Histoire au sens d'un grand récit, d'une philosophie de l'Histoire. Dans ce travail, l'usage de la majuscule servira ponctuellement à désigner la suite des événements passés en tant que réalité collective (l'histoire collective), afin d'éviter des confusions avec l'histoire narrée dans le récit.

<sup>2</sup> Jean Starobinski, « Peut-on définir l'essai ? », dans Jean Starobinski *et al.*, *Pour un temps : Jean Starobinski*, Paris, Centre Georges Pompidou, « Cahiers pour un temps », 1985, p. 185-196, cf. p. 188.

<sup>3</sup> Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, José Corti, 1987.

« mémoire historique ». Dans *Mala gente que camina*, l'essai se donne à lire sous deux angles : le narrateur autodiégétique se présente initialement en train d'écrire une communication sur Carmen Laforet, en propose des extraits au lecteur afin qu'il juge sur pièce, et déclare de surcroît qu'il prépare l'écriture d'un essai dont il a déjà le titre : *Historia de un tiempo que nunca existió. La novela de la primera posguerra española* (MGC, p. 39). La découverte de Dolores Serma permet de réorienter ce projet vers l'écriture d'un essai biographique spécifiquement consacré à cette écrivaine, avant d'opter pour la forme romanesque pour, dit-il, échapper aux poursuites légales du fils de Dolores, l'avocat Carlos Lisvano. Mais outre la visée biographique, c'est l'écriture de l'enquête qui donne lieu à de nombreuses réflexions et de passages frisant la digression que l'on peut rapprocher de l'écriture de l'essai, notamment via l'usage, voire l'abus, des citations qui saturent le texte.

Dans le parcours qui s'ouvre, l'imitation de l'écriture formelle permet au discours du narrateur de produire une forme de documentarité toujours en tension avec la littérarité et la fictionnalité. D'une part, du fait du cadre pragmatique du genre romanesque, et d'autre part, du fait du choix de certaines des formes imitées qui tendent également à constituer des formes littéraires – on connaît le vieux débat fréquemment réactualisé sur l'essai comme « quatrième genre<sup>1</sup> » – éminemment plastiques.

### **1.1. L'hybridation du journal et de l'essai dans *Ayer no más***

Dans *Ayer no más*, un nombre conséquent de passages semblent se situer à cheval entre l'écriture essayistique et l'écriture diaristique, même si l'on peut en déceler des traces discursives dans les autres romans fictionnels du corpus. Divers traits de l'écriture des séquences de Pestaña et d'autres personnages liés à l'écriture – le journaliste et écrivain Clemente Lillo, les historiens José Antonio et Raquel – rapprochent ces passages de l'écriture de l'essai, ou à tout le moins, de l'essayisme. L'essai et le journal partagent à la fois une forte indéfinition formelle – beaucoup plus poussée dans le cas de l'essai<sup>2</sup> – et des traits parents qui ont pu amener un certain nombre de théoriciens de l'essai à

---

<sup>1</sup> Patrick Née (dir.), *Le Quatrième Genre : L'essai*, Rennes, PUR, 2018.

<sup>2</sup> Irène Langlet, dans son étude sur la théorisation de l'essai constate cette difficulté à construire l'essai en « quatrième genre » (Irène Langlet, *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 31-151).

considérer que tout journal pouvait « être légitimement lu comme un essai<sup>1</sup> ». Sans s'aventurer à valider une telle proposition à l'échelle de la bibliothèque, l'on constate que ce glissement s'opère dans *Ayer no más* au point de le rapprocher de la modalité du « roman-essai<sup>2</sup> ».

Le rapprochement du genre de l'écriture diaristique avec le roman de la mémoire ne relève pas de l'évidence dès lors qu'on exclut les mimésis formelles explicites que l'on trouve dans certains récits mémoriels. Ainsi, *Días y noches* d'Andrés Trapiello<sup>3</sup> (2000) et la nouvelle « Segunda Derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido » d'Alberto Méndez<sup>4</sup> (2004) constituent des fictions de journal intime. D'autres récits articulent leur intrigue autour de la découverte d'un journal qui permet d'exhumer et de réévaluer le passé, à l'image du journal autobiographique de Jacinto Solana dans *Beatus ille* d'Antonio Muñoz Molina<sup>5</sup> (1986) ou du journal d'Arcadi, le grand-père du narrateur de *Los rojos de ultramar* du mexicain Jordi Soler<sup>6</sup>. Dans nombre d'autres romans de la mémoire, il se dégage une impression diffuse d'écriture diaristique dans la mesure où la mise en scène de l'enquête menée par un narrateur autodiégétique tend à produire un effet de roman *in fieri*<sup>7</sup>. Cet effet est souvent trompeur car, comme dans *Soldados de Salamina*, dans *El impostor* ou encore dans *Mala gente que camina*, le récit est rétrospectif et non produit de manière linéaire et progressive au gré des événements. Il en résulte cependant une impression d'écriture « *en el bastidor*<sup>8</sup> », pour reprendre une expression de José-Carlos Mainer à propos du roman *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías<sup>9</sup>, comme si le personnage d'écrivain diégétique, en rendant compte du processus de la création, proposait une forme de journal de bord de son enquête. Celle-ci est généralement indiciaire dans *Mala gente que camina*, mais aussi métafictionnelle, comme dans *El vano ayer* d'Isaac Rosa, récit dans lequel l'auteur diégétique<sup>10</sup> n'a de cesse de produire et de

---

<sup>1</sup> Irène Langlet, *ibid.*, p. 60.

<sup>2</sup> José-Carlos Mainer, *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Palencia, Menoscuarto, 2012, p. 189 ; Geneviève Champeau, « Le roman-essai de Javier Marías », *Bulletin hispanique*, numéro monographique « Référentialité/autoréférentialité dans le roman espagnol contemporain : bilan et perspectives », tome 116, n° 2, 2014, p. 523-535.

<sup>3</sup> Andrés Trapiello, *Días y noches*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

<sup>4</sup> Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, Barcelone, Anagrama, 2004.

<sup>5</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, Barcelone, Seix Barral, 1986.

<sup>6</sup> Jordi Soler, *Los rojos de ultramar*, Madrid, Alfaguara, 2004.

<sup>7</sup> José-Carlos Mainer, « Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la 'novela a noticia' », dans *id.*, *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española 1944-2000*, Barcelone, Anagrama, 2005, p. 217.

<sup>8</sup> José-Carlos Mainer, *ibid.*

<sup>9</sup> Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998.

<sup>10</sup> Nous empruntons l'usage de cette expression à Anne-Laure Rebreyend, « Deconstrucción del realismo. Paradojas de la metáfora del teatro en *El vano ayer*, de Isaac Rosa », *Pasavento, Revista de Estudios*

critiquer son propre processus de création pour mieux déconstruire les travers et les biais des fictions mémorielles. Cette tendance à exposer « l’aventure d’une écriture », selon l’expression fameuse de Jean Ricardou, n’est peut-être pas étrangère à la montée en puissance du genre diaristique dans les lettres espagnoles contemporaines, que nombre d’observateurs ont pu constater<sup>1</sup>. D’ailleurs, Andrés Trapiello pratique assidûment ce genre sous une forme hybride explicitement romanesque, au travers de sa longue série – 22 volumes à ce jour – du *Salón de pasos perdidos*<sup>2</sup> dans laquelle se manifestent des traits manifestement essayistiques<sup>3</sup>.

Dans *Mala gente que camina*, le premier mouvement narratif, qui correspond au nouement<sup>4</sup> du récit autour de la découverte et de l’interprétation par le narrateur du roman oublié de l’écrivaine fictionnelle Dolores Serma, se caractérise par une temporalité fortement polarisée par l’emploi du temps extrêmement serré du narrateur pris dans une forme d’urgence permanente, non dénuée d’une certaine euphorie :

Volví a repasar mi agenda de los próximos días, pagué el almuerzo, me despedí de Marconi y salí del Montevideo. Aún hacía mucho frío, pero eso ya no me disgustaba; al contrario, me producía una sensación de vigor, casi de optimismo, y mientras caminaba con pasos enérgicos me decía: venga, entre esta noche y la que viene acabas la conferencia sobre Carmen Laforet y en Atlanta le añades el toque original de descubrir a Dolores Serma; luego al regresar, preparas un ensayo sobre Ana María Matute, otro sobre Cela, dos más sobre Delibes y Sánchez Ferlosio..., no olvides que llevas años interesado en el tema y tienes cientos de notas sobre todos ellos, adelante, adelante; descubriré publicaciones olvidadas en la Biblioteca Nacional y noticias esclarecedoras en los periódicos de la época, vamos, vamos, tú puedes. (*MGC*, p. 38-39).

À l’image de cette citation, le récit cherche à respecter minutieusement l’ordre chronologique des événements narrés. En outre, la narration rétrospective semble

---

*Hispánicos*, vol. II, n° 1, hiver 2014, p. 57-76. En termes narratologiques, *El vano ayer* n’est pas sans poser des problèmes terminologiques pour plusieurs motifs. D’une part, le narrateur semble se confondre avec l’auteur du hors-texte dans ses prises de position. D’autre part, ce narrateur pourrait être considéré en toute rigueur comme extradiégétique dans la mesure où il ne fait pas partie du niveau intradiégétique dans lequel évoluent les personnages et les situations qu’il crée et déconstruit, mais la place qu’il occupe et ses liens avec d’autres figures tels que les témoins qui font intrusion sans crier gare dans le récit tendent à octroyer à ce niveau narratif une place centrale.

<sup>1</sup> « Es ya un lugar común afirmar que estamos asistiendo en nuestro país a un auge de lo que se denomina literatura introvertida, y en concreto del diario, aunque esta creciente producción no ha corrido paralela aún a los estudios críticos » écrit Fernando Sánchez Alonso, « El diario íntimo. Técnicas de retoque con el photoshop literario », *Clarín. Revista de nueva literatura*, n° 95, 2011, p. 3-16, cf. p. 3.

<sup>2</sup> Andrés Trapiello, *Salón de pasos perdidos*, Valence, Pre-textos, 1990-2019.

<sup>3</sup> Álvaro Luque Amo, « El diario personal en la literatura. Teoría del diario literario », *Castilla. Estudios de Literatura*, n° 7, 2016, p. 273-306, cf. p. 293.

<sup>4</sup> Nous reprenons ce terme à la théorie narratologique de Raphaël Baroni, il désigne la phase de construction d’un nœud narratif qui permet de mettre en tension le récit et de l’orienter vers le dénouement (cf. Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007).

disparaître derrière ces focalisations sur la représentation intérieure du narrateur correspondant au temps raconté. Les bilans introspectifs ou les nombreuses références à la temporalité de l'histoire (jours de la semaine, dates quotidiennes, échéances) renforcent l'illusion d'un récit *in fieri*, en train de se construire sous les yeux du lecteur, comme s'il s'agissait moins d'un roman que d'un journal d'écriture.

Dans *Ayer no más*, l'origine d'une partie des séquences narratives semble découler d'une écriture à cheval entre la forme diaristique et la forme essayistique. Cette forme hybride diaristico-essayistique nous paraît être la mieux à même de rendre compte d'une part notable de l'origine du récit. C'est à partir de cette hypothèse de lecture que l'on peut rattacher cette pratique à une forme de témoignage réflexif. Notre hypothèse sied particulièrement aux séquences prises en charge par José Pestaña et ses collègues historiens qui ont donc tous un rapport étroit à l'écriture dans la mesure où leur métier est précisément de produire des récits historiographiques.

Sur un plan structurel, le récit apparaît comme un roman du témoignage, ou plutôt des témoignages, une dimension essentielle des romans de la mémoire qui mettent fréquemment en scène la circulation, la collecte et la transmission de récits de témoins. *Ayer no más* reprend le choix narratif du multiperspectivisme caractéristique du « roman choral<sup>1</sup> » : le récit se compose de 85 séquences non numérotées prises en charge par un total de dix narrateurs distincts, desquels émerge la figure du protagoniste du récit, l'historien José Pestaña, qui donne sa voix à 32 séquences. La fragmentation, source de rupture dans le continuum du récit, se joue ainsi à trois niveaux : à la segmentation séquentielle du récit<sup>2</sup> s'ajoute une pluralité de narrateurs en focalisation interne, ainsi qu'un « éclatement de la diégèse<sup>3</sup> ». Concernant cette dernière forme de fragmentation, le récit se construit principalement selon deux grands niveaux diégétiques : le présent du récit et de l'enquête, et le passé de la guerre civile et de ses épisodes répressifs, mais également, dans une moindre mesure, celui du franquisme vécu de diverses manières en

---

<sup>1</sup> María Mar Fuentes Chaves, *Memoria y pasado español en la narrativa de Andrés Trapiello*, thèse de doctorat dirigée par Javier Sánchez Zapatero, Universidad de Salamanca, 2017, p. 379.

<sup>2</sup> Les séquences vont de la demi-page à la quinzaine de pages. Les plus longues sont principalement consacrées à des témoignages de la guerre civile, qu'il s'agisse d'une partie du témoignage du paysan Graciano Custodio (séquence 12 : 13 pages) ou du philosophe Manuel Medinagoitia (séquence 34 : 15 pages).

<sup>3</sup> Nous reprenons cette expression à Catherine Orsini-Saillet, *Rafael Chirbes romancier. L'écriture fragmentaire de la mémoire*, Habilitation à diriger des recherches, Université Jean-Monnet-Saint-Étienne, 2007, p. 86. Nous nous sommes inspirés de sa typologie de l'écriture fragmentaire dans les romans de Rafael Chirbes (*Ibid.*, p. 84-111).



fonction des personnages. Si le statut des séquences reste trouble quant à leur origine, toutes engagent une dimension testimoniale dans la mesure où les dix narrateurs rendent compte de leur expérience et de leur conscience historique malmenée par la remontée des traces et l'apparition de revendications mémorielles diverses dans le contexte des débats publics dans l'Espagne du milieu des années 2000. Quelques séquences, rares – la séquence 2 (*ANM*, p. 11), la séquence 10 (*ANM*, p. 47), la séquence 11 (*ANM*, p. 48-49) ainsi que la séquence 19 (*ANM*, p. 83-84), notamment –, font l'objet d'une narration simultanée et semblent en partie relever du monologue intérieur. Cependant, elles demeurent stylistiquement fort éloignées de la technique du flux de conscience (ou *stream of consciousness*) produite par James Joyce dans *Ulysse* (1929), qui s'emploie à reproduire les ruptures et les sauts caractéristiques de la pensée spontanée<sup>1</sup> ou de l'endophasie, selon la terminologie psychologique<sup>2</sup>. Dans ces séquences, l'oralité, bien que soulignées par divers marqueurs textuels, est subordonnée à un principe de lisibilité, comme ici dans une des premières séquences du roman, prise en charge par le personnage de Feli, la mère du protagoniste :

Esta casa no es la misma desde que [mi hijo] ha vuelto. ¡Cuarenta años! ¡Cómo pasa el tiempo! Parece que tarda. Qué extraño que Germán no haya protestado aún. Basta que Pepe se retrase cinco minutos para que se ponga morugo. Qué hombre. Qué cruz. Qué estará haciendo ahora. No se le oye.  
 ¡Ahí está! ¡Han llamado a la puerta, Oli! ¡Sal a abrir!  
 Iré yo. La pobre está cada día más sorda. (*ANM*, p. 11)

Le rendu de l'oralité par le recours à un phrasé saccadé dénué de subordonnées laisse également poindre le recours au discours direct libre<sup>3</sup>. On trouve ponctuellement des séquences hybrides dans lesquelles se mêlent une mimésis de monologue intérieur et une mimésis formelle de récit à la première personne, comme la séquence 18 (*ANM*, p. 81-82), narrée par Germán Canseco : le premier paragraphe explicite l'entreprise d'écriture mémorielle à laquelle souhaite se livrer Canseco, puis débute ensuite le récit historique des origines de la fortune familiale à travers l'histoire de l'entreprise « La

---

<sup>1</sup> James Joyce, *Ulysse*, dans *id.*, *Œuvres complètes*, t. II, trad. d'Auguste Morel, assisté par Stuart Gilbert revue par Valery Larbaud et James Joyce, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

<sup>2</sup> Bernard Dupriez, « Monologue », *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1984, p. 296.

<sup>3</sup> Selon Laurence Rosier, « Le discours direct est libre parce qu'il n'est pas introduit par un verbe, ni marqué typographiquement, mais il est contextuellement signalé » (Laurence Rosier, *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*. Bruxelles, Duculot, 1998, p. 295-296, 1999).

Bilbaína », sans autre marqueur typographique qu'un retour à la ligne et un changement de paragraphe.

Les séquences prises en charge par José Pestaña, et dans une certaine mesure par d'autres personnages-écrivains, à l'image de l'historien José Antonio ou de l'écrivain et journaliste Clemente Lillo, répondent à une logique différente que l'on propose de lire à la lumière de la mimésis formelle du journal et de l'essai.

Même si les séquences ne sont jamais datées, *Ayer no más* présente globalement une narration linéaire – à quelques exceptions près liées à des stratégies de dramatisation du récit – et produite quasiment dans la foulée de l'expérience vécue. Il s'agit d'une narration intercalée<sup>1</sup> caractéristique du journal par opposition à l'autobiographie ou aux Mémoires, qui se présentent comme une vision compréhensive d'événements révolus<sup>2</sup>. La narration intercalée se trouve indissociable de la nature fragmentaire du journal, là où l'écriture autobiographique occupe l'espace d'un volume consacré à peindre une vie<sup>3</sup>. Si l'usage dominant du prétérit laisse entendre qu'il ne s'agit pas d'un récit immédiatement rétrospectif, le contexte et quelques marqueurs temporels permettent au lecteur de comprendre qu'il s'agit bien d'un récit produit « à chaud ». Par exemple, lorsque José Pestaña rend compte d'une conversation téléphonique avec sa sœur survenue « *ayer* » (*ANM*, p. 26). À la séquence 15, il s'interroge au présent sur le sens de son action face à Graciano Custodio, à qui il n'a pas révélé sa filiation avec Canseco : « Una encrucijada. No sé si telefonar a Graciano y confesarle la verdad, o ganar tiempo. Telefonarle *ahora* y decirle: el hombre que encontré en Santo Domingo es mi padre » (*ANM*, p. 71). Ultérieurement, le récit se fait à nouveau immédiatement rétrospectif à propos d'une nouvelle conversation du protagoniste avec sa sœur : « Acaba de colgar. Ha estado delirante. Desvariaba » (*ANM*, p. 94). Tout se passe comme si les séquences fragmentaires servaient aux différents personnages-narrateurs – et tout particulièrement au protagoniste – à témoigner sur le vif d'une expérience singulière mais aussi à la mettre en forme et à la comprendre au fil des événements. Or, à l'exception de la mise en intrigue,

---

<sup>1</sup> Selon la terminologie de Gérard Genette, *Discours du récit* [1972], Paris, Seuil, coll. « Points », 2007, p. 225.

<sup>2</sup> Karl J. Weintraub, « Autobiografía y conciencia histórica », *Anthropos. Boletín de información y documentación*, « La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental », n° Extra 29, Anthropos, Barcelona, 1991, p. 18-33.

<sup>3</sup> Álvaro Luque Amo, « El diario personal en la literatura. Teoría del diario literario », *op. cit.*, p. 293-294.

tous ces traits correspondent à la définition du journal que propose Amelia Cano Calderón :

[...] diario puede considerarse cualquier obra sin trama argumental, escrita a lo largo de una época de la vida en la que el autor ha intentado reflejar su acción, pensamiento o ambas cosas. [...]. Consideramos válida para que pueda ser considerado diario la intención de contar su vida (sea física o psíquica) sin dejar pasar entre los hechos y la escritura un largo periodo de tiempo a la vez que esa escritura presenta la misma incertidumbre que el acontecer cotidiano, pues no se conoce su evolución<sup>1</sup>.

Toute l'ambiguïté de l'énonciation tient au cadre pragmatique institué. Si certaines séquences relèvent de toute évidence de la focalisation interne et du monologue intérieur, la plupart intègrent des réflexions, des passages dialogués et un regard rétrospectif qui impliquent un narrataire distinct du narrateur contrairement au journal intime, un écrit privé où destinataire et destinataire ne font qu'un. En outre, les récits de soi dans *Ayer no más* ne sont ni datés ni « journaliers » et construisent, avec nombre d'ellipses temporelles, une temporalité diégétique diffuse, située entre le mois d'avril et la fin de l'été d'une année jamais explicitée – et pour cause, il y a dans le roman une hybridation d'événements réels ayant eu lieu entre 2006 et 2008<sup>2</sup> –. Une autre différence de taille avec le journal intime tient à l'hybridation de la subjectivité et de l'« extime » : José Pestaña articule son vécu à des réflexions d'ordre épistémologiques, historiques, politiques, voire philosophiques souvent nourries d'intertextes littéraires, historiques ou philosophiques qui contribuent à construire un effet de document dont la fonction est également narrative et générique. L'effet de document produit un effet de débordement : l'histoire locale et singulière prend une portée nationale voire universelle tandis que le roman semble repousser ses propres limites en proposant une réflexion politique qui se construit au fil du texte et du cheminement du protagoniste. En ce sens, l'écriture des séquences de José Pestaña semblent se rapprocher du *dietario*, sous-genre du journal « de carácter más

---

<sup>1</sup> Amelia Cano Calderón, « El diario en la Literatura. Estudio de su tipología », *Anales de Filología Hispánica*, vol. 3, 1987, p. 53-60, cf. p. 54.

<sup>2</sup> La diégèse n'est jamais associée à une année concrète, seules des références saisonnières apparaissent aux côtés d'indices chronologiques contradictoires. L'apparition accusatrice de Custodio intervient lors d'une giboulée printanière (« uno de esos aguaceros de abril », *ANM*, p. 34), tandis que l'exil final de Pestaña coïncide avec la rentrée universitaire à l'automne suivant. Mais des événements historiques attestés tirés des années 2006-2008 ont lieu durant ce laps de temps : la « *guerra de las esquelas* » qui eut lieu durant l'été 2006 cotoie ainsi, dans le temps du récit, l'instruction du juge Garzón à l'encontre des crimes contre l'humanité perpétrés par le franquisme, survenue en octobre 2008.

público y erudito<sup>1</sup> » assez proche de la chronique – originellement il renvoie au « Libro en que los cronistas de Aragón escribían los sucesos más notables<sup>2</sup> » –, dans la mesure où l'expérience subjective se trouve systématiquement mise en rapport avec une forme de distanciation et d'objectivité qui caractériseraient le *dietarismo* en tant que pratique plus intellectualisante que le journal intime selon Laura Freixas<sup>3</sup>.

Prenons pour exemple une des premières séquences du récit, dont la fonction a pour objectif de poser le décor et d'explicitier les rapports entre le protagoniste, José Pestaña, professeur d'université prestigieux de plus de soixante ans de retour à León, et son père, vieux phalangiste pratiquement nonagénaire, figure locale de l'industrie et ancien président de la chambre de commerce. Dans la séquence 3 (*ANM*, p. 12-19), José Pestaña raconte comment un dimanche, alors qu'il était venu déjeuner chez ses parents, il entre dans le salon et observe les occupations de son père en silence, sans que ce dernier ne s'en aperçoive. Il découvre alors que son père rejoue la même partie de cartes depuis la fin de la guerre civile, prenant tour à tour le rôle de ses camarades morts au combat et cultivant ainsi leur mémoire. L'expérience intime du rapport intersubjectif entre un fils et son père se trouve ainsi mise en valeur : « Entré en el salón y vi a mi padre de espaldas. Estábamos solos. Yo nunca he visto a mi padre hacer un solitario » (*ANM*, p. 12), « Ver a mi padre repartiendo cartas a nadie me desasosegó aún más que verle de espaldas » (*ANM*, p. 13). Mais cette expérience s'articule à l'Histoire de sorte que précisément José Pestaña occupe une place intersticielle, entre l'effort d'objectiver l'Histoire et son impossibilité du fait de son statut de fils et donc d'héritier d'une histoire singulière et intime. C'est ce que Pestaña exprime, sur un mode condensé, dans une remarque qui relève à la fois du commentaire épistémologique sur le métier de l'historien et de l'aveu de faiblesse, en raison de cette double position de fils et d'historien d'un passé qui n'est pas véritablement passé : « No hice ruido, me quedé detrás, donde un historiador no debería quedarse nunca » (*ANM*, p. 13). On trouve également dans cette séquence des notations d'ordres historiques : le salon du père offre une vue sur l'Hostal de San Marcos, qui « lo sabe todo el mundo, fue cuartel cárcel durante la guerra. Allí también estuvo confinado Quevedo » (*ANM*, p. 12) ; le narrateur explique, sur un mode didactique, le jeu

---

<sup>1</sup> Eva María Miranda Herrero, *En los desvanes de la ficcionalidad: los diarios de Trapiello*, thèse de doctorat dirigée par Javier García Rodríguez, Universidad de Oviedo, 2017, p. 99.

<sup>2</sup> Article « Dietario », dans Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23<sup>e</sup> édition, 2014, en ligne : <http://dle.rae.es/?id=DifPQkt>. Dernière consultation le 09/09/2018.

<sup>3</sup> Laura Freixas, 1996, « Auge del diario ¿íntimo? en España », *Revista de Occidente*, n° 182-183, p. 5-14, cf. p. 12-13 cité par Milagros Roa Sánchez, *La escritura diarística de Zenobia Camprubí*, travail de recherche dirigé par José Romera Castillo, UNED, 2010-2011, p. 44.

de cartes, « las siete y media », auquel s'adonne son père en précisant « el juego preferido de muchos en la guerra » (*ANM*, p. 16). On observe ainsi une logique d'observation/commentaire qui se poursuit à l'issue de la séquence lorsque le père, qui se sait découvert par son fils, décide de lui présenter ses compagnons de jeu imaginaire :

–Ese es Ciriaco, ese Generoso, ese Senén y ese Aniceto.

Yo, que he pasado tantos años fuera de León percibí en estos nombres el espíritu áspero y arcaico que ha tenido esta tierra alguna vez. Hace años empecé a hacer una lista con aquellos que llamaban mi atención, no sacados de los libros, sino de las lápidas de los cementerios, de los consejos de guerra, de los sindicatos y partidos, de las esquelas de los periódicos: Adonías, Matutina, Efrén, Abundio, Odilio, Atanasio, Odelmiro, Crispulo, Quionia, Rudesindo, Priscila, Rolindes, Honorino, Remigia, Apolonia, Crisanto, Acracio, Magín, Verinilo, Serapio, Hermelinda, Eutiquio, Sóstenes, Atilano, Petronila, Casimiro, Robustiano, Deodato... En todos y cada uno parece correr la savia del castellano, la médula de la lengua leonesa. (*ANM*, p. 18-19).

Pestaña semble ainsi laisser déambuler sa pensée au gré des relevés de son expérience, non sans un certain goût pour la digression, toujours contenue par la brièveté de l'écriture fragmentaire. La forme diaristico-essayistique, de fait de sa nature hybride et extrêmement plastique, à la fois sensible aux données du vécu et de l'intellection, permet au narrateur de présenter des objets documentaires, à l'image des contextualisations historiques, des commentaires épistémologiques ou de cette liste de noms tombés en désuétude. Cette forme hybride mobilise ainsi dans le même temps une forte dimension testimoniale – Pestaña est un historien-témoin qui observe et interprète le réel – et des modalités indiciaires, puisque cette écriture devient le lieu d'une production documentaire, soit sous le biais de commentaires historiques ou sociopolitiques, soit sous le biais de la monstration. Cette monstration – et donc cet effet de présence –, se construit à travers la reproduction de témoignages, de listes de noms, de références bibliographiques, ou de la citation d'intertextes divers.

En d'autres termes, l'écriture diaristico-essayistique permet de construire l'illusion d'une écriture en train de se faire, d'articuler l'expérience singulière avec le général, et de mettre en tension le subjectif – Pestaña comme fils et comme témoin – et le désir d'objectivité et de rendre compte du réel – Pestaña comme historien tendant à produire un discours documentaire, notamment par le biais de la convocation de documents ou l'écriture de fragments documentaires.

Au fil de ce parcours, on relève une constante autour de la question du rapport aux sources et à l'origine, ce qui revient à poser la question non seulement de la vérité et du

savoir, mais également d'un savoir construit autour d'un problème identitaire. En ce sens, l'écriture du *dietario* essayistique produite par un protagoniste ancré dans un entre-deux – un historien honnête soucieux d'être également un bon fils – permet précisément de déployer une réflexion autour de l'identité depuis la perspective d'un rapport problématique à l'origine singulière et collective – la guerre civile, le Père –.

## 1.2. Essayisme et métanarrativité dans *El vano ayer*

*El vano ayer* reprend également certains traits propres de l'essai, notamment sur le plan des règles de sa composition. Si l'on suit les réflexions de Jean-Marie Paquette<sup>1</sup>, l'essai relève de la prose lyrique et présente donc une forme de rythme ; il est énoncé par un « JE non-métaphorique » (A=N selon l'équation genettienne<sup>2</sup>) ; enfin, il propose une « réflexion à partir d'un corpus de nature culturelle ». Dans le roman d'Isaac Rosa, on constate effectivement la présence d'un auteur diégétique omniprésent qui impose un rythme spécifique extrêmement accidenté à un récit fragmentaire et éclaté. L'hypertrophie de la fonction de régie<sup>3</sup>, et donc de la métanarrativité, donne lieu à une forme de récit réticulaire<sup>4</sup> dans laquelle la cohérence n'est plus tant à chercher du côté de la construction diégétique en permanence démembrée, éclatée, révisée, reprise, questionnée, critiquée, que dans la continuité du questionnement métatextuel lui-même qui fait et défait le récit au gré de l'autocritique des formes narratives convoquées. On retrouve une réflexion sur le « corpus culturel » dans la mesure où *El vano ayer* relève d'un long palimpseste guidé par une pratique obsessive et contestataire de l'intertextualité et de l'interdiscursivité. Nombre de fragments convoquent ainsi des citations ou produisent une réflexion essayistique de portée générale. Le narrateur y adopte certaines des attitudes mentales qu'Irène Langlet associe à la pratique de l'essayisme comme pratique anti-méthodique. La tendance à la reprise et à la contestation l'illustre bien.

---

<sup>1</sup> Jean-Marcel Paquette, « Prolégomènes à une théorie de l'essai », *Kwartalnik Neofilologiczny*, Varsovie, XXXIII, 4, 1986, p. 451-545, cité par Irène Langlet, *L'Abeille et la Balance*, *op. cit.*, p. 84-85.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 157-163.

<sup>3</sup> La « fonction de régie », selon la terminologie genettienne, désigne le discours métanarratif du narrateur par lequel celui-ci signale l'organisation du récit (Gérard Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 267).

<sup>4</sup> Les récits réticulaires, selon la proposition typologique de Geneviève Champeau, substituent à l'organisation traditionnelle linéaire du récit narratif (continuité chronologique et causale globale ; structure du nœud, du développement et du dénouement autour d'une seule et même action) une organisation hétérogène et fragmentaire dont la structure relève du réseau et dont le sens dépend d'une lecture basée sur une mise en réseau des différentes unités du récit, d'où une « poétique du lien » basée sur l'analogie (Geneviève Champeau, « Narratividad y relato reticular en la novela española actual », dans Geneviève Champeau *et al.* (éds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Saragosse, Prensas universitarias de Zaragoza, coll. « Humanidades », 2011, p. 69-85, cf. p. 69-70).

À cet égard, on peut noter l'importance dans *El vano ayer* du « repentir », au sens pictural du terme – de l'italien *pentimento* –, c'est-à-dire un « changement apporté, [une] correction faite en cours d'exécution (d'un tableau), à la différence du repeint, fait après coup<sup>1</sup> », notamment pour « des raisons esthétiques ou iconographiques<sup>2</sup> ». Le repentir se manifeste sur un plan stylistique par l'abondance des commentaires métanarratifs, dont certains relèvent de l'épanorthose – un usage relevé par Anne-Laure Bonvalot<sup>3</sup> –, une figure de style consistant à « revenir sur ce qu'on dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait<sup>4</sup> ». Dans l'ensemble, les commentaires métanarratifs évaluatifs construisent la figure d'un narrateur aux prises avec la construction d'un récit vrai sur la répression des révoltes estudiantines du franquisme tardif. Le questionnement autour de la mise en texte de la torture sous le franquisme est exemplaire de cette tendance proche de l'essayisme. Après que diverses séquences ont abordé la torture sous diverses perspectives – témoignages, articles de presse, imitation d'un manuel de torture fictionnel (*EVA*, p. 113-136) – et alors que le récit semblait avoir délaissé cette thématique, l'auteur diégétique se ravise à la séquence 26 :

Por ejemplo, cómo podemos referirnos a la tortura en una novela. Podemos hacerlo – así lo hemos hecho páginas atrás– desde la indefinición, la suposición, abandonando al protagonista en el momento en que es tumbado sobre una mesa, desnudado, amordazado ; y a continuación incluir un tragicómico manual de torturas para que sea el lector el que complete el círculo [...]. [...] [C]uando hablamos de torturas, si realmente queremos informar al lector, si queremos estar seguros de que no quede indemne de nuestra intenciones, es necesario detallar, explicitar, encender potentes focos y no dejar más escapatoria que la no lectura, el salto de quince páginas, el cierre del libro » (*EVA*, p. 155-156)

Comme ici, la reprise prend fréquemment la forme de la parabase : l'auteur diégétique s'adresse implicitement au lecteur pour commenter la création. Cette pratique d'un texte erratique, « raturé » et repris, comme principe de composition poétique, s'érige ainsi tout à la fois contre les fictions historiques et contre la construction même du récit : le narrateur regrette fréquemment ses choix et les reprend dès lorsqu'il estime être en train de tomber dans les clichés et les stéréotypes, et donc dans la falsification de la référence

---

<sup>1</sup> Article « Repentir », dans *Le nouveau petit Robert de la langue française 2007*, Paris, Le Robert, 2007.

<sup>2</sup> Jean Rudel, « REPENTIR, peinture », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/repentir-peinture/>, consulté le 21/08/2018.

<sup>3</sup> Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel*, op. cit., p. 221-223.

<sup>4</sup> Définition de Pierre Fontanier citée par Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p. 189.

historique. Ce faisant, le récit, dans ces passages métanarratifs tend à produire un effet de document dans la mesure où l'écriture semble construire une dissection à la fois métanarrative et intertextuelle des rouages du récit au nom de la fidélité au réel et de la vérité historique.

En dépit de l'affirmation d'une puissance cognitive de la fiction, l'effet de document est consubstantiellement fragile du fait de sa fictionnalité, une fragilité accrue par le choix du roman pour exposer une critique à l'endroit de nombre d'écritures ou de productions fictionnelles. En outre, la règle de la lecture critique et distanciée invite de fait le lecteur à se méfier du narrateur. On peut reprendre la parabase sur le récit de torture pour mettre en lumière ce soupçon à l'endroit de la fiabilité du narrateur : le reproche de la théâtralité et de la fausseté que le narrateur attribue à la reproduction du manuel de torture semble contredire la froideur inhumaine de l'écriture « blanche » et aride de la séquence concernée (*EVA*, séquence 22, p. 131-133), une froideur liée notamment au choix formel de la liste et au recours à un vocabulaire pseudo-technique qui assimile la torture à une procédure administrative, redonnant par là même une nouvelle vigueur à la qualification nietzschéenne de l'État comme étant « le plus froid de tous les monstres froids<sup>1</sup> ». L'effet de document se construit ainsi systématiquement dans une tension avec la littérarité et l'entre-deux qu'elle suppose, tant dans *El vano ayer* que dans les autres récits du corpus.

### **1.3. Récit historique et biographie**

Le rapprochement avec le récit historique apparaît surtout de manière notable dans *Mala gente que camina* et, sur un mode parodique, dans *El vano ayer*, notamment par la production de récits biographiques, qu'ils soient référentiels ou fictionnels. *Ayer no más*, bien que parcouru par une préoccupation identitaire souvent autobiographique – le protagoniste n'ayant de cesse de s'interroger sur son rapport à l'histoire familiale et collective –, convoque le récit historique sous d'autres formes sensiblement distinctes. Nous les aborderons brièvement avant de proposer une analyse détaillée de la manifestation du récit biographique dans les deux premiers romans évoqués.

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. de Hans Hildebrand, Paris, Kimé, 2012 [1883-1885], p. 50.



Dans *Ayer no más*, le récit historique se trouve intégré dans ce qu'on a défini comme une mimésis formelle du journal essayistique. Il se manifeste sous deux aspects principalement. D'une part, l'on trouve de manière répétée des commentaires historiques mais également historiographiques dans la mesure où ils portent sur les discours habituellement tenus sur l'histoire espagnole, de la Seconde République au franquisme, sur un plan collectif mais aussi plus singulier, puisque l'histoire locale et familiale fait l'objet de commentaires du même acabit. Ainsi, lorsque dans le récit, *El Diario de León* publie des reportages sur les exhumations en cours auxquelles participent activement les collègues historiens de José Pestaña, celui-ci critique le journal à l'aide d'une contextualisation historique : « Yo, que he trabajado tanto en la hemeroteca, no puedo olvidar lo que fue ese periódico y cuánto contribuyó a tales tragedias, sin que sepamos que haya pedido perdón a las víctimas » (*ANM*, p. 132). Ces commentaires s'intègrent généralement dans des passages narratifs, mais ils peuvent aussi apparaître au sein de séquences dialoguées, notamment lors du long échange entre Pestaña et le philosophe Medinagoitia – dont le modèle extradiégétique n'est autre que le philosophe Javier Muguerza – (séquence 34, p. 138-146). Une autre modalité du récit historique, beaucoup plus ponctuelle, se trouve être la citation d'ouvrages historiques. On trouve ainsi une longue citation d'une monographie (fictionnelle) sur le commerce léonais écrite par José Pestaña (séquence 24, p. 96-97). Par ce biais, le protagoniste revient sur les origines de la fortune familiale, liée à l'acquisition dans des conditions douteuses d'une entreprise de composants électriques préalablement saisie à son propriétaire, Damián Lezama, pour des motifs politiques durant la guerre civile. Dans cette fiction du document, on décèle une stratégie classique de référentialisation de l'univers diégétique par le détour de l'incrustation de données historiques attestées, ici sous la forme de la référence à des personnes effectivement incarcérées à León durant la guerre civile : « Damián Lezama compartió celda con Nicóstrato Vela, decano de la Facultad de Veterinaria y padre del pintor Vela Zanaetti, y con Miguel Castaño, alcalde de León, ambos fusilados el 20 de noviembre del 36 » (*ANM*, p. 96-97). D'autres références à la production historiographique de Pestaña sont égrénées çà et là : Pestaña cite ainsi le titre de son ouvrage sur l'Église catholique de León, *La cruz y la espada* (*ANM*, p. 102), dont le titre évoque, dans sa binarité et le recours à la synecdoque, l'essai *Las armas y las letras* d'Andrés Trapiello. Plus loin, le protagoniste évoque cette fois un ouvrage intitulé *Movimientos obreros en León, de la Restauración a la República* (*ANM*, p. 228). Ces

références visent à construire la figure d'un éminent spécialiste de l'histoire locale de León mais aussi un protagoniste fasciné par ses propres racines.

*Mala gente que camina* et *El vano ayer* jouent pour leur part avec le récit biographique et engagent tous les deux un certain rapport au savoir. La question de la transmission d'un savoir historique, évidente dans le premier roman, n'est pour autant pas évacuée dans *El vano ayer*, puisque le discours métanarratif critique cherche à dévoiler les masques identitaires qu'ont pu porter les puissants sous le franquisme. C'est cette prégnance de la préoccupation à l'endroit de la falsification biographique et identitaire que l'on se proposera finalement de mettre en perspective des années 1970 à aujourd'hui.

*Mala gente que camina* affiche une visée didactique de transmission d'un savoir sur la question des enfants volés sous le franquisme – tant et si bien que le roman peut sembler constituer une vulgarisation narrative de l'enquête à ce sujet menée par les journalistes Montse Armengou et Ricard Belis avec le conseil scientifique de l'historien Ricard Vinyes dont on sait, selon l'aveu de Benjamín Prado, qu'elle a été le facteur déclencheur du processus d'écriture<sup>1</sup>. Cette vulgarisation prend spécifiquement la forme de la reconstruction biographique de la destinée de l'écrivaine oubliée (dans le monde de la diégèse) Dolores Serma. Cette enquête conduit le narrateur à produire de nombreuses autres « fiches<sup>2</sup> » biographiques de personnages attestés, parmi lesquels Onésimo Redondo, Dámaso Alonso, Mercedes Sanz Bachiller, Carmen de Icaza, le psychiatre eugéniste Antonio Vallejo Nájera ou encore le cardinal Isidro Gomá. Certains personnages, et notamment Dionisio Ridruejo, font l'objet d'une construction plus éclatée dans la mesure où des biographèmes apparaissent çà et là, généralement intégrés dans des fragments de contextualisation historique. Dans *El vano ayer*, on retrouve également ce goût pour la biographie, cette fois-ci sur un mode ironique, au travers, du portrait de l'éditeur « don Carlo de Lope » ou de Julio Denis, qui fait l'objet d'un double récit biographique sur ses origines. On peut voir dans cette mise en scène une reproduction de la préoccupation générale du roman de la mémoire à l'endroit de la donnée biographique, que l'on retrouve de manière constante dans la prose de Javier Cercas, de *Soldados de*

---

<sup>1</sup> Montse Armengou et Ricard Belis, *Els nens perduts del franquisme* [documentaire], 30Minuts/Televisió de Catalunya (TV3), 2002. Nous avons visionné la traduction en castillan : Montse Armengou et Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo*, 1<sup>ère</sup> et 2<sup>e</sup> partie [DVD], Barcelone, Verna Media, 2005.

<sup>2</sup> Selon le terme de Georges Tyras, « Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado », dans Geneviève Champeau *et al.* (éds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, *op. cit.*, p. 343-364, cf. p. 354.

*Salamina* à *El monarca de las sombras*, et de manière très fréquente également chez Benjamín Prado, notamment dans *Ajuste de cuentas* et dans *Treinta apellidos* – pour ne citer que quelques exemples parmi de très nombreux autres –.

Dans *Mala gente que camina*, la fiche biographique ou la convocation de notations biographiques construisent un univers extrêmement référentialisé, notamment de par la saturation de données anthroponymiques, chronologiques, chrononymiques et toponymiques, mais également par le recours à une véritable boulimie citationnelle. À titre d'exemple, et en raison de sa (relative) brièveté, nous proposons ci-après en intégralité la fiche biographique de Dámaso Alonso que le narrateur produit après avoir découvert, dans les mémoires de José Manuel Caballero Bonald, un passage dans lequel Dolores Serma s'interpose, aux côtés de Luis Rosales et Eulalia Galvarriato, dans une dispute opposant Dámaso Alonso à la poétesse Ángela Figuera Aymerich :

Y de Dámaso Alonso, que llegaría a presidente de la Real Academia Española en 1968 y era uno de los pocos autores de la Generación del 27 que se habían quedado voluntariamente en España tras la guerra civil, ¿tendría la misma opinión que su amiga Ángela? La evolución de Alonso había sido, como mínimo, zigzaguante: en julio de 1936, muy pocos días antes del Alzamiento, estaba con Federico García Lorca en Madrid, asistiendo a una lectura privada de *La casa de Bernarda Alba*; un año después, el filólogo, que había pasado las primeras semanas de la guerra civil escondido, junto a Ortega y Gasset, en la Residencia de Estudiantes, estaba en Valencia y colaboró en la revista republicana *Hora de España* con un ensayo titulado “La injusticia social en la literatura española”; dos más tarde, contribuía con otro artículo, “Tres poetas en desamparo”, al nacimiento de la publicación pro franquista *Valencia católica*. En 1944, mientras Carmen Laforet y Dolores Serma escribían *Nada* y *Óxido*, editó su mejor libro de poemas, *Hijos de la ira*, que se interpretó como una amarga reprobación del Régimen. En su libro *Poetas españoles contemporáneos*, publicado en 1952, al recordar aquel último encuentro con Lorca, le atribuye unas palabras con las que censuraba “a uno de los muchos escritores”, según dice Alonso, “que por entonces estaban ya entregados a actividades políticas” y que resulta bastante verosímil identificar con Rafael Alberti: “¿has visto, Dámaso, qué lástima? ¡Ya no va a hacer nada! ¿Yo nunca seré político. Yo soy revolucionario, porque no hay un verdadero poeta que no sea revolucionario. ¿No lo crees tú así? Pero político no lo seré nunca, ¡nunca!”. Y Dámaso concluye: “Yo asentí con la cabeza: me daba cuenta del sentido absoluto en que me lo decía. Metía en su idea a Dante, y a Góngora, y a Lope, y a Shakespeare, y a Cervantes...; hablaba del creador, de eso en que el poeta se parece a Dios, cuando con el poder de la palabra forja lo nuevo, lo inexistente, lo inaudito”. Ya lo ven: asunto resuelto. No hay sangre derramada que no pueda absorber el serrín de un adjetivo. (MGC, p. 101-103).

Ce passage est représentatif des modalités de la référentialisation de la diégèse dans *Mala gente que camina*. On n'insistera pas sur la visée ici évidente de contamination

ontologique du personnage de Dolores Serma en l' « incrustant » dans un univers saturé de référentialité, nous y reviendrons en détail à propos du recours à la citation pseudo-référentielle dans le roman. On perçoit un goût pour la donnée brute cumulative au service d'une démonstration à la fois singulière et générale, puisque la plupart des fiches biographiques sont guidées par le souci de démontrer les réécritures de l'histoire à laquelle se sont adonnés nombre d'acteurs de la vie politique et intellectuelle espagnole du franquisme jusqu'à la démocratie. Ainsi, on observe ici la référence à des dates précises, à des courants culturels – *la generación del 27* – ou à des événements historiques – *el Alzamiento* –, à des lieux attestés ou à des figures littéraires qui font sens dans l'imaginaire culturel espagnol – la Residencia de Estudiantes, García Lorca –. Figurent aussi des citations d'œuvres attestées, vérifiables, qu'un lecteur rigoureux pourrait éventuellement retracer, sous la forme de titres d'articles ou d'ouvrages, mais également sous la forme de citations textuelles. On remarque enfin une oscillation entre une écriture « historique » et une écriture engagée. Le narrateur adopte ponctuellement une forme de neutralité énonciative – que Roland Barthes jugeait centrale dans la poétique du discours de l'histoire<sup>1</sup> – qui cependant cède fréquemment la place à l'irruption d'un JE engagé. Elle se perçoit dans les jugements explicites au début et à la fin de l'extrait cité, notamment via le recours à une formule aphoristique – « [n]o hay sangre derramada que no pueda absorber el serrín de un adjetivo ». L'engagement se perçoit également dans le choix de l'agencement des sources documentaires et des citations largement orientées par une visée politique.

Le narrateur, non sans redondance – dans ce souci « d'assurer la cohésion et la désambiguïsation de l'information véhiculée<sup>2</sup> » que Philippe Hamon associe au discours réaliste – affirme à plusieurs reprises, notamment dans les séquences dialoguées, que nombre d'acteurs culturels de premier plan ont falsifié leur trajectoire biographique :

Yo puedo leer una obra de Foxá y darme cuenta de que es un buen escritor. Lo mismo me ocurre con Edgar Neville y, por descontado, con Baroja, que es uno de mis novelistas favoritos. Pero eso no tiene nada que ver con que fueran una pandilla de miserables. Otra cosa es que después casi todos maquillaran sus biografías y sus bibliografías. Aunque, por descontado, les dio igual: en cuanto les levantas las alfombras a sus embustes, vuelve a aparecer toda la basura » (*MGC*, p. 267<sup>3</sup>).

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », *op. cit.*

<sup>2</sup> Philippe Hamon, « Un discours contraint », dans *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 119-181, cf. p. 134.

<sup>3</sup> Voir également, pour une affirmation semblable : *MGC*, p. 124-125.

L'effet de document de l'écriture historiographique récupère ici la fonction étymologique du document, à savoir la production d'un enseignement (*docere*), qui s'intègre dans une visée notablement didactique et contrediscursive. Dans *Mala gente que camina*, l'intrigue apparaît de manière privilégiée subordonnée à la nécessité de transmettre un savoir historique *situé*, ce dont rend compte la présence d'un narrateur engagé dans l'exhumation et la transmission d'un passé depuis un positionnement politique assumé et revendiqué. Mais sur un plan connotatif, l'effet de document de la fiche biographique ou des biographèmes renvoie à un problème identitaire, notamment depuis la perspective de la distorsion et de la réécriture falsificatrice. En outre, cette dimension signifiante s'articule de manière notable avec le parcours de l'héroïne métadiégétique du récit, Dolores Serma, qui, elle-aussi, maquille son histoire et celle de sa famille mais, cette fois-ci, du fait de son statut de victime.

On retrouve cet enjeu, sous des formes notablement distinctes dans *El vano ayer*. Dans ce roman, la fiction documentaire se trouve d'emblée problématisée et critiquée, notamment dans son versant biographique.

L'auteur diégétique, par le détour de ses nombreuses interventions métanarratives, dont la portée se révèle toujours à la fois diégétique et intertextuelle, met en tension la catégorie même de la fiction selon une partition classique depuis l'Antiquité grecque. Dans le roman d'Isaac Rosa, la fiction peut être mensongère et falsificatrice dans la lignée de la pensée de Platon. Elle peut, au contraire, être porteuse de vertus cognitives et heuristiques, en accord avec la position d'Aristote dans *La poétique*. Par-delà *El vano ayer*, cette dichotomie fondatrice se retrouve fréquemment dans les jeux sémantiques auxquels donne lieu la notion de fiction, prise comme un simulacre, une illusion voire une autoillusion, qui fausse le réel, ou bien entendue comme un outil capable d'interroger le réel ou même d'en offrir une certaine connaissance<sup>1</sup>. Comme le souligne Françoise Lavocat, « [c]ette opposition a bel et bien modelé l'histoire occidentale de la fiction<sup>2</sup> ». Cette binarité innerve *El vano ayer* dès les premières pages du roman, lesquelles interrogent d'emblée les conséquences du recours à la fiction biographique.

Dans ce récit, le narrateur raille et déplore la tendance des auteurs contemporains qui ont décidé d'opter pour la construction de fictions documentaires biographiques

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit.

<sup>2</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction, Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016, p. 204.

basées sur des matériaux historiographiques, après avoir épuisé les schémas narratifs des « ficciones exclusivas » (*EVA*, p. 15), élaborées à partir d'une base référentielle minimale – « unas coordenadas espaciotemporales (dónde y cuándo) y algunos personajes y sucesos secundarios que anclan lo narrado al espacio de lo probable » (*EVA, ibid.*). L'auteur diégétique déplore une documentation superficielle, un geste pseudohistoriographique qu'il mime en représentant la consultation lapidaire de divers ouvrages généraux, par le détour des index onomastiques. Cette consultation lui permet de « découvrir » le personnage de Julio Denis au détour d'un paragraphe censé figurer dans un ouvrage des historiens Carreras et Ruiz Carnicer. Ce passage s'avère être une citation inventée de toutes pièces, ce qu'indique par ailleurs le nom de ce personnage, qui n'est autre qu'un pseudonyme qu'utilisait Julio Cortázar<sup>1</sup>. Il s'agit, fondamentalement, d'un reproche épistémologique. Sous couvert de vouloir rendre hommage aux « héroes de nuestra historia » (*EVA*, p. 24) et de chercher à promouvoir des « vidas ejemplares que se agotaron en el margen de un tomo histórico » (*EVA*, p. 11), la fiction pseudodocumentaire se baserait sur une assise « réelle » pour la mettre au service d'une intrigue romanesque. En se reposant sur le cadre historique de l'Espagne de la guerre civile ou du franquisme, le romancier pourra convoquer à l'envi tous les ressorts classiques du romanesque : les schémas narratifs typiques de la paralittérature d'évasion – le roman d'espionnage et « la inevitable *femme fatale* a sueldo » (*EVA*, p. 13) –, les bons sentiments – la « camaradería obrera » (*EVA*, p. 12). Plus largement, il pourra recourir à la stéréotypie qui fige, monumentalise et finalement dépolitise le réel, au profit de valeurs achroniques naturalisées et souvent manichéennes à l'image du traitement du Mal « como defecto innato, *ajenos a dinámicas históricas o intereses económicos* » (*EVA*, p. 21, nous soulignons).

Non sans ironie, les référents politiques font l'objet de ce processus de dégradation romanesque lorsque le narrateur imagine les potentialités du micro-récit dédié à Julio Denis qu'il dit avoir débusqué dans les pages du livre d'histoire de Carreras et Ruiz Carnicer. Il évoque ainsi tour à tour la possibilité de « *juguetear* con la agitación estudiantil » (*EVA*, p. 14, nous soulignons) – le choix du verbe signifiant ici cette manipulation ludique dénuée d'éthique – ou encore « los alegres falangistas » et les

---

<sup>1</sup> Diana González Martín, « Escribiendo *El vano ayer* junto a Isaac Rosa: las posibilidades temporales de la rememoración », dans Juan Carlos Cruz Suárez et Diana González Martín (éds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 267-281, cf. p. 278.

« canónicas lecturas marxistas » dans un « primaveral campus » (*EVA, ibid.*). Ici, l'antéposition adjectivale tend à produire un effet d'éloquence quelque peu ridicule. Ce rejet hyperbolique du romanesque en tant que puissance falsificatrice du réel s'incarne de manière privilégiée dans tout un réseau sémantique de la théâtralité bouffonesque (« bufonada », « marionetas », « *commedia dell'arte* », etc.), bien analysé par Anne-Laure Rebreyend<sup>1</sup>. Cette théâtralité se trouve déjà en germe dans l'hypotexte falsifié qui sert de point de départ à la construction biographique de Julio Denis : « [I]as inverosímiles acusaciones contra el profesor fueron inmediatamente silenciadas y el asunto quedó en un episodio oscuro que ponía un reverso de *bufonada* a la tragedia de los muchos estudiantes y profesores represaliados » (*EVA*, p. 13-14, nous soulignons). En d'autres termes, selon le narrateur, l'enquête documentaire du romancier contemporain, dont Javier Cercas semble constituer un cas exemplaire à en juger par l'allusion au « relato real » (*EVA*, p. 19), relève d'abord d'une caution. Elle est dénoncée comme une stratégie de vraisemblance au service d'une création romanesque dégradée et dégradante, voire mensongère<sup>2</sup>, au détriment de la référence historique. De ce constat découle la nécessité de proposer une autre ligne narrative, elle-aussi initialement axée autour de la fiction biographique :

Probemos con la historia del profesor Julio Denis [...], que de entrada muestra indicios razonables de raíz novelesca (¿por qué lo detuvieron y expatriaron? ¿Adónde fue expatriado? ¿Qué tipo de error pudo cometer la policía? ¿Cuáles fueron esas *inverosímiles acusaciones*?). las preguntas a formular, sin embargo, son otras. ¿Seremos capaces de construir una novela que no mueva al sonrojo al lector menos complaciente? ¿Sabremos convertir la peripecia de Julio Denis en un retrato de la dictadura franquista (pues no será otro el objetivo de la posible novela) útil tanto para quienes la conocieron (y olvidan) como para quienes no la conocieron (e ignoran)? ¿Conseguiremos que ese retrato sea más que una fotografía fija, sea un análisis del período y sus consecuencias más allá de los lugares comunes, más allá del pintoresquismo habitual, de la pincelada inofensiva, de la épica decorada y sin identidad? ¿Será posible, en fin que la novela no sea en vano, que sea necesaria? (*EVA*, p. 17, l'auteur souligne).

---

<sup>1</sup> Anne-Laure Rebreyend, « Deconstrucción del realismo. Paradoja de la metáfora del teatro en *El vano ayer* de Isaac Rosa », *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, número monográfico « Últimas noticias del realismo en España », vol. II, n° 1, Université d'Alcalá de Henares, hiver 2014, p. 57-76.

<sup>2</sup> Il est d'ailleurs éclairant de mettre en parallèle cette réflexion de l'auteur autodiégétique avec l'analyse que propose Javier Cercas, dans *El impostor*, des stratégies ourdies par Enric Marco pour mentir avec succès. Comme les romanciers qui feraient le choix de sélectionner des histoires singulières attestées mais très peu documentées, selon la vision elle-même caricaturale du narrateur d'*El vano ayer*, Enric Marco a basé ses mensonges sur des situations historiques attestées mais mal documentées. S'il s'est fait passer pour un déporté du camp de Flossenburg au début du XXI<sup>e</sup> siècle, c'est parce qu'un nombre finalement très réduit d'Espagnols y ont effectivement été emprisonnés et que ces derniers sont alors sans doute tous morts. Autrement dit, il était dès lors ardu de pouvoir le démasquer.

Une part significative de la complexité de l'écriture d'*El vano ayer* se concentre dans cette séquence qui ressemble fort à une déclaration d'intention. Le romanesque, associé à un discours monolithique, topique et monumentalisant, doit être mis au pas pour céder la place à *l'analyse*, la fiction biographique autour de Julio Denis devant être mise au service d'une ambition cognitive et heuristique. Dans ce cadre, chez Isaac Rosa, la mobilisation de l'écriture biographique demeure systématiquement fragmentaire et problématique, dans la mise en tension permanente que l'auteur diégétique instaure entre le récit *in fieri* et les contre-modèles narratifs dans lesquels il semble craindre de tomber en permanence. Dans le recours typiquement postmoderne à une ironie envahissante et à la distanciation critique de la métanarrativité, elle-même génératrice de soupçon, l'auteur diégétique construit et déconstruit en permanence le récit. Il s'agit là d'un processus critique métaleptique dans la mesure où il engage tout à la fois l'auteur et le lecteur. La fiction de biographie n'échappe pas à cette mise en tension métanarrative, comme nous nous proposons de l'illustrer dans l'exemple suivant.

À la séquence 30, le narrateur s'engage dans le récit biographique d'un « *self-made man* » franquiste, un certain Carlos López, alias « don Carlo de Lope », petit escroc « *sablista* » qui profite de la guerre civile puis du franquisme pour se lancer dans l'édition de livres religieux – officiellement – et de romans « *de quiosco* » – officieusement –. Avec le temps, cette dernière activité est reconnue d'utilité publique par le pouvoir politique : « [...] la labor de entretenimiento y evasión nacional que el editor realizaba hacia la empobrecida población fue reconocida por las autoridades » (*EVA*, p. 203). Sa maison d'édition, « Carpe editorial », publie une littérature d'évasion grâce au travail intense de quelques auteurs à la production industrielle, parmi lesquels le protagoniste, Julio Denis. La fonction narrative de la biographie tient à la volonté du narrateur de jouer, sur un mode subversif, avec l'une des potentialités narratives évoquées au début du récit<sup>1</sup> et de l'hybrider avec une autre ligne narrative, également postulée en ouverture du roman, celle de la possibilité d'une bavure policière. Selon cette hypothèse, le militant communiste André Sánchez provoque la détention de Julio Denis en utilisant par hasard un pseudonyme qui n'est autre que le nom du héros des romans de gare qu'écrit le protagoniste pour arrondir ses fins de mois : « Guillermo Birón ». Pour autant, la fiction biographique de Carlos López revêt un intérêt métanarratif singulier lié, précisément, à

---

<sup>1</sup> « Una variante aún más audaz, y que permitiría introducir algunos recursos humorísticos, propone que el profesor, en efecto, transmitía consignas en lenguaje cifrado, pero no en colaboraciones periodísticas, sino en las páginas de unas novelas de quiosco que escribiría mediante seudónimo » (*EVA*, p. 29-30).



l'effet de document que produit les commentaires autoréférentiels du narrateur sur la mise en forme de cette biographie.

La séquence consacrée à Carlos López s'ouvre sur une réflexion de type essayistique. Avant d'entreprendre le portrait de ce personnage, l'auteur diégétique propose un discours historique sur la figure de l'entrepreneur à succès sous le franquisme avant de s'interroger sur les écueils d'un récit biographique sur ce type de figure. La description de l'entrepreneur franquiste comme une « versión hispánica del calvinista *self-made man* » (*EVA*, p. 196) et l'évocation de la « promesa evangélica que equipara la igualdad de oportunidades con el esfuerzo personal que culmina en la ganancia del primer millón » ressemblent fort à une allusion à un classique de la sociologie, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, de Max Weber<sup>1</sup>. Cette référence s'avère significative dans la mesure où le recours à l'anti-roman, entendue comme critique du romanesque<sup>2</sup>, se nourrit chez Isaac Rosa d'une préoccupation véridictive étroitement liée à un postulat : la fiction littéraire peut produire un savoir sur le réel. Pour ce faire, elle doit échapper à la fossilisation du réel – la « fotografía fija » (*EVA*, p. 17, nous soulignons) –, et donc mettre à distance le lieu commun. Or, Isaac Rosa semble convoquer dans ses portraits la notion webérienne d'« idéal-type », c'est-à-dire l'accentuation de traits qualitatifs du réel social afin d'en assurer l'intelligibilité et l'analyse<sup>3</sup>. Nous postulons que la force métanarrative de *El vano ayer* tient à la mise en scène de la tension aporétique entre l'idéal-type et le lieu commun face à un référent historique lui-même « recouvert » par nombre de récits topiques et falsificateurs – les fictions mémorielles, les discours franquistes ou néofranquistes, le récit de la réconciliation transitionnelle –, lorsqu'il n'est pas déjà caricatural. Cette aporie apparaît dans le questionnement lié à la fiction biographique que s'apprête à produire l'auteur diégétique sur Carlos López :

Sin embargo, la excesiva precaución que viene maltratando la presente novela está de nuevo presente, ante la dificultad de relatar una de estas biografías sin tropezar en una narración que parezca demasiado esperpéntica, incluso berlanguiana. La zafiedad de tales personajes parece ser su mejor profilaxis frente a posibles intentos de desenmascaramiento, ya que un relato veraz de sus trayectorias, manejos, éxitos y delitos acaba resultando increíble por grotesco. A

---

<sup>1</sup> Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. de Jacques Chavy, Paris, Plon, 1964 [1905]. Il est le premier à mettre en relation le calvinisme et le dogme de la prédestination (à laquelle le narrateur semble faire allusion en évoquant « la promesa evangélica ») avec le développement du capitalisme.

<sup>2</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1978 [1941], p. 224.

<sup>3</sup> Laurent Fleury, *Max Weber*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2016, p. 28-30.

fuerza de superar a la ficción que la retrata, la realidad termina por invalidarla a la par que se invalida a sí misma. Así que, como prevención, haremos el trayecto inverso: si las vidas grotescas producen retratos grotescos, mediante un retrato voluntariamente grotesco encontraremos una vida grotesca, y como tal verídica, real, [...]. Intentaremos, pues, que la deformación logre traslucir la forma original, auténtica. (*EVA*, p. 196-197, nous soulignons).

Cette énième déclaration d'intentionnalité narrative à portée poétique lie intimement la mimésis littéraire à la représentativité – le portrait biographique doit avoir une portée métonymique et ainsi permettre le portrait d'une époque et d'un système politique – ainsi qu'à la documentarité analytique qu'implique le dévoilement – « *desenmascaramiento* ». La tension aporétique entre l'idéal-type et la caricature stéréotypée transparaît dans une écriture essayistique qui soulève le problème posé par la question de la représentation d'une réalité consubstantiellement grotesque, face à laquelle l'auteur diégétique propose le recours à une poétique *esperpéntica* en guise de solution. Geneviève Champeau l'a bien mis en lumière en mettant en regard le choix de la fiction volontairement grotesque et le réalisme grotesque de Valle-Inclán dont l'un des personnages affirme dans *Luces de bohemia* : « Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España<sup>1</sup> ».

Face à une fiction et un réel « tissés de métalepses » dans une dynamique de « transfusion perpétuelle<sup>2</sup> », selon les termes de Gérard Genette, l'auteur diégétique démasque en mettant en évidence les masques et les rapports de domination qu'ils cherchent à invisibiliser. La référence ironique à la « política laboral modélica » de la dictature (*EVA*, p. 195-196), associée par le narrateur au *self-made man* franquiste, permet de dénoncer avec d'autant plus de force le traitement répressif des conflits sociaux, auquel l'auteur diégétique fait allusion par l'euphémisme de la « desconvocatoria policial de toda huelga » (*EVA*, p. 196). La biographie de Carlos López insiste à la fois sur le motif du masque, du maquillage et de la falsification, mais aussi, et de manière complémentaire, sur son intégration dans un système politique corrompu. Ainsi, Carlos López édite des romans d'évasion qui travestissent le réel alors même que, dans une forme de rapport organique à son activité professionnelle, son identité relève également du simulacre et de la fausseté. Cet « impostor compulsivo » (*EVA*, p. 201) s'invente un nom – « don Carlo de Lope » –, falsifie des documents pour s'attribuer tout à la fois une formation académique

---

<sup>1</sup> Ramón Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, scène XII, cité par Geneviève Champeau, « Les “romans de la mémoire” renouvellent-ils le roman à thèse ? », *op. cit.*, p. 210.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 131.

dans une « universidad alemana de impronunciable nombre », mais aussi une lignée familiale, via la composition d'un blason héraldique médiévalisant et un faux portrait familial (*EVA*, p. 201). En outre, sa toilette relève du maquillage voire du travestissement :

[...] insistía en *enmascarar* su vejez: disimulaba su calvicie con un hábil peluquín y añadía a su rostro algunos afeites que, si bien le daban un color saludable, en ocasiones no tenía habilidad con el maquillaje y aparecía como un maniquí fachoso, con las mejillas enrojecidas y los labios espesos de un rojo frutal lleno de grietas » (*EVA*, p. 199-200, nous soulignons)

Au-delà des nombreux échos intertextuels de ces divers motifs<sup>1</sup>, il y a une forte dimension métonymique entre Carlos López et le régime franquiste dans la mesure où le lien entre le tout et la partie relève de la « transfusion », pour reprendre le terme genettien cité plus haut. Le narrateur insiste sur l'intégration du personnage dans un réseau d'influence et attribue sa réussite à son positionnement politique, de sorte que son activité économique relève étroitement d'une confluence d'intérêts. C'est aussi ce que confirme le plan connotatif de la signifiante : la trajectoire biographique renvoie à toute une logique systémique perceptible dans les échos entre l'identité narrative de Carlos López et celle du régime. À cet égard, le blason médiévalisant de Carlos López, en tant que « tradition inventée<sup>2</sup> », renvoie à la mythologie franquiste qui cherche à s'inscrire dans l'héritage des Rois Catholiques. Cette tendance fait ultérieurement l'objet d'une mise en scène parodique dans la séquence 35 (*EVA*, p. 251-264), séquence dans laquelle le narrateur livre une autre fiction de biographie consacrée, cette fois-ci, au général Franco. Celle-ci imite les chroniques médiévales – notamment sous la forme d'un espagnol archaïsant et de l'écriture hagiographique – en reprenant, notamment, le modèle du *Cantar del Mio*

---

<sup>1</sup> La fausse photographie pour s'inventer une lignée fait songer aux faux tableaux familiaux représentant des aristocrates qui ornent les murs de l'hôtel particulier de Manuel dans le roman d'Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, Seix Barral, 1986. Certaines caractéristiques de Carlo de Lope ont été vraisemblablement inspirées par le film de Luis Buñuel, *Tristana* (1970), adapté du roman éponyme de Benito Pérez Galdós (1892), dont l'un des protagonistes est le vieux beau don Lope Garrido, en réalité don Juan López Garrido, qui aime à se teindre les cheveux, se parfumer et utiliser des produits de beauté. On pourrait également supposer, comme le fait Violeta Ros Ferrer, l'inspiration de la production romanesque de Rafael Chirbes qui a fréquemment pour protagoniste, selon Jean Vila, « la nouvelle classe d'affaire de l'après-guerre » (Violeta Ros Ferrer, *Representaciones de la Transición en la novela española actual. Poéticas, afectos e ideología en el campo literario (2000-2016)*, thèse de doctorat dirigée par Joan Oleza Simó, Universidad de Valencia, 2017, p. 221 ; Jean Vila, « La génération des fils : Mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain », dans Annie Bussière-Perrin (Coord.), *Le roman espagnol actuel. Pratiques d'écriture 1975-2000*, Tome II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 197-235, cf. p. 207)

<sup>2</sup> Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, trad. de Christine Vivier, Paris, Éditions Amsterdam, 2012 [1983].

*Cid*, cité du reste dans la bibliographie qui clôt le roman (*EVA*, p. 307). Une telle référence a une portée fondamentale dès lors que l'on se rappelle que la figure du *Cid*, depuis le prisme de l'interprétation proposée par Ramón Menéndez Pidal<sup>1</sup>, a constitué pour l'armée franquiste et pour Franco une référence culturelle de la première importance, et ce, dès la guerre civile<sup>2</sup>. C'est dans la lignée de ce discours franquiste sur le *Cid* que s'inscrit la parodie hagiographique médiévalisante de *El vano ayer*, avec des allusions à la Croisade et à l'esprit de Reconquête dans lequel Franco cherche à inscrire son action. Dans ce cas, l'effet de document ne joue pas sur un plan dénotatif – la parodie désactive toute possibilité de lecture transitive directe – mais bien sur un plan connotatif. En effet, en caricaturant à l'extrême les « masques discursifs » franquistes, Isaac Rosa non seulement ridiculise un discours arriéré mais, sur le mode de la poétique *esperpéntica*, il le dévoile et démasque une rhétorique destinée à édulcorer un réel extrêmement brutal – notamment dans les allusions aux années d'après-guerre<sup>3</sup>.

Dans *El vano ayer*, le récit biographique désactive ainsi la mimésis formelle de l'écriture historiographique. Pour ce faire, le roman recourt à une caricature qui, paradoxalement, vise à produire une fiction cognitive et heuristique, dans la mesure où elle ambitionne de déconstruire la stéréotypie des récits falsificateurs qui font écran et empêchent la saisie du réel, tout en invitant le lecteur à adopter un regard critique et déconstructif. En se tenant sur le fil de la distanciation critique, l'auteur diégétique parvient à dépasser la biographie individualisante et dépolitisante, dans laquelle peuvent primer la dimension privée et l'attention portée aux affects<sup>4</sup>, pour produire une modélisation complexe du passé historique dans laquelle la donnée biographique se trouve sans cesse passée au crible d'une critique de la représentation. En dépit de cette dynamique, *El vano ayer* manifeste une préoccupation constante à l'égard de la mise en récit de l'identité et des falsifications auxquelles elle donne lieu, une préoccupation que

---

<sup>1</sup> Ramón Menéndez Pidal, *La España del Cid*, Madrid, Plutarco, 1929 cité par María Eugenia Lacarra, « La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista », *Ideologies & Literature*, 3, 1980, p. 95-127.

<sup>2</sup> María Eugenia Lacarra, « La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista », *op. cit.*

<sup>3</sup> « [...] todos visten un vestido, todos calçan un calçar, todos comen a una mesa, todos comen de un pan, que el General non se da en vagar, e folga porque sus vasallos vivan en paz, sin rezibir agravios, e con justizia » (*EVA*, p. 257).

<sup>4</sup> Anne-Laure Bonvalot et Canela Llecha Llop, « Quand l'histoire se fait Histoire : devenirs du passé, a(d)venirs du présent dans la fiction mémorielle de l'Espagne contemporaine », *Pandora*, n° 12, 2014, p. 193-207, cf. p. 196.

partagent plus largement l'ensemble des romans du corpus, par-delà les postulats idéologiques et les mises en œuvre poétiques.

Cette présence constante de la fiction de biographie pose question. On pourrait attribuer cette tendance à la nature même du roman, envisagé en tant qu'espace privilégié de l'expression des subjectivités et de la représentation d'« autres vies que la mienne », pour reprendre la belle formule d'Emmanuel Carrère<sup>1</sup>. À cet égard, il n'est en aucun cas surprenant que l'historien Carlo Ginzburg, l'un des pères fondateurs de la micro-histoire, ait pu conseiller à ses étudiants d'histoire de lire autant de romans que possible<sup>2</sup>. Nombre d'écrivains espagnols contemporains semblent percevoir la biographie et plus largement le récit de vie comme un lieu matriciel de la construction et de la reconstruction identitaire, mais aussi du travestissement et de la falsification historique. Ce phénomène peut s'expliquer par la conscience aiguë que l'histoire récente de l'Espagne a été riche en réécritures de l'histoire, en batailles discursives historiographiques et en reconfigurations successives du récit national. Dans ce cadre, la période de la Transition occupe une position nodale, puisqu'elle déclenche une opération massive de reconfiguration du récit national et des récits individuels, afin de donner un sens aux trajectoires individuelles et collectives. Javier Cercas l'exprime sur un ton critique dans *El impostor* en conférant une forme de représentativité à Enric Marco, ce menteur chronique spécialisé dans la réinvention perpétuelle de son identité :

Marco se inventó un pasado (o lo adornó o lo maquilló) en un momento en que alrededor de él, en España, casi todo el mundo estaba adornando o maquillando su pasado, o inventándose; Marco reinventó su vida en un momento en que el país entero estaba reinventándose. Es lo que ocurrió durante la transición a la dictadura en España. Muerto Franco, casi todo el mundo empezó a construirse un pasado para encajar en el presente y prepararse el futuro. Lo hicieron políticos, intelectuales y periodistas de primera fila, de segunda fila, y de tercera fila, pero también personas de todo tipo, personas de a pie; lo hizo gente de derechas y gente de izquierdas, unos y otros deseosos de demostrar que eran demócratas desde siempre y que durante el franquismo habían sido opositores secretos, malditos oficiales, resistentes silenciosos o antifranquistas durmientes o activos. (*EI*, p. 233)

---

<sup>1</sup> Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L., 2009.

<sup>2</sup> « Una entrevista especial a Carlo Ginzburg (Carlo Ginzburg conversa con Adriano Sofri en febrero de 1982) », Présentation et traduction de Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Prohistoria*, n° 3, 1999, p. 261-281, cf. p. 279, cité par Jordi Canal, « Presentación. El historiador y las novelas », *Ayer*, 97/1, Madrid, Asociación de historia contemporánea/Marcial Pons, 2015, p. 13-23, cf. p. 13.

Sur un plan éditorial, on peut nuancer ce regard de Javier Cercas. Avec le recul, et en dépit d'une production historiographique abondante ou de quelques romans qui traitent du passé récent, Santos Sanz Villanueva estime – avec des mots très durs – que, durant la période du postfranquisme, la littérature a elle aussi décidé de tourner le dos au passé, dans la lignée de cet « espíritu de concordia » si souvent associé à la Transition : « [p]ocas etapas habrá en nuestra historia en las cuales las letras hayan dado un reflejo más pálido de la realidad común, tanto de los problemas del pasado todavía influyente como del presente inmediato<sup>1</sup>. » Les récits testimoniaux affleurent, de manière relativement clairsemée<sup>2</sup>, mais ils ne rencontrent pas une réception notable. Ce phénomène s'explique par le climat politique induit par le pacte d'oubli au fondement de la réconciliation nationale proposée durant la Transition<sup>3</sup>. Cette situation compromet la possibilité d'un cadre scénographique et politique propice à la production et à la réception des témoignages, à l'inverse de ce qu'il se passera ultérieurement dans d'autres transitions démocratiques, via la mise en place de Commissions de vérité et de réconciliation, comme en Afrique du Sud ou dans certains pays latino-américains<sup>4</sup>. Pour autant, durant la période transitionnelle, comme le souligne à diverses reprises le narrateur de *Mala gente que camina*, nombre d'anciens phalangistes de la première heure publient des mémoires, à l'image de Dionisio Ridruejo, de Ramón Suñer, ou encore de Pedro Laín Entralgo et son *Descargo de conciencia*, publié en 1977<sup>5</sup>, qui rencontre un important succès public ainsi qu'un accueil critique élogieux<sup>6</sup>. Peu de temps après paraît un roman de Juan Marsé, *La muchacha de las bragas de oro*<sup>7</sup> (1978), dans lequel un écrivain phalangiste, Luys Forest, écrit ses mémoires sans hésiter à réviser et à falsifier le passé. Or, derrière ce personnage,

---

<sup>1</sup> Santos Sanz Villanueva, « Relatos del postfranquismo: un apunte y diez fichas », dans José Luis Calvo Carilla, Carmen Peña Ardid, María-Ángeles Naval López, Juan Carlos Ara Torralba et Antonio Ansón Anadón (dir.), *El relato de la Transición. La Transición como relato*, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 13-41, cf. p. 15.

<sup>2</sup> Concernant la répression franquiste, à notre connaissance, seul un recueil de témoignages a fait véritablement date durant la Transition, l'ouvrage de Manuel Leguineche et Jesús Torbado, *Los topos*, Barcelone, Argos, 1977, dans lequel des républicains racontent comment ils ont passé des années voire des décennies cachés chez eux, un motif devenu récurrent dans le roman de la mémoire.

<sup>3</sup> Paloma Aguilar Fernández et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España. Fosas de víctimas y confesiones de verdugos*, Madrid, Taurus, 2018, p. 64.

<sup>4</sup> Jo Labanyi, « Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea », *Iberoamericana*, vol. 6, n° 24, 2006, p. 87-98, cf. p. 90.

<sup>5</sup> Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia*, Barcelone Barral editores, 1976 cité par Manuela Sánchez García, « ¿Descargo de conciencia o limpieza del pasado? Un estudio sobre la autobiografía de Pedro Laín Entralgo », *Creneida*, 3, 2015, p. 350-373.

<sup>6</sup> Manuela Sánchez García, « ¿Descargo de conciencia o limpieza del pasado? Un estudio sobre la autobiografía de Pedro Laín Entralgo », *op. cit.*, p. 350-373, cf. p. 369-370.

<sup>7</sup> Juan Marsé, *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelone, Debolsillo, 2009 [1978].

il n'est guère difficile de reconnaître un double fictionnel de Laín Entralgo<sup>1</sup>. Ce récit s'intègre dans une poétique à l'œuvre au moins depuis *Si te dicen que caí*<sup>2</sup>, dans laquelle la question de la fabulation et de ses conséquences identitaires occupe une place de choix, notamment en ce qui concerne le récit franquiste. Celui-ci est ainsi à la fois exhibé, détourné et finalement subverti depuis la fiction<sup>3</sup>, comme ce sera à nouveau le cas dans *Ronda del Guinardó*<sup>4</sup>.

Tout se passe comme si la réplique de Juan Marsé à Laín Entralgo – et aux autres écrivains phalangistes en mal de révision identitaire – avait créé un précédent et entraîné dans son sillage toute une lignée d'écrivains soucieux de mettre en garde le lecteur contre une réécriture biographique associée métonymiquement à la réécriture de l'histoire nationale. On en trouve notamment un premier exemple dans *Beatus ille*, d'Antonio Muñoz Molina, dans lequel le manuscrit autobiographique censé retracer la vie glorieuse d'un résistant communiste au franquisme, Jacinto Solana, se révèle finalement être un faux, un piège narratif – dans une distanciation évidente vis-à-vis de l'engagement communiste et des récits qui lui sont associés. L'écriture mémorielle d'Isaac Rosa semble reprendre une des clés de l'intrigue de la *Muchacha de las bragas de oro* dans son roman *La malamemoria* (1999). Dans ce dernier, un écrivain désargenté accepte, à la fin des années 1970, d'écrire la fausse biographie de Gonzalo Mariñas, homme politique « *aperturista* » qui se serait suicidé à la suite de révélations concernant son implication dans des exactions commises durant la guerre civile. Si le héros, Julián Santos, accepte le projet de falsification/blanchiment de la biographie, c'est qu'il n'a de cesse de se persuader que son écriture n'aura aucun retentissement public et ne contribuera donc pas à falsifier les représentations mémorielles. Il renoncera finalement à son projet après avoir mené une investigation dans l'Andalousie profonde qui l'amène à découvrir la vérité historique, dans la droite ligne de son nom, qui évoque l'historien Santos Juliá<sup>5</sup>. Une version remaniée de ce roman, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, paraît en 2007 et intègre cette fois-ci un commentaire critique rédigé par un personnage de lecteur critique en fin de chacun des chapitres qui le composent. Comme l'a bien remarqué Anne-

---

<sup>1</sup> Manuela Sánchez García, « *¡Descargo de conciencia o limpieza del pasado? Un estudio sobre la autobiografía de Pedro Laín Entralgo* », *op. cit.*, p. 370-371.

<sup>2</sup> Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, Barcelone, Debolsillo, 2011[1973].

<sup>3</sup> Geneviève Champeau, « *Si te dicen que caí de Juan Marsé: entre desmitificación y mitificación* », *Cahiers d'études romanes*, n° 26, 2013, p. 183-207, consultable en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/3936>, dernière consultation le 29/05/2018.

<sup>4</sup> Juan Marsé, *Ronda del Guinardó*, éd. de Fernando Valls, Madrid, Crítica, 2005 [1984].

<sup>5</sup> Nous devons cette remarque onomastique à Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel*, *op. cit.*, p. 225.

Laure Bonvalot<sup>1</sup>, la forme de ce récit s'inspire de la structure d'un autre hypotexte : le roman *Autobiografía del general Franco*, de Manuel Vázquez Montalbán<sup>2</sup>. Ce dernier roman présente deux versions de la biographie du général Franco, l'une constituant une autobiographie falsifiée, tandis que la seconde interrompt régulièrement le récit sous la forme d'incises-commentaires de l'auteur de la fausse autobiographie qui vient ainsi contredire la mimésis formelle d'autobiographie dont il est l'auteur mais non le narrateur.

En d'autres termes, la fiction de l'écriture biographique ou autobiographique constitue une préoccupation récurrente du roman espagnol contemporain. L'écriture littéraire apparaît systématiquement comme une écriture curative et corrective face aux tentatives de révision ou de falsification du passé, dans une affirmation de l'aptitude de la littérature à amender le récit national et à produire un savoir identitaire.

## **2. Le retour aux origines : les sources documentaires**

Par-delà le modèle narratif de la factualité, nous proposons ci-après de regrouper un ensemble de modalités documentaires au sein de ce que l'historiographie nomme les sources primaires, c'est-à-dire les sources de première main. Seront regroupées dans cette catégorie les modalités documentaires relevant de la littérature testimoniale (Mémoires, citations de témoignages publiés, diégétisation du témoignage et de sa collecte, roman à clé) et des discours institutionnels ou journalistiques d'époque, fréquemment reproduits sous la forme de citations, notamment dans *Mala gente que camina*.

### **2.1. Les formes du témoignage**

Les romans du corpus convoquent systématiquement des témoins ou des récits de témoins qui visent à apporter une garantie référentielle souvent problématique aux univers diégétiques. Nous constaterons ainsi une tension qui mène du témoignage au document, de l'expérience à la preuve et à l'attestation. Il s'agira de montrer comment les témoignages tendent à faire document au sein de ces romans, et à produire une attestation cependant toujours problématique.

L'effet de document connote fréquemment la faille identitaire. Qu'il soit produit par une parole énoncée depuis le présent diégétique ou qu'il s'agisse d'une parole

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>2</sup> Manuel Vázquez Montalbán, *Autobiografía del general Franco*, Barcelone, Planeta, 1993.



« récupérée » – à l’image des témoignages reproduits à partir d’ouvrages testimoniaux avérés dans *Mala gente que camina* –, le témoignage renvoie toujours à la volonté de transmettre une parole mais aussi de mettre en récit une trajectoire vitale. Cela revient à dire que l’on trouve, par-delà la fragilité inhérente au témoignage, une volonté de construire une « identité narrative » à la croisée du vécu singulier et de l’histoire collective.

### 2.1.1. *Les Mémoires et l’effet d’autorité*

Dans *Mala gente que camina* et *Ayer no más*, figurent des références explicites au genre des Mémoires, un sous-genre testimonial basé sur l’autorité singulière du mémorialiste :

Dans les Mémoires, [...] l’auteur est un grand témoin qui a vu, entendu, vécu de près telle période historique et vient en rendre compte, car il dispose pour cela d’une compétence et d’une légitimité particulières. Il ne craint pas les certitudes, puisqu’il s’appuie sur son expérience qu’il veut indubitable : il sait comment et pourquoi les choses se sont déroulées, sa vie et son action se sont confondues avec l’histoire d’un pays, d’un peuple, d’un changement fondamental<sup>1</sup>.

Les Mémoires retouchées de grandes figures littéraires des années 1950 – Carlos Barral, Miguel Delibes, José Caballero Bonald – permettent à Benjamín Prado, dans *Mala gente que camina*, de construire la référentialité de Dolores Serma sur le mode de la contamination ontologique à partir de citations pseudo-référentielles. Celles-ci, dans leur successivité, produisent un « feuilleté<sup>2</sup> » documentaire : les citations se recoupent et finissent par constituer un faisceau d’indices concordants, servant ainsi de preuve.

Dans *Ayer no más*, le père du protagoniste, le phalangiste Germán Canseco, prend la décision d’écrire ses Mémoires, dont certains fragments sont livrés au lecteur. Il s’agit d’une mimésis formelle d’écriture testimoniale, une « fiction d’écriture autobiographique<sup>3</sup> », qui rend également compte des intentions de ce personnage. En effet, le choix d’écrire des Mémoires renvoie à une affirmation d’autorité. Par son acte d’écriture, le vieux phalangiste Canseco cherche non seulement à contester la version de l’histoire produite par son fils, l’historien et héros du récit José Pestaña, mais il se pose

---

<sup>1</sup> Isabelle Guary, Marie-Françoise Leudet, Agnès Vinas, « Les *Mémoires de guerre* au baccalauréat : un “salut” pour la littérature ? », *Les Temps Modernes*, n° 661, vol. 5, 2010, p. 18-32, cf. p. 27-28.

<sup>2</sup> Michel de Certeau, *L’écriture de l’histoire*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>3</sup> Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman “istorique” contemporain », *op. cit.*, p. 52.

également en « grand témoin » capable d'expliquer le passé. Il se place ainsi en concurrence directe avec l'histoire produite depuis les institutions universitaires ou avec l'histoire « officielle » promue par l'État.

*a. Les citations retouchées dans Mala gente que camina : produire de la référentialité et figurer l'exclusion*

Dans *Mala gente que camina*, le personnage de Dolores Serma, autrice d'un roman à clé désormais oublié, fait l'objet de toute une procédure de véridiction de son existence dans l'univers diégétique, notamment par le biais de citations pseudo-référentielles de discours factuels. Le narrateur, après avoir débusqué dans un « grueso tomo del ISBN » (*MGC*, p. 28) le nom et la référence bibliographique du roman – « me puse a buscar en el ISBN a Dolores Serma. A ver : Seoane..., Serjan..., Serlio... Ahí estaba : Serma Lozano, Dolores. *Óxido*. Ediciones de la Imprenta Márquez. Valladolid, 1962 » (*MGC*, p. 31) –, se lance sur les traces de Serma dans divers ouvrages portant sur les cercles littéraires de l'Espagne franquiste. Le fruit de ces recherches se traduit par la convocation de quatre longues citations de Mémoires de figures du champ littéraire de la période franquiste, reproduites pages 47, 57, 94-95 et page 100. Ces transcriptions constituent en réalité des citations altérées et donc pseudo-référentielles. Elles ont pour fonction d'attester l'existence diégétique de Dolores Serma au sens le plus classique de la fonction auxiliaire du document, pris dans sa dimension à la fois informative, didactique et indiciaire.

La fictionalité du personnage de Dolores Serma impose une opération conjointe de prélèvement/altération des citations originales dont la finalité principale consiste à incruster Dolores Serma dans un document de facture factuelle. Cette opération de retouche textuelle n'est pas sans rappeler certaines intégrations/altérations d'images d'archives dans certaines productions audiovisuelles fictionnelles. Les études cinématographiques parlent d'un « effet Forrest Gump » pour désigner cette procédure d'incrustation d'un personnage fictif aux côtés de personnages réels dans des images d'archives, technique popularisée par le film *Forrest Gump* de Robert Zemeckis (1994). Remarquons toutefois que la volonté de produire un effet d'archive, notamment par l'intégration d'authentiques images d'archives, apparaît pour la première fois des décennies plus tôt, avec *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941)<sup>1</sup>. Cette intégration d'un

---

<sup>1</sup> Sur l' « effet Forrest Gump » : cf. Elena de la Cuadra, Iris López de Solís, « Imágenes de archivo en cine de ficción: cine basado en una historia real », *Trípodos*, n° 31, Barcelone, 2013, p. 11-36, cf. p. 20-21 ; sur l'effet d'archive dans *Citizen Kane* : cf. Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Londres/New York, Routledge, 2013, p. 52 et Bénédicte Brémard,

personnage fictif aux côtés de personnes attestées constitue une stratégie courante du roman. Dans le roman historique, notamment, il est fréquent qu'un personnage historique apparaisse en toile de fond, de manière secondaire, à l'image des exemples canoniques que sont les romans historiques romantiques de Walter Scott, dans lesquels ces figures servent à « afianzar la historicidad del argumento » et à créer un « efecto de historia<sup>1</sup> ».

En guise d'exemple, nous proposons ici la citation originale issue des mémoires de Carlos Barral, *Los años sin excusa*, en colonne de gauche, accompagnée, en colonne de droite, de la citation pseudo-référentielle citée par le narrateur de *Mala gente que camina*. En caractères gras figurent les altérations manifestes du texte original.

Por más que lo intente, no consigo identificar con seguridad a los que intervinieron en aquel primer encuentro prefundacional. Mercedes Salisachs, Juan Goytisolo, Jesús López Pacheco. Tal vez Ana María Matute [...] Entre los extranjeros, con seguridad Alain Robbe-Grillet, Italo Calvino y Henry Green. Probablemente algún alemán y algún escandinavo. Doris Lessing había perdido el avión en el aeropuerto de Londres, como Green, el lector ya lo sabe, perdería los de regreso. Habría venido con Goytisolo, seguramente, Monique Lange, escritora todavía no reconocida. Algunos más, seguramente, aparte de los que ya estábamos fondeados en el rico hotel y de algunos nuevos periodistas de revista o de página literaria de los que en adelante acudirían cada año y que intervenían también en las conversaciones<sup>2</sup>.

No consigo identificar con seguridad –escribe– a los que intervinieron en aquel primer encuentro **de narradores**. Mercedes Salisachs, Juan Goytisolo, **a quien acompañaría Monique Lange... Dionisio Ridruejo, en representación de la literatura oficial**. Entre los extranjeros, con **certeza Italo Calvino, Robbe-Grillet y Henry Green. De Doris Lessing recuerdo que** había perdido el avión en el aeropuerto de Londres, **pero no si al final estuvo o no estuvo en el hotel Formentor. Y a la lista hay que añadir a algunas esposas de poetas –olvidé a Clementina Arderiu, la de Carles Riba, a la narradora Dolores Serma, paisana de Delibes y tenaz aspirante al Premio Biblioteca Breve, y a un grupo de damas de la capa más leída de la sociedad palmense**” (MGC, p. 57, nous soulignons).

---

« Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva », *Trama y Fondo*, n° 24, premier semestre 2008, p. 141-149, cf. p. 142.

<sup>1</sup> Celia Fernández Prieto, *Historia y novela. Poética de la novela histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2003, p. 88.

<sup>2</sup> Carlos Barral, *Los años sin excusa. Memorias II*, Barcelone, Barral, 1978, p. 247.

La comparaison des deux citations permet d'entrevoir un travail de réécriture qui ne se résume pas à un simple ajout de Dolores Serma dans la citation originale. Benjamín Prado respecte globalement l'ordre du texte original dans la première moitié de la citation, même si l'on détecte quelques modifications paradigmatiques telles que la substitution de « certeza » à « seguridad ». Cependant, il réalise des coupes et des ajouts substantiels à partir de la mention de l'écrivaine Doris Lessing. L'ajout dans ce passage de Dionisio Ridruejo, qui effectivement assista à ces rencontres de Formentor comme le précise C. Barral dans son ouvrage, a une valeur stratégique. En effet, *Mala gente que camina* aborde à de nombreuses reprises cette figure tout à la fois politique et littéraire que le texte construit à la manière d'un miroir inversé, l'écrivain phalangiste faisant office d'alter-ego négatif et contre-exemplaire pour le narrateur.

L'opération a pour but premier d'intégrer Dolores Serma dans ce passage de manière à la placer dans une position ambivalente et vraisemblable, afin de souligner son intégration somme toute fragile et incertaine dans les milieux littéraires de l'époque. Bien qu'associée à la figure prestigieuse de Miguel Delibes et à un rôle actif de « narradora » et de « tenaz aspirante al premio Biblioteca Breve », elle apparaît aux côtés d'une « femme de » – Clementina Arderiu, que Carlos Barral cite également dans ses mémoires, mais bien en tant que poète et non en tant que figurante – et d'un groupe de femmes visiblement présentes en tant que spectatrices. Il est à noter que ce « grupo de damas de la capa más leída de la sociedad palmense » constitue un syntagme prélevé lui aussi dans les mémoires de Carlos Barral quelques pages avant l'hypotexte principal<sup>1</sup>, raison pour laquelle nous l'avons souligné dans la citation apocryphe de B. Prado. En outre, la présence de Dolores Serma à Formentor, même secondaire, ne peut qu'être significative – le narrateur parle d'ailleurs de participation à des « simposios literarios de primera magnitud » (*MGC*, p. 58). Il faut se rappeler que les rencontres de Formentor furent particulièrement importantes pour le champ éditorial de l'époque et pour la maison d'édition Seix Barral et sa toute récente collection Biblioteca Breve. *In fine*, ces rencontres contribuèrent à l'ouverture accrue de l'Espagne aux marchés éditoriaux européens<sup>2</sup>. Ainsi, Dolores Serma se trouve à la fois inscrite au cœur de l'activité littéraire

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>2</sup> Aránzazu Sarría Buil, « De Seix Barral a Carlos Barral. Historia de la edición y construcción de la memoria », dans Catherine Orsini-Saillet (éd.), *Mémoire(s). Représentations et transmission dans le monde hispanique (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Dijon, EUD, 2008, p. 67-78.

et assignée à un rôle secondaire, « atrapada en un párrafo displicente » (*MGC*, p. 57), selon les termes du narrateur visant à encadrer l'interprétation de la citation<sup>1</sup>.

Outre le recours aux guillemets pour expliciter l'acte de citation, le narrateur mentionne la source, « las memorias de Carlos Barral », et les motifs l'ayant conduit à la sélectionner : dans la première citation pseudo-référentielle (*MGC*, p. 47), attribuée à Miguel Delibes, celui-ci affirme avoir fait inviter Serma aux rencontres de Formentor de 1959. Les citations pseudo-référentielles fonctionnent ainsi comme des garanties mutuelles selon le principe de recoupement définitoire de la démarche documentaire, démarche au cœur de toute investigation<sup>2</sup>. C'est bien le statut ontologique de Dolores Serma qui se trouve par là même soumis à une tension documentaire ambiguë. Ce personnage n'est pas simplement mis en scène aux côtés de personnages attestés comme Carmen Laforet durant des séquences dialoguées – les dialogues étant associés de manière privilégiée à la fiction<sup>3</sup> –, il se trouve aussi et même surtout construit de manière crédible via des citations pseudo-référentielles, au point de faire vaciller le pacte de lecture romanesque. Ces retouches de citations extraites d'ouvrages attestés visent à construire une « rétorica de la anti-ficcionalidad<sup>4</sup> » déjà observée par Antonio Gómez López-Quiñones dans *Soldados de Salamina*. Cette rhétorique s'y manifeste notamment via la présence de personnages attestés – Javier Cercas, Roberto Bolaño, Andrés Trapiello, Rafael Sánchez Mazas et Rafael Sánchez Ferlosio – aux côtés d'autres personnages

---

<sup>1</sup> Jennifer Houdiard a proposé une interprétation de ce passage beaucoup plus marquée par l'intertextualité. Selon elle, B. Prado aurait fait le choix de faire figurer par le biais de cette citation des auteurs friands de dispositifs métatextuels. Au vu des altérations du texte original et du contexte d'intégration de la citation, cette dimension nous semble ici secondaire (Jennifer Houdiard, « Historia de una novela que nunca existió: "Mala gente que camina", novela metaliteraria de Benjamín Prado », dans Marta Álvarez, Antonio Jesús Gil González, Marco Kunz (éds.), *Metanarrativas hispánicas*, Zúrích, Lit, coll. « LIT Ibéricas », 2012, p. 165-178, cf. p. 169).

<sup>2</sup> C'est d'ailleurs la non-contrainte du recoupement documentaire qui permet à Olivier Caíra de définir la fiction (cf. Olivier Caíra, *Définir la fiction, op.cit.*).

<sup>3</sup> Le recours conséquent à des scénes de dialogues constitue un des indices de fictionnalité évoqué par Káte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1957], p. 291-295, dans le cas des récits hétérodiégétiques. Gérard Genette, poursuivant et commentant les travaux de K. Hamburger, associe lui aussi la reproduction de dialogues *in extenso* à une « impression – justifiée – de "fictionalisation" » dans la mesure où l'extrême exactitude de ce type de séquence – il en est de même pour les descriptions particulièrement détaillées – porte atteinte de fait à la vraisemblance (Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004 [1991], p. 149-150). Pour un résumé des indices de fictionnalité selon Káte Hamburger, on peut se référer à Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 263-264.

<sup>4</sup> Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana, 2006, p. 55.

fictionnels – Miralles – ou au statut plus incertain pour le lecteur non documenté – « los amigos del bosque » ou l'historien Miquel Aguirre<sup>1</sup>.

Les citations pseudo-référentielles construisent ainsi dans *Mala gente que camina* une figure marginale de l'histoire littéraire et renvoient par là même à l'ambition du roman de représenter les exclus de l'Histoire. Pour autant, cette modalité documentaire relève également d'une réactualisation d'une stratégie de construction de la vraisemblance déjà présente dès les origines du roman historique : c'est précisément parce que Dolores Serma constitue une exclue de l'Histoire que sa présence au second plan des grands événements apparaît vraisemblable. En d'autres termes, la modalité documentaire des citations retouchées constitue une stratégie de construction de la référentialité du texte mais elle a également une fonction poétique. En effet, ici les modalités d'incrustation d'un personnage de fiction dans les grands événements historiques et littéraires sous le franquisme ont une valeur signifiante. L'effet de document connote la marginalité et l'exclusion ainsi que, de par la présentation du document, le geste d'exhumation d'un narrateur enquêteur engagé, figure qui sera étudiée *infra*. En d'autres termes, l'effet de document connote une identité espagnole incomplète du fait de ce « blanc de l'histoire<sup>2</sup> » que constitue la destinée tragique des victimes oubliées ou inconnues du franquisme.

### *b. Les Mémoires du (grand-)père dans Ayer no más : une transmission problématique*

Dans *Ayer no más*, Germán Canseco, le père du protagoniste, prend la décision d'écrire ses Mémoires, dont quelques extraits sont reproduits dans les séquences 18, 37 et 42. L'effet d'attestation de la modalité documentaire concerne moins le contenu du discours mémoriel que ses formes et ses conditions d'énonciation. L'acte d'écriture se trouve motivé par la nécessité de transmettre aux petits-enfants une certaine version de l'histoire singulière de ce vieux phalangiste resté fidèle à ses convictions et à la mémoire de ses camarades tombés au combat. Cet acte ambitionne cependant de dépasser le cadre local de l'histoire d'une petite capitale de province pour s'inscrire dans l'histoire

---

<sup>1</sup> Le statut de ces personnages a notamment pu être éclairé par le film *Soldados de Salamina*, réalisé par David Trueba (2003), et par la publication d'un ouvrage de dialogues entre le réalisateur et l'écrivain : Javier Cercas et David Trueba, *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Barcelone/Madrid, Tusquets/PLOT, 2003. On pourra se référer à Isabelle Fauquet, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, thèse de doctorat dirigée par Geneviève Champeau, Université Bordeaux Montaigne, 2012, p. 109-110 pour plus de précisions à ce sujet. Cette thèse a donné lieu à une récente publication : Isabelle Fauquet, *Héros et nouveaux modèles. L'exemplarité dans le roman espagnol d'aujourd'hui*, Rennes, PUR, 2017.

<sup>2</sup> Nous faisons ici allusion à l'ouvrage collectif d'Odette Martinez-Maler et Nathalie Sagnes-Alem (coord.), *Dans les blancs de l'histoire. Les récits trouvés de l'Espagne contemporaine*, Montpellier, PULM, 2018.

collective. Ce choix apparaît, d'une part, dans l'étiquette générique adoptée par Germán Canseco et que précise sa femme, Feli, lors de la première allusion à ce projet d'écriture : « ¿No le ha dado por decir que va a escribir sus memorias, la historia de la familia para los nietos? » (*ANM*, p. 74). Mais, à la fin du récit, José Pestaña, sur le point de publier un roman, laisse entendre que son père pourrait publier ses Mémoires : « Me he puesto a escribir de todo esto. Me hace gracia. Será curioso ver juntos el libro, o lo que sea de mi padre, si es verdad que lo está escribiendo, y este, si lo termino [...] » (*ANM*, p. 277). Comme dans toute écriture testimoniale, la question centrale tient à la volonté d'assurer une transmission à l'endroit d'un témoignaire. On constate ici un mouvement de gradation : les destinataires immédiats sont d'abord les petits-enfants biologiques de Canseco, mais l'éventualité d'une publication laisse entendre que la parole mémorielle de ce phalangiste chercherait à se transmettre auprès de la génération des petits-enfants dans leur ensemble.

Les petits-enfants constituent les destinataires immédiats de l'écriture de Germán Canseco, lequel évoque un devoir de mémoire contre-discursif : « ¿A qué vinieron aquellas insinuaciones cuando [José Pestaña] publicó el trabajo sobre La Bilbaína ? Se lo debo a mis nietos. Padre se habría muerto de pena si hubiese conocido todo esto, que no hizo sino trabajar, trabajar y trabajar » (*ANM*, p. 81). Sur un plan sociologique, le désir de transmission s'inscrit dans la fonction mémorielle des grands-parents. Selon Maurice Halbwachs, « la société, en attribuant aux vieillards la fonction de conserver les traces de son passé, les encourage à consacrer tout ce qu'il leur demeure d'énergie spirituelle à se souvenir<sup>1</sup> ». C'est ainsi qu'il est coutumier, notamment dans les sociétés rurales<sup>2</sup>, que les grands-parents assurent la transmission auprès des petits-fils et ainsi « renouent le passé à l'avenir<sup>3</sup> ». Or, le « présentisme », dans sa version péninsulaire, suppose une remontée du passé sur le mode de la multiplication des récits mémoriels, un phénomène en partie lié à une rupture dans l'ordre de la transmission. Le poids du silence et des non-dits, fréquemment évoqué par les romanciers de la mémoire, pourrait donc rendre paradoxal l'engagement de Canseco dans l'écriture d'un récit testimonial, d'autant que la

---

<sup>1</sup> Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 [1925], p. 105.

<sup>2</sup> « Dans les sociétés rurales, il arrive assez fréquemment que, pendant la journée, alors que père et mère sont occupés aux champs ou aux mille travaux de la maison, les jeunes enfants restent confiés à la garde des "vieux", et c'est de ceux-ci, autant et même plus que de leurs parents directs, qu'ils reçoivent le legs des coutumes et des traditions de toute sorte » (Marc Bloch, « Mémoire collective, traditions et coutumes », *Revue de synthèse historique*, 1925, n° 118-120, p. 79, cité par Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 [1950], p. 112).

<sup>3</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 112.

« récupération de la mémoire historique » a été d'abord associée à une démarche volontaire d'une partie de la génération des petits-enfants<sup>1</sup>, voire des arrière-petits-enfants<sup>2</sup>. Le témoignage de Canseco constitue en fait un récit de circonstance, produit sur le mode de la réplique face à la faille sismique que représente, à l'échelle du récit, l'irruption d'un témoin accusateur à son encontre. Le début du récit s'ouvre par l'entrée en scène du vieux paysan Graciano Custodio Álvarez qui accuse Germán Canseco d'avoir été complice du meurtre de son père en 1936, dans le cadre de la « terreur bleue<sup>3</sup> ». Cette accusation se produit en présence du fils de Germán, José Pestaña, historien spécialiste de la guerre civile, dans le contexte spécifique du débat mémoriel sous la première législature de José Luis Rodríguez Zapatero (2004-2008) qui constitue manifestement le temps représenté dans la diégèse.

La prise de parole de Germán Canseco est indissociable de sa volonté de perpétuer sa propre mémoire dans un contexte diégétique d'antagonisme mémoriel, lié à l'accusation d'une victime du camp républicain dans le cadre plus large d'une véritable effervescence discursive des mémoires collectives. Cependant, Canseco manifeste un rapport ambivalent à l'écriture : méfiant à l'endroit des livres, et notamment ceux publiés par son fils, il a pourtant conscience que la puissance du récit permet d'infléchir les représentations. C'est au nom de cette pensée qu'il s'attelle à la production d'un récit appelé à perdurer, de même que l'héritage d'une tradition dont il s'estime porteur :

Lo hicimos porque era nuestro sagrado deber de soldados, el cual en una guerra es sagrado, como digo. Punto. La verdad no viene en los libros, por supuesto no en los que escribe Pepe. Punto y aparte. Esta sí que es una buena máquina de escribir, y no los ordenadores. La compré vuestro bisabuelo y está como el primer día (*ANM*, p. 158).

---

<sup>1</sup> Nombre d'historiens du temps présent s'accordent à assimiler le mouvement civico-politique de la récupération de la mémoire historique à la « generación de los nietos » à l'image de Santos Juliá qui a parlé d'une « mirada del nieto » à ce propos (Santos Juliá, « Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición », *Claves de Razón Práctica*, n° 129, 2003, p. 14-24, cf. p. 23).

<sup>2</sup> Paloma Aguilar, « Memoria y transición en España. Exhumaciones de fusilados republicanos y homenajes en su honor », *Historia y Política*, n° 39, 2018, p. 291-325, cf. p. 295.

<sup>3</sup> Nous employons cette expression parfois employée dans l'historiographie espagnole pour désigner la répression institutionnalisée par les militaires rebelles à la suite du coup d'État du 18 juillet 1936. Elle a le mérite de situer politiquement la violence du côté de l'extrême droite et de la Phalange espagnole. L'historiographie française et anglo-saxonne de la guerre civile espagnole parlent fréquemment de « terreur blanche » par analogie avec les Russes blancs durant la révolution russe de 1917. Nous éviterons de parler de « répression franquiste » par souci de précision chronologique : ce n'est que le 30 septembre 1936 que Franco devient officiellement le chef de la rébellion militaire et du nouvel État en devenir.



La référence à la machine à écrire, aussi triviale qu'elle puisse paraître, rend compte de la permanence d'un héritage et incarne matériellement la transmission que cherche à opérer le vieux phalangiste. La présence rhétorique du destinataire signifié par la référence à « vuestro bisabuelo » permet d'associer cette séquence (numéro 37), à la séquence 18 où l'on retrouve la mention des ancêtres depuis la perspective des petits-enfants (« don Servando Canseco Estébanez, vuestro bisabuelo », *ANM*, p. 82). La véracité du récit se lit à travers le souci des références toponymiques, chronologiques, chrononymiques et anthroponymiques, notamment dans la séquence 18. Les références aux divers acteurs y sont précises, à l'image de la description de l'arrivée du basque Damián Lezama, le fondateur de l'entreprise « La Bilbaína » que la famille Canseco a réussi à acheter à vil prix suite à sa saisie par le camp des rebelles durant la guerre civile :

Habiendo llegado don Damián Lezama a León en 1921, fundó La Bilbaína, fábrica de componentes y suministros eléctricos, el cual era un hombre emprendedor. La susodicha fábrica estaba en lo que ahora es el Banco Santander, sito en la calle Renueva, ocupando manzana y huertos colindantes. Empleó a catorce obreros en los talleres, a tres señoritas en las oficinas y a dos dependientes en la tienda abierta al público, que servía para expender género al detall. (*ANM*, p. 81)

On constate ici une volonté de saturer le texte de données factuelles – dates, nombre d'employés, adresse exacte, superficie – selon un ordre strictement chronologique. Cette volonté de multiplier les données factuelles s'inscrit dans une visée non seulement argumentative – défendre une version de l'histoire familiale et collective – mais également vériditive. Pour autant, les Mémoires de Germán Canseco rendent compte, sur un mode caricatural, de l'idéologie franquiste qui les sous-tend et qui les fragilise. On relève ainsi certains chrononymes<sup>1</sup> idéologiquement situés – « el Régimen », « la Cruzada » – ou l'emploi d'expressions aux relents fascistes – « el protomártir » pour se référer à José Calvo Sotelo – et traditionalistes, à l'image de la phrase conclusive de la séquence 18 : « Vuestro bisabuelo [...] creó muchísima riqueza para León, ya que él se sentía muy leonés, y lo dio todo por su tierra, por su familia y por España » (*ANM*, p. 82). Cette phrase n'est pas sans évoquer la devise vichyste « travail, famille, patrie », mais aussi la pensée de la nation comme une totalité organique promue par le phalangisme puis

---

<sup>1</sup> « Nous appelons *chrononyme* une expression, simple ou complexe, servant à désigner en propre une portion de temps que la communauté sociale appréhende, singularise, associe à des actes censés lui donner une cohérence, ce qui s'accompagne du besoin de la nommer » écrivent Paul Bacot, Laurent Douzou et Jean-Paul Honoré, « Chrononymes. La politisation du temps », *Mots. Les langages du politique*, n° 87, 2008, p. 5-12, citation p. 5.

par le franquisme. En outre, Germán Canseco développe un propos teinté d'autoritarisme : outre la pensée sentencieuse et taxative (« La verdad no viene en los libros »), on retrouve un argument classique fondé sur l'autorité du témoin : « Lo que yo cuente es la verdad. Pepe no estuvo allí. Yo sí. Punto » (*ANM*, p. 158). Cet argument d'autorité renvoie à l'essence même de la parole testimoniale selon François Hartog : « “J’y étais, j’ai vu et entendu”, et “Je dis ce que j’ai vu et entendu” : tels sont les traits essentiels du témoignage, les termes du contrat qui le fondent et de l'autorité qui en découle<sup>1</sup> ». À ceci près que cette parole sert ici une autorité excluante qui vise à disqualifier la parole du fils et, par la même occasion, de l'historien qu'il est et qu'il incarne.

Ainsi, l'attestation de la fiction du document que produit Canseco reste incertaine, fragile, voire sapée de l'intérieur par la structure globale du roman qui valorise la parole du fils, José Pestaña. L'effet de document fonctionne ici dans le cadre d'une grammaire du récit : c'est dans sa mise en relation avec les autres séquences que le récit testimonial de Canseco prend tout son sens et qu'il révèle toutes ses failles. En outre, cette parole s'inscrit dans une tendance lourde du roman documentaire : la lutte mémorielle se donne à lire comme une lutte narrative et identitaire dont le cœur reste la question de l'origine du présent diégétique et extratextuel. Dans ce cadre, le document ou la fiction de document ne se limitent pas à attester et assurer une référentialité accrue du récit, l'effet de document connote également le retour aux origines et la lutte pour l'établissement d'un récit à même d'articuler ou de réarticuler le passé et le présent.

### **2.1.2. *Le roman à clé et la faille identitaire dans Mala gente que camina***

Dans *Mala gente que camina*, l'intrigue naît de la rencontre d'un homme – le narrateur autodiégétique Juan Urbano, enseignant de littérature espagnole au sein d'un lycée madrilène au début des années 2000 – et d'un récit – le roman oublié *Óxido* dans lequel Dolores Serma relate sur le mode du roman à clé un rapt d'enfant sous le franquisme –. Celui-ci aurait paru en 1962 – dans l'univers diégétique –, mais aurait été préparé durant les années 1940, aux côtés de Carmen Laforet alors que celle-ci rédigeait *Nada* à la bibliothèque de l'Athénée de Madrid. Récit en apparence avant-gardiste, *Óxido*

---

<sup>1</sup> François Hartog, « La présence du témoin », *L'Homme*, n° 223-224, Paris, éd. de l'EHESS, 2017, p. 169-184, cf. p. 169.

apparaît comme un roman à clé à valeur documentaire dès sa première consultation par le narrateur.

À l'issue du roman, *Óxido* s'avère également constituer une archive secrète, puisque la copie dactylographiée et calquée sur papier carbone recèle, sous forme de paragraphes intercalés sur l'une des copies, le témoignage « direct » de Serma, sans le filtre littéraire de la forme romanesque. Le roman oublié se transforme ainsi, à l'issue du récit, en une véritable archive trouvée qui vient redoubler, confirmer et couronner le travail interprétatif du narrateur mais aussi délivrer les dernières informations manquantes concernant la vie de Serma et de sa famille :

Revisé las páginas impares de aquella versión a máquina de *Óxido*. En su bloque central, desde la cuartilla número trece a la número sesenta y cinco, había párrafos de seis líneas, intercalados en la novela, en los que Dolores Serma había contado los acontecimientos que protagonizaron ella y su familia entre septiembre de 1940 y octubre de 1945 (*MGC*, p. 403).

Dès la première lecture du roman par le narrateur au chapitre sept, le récit de Dolores est assimilé à un roman à clef dénonçant le scandale des enfants volés aux prisonnières républicaines. Le narrateur intrigué par sa découverte s'empresse d'ailleurs d'explicitier le contexte, heureux prétexte pour transmettre aux lecteurs le savoir historique nécessaire à la bonne compréhension de la trame. En d'autres termes, dans *Mala gente que camina*, l'on trouve fréquemment des sortes de « grappes documentaires » : l'apparition d'un document, d'un témoignage, pourra successivement appeler des commentaires de contextualisation historique et des citations de documents d'époque.

Les quatre fragments métadiégétiques consacrés à la description d'*Óxido* (*MGC*, p. 135-139 ; 141-142 ; 155-157 ; 161-162) occupent un espace textuel relativement réduit dans lequel le narrateur résume le roman de manière assez détaillée le roman de Dolores Serma tout en intercallant ponctuellement des citations – souvent courtes – dûment signalées par des guillemets. Il s'agit de phrases simples, de formules lapidaires ou de passages particulièrement dramatiques et donc mémorables, à l'image de l'explicit (*MGC*, p. 161-162) qui clôt d'ailleurs le chapitre sept et le résumé du roman trouvé, comme s'il s'agissait de faire « retentir la lecture dans l'écriture<sup>1</sup> », pour reprendre la belle formule d'Antoine Compagnon :

---

<sup>1</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 27.

«En ese instante, al sentir los pasos que se acercaban –escribe Dolores Serma–, se llevó una mano nerviosa al pelo, y la otra al estómago, y hundió las uñas en su piel, como si intentara arrancarse la flor negra de la angustia, una flor de raíces ávidas, que crece lentamente en la oscuridad y exhala el espeso perfume de la desesperación».

Así terminaba *Óxido*. No, sin duda Dolores Serma no era una escritora vulgar. (MGC, p. 161-162).

Pero las autoridades la vuelven a apresar, la llevan a un cuartel, le rapan el pelo al cero y le hacen beber aceite de ricino, la duchan con una manguera y la desinfectan con azufre. Gloria no puede olvidar el agua helada, dañina, el olor a jabón y a sulfato, las manos sórdidas sobre ella, frotando, hiriendo. «*Y después, todo lo demás*», dice Dolores Serma [...]. (MGC, p. 155, nous soulignons)

Comme cette dernière citation en rend compte, les résumés attirent globalement l'attention du lecteur en raison de la rupture stylistique évidente qu'ils supposent par rapport à la parole du narrateur dans le reste du roman, qui oscille entre le regard acerbe sur le présent et une prose souvent pamphlétaire lorsqu'il s'agit de traiter du passé. Tout se passe comme si la prose du narrateur reproduisait plus ou moins volontairement le style de Dolores Serma, une polyphonie d'ailleurs explicitée dans certaines tournures qui relèvent manifestement du discours indirect libre :

La historia de *Óxido* empieza la mañana en que una mujer llamada Gloria sale a la calle en busca de su hijo y camina, sin poder encontrarlo, por una enorme ciudad llena de obras en la que, de pronto, descubre que al niño no lo ha visto nadie pero a ella la conoce todo el mundo. [...]. Gloria, cada más lejos de su calle, aborda a una florista, entra en dos sanatorios y habla con enfermeras y celadores, interroga a un guardia urbano y a un cartero que fuma un pitillo junto a un buzón. *Es que su hijo salió un momento a jugar en la acera de enfrente de casa y ahora no lo encuentra [...]. Pues lo sienten mucho, pero [no lo han visto]. Por cierto, dicen sucesivamente los desconocidos, ¿se arregló lo del escape de gas de su cocina?; ¿ha recuperado la cartilla de racionamiento que perdió la semana pasada?; ¿qué tal sigue Remedios, la hermana de Gloria?* (MGC, p. 135-136, nous soulignons).

*Óxido* pose d'emblée le scandale d'une disparition d'enfant qui ne suscite que l'indifférence de la société dans laquelle évolue Gloria, cependant qu'à cours un contrôle social extrêmement poussé figuré par la répétition des questions relevant de la vie privée de la protagoniste.

L'inquiétante étrangeté d'une population indifférente face à l'anormalité subit, en outre, un processus de gradation. La quête de Gloria devient incessante – « La escena se repite hasta el infinito » (MGC, p. 136) – et se trouve associée à une dégradation de

l'espace urbain que le lecteur au fait de l'histoire de la guerre civile peut associer au Madrid de l'après-guerre, en reconstruction suite aux batailles liées au long siège de novembre 1936-mars 1939 : « [Gloria] continúa caminando, toda la noche, por calles oscuras y cada vez más degradadas, con miedo a caer en las miles de zanjas abiertas en cualquier parte » (*ibid.*). Cependant, il est aussi possible de lire dans ces lignes une métaphore des fosses communes liées à la répression franquiste, ce que semble conforter la référence « a los obreros que cavan más y más fosos en la ciudad » (*ibid.*) et, surtout, l'interprétation soutenue en ce même sens par le narrateur (*MGC*, p. 143). Il est d'ailleurs frappant que le narrateur, ailleurs si prompt à désambiguïser le récit, ne commente pas outre mesure certaines des métaphores qu'il reproduit de la prose de Serma.

Dans ces fragments, le poids des métaphores dramatiques ou existentielles fait rupture : « “su nombre [el del hijo de Gloria] es un latigazo en la calles vacías”<sup>1</sup> » (*MGC*, p. 136) ; « “aquella agua siniestra de su corazón” » (*MGC*, 136-137) ; « [Gloria] hundió las uñas en su piel, como si intentara arrancarse la flor negra de la angustia » (*MGC*, p. 161-162). Il en est de même concernant certains motifs métaphoriques, telle la décision de Gloria d'écrire à même son corps le nom des rues qu'elle a déjà traversées en quête de son enfant ou le motif de l'apparition des traces dans la neige entre son domicile et une demeure aisée de la banlieue madrilène, après avoir acheté à un notaire des documents qui lui permettent de retrouver la trace de son fils (*MGC*, p. 161-162)<sup>2</sup>.

Cette écriture mémorielle, qui se matérialise dans l'encre de la peau (*MGC*, p. 137), n'est pas sans rappeler la démarche du tatouage ni sans évoquer des scènes du film de Christopher Nolan, *Memento*<sup>3</sup>, dans lequel le protagoniste, victime d'amnésie, se tatoue certaines informations sur le corps afin de se souvenir qu'il traque un homme qui aurait tué et violé sa femme. Le corps encre de l'héroïne d'*Óxido* devient un espace de la trace : l'écriture se fait la marque visible de la quête de Gloria sur les traces – pour le moment invisibles<sup>4</sup> – du fils disparu. Le corps de Gloria se transforme en un corps de

---

<sup>1</sup> Nous reproduisons les guillemets citationnels puisqu'il s'agit ici des mots de la narratrice d'*Óxido* qu'Urbano cite en discours direct.

<sup>2</sup> Cette métaphore a pu être inspirée par l'une des sources de Benjamín Prado, à savoir, le livre *Los niños perdidos del franquismo*, dans lequel il est précisé que la loi du 4 décembre 1941, en autorisant le changement de nom de famille de certains enfants, dans des conditions très précises, a permis dans les faits de faciliter les adoptions illégales et a contribué à empêcher que les vrais parents « *siguieran las huellas de los hijos* » (Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo*, Barcelone, Random House Mondadori, coll. « Debolsillo », 2003 [2002], p. 64, nous soulignons).

<sup>3</sup> Christopher Nolan, *Memento*, États-Unis, Newmarket Films/Team Todd, 2000.

<sup>4</sup> L'issue du roman *Óxido* fait finalement ressurgir la trace : Gloria « *sigue unas huellas que empezaron frente a su casa y, tras un largo trayecto, terminan en una ostentosa mansión de las afueras, en la zona*

victime, un corps biffé et lacéré où se matérialise la violence symbolique de la politique mémorielle franquiste. En effet, face aux changements toponymiques de l'Espagne des vainqueurs franquistes, elle doit raturer ou ajouter de nouveaux noms, si bien qu'elle perçoit son corps comme « *la nada*, el mapa de *la nada*<sup>1</sup> » (*MGC*, p. 137). De manière singulière, cette scène revêt une profondeur métaphorique et intertextuelle inusuelle dans l'économie du roman. À ce titre, elle illustre de manière exemplaire la rupture stylistique que suscite la lecture d'*Óxido* dans le cours du récit. Outre l'interprétation historique rapidement apportée par le narrateur au sujet des changements toponymiques (*MGC*, p. 143), il faut souligner la portée évocatrice de l'image proposée.

La métaphore mémorielle est évidente : elle renvoie à l'amnésie de l'Espagne franquiste dans un contexte de répression, de réécriture de l'histoire et de silence des vaincus<sup>2</sup>. Il s'agit aussi d'une figuration de l'écriture comme prothèse mémorielle prise dans une tension entre agence et patience, entre action et affect : Gloria résiste à l'oubli et à la disparition de son fils en écrivant, mais la politique mémorielle des vainqueurs impose malgré tout la rature et la réécriture d'un corps devenu palimpseste identitaire. L'écriture à même le corps, qui en fait une archive extériorisée, et le fait de l'entailler par l'inscription scripturale et la biffure donnent à voir des failles existentielles et identitaires. Gloria se confronte à deux mouvements contradictoires, entre résistance à l'oubli de soi et dépossession de soi par la « violence archivale<sup>3</sup> » de l'histoire officielle franquiste. Celle-ci impose un nouvel ordre politique et juridique, de nouveaux lieux – les changements toponymiques – et en vient à nier la filiation – la négation du rapt du fils par la société.

L'isotopie de la faille, présente dans l'image de l'entaille et de la biffure, ressurgit dans l'installation ultérieure de Gloria dans les « zanjas » : « Desde la llegada del verano, Gloria no ha vuelto a su casa y duerme cada noche en una de las zanjas que se siguen abriendo en la ciudad, “a medio camino entre los enterrados y los desenterrados” » (*MGC*,

---

residencial, justo donde las zanjas dejan de verse » (*MGC*, p. 161), c'est-à-dire précisément là où les traces de la guerre civile ont été effacées.

<sup>1</sup> On remarque ici la très probable allusion intertextuelle à *Nada* de Carmen Laforet qui renforce la crédibilité du personnage de Serma, puisqu'elle est censée avoir commencé la composition de *Óxido* dans les années 1940 à l'*Ateneo* de Madrid aux côtés de Laforet alors que celle-ci rédige son premier opus.

<sup>2</sup> Comme le précise Paloma Aguilar, « Tras la Guerra Civil, España ha de enfrentarse a un panorama de memorias divididas. Buena parte de las memorias de los vencidos ya no residen en nuestro país, sino en el exilio, y las que permanecen están silenciadas por la represión y la censura; en realidad, no se mantienen más que en el seno de algunas familias, siendo el caso que muchas otras, atezadas por el miedo, ocultaran a sus allegados su pasado republicano para protegerles de la brutalidad ejercida por los vencedores » (Paloma Aguilar, *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 100).

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 19.

p. 138-139). Cette isotopie rend compte de l'aliénation et de l'impossible positionnement de Gloria, qui renvoient à l'ambivalence de la place fondamentalement paratopique<sup>1</sup> de Dolores Serma dans la société franquiste. En ce sens, la « zanja » constitue tout à la fois un lieu de mort (la fosse, le caveau), un lieu de marginalité, mais aussi, malgré tout, un lieu de résistance (la tranchée). L'entaille et la faille trouvent écho dans l'acte d'écriture comme engagement dans le champ littéraire et politique de Dolores Serma.

L'effet de document du roman trouvé ne saurait ainsi se résumer à la seule attestation de la violence franquiste. Sur le plan connotatif, le roman trouvé peut se lire comme ce que Jacques Derrida a appelé une « pulsion d'archive », c'est-à-dire comme « un mouvement irrésistible pour non seulement garder les traces, mais pour maîtriser les traces, pour les interpréter<sup>2</sup> ». Se dresse ainsi, dans la métadiégèse d'*Óxido*, une lutte de Gloria – et de manière corollaire de Dolores Serma – pour la maîtrise des traces face à la reconfiguration et la réécriture de l'histoire franquiste. Si le roman de Serma en vient à constituer une archive du mal, il est également en proie au « mal d'archive<sup>3</sup> », à la pulsion de mort et de « destruction anarchivante<sup>4</sup> » que Jacques Derrida associe à l'archive et à l'acte de mettre en archive. En effet, Dolores Serma est prise dans une logique contradictoire d'inscription et de destruction des traces documentaires. Dans le roman, ce personnage atteint symboliquement de la maladie d'Alzheimer – donc affecté par l'effacement des traces mnésiques – tente sans succès, dans ses derniers instants de lucidité, de procéder à la destruction de ses archives personnelles, auxquelles Juan Urbano parviendra à avoir accès et à déchiffrer dans la phase de dénouement du récit. Lorsque le narrateur découvre le témoignage de Dolores Serma dissimulé dans la copie tapuscrite d'*Óxido* – lequel devient ainsi roman-archive à plus d'un titre –, il s'attarde sur cette dynamique de création/dissimulation/destruction de l'archive, de l'inscription et de l'effacement des traces :

---

<sup>1</sup> Nous reprenons ce concept à Dominique Maingueneau. Pour lui, la paratopie, prise en tant que condition d'existence et de production de la littérature, est indissociable d'une écriture de la faille : « La paratopie n'est telle qu'intégrée à un processus créateur. L'écrivain est quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers *cette faille* » (Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 85, nous soulignons).

<sup>2</sup> Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art (entretien) », dans *id*, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris, La différence, 2013, p. 116.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive*, *op. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 146.

Dolores necesitaba desahogarse a la vez que callaba, y lo hizo de la única manera posible: escribiendo su historia. [...]

Leí todo lo que Serma había escrito de forma encubierta en aquellas hojas verdes y comprendí su temor a que alguien lo descubriera. Y claro, supuse que al ver que el Alzheimer la acechaba y su vida consciente iba tocando a su fin, intentó recuperar aquellas páginas, casi con toda seguridad, para destruirlas. (MGC, p. 404-405)

La volonté de destruction physique de cette archive privée, jusque-là sujette à un effacement relatif du fait de l'acte de dissimulation – qui renvoie au masque discursif que constitue le choix du roman à clé pour écrire *Óxido* –, n'est jamais justifiée et expliquée dans la suite du récit. Cette suspension du sens constitue le seul véritable blanc non résorbé alors que le narrateur cherche systématiquement à produire une clôture du sens.

Dolores Serma semble ployer sous le poids de l'oubli : non seulement elle est atteinte de la maladie d'Alzheimer, mais elle participe elle-même à la destruction des archives du mal, comme si elle était aussi victime de la politique de l'oubli qui s'impose durant la Transition. Le narrateur, en interprétant les traces que Dolores Serma a consignées et en reconstituant sa biographie, semble reprendre le flambeau de la résistance en produisant, à son tour, une nouvelle archive du mal par le biais d'un roman à thèse en prise directe avec le réel, et héritier de l'écriture mémorielle de Serma. L'effet de document d'*Óxido* et de l'archive secrète qu'il recèle dans sa version dactylographiée, s'il vise à attester et à prouver – et c'est la lecture première qu'en propose le narrateur –, sert également à signifier la puissance politique de l'archivage, à faire de l'archive un acte de résistance, et à mettre en scène une forme de quête originaire et identitaire qui se trouve constituer, dans le même temps une lutte contre l'oubli.

### **2.1.3. *L'ère du témoin : des scénographies testimoniales***

Les romans du corpus convoquent tous à des degrés très divers des modalités d'écriture relatives au témoignage, à tel point qu'il est souvent ardu de tracer une frontière claire entre ce qui relève de l'enquête et de la trace, d'une part, et du témoignage ou de l'écriture testimoniale, d'autre part. L'exemple du roman oublié dans *Mala gente que camina* l'illustre bien : tout en constituant un roman-archive, il s'agit aussi d'un roman dont la valeur est proprement testimoniale. La mise en livre et sa conservation dans ces archives symboliques que constitue le grenier de son fils<sup>1</sup> n'ôte pas au roman sa valeur

---

<sup>1</sup> Natalia Escartín, la femme du fils de Dolores Serma, indique à Juan Urbano que « en el desván hay una caja llena [de ejemplares de *Óxido*] » (MGC, p. 69)



testimoniale, de même que le témoignage « transitif » dissimulée dans la copie dactylographiée avait d'abord été « archivée » dans la demeure de Mercedes Sanz Bachiller, avec qui Dolores Serma, dans l'univers diégétique, a noué des liens d'amitié. Ici, le témoignage se fait archive, et c'est la notion de document, entendue ici avec Paul Ricœur comme trace d'une expérience<sup>1</sup>, qui permet de rassembler cette ambivalence notionnelle du manuscrit trouvé à valeur testimoniale qu'est *Óxido*.

Les divers romans du corpus tendent à représenter spécifiquement la figure du témoin ainsi que le discours testimonial en tant que tel. Cependant, la mise en livre du témoignage implique systématiquement, mais à des degrés divers, un rapport avec le document d'archive et, plus largement, avec la preuve. Dans *Mala gente que camina*, outre le témoignage problématique de la mère néofranquiste du narrateur, celui-ci reproduit de nombreux témoignages attestés, issus d'ouvrages testimoniaux authentiques, qu'il greffe dans son discours. Dans *El vano ayer*, le témoignage apparaît notamment par le détour de la figure « irruptive » des « *relatores* », des témoins qui semblent intervenir spontanément dans le cours du récit pour contester ou nuancer la version du narrateur au nom d'une autorité testimoniale, dans une illusion d'autonomie de ces personnages de narrateurs-témoins<sup>2</sup>. Cependant, il s'agit d'une autorité toujours fragile et problématique du fait du regard ironique de l'auteur diégétique et des effets de sens liés à la structure fragmentaire du récit. Enfin, dans *Ayer no más*, la question du témoignage est centrale et fait l'objet d'un regard critique de la part du protagoniste. Dans tous ces romans, le témoignage est porteur d'un trouble à la fois cognitif et moral et fait ainsi figure de « témoignage troublant<sup>3</sup> ».

Cette récurrence des figures de témoins répond, on le sait, au *zeitgeist* de la culture de la mémoire caractéristique du monde occidental à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Depuis lors,

---

<sup>1</sup> Il remarque que « le concept de document, somme des indices et des témoignages » a une « amplitude » sémantique analogue à celle de la trace (Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2003 [2000], p. 221).

<sup>2</sup> Dans la mesure où ces figures de *relatores* s'intègrent dans ce que nous appellerons ultérieurement un montage contestataire caractérisé par la production du dissensus, nous les aborderons depuis la perspective de la contre-discursivité dans la troisième partie de cette étude.

<sup>3</sup> Leigh A. Payne et Paloma Aguilar parlent de « témoignages troublants » (« *testimonios perturbadores* ») pour qualifier les confessions des bourreaux suite à des expériences dictatoriales. Ainsi, « las confesiones de los verdugos suelen remover los relatos existentes al atizar el cuestionamiento público sobre cómo se presenta lo acontecido » (Paloma Aguilar Fernández et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado. Fosas de víctimas y confesiones de verdugos*, Madrid, Taurus, 2018, p. 55). Nous étendons ici ce concept au témoignage des victimes qui, dans les romans du corpus, cherchent également à produire cette remise en cause de l'histoire et à déclasser certains pans du passé.

selon Annette Wieviorka, nous sommes entrés dans « l'ère du témoin<sup>1</sup> », laquelle est indissociable d'un cadre social spécifique. Le témoin – généralement entendu comme un survivant des grandes catastrophes du XX<sup>e</sup> siècle et au premier chef de l'expérience concentrationnaire – répond à « un véritable impératif social », faisant de lui « un apôtre et un prophète<sup>2</sup> ». En outre, le témoin renvoie à une pulsion de retour aux origines : la barbarie de la Shoah, en termes psychanalytiques, constituerait « une nouvelle scène primitive », « un mythe second des origines<sup>3</sup> » dont la dimension matricielle pousserait le témoin mais aussi le témoins à y revenir. Il est révélateur de constater que ce sont souvent les descendants des victimes qui cherchent à recueillir les témoignages et à se faire témoins : « [i]ls sont en fait en quête d'un récit familial dont l'histoire les a privés<sup>4</sup> », et donc, d'une réélaboration identitaire. En Espagne, la question du témoin a pris également, à la fin des années 1990, une ampleur jusqu'à présent inédite. Le témoignage y revêt une dimension à la fois identitaire et proprement politique, puisque la mémoire du passé se trouve constitutivement fragmentaire, contradictoire et fréquemment ambivalente, comme si une polyphonie mémorielle traversée par le dissensus répondait à l'uniformisation consensuelle du pacte transitionnel<sup>5</sup>. Le récit victimaire et unitaire associé à la Shoah et à d'autres expériences génocidaires n'a pas pu être véritablement transposé à l'Espagne contemporaine. Pourtant, l'observateur aura beau jeu de constater les fréquentes comparaisons entre le nazisme et le franquisme régulièrement avancées par certains historiens<sup>6</sup>, par certains « entrepreneurs de mémoire<sup>1</sup> » du monde associatif ou

---

<sup>1</sup> Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Fayard/Pluriel, 2013 [1998].

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>5</sup> Ulrich Winter, « “Localizar a los muertos” y “reconocer al otro”: lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea », dans Joan Ramon Resina, Ulrich Winter (éds.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Vervuert/Iberoamericana, 2005, p. 17-39, cf. p. 23.

<sup>6</sup> Juan Carlos Losada, « La conspiración y la Guerra Civil para Payne y Palacios », *Hispania Nova. Revista de Historia contemporánea*, n° 1 extraordinaire, p. 136-149, cf. p. 145, en ligne : <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/issue/view/448>, dernière consultation le 18/09/2018 ; Francisco Moreno Gómez, « La gran acción represiva de Franco que se quiere ocultar », *Hispania Nova. Revista de Historia contemporánea*, n° 1 extraordinaire, 2015, p. 183-210. Il est à noter que l'ouvrage de Paul Preston, *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, Barcelone, Random House Mondadori, coll. « Debols!llo », 2013 [2011] a suscité un débat autour de l'emploi du terme « holocauste », étroitement lié au génocide des Juifs, et auquel Preston a recours moins sur un mode conceptuel que stylistique – et de manière extrêmement ponctuelle qui plus est – pour rendre compte non seulement de l'ampleur de la violence franquiste, mais également des exactions commises dans les territoires restés fidèles à la République. À ce sujet, cf. Julio Aróstegui, Jorge Marco et Gutmaro Gómez Bravo (coord.), numéro monographique « De genocidios, holocaustos, exterminios... Sobre los procesos represivos en España durante la Guerra Civil y la Dictadura », *Hispania Nova. Revista de Historia contemporánea*, n° 10, 2012, en ligne : <http://hispanianova.rediris.es/10/HN2012.pdf>, dernière consultation le 18/09/2018.

par certains partis politiques afin de combattre l'héritage mémoriel du franquisme, sa banalisation ou sa mise en équivalence avec les mémoires des gauches<sup>2</sup>.

L'effet d'attestation que peut produire le témoignage – intimement lié à un « pacte référentiel<sup>3</sup> » – apparaît comme un enjeu essentiel pour la construction de la référence dans le roman documentaire de la mémoire. Sa présence implique une tension évidente avec la conflictualité discursive qu'engage le rapport au passé de l'Espagne actuelle<sup>4</sup>, mais aussi avec la fragilité inhérente au témoignage dont on sait que sa transmission « repose sur la confiance dans la parole d'autrui<sup>5</sup> » et sur l'engagement de sincérité de la part du témoin à l'égard du témoignaire.

#### a. Citer les témoignages authentiques dans *Mala gente que camina*

Dans *Mala gente que camina* et *Ayer no más*, la manifestation des témoignages s'opère dans des conditions bien distinctes. Là où Andrés Trapiello privilégie l'acte même du témoignage et de son recueillement par le protagoniste, le roman de Benjamín Prado privilégie un rapport médiatisé au témoignage. Si la mère du narrateur fait figure de témoin direct du franquisme et revendique ce statut dans les passages dialogués, son positionnement néofranquiste la discrédite aux yeux du narrateur, qui l'utilise avant tout comme faire valoir – « a mí, que no hacía más que leer libros sobre la posguerra me venía bien ensayar mis conocimientos en aquellas discusiones » (*MGC*, p. 74) –. Qu'il insiste par ailleurs sur l'admiration qu'il lui porte – « la adoré por su inteligencia, su memoria y su espíritu combativo » (*MGC*, p. 76) – ne modifie guère la donne. Dans ce roman, les sources légitimes de connaissance proviennent des témoignages livresques que le narrateur convoque pour construire le récit biographique sur Dolores Serma ainsi que

---

<sup>1</sup> Marie-Claire Lavabre, « Peut-on agir sur la mémoire ? », *Cahiers Français*, numéro monographique « La mémoire, entre histoire et politique », n° 303, Paris, La documentation française, juillet-août 2001, p. 8-13, cf. p. 9.

<sup>2</sup> Pour le 40<sup>e</sup> anniversaire de la Constitution, le Gouvernement espagnol a choisi de diffuser une vidéo dans laquelle deux vétérans de la bataille de l'Èbre, l'un issu des rangs franquistes, l'autre du camp républicain, discutent tranquillement au bord d'un fleuve dans une mise en scène bucolique et emplie de bons sentiments. La réaction de Podemos a été d'affirmer qu'en Allemagne, il serait impensable de mettre en scène une réconciliation entre les victimes du nazisme et leurs bourreaux, ce qu'a également avancé Emilio Silva, le président de l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique (cf. Iñigo Domínguez, « La Constitución, según dos veteranos de la batalla del Ebro », *El País*, 06/09/2018).

<sup>3</sup> Le pacte référentiel implique « non la vraisemblance, mais la ressemblance au vrai » selon Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996 [1975], p. 36.

<sup>4</sup> On l'évoquera de manière secondaire dans les lignes qui suivent, puisque la question de la contre-discursivité et de la conflictualité discursive fera l'objet de développements dans la dernière partie de ce travail.

<sup>5</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 207.

celui de sa sœur Julia, emprisonnée à la fin de la guerre civile et victime du rapt de son enfant, qu'elle a mis au monde dans les geôles franquistes.

Dans le roman figurent quelques rares mentions de textes à valeur testimoniale écrits par des franquistes impliqués dans les institutions complices de rapt d'enfant ou, plus largement, dans la répression dictatoriale. Il en est ainsi des mémoires de Javier Martínez de Bedoya commentant les effets politiques de son mariage avec Mercedes Sanz Bachiller, la veuve d'Onésimo Redondo (*MGC*, p. 173). Le narrateur cite également des propos de Mercedes Sanz Bachiller tenus dans une interview donnée vers l'an 2000 – « “No sé qué pudo pasar con posterioridad a 1940 [...]. Sólo respondo de mi periodo de mando en el Auxilio Social [...]” » (*MGC*, p. 171) –. Ces mots furent prononcés devant les caméras de Montse Armengou et Ricard Belis<sup>1</sup>, et reproduits en partie dans l'ouvrage publié avec Ricard Vinyes suite à la diffusion du reportage<sup>2</sup>. Comme évoqué *supra*, sont également cités des Mémoires publiés à la fin du franquisme et durant la Transition par des phalangistes plus ou moins repentis. Il s'agit de textes de José María Pemán, de Pedro Laín Entralgo et de Dionisio Ridruejo (notamment *MGC*, p. 268-271) : « Le comenté [a mi madre] algunas de las notas que había tomado sobre el libro de Pemán *Mis encuentros con Franco*, que se publicó *casualmente*, lo mismo que el *Descargo de conciencia* de Laín Entralgo, nada más morir el dictador [...] » (*MGC*, p. 268, nous soulignons). Ces mentions font l'objet de commentaires, généralement ironiques ou à tout le moins historiques, parfois assortis de citations directes ou indirectes par le biais de la paraphrase.

Dans *Mala gente que camina*, les véritables témoins sont les victimes du franquisme, qu'elles soient fictionnelles, à l'image de Dolores et Julia Serma, ou qu'elles soient attestées. Dans ce dernier cas, le narrateur mentionne, et de manière fort abondante, des témoignages livresques.

Juan Urbano cite, d'une part, des témoignages individuels, en l'occurrence celui de Carlota O'Neill, *Una mujer en la guerra española*<sup>3</sup>, que convoque ou évoque le narrateur à diverses reprises (*MGC*, p. 250-252 ; p. 379 ; p. 388 ; p. 432). D'autre part, il cite également des recueils de témoignages rassemblés par deux militantes communistes, Juana Doña, autrice d'un « roman-témoignage », *Desde la noche y la niebla. Mujeres en*

---

<sup>1</sup> Montse Armengou et Ricard Belis, *Els nens perduts del franquisme* [documentaire], *op. cit.*

<sup>2</sup> Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>3</sup> Carlota O'Neill, *Una mujer en la guerra de España*, Madrid, Turner, 1979 (réédité à Madrid, Oberon, 2003 et 2005, et à Barcelone, RBA, 2005).

*las cárceles franquistas. Novela-testimonio*<sup>1</sup> (MGC, p. 251 ; p. 331 ; p. 376 ; p. 379 ; p. 392) et Tomasa Cuevas, qui publia une série de trois ouvrages dans les années 1980 rassemblés en un seul volume en 2004, *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*<sup>2</sup>, que cite spécifiquement le narrateur (MGC, p. 191 ; p. 376 ; p. 379 ; p. 395 ; p. 430 ; p. 437).

Il faut également ajouter les allusions au livre *Los niños perdidos del franquismo*<sup>3</sup>, dont une bonne part est consacrée à la reproduction des témoignages recueillis par les auteurs (MGC, p. 215 ; p. 396 ; p. 429 ; p. 437), même si certains témoignages, issus de ce même recueil, sont parfois convoqués sans citation explicite de la source. Il en est ainsi de l'allusion à « sor Veneno », une gardienne de prison qui « a la hora de leer la relación de los niños muertos esa noche en la enfermería, hacía una pausa insufrible entre el nombre y el apellido, para martirizar a todas las madres que tuvieran un hijo que se llamara, pongamos por caso, Manuel, Juan o Luis » (MGC, p. 428). On retrouve ce bref récit, avec une variante notable cependant, dans *Los niños perdidos del franquismo*<sup>4</sup>. Il faut enfin mentionner certains cas de diégétisation du témoignage réel : le témoignage de l'expérience carcérale de Julia Serma reprend souvent des témoignages réels, voire fusionne certains témoignages dans un même micro-récit.

La référence aux témoignages attestés peut prendre la forme d'une citation de la référence bibliographique (généralement, le titre de l'ouvrage et l'année de publication sont mentionnés), fréquemment associée à une citation directe, avant de faire l'objet d'un commentaire de contextualisation historique de la part du narrateur. Cette référence aux témoignages prend place en divers lieux textuels. Il peut s'agir d'une contextualisation intégrée dans la narration rétrospective du narrateur ; elle peut également prendre place lors des dialogues avec sa mère ou avec Carlos Lisvano, le fils de Dolores Serma – qui se révèle *in fine* être son neveu, puisqu'il est en réalité l'enfant volé à Julia Serma, la sœur de Dolores – ; ou encore, de manière plus exceptionnelle, elle peut s'intégrer dans des « auto-

---

<sup>1</sup> Juana Doña, *Desde la noche y la niebla. Mujeres en las cárceles franquistas. Novela-testimonio*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978 (réédité à Madrid, Horas y Horas, 2012).

<sup>2</sup> Tomasa Cuevas Gutiérrez, *Cárcel de mujeres (1939-1945)*, t. I, Barcelone, Sirocco, 1985 ; *id.*, *Cárcel de mujeres (Ventas, Segovia, Les Corts)*, t. II, Barcelone, Sirocco, 1985 ; *id.*, *Mujeres de la resistencia*, t. III, Barcelone, Sirocco, 1986. La référence de la réédition en un seul volume est la suivante : *id.*, *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, édition de Jorge J. Montes Salguero, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca), 2004).

<sup>3</sup> Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo, op. cit.*

<sup>4</sup> Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis, *ibid.*, p. 106-107. Il s'agissait en réalité de la liste des condamnées à mort, selon le témoignage de Victoria Carrasco : « Cuando [la Veneno] iba a nombrar a las que habían de sacar decía sólo el nombre y tardaba un buen rato en decir el apellido. Así, si había varias con el mismo nombre, todas sufrían pensando que eran ellas las que serían fusiladas ».

citations », lorsque le narrateur reproduit des extraits relativement longs de son essai historico-biographique sur la vie de Dolores Serma, dans une hypotypose de l'acte d'écriture qui cherche à donner l'illusion que la narration n'est plus rétrospective mais bien simultanée :

«Julia Serma, la hermana de Óxido, debió de sufrir experiencias verdaderamente terribles en la prisión de Ventas –escribí de regreso a la biblioteca–, si atendemos a las descripciones que de ella y de las otras cárceles femeninas de la posguerra dan autoras como Juana Doña, que cuenta en su libro autobiográfico *Desde la noche y la niebla* los continuos maltratos, palizas y violaciones que sufrían las reclusas en la penitenciaría madrileña: muchas eran sacadas a diario de los calabozos, llevadas a los cuartelillos de Falange y violadas. Aunque no eran los discípulos de José Antonio Primo de Rivera los únicos monstruos. Doña cuenta, por ejemplo, el caso de una joven a la que acosaba un juez militar, que le ofreció salvarla a cambio de recibir sus favores sexuales: como se negó, fue condenada a muerte y fusilada. O el de otra mujer a la que violaron siete policías, quedó embarazada y, al día siguiente de parir, la jefa de las carceleras se llevó al niño y a la madre la ejecutaron. Y fuera de Madrid, lógicamente, la historia era la misma. En el presidio de Albacete, por ejemplo, hubo “dos funcionarios del departamento de hombres” que “fueron una pesadilla para las mujeres a todo lo largo del verano del 39. En menos de tres meses violaron a treinta presas. Abrían la sala, miraban al montón, elegían a una o dos y se las llevaban no muy lejos de allí. Debajo de la escalera había un cuartucho... Se oían los gritos en toda la prisión”.» (*MGC*, p. 331-332).

Nous reproduisons cette longue citation dans la mesure où elle rend compte de diverses tendances à l'œuvre dans la mobilisation des matériaux documentaires dans *Mala gente que camina*, par-delà la reproduction du récit testimonial des victimes. Benjamín Prado fait confiance aux vertus du récit documentaire cumulatif : multiplier les exemples issus de sources attestées, explicitées ou non, revient à prouver, tant au niveau micro-textuel qu'au niveau macro-textuel, dans la mesure où les témoignages, issus de sources diverses, font réseau et se recourent.

Par ailleurs, il y a dans l'écriture de Benjamín Prado une volonté de contextualisation du rapt des enfants aux mères républicaines qui le conduit à traiter de manière presque secondaire ce qui constitue pourtant la thématique déclarée de l'intrigue dans le paratexte. En effet, la couverture est illustrée par une photographie d'enfants pauvres sur laquelle a été apposé un filtre tricolore reproduisant les couleurs du drapeau républicain, tandis que le résumé figurant en quatrième de couverture débute par ces mots : « Una novela que rescata del olvido la dramática historia de los niños robados a las madres republicanas ». Or, le roman, dans sa visée d'attestation et d'information documentaire, cherche également, voire surtout – en termes quantitatifs –, à dresser le

portrait du franquisme, notamment celui de l'immédiat après-guerre, et à montrer la dimension systémique de la répression. Ainsi, dans l'extrait cité plus haut, le viol apparaît comme une pratique non seulement fréquente, mais également répandue à tous les niveaux de la chaîne répressive : phalangistes, juges militaires, policiers, fonctionnaires. De ce fait, le singulier se trouve resitué dans le collectif. Ces citations de témoignages renvoient à des cas singuliers mais exemplaires, comme le montre la récurrence des micro-récits et le champ sémantique de la répétition (« continuos maltratos », « eran sacadas a diario »). Significativement, *Los niños perdidos del franquismo* manifeste également cette volonté de souligner la dimension collective et systémique de la répression à l'endroit des femmes républicaines incarcérées, par-delà leurs lieux d'incarcération ou leurs engagements politiques<sup>1</sup>.

Il y a chez Benjamín Prado un souci de vraisemblance, voire de véridicité, visible dans la tendance du narrateur à recourir au recoupement documentaire, notamment dans le cas des récits testimoniaux qu'il convoque. Ainsi, après avoir longuement cité le témoignage de Carlota O'Neill, centré sur les jours immédiatement postérieurs au 18 juillet, marqués par l'explosion de la violence, ainsi que sur son expérience de prisonnière, Juan Urbano affirme : « En ese ambiente, no es de extrañar que Julia Serma también fuera denunciada [...] » (*MGC*, p. 252). Puis, vers la fin du roman, le narrateur se propose de donner une idée des conditions de vie de Julia Serma dans la prison de Ventas par le détour de la description qu'en fait Juana Doña dans son témoignage (*MGC*, p. 391-392). Le témoignage réel interagit avec le monde fictionnel : dans une dynamique de contamination ontologique, l'expérience de Dolores Serma et de sa sœur emprisonnée acquiert une véritable consistance référentielle, tandis que le témoignage attesté semble conserver sa référence originelle au passé historique.

Le souci de la véridicité de la trajectoire biographique de Dolores et Julia Serma peut également se percevoir au travers de la diégétisation (non explicitée) de certains témoignages attestés. Ainsi, dans le témoignage secret que Dolores Serma a caché dans la copie dactylographiée d'*Óxido*, elle raconte comment la nourriture qu'elle apporte à sa

---

<sup>1</sup> « Una de las experiencias más impresionantes que hemos vivido al realizar esta investigación es ver la coincidencia en los detalles de los castigos, de la represión, del hambre, de la muerte. Centenares de personas consultadas y muchísimas similitudes. Son mujeres que no se conocían entre ellas, algunas con una activa militancia y compromiso políticos, otras no, pero todas cuentan horrores semejantes de cárceles distantes entre sí miles de kilómetros, no importa que estuvieran en el norte o el sur de España » (Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis, *ibid.*, p. 114-115). Benjamín Prado diégétise la question de l'affiliation politique des prisonnières-témoins dans un des divers dialogues entre le narrateur et sa mère qui émaillent le roman. Celle-ci reproche le nécessaire parti pris de Juana Doña, militante du PCE, ce à quoi rétorque Juan Urbano : « Ya, pero es que las que no eran del PCE cuentan lo mismo », (*MGC*, p. 376-377).

sœur est dérobée et revendue par les religieuses qui font office de geôlières (*MGC*, p. 411). Elle rapporte également que « [e]n una ocasión, según me ha contado [Julia], entraron en su celda ocho o diez de la Falange con un cubo lleno de brasas y un hierro candente, desnudaron a dos infelices y les grabaron en la piel el yugo y las flechas, como si fueran reses » (*MGC, ibid.*). Il s'agit là de la fictionnalisation de deux micro-récits testimoniaux authentiques présents, dans des termes analogues, dans *Los niños perdidos del franquismo*<sup>1</sup>. La fidélité aux témoignages authentiques, aux sources attestées, est d'ailleurs d'autant plus remarquable qu'Andrés Trapiello affirme lui-aussi avoir diégétisé des témoignages authentiques dans *Ayer no más*, mais un exemple de taille, le témoignage de Manuel Medinagoitia, le personnage du philosophe de passage à León, laisse penser que l'auteur a fait le choix de dramatiser notablement ses sources, non seulement dans un but romanesque, mais également pour des motifs idéologiques.

Dans *Mala gente que camina*, les témoignages font également l'objet de stratégies de dramatisation tout en maintenant un rapport remarquablement fidèle aux sources documentaires utilisées.

La première stratégie de dramatisation a déjà été évoquée : il s'agit de la tendance à multiplier les citations directes ou indirectes (via la paraphrase) de témoignages attestés, dont on a précisé qu'ils pouvaient être mentionnés sans source explicitée, voire faire l'objet d'une diégétisation. Cette stratégie cumulative répond à une ambition vériditive, voire argumentative, puisqu'il s'agit, par la multiplication des sources concordantes, de faire preuve. On le sait, la parole du témoin est consubstantiellement fragile. Pour Jacques Derrida, « témoigner est hétérogène à l'administration de la preuve ou à l'exhibition d'une pièce à conviction<sup>2</sup> », tandis que Paul Ricœur insiste sur la dimension fiduciaire du témoignage, le bon témoin étant celui qui peut « tenir parole<sup>3</sup> », c'est-à-dire maintenir son témoignage dans le temps. L'intégration et la multiplication de témoignages compensent ainsi la fragilité du témoignage par la fiabilité de l'authentification par le recoupement documentaire. Pour autant, la sélection de témoignages pathétiques et répétés met en valeur la dimension affective et émotionnelle de l'acte testimonial et contribue ainsi à construire un « récit édifiant » dont la vérité serait à chercher dans l'intensité de sa

---

<sup>1</sup> Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo*, op. cit., p. 113 et p. 91, respectivement.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005, p. 30.

<sup>3</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 206.



sincérité<sup>1</sup>. Il faut cependant souligner que Benjamín Prado reprend ici une modalité discursive propre aux recueils de témoignages qui, par leur format anthologique<sup>2</sup>, adoptent cette dynamique cumulative qui produit des preuves tout en mettant à l'épreuve le lecteur.

La seconde stratégie tient à l'interaction entre la fiction et la diction : l'empathie que le lecteur est censé ressentir à l'égard des personnages de fiction que sont Dolores et Julia Serma sera susceptible de s'intensifier au contact des témoignages attestés, de même que ces témoignages attestés impressionnent d'autant plus que le lecteur s'identifie aux personnages de Dolores et de Julia Serma. La reconnaissance des témoignages attestés produit une connaissance qui à son tour permet de reconnaître le témoignage des sœurs Serma, et inversement. Il y a là, dans la mise en perspective de destinées factuelles et fictionnelles, une dialectique de la connaissance et de la reconnaissance<sup>3</sup> par laquelle le lecteur est invité à identifier les victimes et à les réintégrer dans le récit national en tant que figures admirables et exemplaires.

Le paratexte parachève cette transfusion de la diction et de la fiction. Dans la page finale du récit (*MGC*, p. 460), le narrateur affirme vouloir remettre un exemplaire de son roman à Dolores Serma, qui se trouve pratiquement sur le seuil de la mort : « lo que quiero poner en sus manos es el primer ejemplar de esta novela que llegue a las mías ». Significativement, le nom et donc l'identité du narrateur, Juan Urbano – dont le patronyme connote la ville, la cité, la citoyenneté<sup>4</sup> – sont dévoilés à l'issue de ce geste de reconnaissance. En outre, en regard de cette page finale, l'auteur a stratégiquement placé une dédicace qui redouble celle du narrateur et construit un pont entre la fiction et la diction : « *Para María Jesús y María Ángeles, porque fuera de las novelas también hay hermanas así* » (*MGC*, p. 461, l'auteur souligne). Cette confluence des dédicataires fictionnels et dictionnels, matérialisée dans la mise en page, introduit une reconnaissance croisée : celle de la reconnaissance en tant qu'identification et celle de la reconnaissance

---

<sup>1</sup> Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin. Une philosophie du témoignage*, Paris, cerf, coll. « La nuit surveillée », 2006, p. 13.

<sup>2</sup> À ce sujet, on peut consulter : Jo Labanyi, « Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea », *op. cit.*, p. 87-98, notamment p. 93-95.

<sup>3</sup> Nous nous inspirons des réflexions à ce sujet de Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*

<sup>4</sup> On peut également ajouter que cette motivation onomastique renvoie également au roman policier en tant que genre consubstantiel au développement des grandes villes au XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'ont postulé Walter Benjamin et Roger Caillois (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste, Paris, cerf, 1989, p. 67 ; Roger Caillois, « Paris, mythe moderne » [1937], dans *id.*, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1987 [1938]).

en tant qu'hommage et que (ré)intégration dans le récit mémoriel collectif, faisant du récit un véritable « lieu de mémoire<sup>1</sup> ».

Enfin, la troisième stratégie de dramatisation tient à la retouche et à la manipulation des témoignages authentiques. Juan Urbano affirme ainsi reproduire une lettre de Julia à sa sœur dans laquelle la première produit un témoignage poignant et d'une violence inouïe (*MGC*, p. 383). Benjamín Prado a ici fusionné, à des fins de dramatisation, deux témoignages bien distincts rapportés par Tomasa Cuevas<sup>2</sup>. On peut également remarquer que Benjamín Prado apporte fréquemment de légères retouches textuelles lorsqu'il cite directement les témoignages – ce constat est également valide pour les autres citations directes d'autres types de sources –, généralement en faveur d'une lisibilité accrue du texte original, mais aussi d'une dramatisation liée à l'efficace d'une parole plus directe. Ci-après, nous faisons figurer en colonne de gauche la citation-source, que nous avons extraite de *Los niños perdidos del franquismo*, et, en colonne de droite, la citation directe telle que la fait figurer le narrateur dans *Mala gente que camina* qui attribue bien le témoignage à Tomasa Cuevas :

“Por las mañanas, como se levantaban los críos a las siete de la mañana para cantar el Credo y pasaba el río tan cerca, cogían bronquitis y se morían muchísimos. Luego les daban de comer como un alpiste, con unos bichos tremendos. Nosotros [*sic*] que éramos mayores no lo podíamos comer; los niños, cuando les ponían aquello, se ponían a gritar y no lo querían, y entonces, ponían

“A las siete de la mañana, levantaban a los críos para cantar el credo, y como pasaba el río tan cerca, cogían bronquitis y se morían muchísimos. Luego les daban de comer como un alpiste, con unos bichos tremendos. Los niños se ponían a llorar y no lo querían, y entonces ellas encendían un hornillo, y los ponían con el culito muy cerca de la lumbre, y los niños daban

---

<sup>1</sup> Nous empruntons cette notion à Pierre Nora, qui en a fait le moteur d'une immense fresque historiographique : Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, 3 tomes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984-1992. « [U]n lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit » selon les mots de Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire : la problématique des Lieux », dans *id.* (dir.), *Les lieux de mémoire. I. La République*, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. XVI-XLII, citation p. XVII. Il s'agit donc de toute forme d'inscription, matérielle et symbolique – et non seulement ni même principalement topographique – autour de laquelle une mémoire collective donnée peut se cristalliser. Comme on sait, la notion a été détournée de son usage critique par un usage proprement mémoriel, tout en faisant l'objet de nombreux débats universitaires – on renvoie, à ce sujet, à Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 522-535.

<sup>2</sup> Il s'agit, d'une part du témoignage d'Ángeles Mora rapporté par Tomasa Cuevas, *Mujeres de las cárceles franquistas*, vol. I., ed. Casa de Campo, Madrid, 1979, p. 159, cité par Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo*, *op. cit.*, p. 28 et d'un autre témoignage également transmis par Tomasa Cuevas, *Cárcel de mujeres (Ventas, Segovia, Les Corts)*, vol. II, p. 65, cité par Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo*, *op. cit.*, p. 28.

un hornillo encendido, los cogían así, cruzados los brazos y con el culito cerca de la lumbre; los niños daban unos gritos horrorosos [...] comían en el comedor con nosotras, y como la comida era asquerosa, cuando a estos chiquillos les daba asco comer, la devolvían, y María Topete se la volvía a hacer comer.<sup>1</sup>”

unos gritos horrorosos. Cuando al fin tomaban aquella comida y, como les daba asco, la devolvían, les obligaban a volver a comerse *el vómito*” (MGC, p. 395, nous soulignons).

La citation originale fait l’objet d’un double processus de simplification/intensification manifestement guidé par le souci de la transmission du savoir et de l’émotion. Au nom de la lisibilité, la citation est raccourcie et la complexité de la scène originelle se trouve estompée via la disparition de certains personnages. La dramatisation transparaît dans la description morbide de la scène : là où le vomissement est euphémisé par l’emploi du verbe « *devolver* », B. Prado opte pour la nomination directe (« *el vómito* »). En outre, on remarque que la proposition circonstancielle de temps de la citation-source, « cuando a estos chiquillos les daba asco comer », devient une circonstancielle de cause, « como les daba asco », rendant ainsi cette scène non plus fréquente mais bien systématique.

Le témoignage, dans l’écriture de Benjamín Prado, constitue tout à la fois une preuve et un outil de construction d’une communauté affective dans laquelle viendraient s’insérer le narrateur et les lecteurs auxquels il n’a de cesse de s’adresser tout au long du roman. La transmission d’un savoir relève de l’affect et de la construction d’un « pont empathique<sup>2</sup> » ou d’un « pacte compassionnel<sup>3</sup> » dont Annette Wiewiorka nous dit pourtant qu’il engage le cœur et non la raison. Dans cet acte discursif public que constitue la publication d’un roman, on peut également faire l’hypothèse d’une volonté de participer de la circulation de ces témoignages longtemps méconnus, mais également d’une entreprise monumentale de construction du mémorable en les intégrant dans le champ littéraire et en les extrayant de la « précarité des écritures factuelles<sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> Tomasa Cuevas, *Cárcel de mujeres*, vol. II, *op. cit.* p. 94, cité dans Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>2</sup> Germán Labrador, « Las vidas *subprime*: la circulación de historias de vida como tecnologías de imaginación política en la crisis española (2007-2012) », *Hispanic Review*, 4, 2012, p. 557-581, cf. p. 573.

<sup>3</sup> Annette Wiewiorka, *L’ère du témoin*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>4</sup> Jean-François Carcelen, *Poétique d’une forme brève : la columna hebdomadaire de Juan José Millás dans El País*, Habilitation à diriger des recherches, Université Grenoble Alpes, 2002, p. 37.

*b. La monstration et la démultiplication du témoin dans Ayer no más : le survivant, le tiers, le témoinsaire*

Dans *Ayer no más*, le témoignage est à la source du récit et se trouve porteur d'une portée narrative structurante. Le témoignage de Graciano Custodio vient provoquer une déchirure dans le quotidien de la famille Canseco et signifie l'irruption d'un passé jusque-là invisible mais pourtant omniprésent dans l'ordre de la diégèse. C'est à partir de ce fait matriciel que le témoignage se fait originel – il renvoie à l'origine de l'Espagne contemporaine mais aussi à l'origine du malaise dans la famille Canseco – et originaire, dans la mesure où il donne naissance au récit. Par ailleurs, le témoignage du philosophe Manuel Medinagoitia, traité dans une des plus longues séquences du roman et se trouvant au centre du roman en termes quantitatifs<sup>1</sup>, participe également de cette déchirure en proposant cette fois-ci un récit de la « terreur rouge ».

Dans les deux cas, la construction de l'exceptionnalité du témoignage passe par une mise en scène spécifique. D'une part, et c'est une question sur laquelle nous reviendrons, le témoignage fait l'objet de commentaires métanarratifs de José Pestaña, dont le regard domine le récit et acquiert une portée structurante sur un plan esthétique et axiologique. D'autre part, José Pestaña constitue un témoin de témoins tout en se faisant témoinsaire. Enfin, les témoignages de Graciano Custodio et de Medinagoitia font tous les deux l'objet d'une focalisation multiple fragmentaire. Le témoignage de Custodio passe d'abord par la médiation de la voix narrative de José Pestaña (séquence 9 et 12), avant de faire l'objet d'une séquence autobiographique prise en charge par Custodio (séquence 14). Le témoignage de Medinagoitia est retranscrit rétrospectivement dans une longue séquence par José Pestaña, mais Raquel, la maîtresse de ce dernier, évoque également, et brièvement, ce témoignage auquel elle a également assisté en restant au second plan – « [Medinagoitia] necesitaba contártelo », affirme-t-elle à Pestaña (*ANM*, p. 146) –. C'est dans cette démultiplication des figures de témoins et de témoinsaires et dans cet entrelacs du passé historique et du présent de la mémoire que se déploie la force référentielle du témoignage.

Nous proposons d'analyser les mécanismes de référentialité de ces deux témoignages en distinguant la lettre des témoignages d'avec leur cadre énonciatif. Le roman, par le choix d'une narration fragmentée globalement rétrospective – les divers

---

<sup>1</sup> D'autres l'ont souligné, comme Jordi Amat, « La puerta del perdón », *Ínsula*, n° 809, 2014, p. 15-16, cf. p. 16.

narrateurs relatant généralement « à chaud » les événements – permet de représenter la circulation et la répétition de la parole testimoniale, mais également de multiplier les figures de témoins et de témoins.

Le témoignage de Manuel Medinagoitia passe par la médiation de José Pestaña qui en rend compte au discours indirect. Celui de Graciano Custodio fait également l'objet de cette médiation mais ce personnage s'exprime également directement dans une séquence dans laquelle il semble répéter le témoignage qu'il a produit devant Pestaña. En effet, la séquence constitue une narration rétrospective dans laquelle est fait allusion au témoignage produit devant l'historien : « Estuvo conmigo de lo más atento. Me llevó a un bar, me convidó, no se quería despegar de mí [...] » (*ANM*, p. 68). C'est dans ce cadre énonciatif – sur lequel nous reviendrons ci-après – que se donnent à lire les témoignages. Par-delà la diversité des locuteurs<sup>1</sup>, on constate cependant une uniformité en termes de registre : la narration des événements du passé semble globalement guidée par un souci d'objectivité descriptive et factuelle, y compris dans la séquence prise en charge par Custodio, où les insultes, certaines tournures familières et autres jugements de valeur font cependant émerger un rapport affectif et subjectif au passé.

On propose ici deux brèves citations relatives au témoignage de Graciano Custodio et de Manuel Medinagoitia. Toutes les deux font l'objet de la médiation de Pestaña :

Su padre [el de Graciano] estaba tranquilo. Ni siquiera [los falangistas] le habían atado las manos. ¿Cómo iba a imaginar que lo iban a matar allí, delante de él?

Entonces uno de ellos, y sin mediar palabra, le pegó un tiro por la espalda, y cuando cayó al suelo, uno o dos más. (*ANM*, p. 59)

La mujer esperó a que se durmiera y cuando estaba dormido, salió del cortijo y caminó hasta el pueblo, a cuatro kilómetros. Allí estaban los hombres, su marido con ellos. Les dijo: Lo tengo en casa acostado, vamos. Volvieron, lo sacaron al patio, y a la luz de los faros, lo remataron. (*ANM*, p. 136)

On perçoit une volonté de construire un discours informatif et distancié, « factuel » en somme, par le détour d'un style sobre, construit autour de phrases brèves – fréquemment constituées de propositions simples –, dans lesquelles Pestaña fait un usage généreux de la

---

<sup>1</sup> On entend ici ce terme au sens que lui donne Oswald Ducrot, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 171-233.

parataxe<sup>1</sup> et semble prohiber les points d'exclamation dans un discours direct non marqué par des guillemets (« Les dijo: Lo tengo en casa acostado, vamos ») auquel il a fréquemment recours.

Par ailleurs, on retrouve dans les témoignages des ancrages chronologiques, toponymiques, anthroponymiques attestés ainsi que des références documentaires visant à prouver les dires par le biais du recoupement. Ainsi, concernant le témoignage de Graciano recueilli par Pestaña, il est fait référence à l'amnistie du Front populaire concédée aux prisonniers incarcérés pour leur implication dans la grève révolutionnaire d'octobre 1934 ; on trouve également une référence à l'avenue Ordoño II, principale artère de la ville de León, ou encore à des personnages historiques liés à l'histoire locale de la ville, « Antonio Fernández y Zenón Prieto, del sindicato minero. Yo [Pestaña] he visto fotos de todos ellos » (*ANM*, p. 57), ainsi qu'aux premiers jours de la guerre civile à León<sup>2</sup>. Par ailleurs, la pluralité des narrateurs permet de mimer le recoupement de la parole testimoniale. Si l'on constate ainsi quelques différences ponctuelles entre le témoignage de Graciano Custodio et celui que reproduit Pestaña, on constate une relative exactitude qui tend à valider la fidélité de ce dernier à la parole du témoin et à assurer la bonne transmission de cette dernière.

L'enjeu du témoignage tient au « passage de témoin<sup>3</sup> », à la transmission de la vérité testimoniale dont on sait l'inhérente fragilité, qui plus est dans un contexte littéraire. La transmission se construit ici, notamment, dans la représentation d'un cadre énonciatif mis en scène à travers des dispositifs de médiation qui tendent à se répéter. Nous verrons également que la transmission passe par le recours aux affects et au pathos, dans une mise en tension avec l'apparente distanciation affichée par le personnage de José Pestaña, principal médiateur des récits testimoniaux dans *Ayer no más*.

José Pestaña occupe une position nodale dans l'économie des récits testimoniaux les plus cruciaux du récit. La scène inaugurale et originaire du récit peut se lire comme un

---

<sup>1</sup> Son effet nous semble donc inverse, ici, à celui signalé par Vincent Jouve, pour qui « la parataxe est en général l'indice d'un discours de la spontanéité, révélant une vision du monde éclatée et chaotique. Elle signale un primat de l'affectif [...] » (Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 52).

<sup>2</sup> José Pestaña se réfère ainsi à la façon dont des ouvriers léonais mais aussi d'Oviedo furent bernés par les militaires durant les tout premiers jours de la guerre civile espagnole, des faits historiquement avérés qui ont fait très tôt l'objet d'une mise en texte littéraire (c'est sur ces événements que s'ouvre *L'espoir* d'André Malraux, publié en 1937 ; pour un récit historique, cf. Paul Preston, *El holocausto español, op. cit.*, p. 579).

<sup>3</sup> « Le témoignage présente, devant les autres qui à leur tour deviennent des témoins, une figuration du bien qui laisse libre son interprétation » (Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin. Une philosophie du témoignage*, Paris, Cerf, coll. « La nuit surveillée », 2006, p. 271, nous soulignons).

« chiasme de l’histoire<sup>1</sup> » qui place la question de la filiation au cœur du récit. Graciano Custodio, rencontrant par hasard un homme qu’il reconnaît au simple son de sa voix, produit un témoignage qui ressemble à certains égards à une condamnation, à l’issue duquel Germán Canseco, accusé de complicité dans le meurtre du père de Custodio, se retrouve tétanisé, comme saisi par la vue d’un spectre, mais aussi comme s’il était lui aussi symboliquement mis à mort :

Cuando aquel hombre [Custodio] dijo “le pegó un tiro”, apuntó a mi padre con el puño cerrado y el dedo índice rígido, se diría que no tanto porque quisiera amenazarle, sino para recordarle tal vez que el tiro había sido de pistola.

Mi padre enmudeció, descompuesto, lívido, blanco como una pared, arqueó las cejas y la sonrisa de dos segundos antes se le desfiguró en una mueca de espanto. De aquel dedo artrósico lleno de nudos parecía haber salido una bala que le hubiese acertado en un lugar más sensible que su memoria, en su conciencia. (ANM, p. 41)

Si Custodio, enfant, assiste au meurtre du père, c’est à présent Pestaña, qui se trouve alors aux côtés du sien, et qui assiste à un témoignage semblant rejouer la partition originelle du meurtre. Ce meurtre, finalement, se trouve à l’origine du récit de Custodio et du roman *Ayer no más*. Ce témoignage, produit dans l’urgence de la rencontre et de la reconnaissance du bourreau de jadis, convoque les divers champs notionnels que Jacques Derrida dégage à partir des conceptions gréco-latines du témoin.

En grec ancien, « *martus* », avant de désigner le martyr, au sens chrétien de « témoin de la foi », désigne d’abord le témoin oculaire, celui qui a été présent et peut donc garantir la véracité de son propos sur la base de cette autorité. Mais Custodio, tout comme Pestaña, constituent également des témoins au sens de « *superstes* », c’est-à-dire « celui qui se tient sur la chose même<sup>2</sup> », de par leur implication directe et intime dans les événements auxquels ils assistent, dans une étroite imbrication de l’Histoire et de l’histoire familiale. Enfin, chacun des deux personnages assistent aux événements en tiers : « le témoin (*testis*), c’est celui qui assiste en tiers (*terstis*)<sup>3</sup> ».

Cependant, il se noue également une relation privilégiée entre Graciano Custodio – et on pourrait en dire autant du personnage de Medinagoitia – et Pestaña, dans la mesure où une transmission a lieu. Ce dernier est saisi par l’apostrophe de Custodio adressée

---

<sup>1</sup> Selon l’expression déjà citée de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 206.

<sup>2</sup> Emile Benveniste, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, *op. cit.*, p. 276 cité par Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, p. 23.

initialement à Germán Canseco : « ¿No te acuerdas? ¿No te acuerdas de un hombre que llegó andando con un niño? » (*ANM*, p. 41) –, que l'on peut également lire comme une forme de prière liée à la recevabilité du témoignage : « me reconnais-tu et reconnais-tu ce récit ? » semble également dire la victime à son bourreau. Mais c'est bien le fils, José Pestaña, qui répond à cet appel du passé et devient d'abord le témoins de Custodio, puis, plus tard dans le récit, de Medinagoitia. D'ailleurs, ces deux derniers personnages se confient comme ils ne l'avaient jamais fait jusque-là<sup>1</sup>.

Pestaña constitue ainsi, en dépit de son statut initial de témoin intrusif, un « témoin de témoins<sup>2</sup> ». Son nom de famille semble lui avoir construit une prédestination onomastique, comme s'il y avait là une « harmonie entre le signifiant du personnage et son signifié<sup>3</sup> » : « Pestaña » fait bien sûr songer aux « *pestañas* », aux cils, et dénote donc la zone oculaire et la vue, tout en connotant l'idée d'une position limite, entre intériorité et extériorité. C'est effectivement dans un entre-deux que s'inscrit ce personnage dès l'orée du récit, puisque Graciano Custodio s'adresse à Germán Canseco sans percevoir le lien familial qui unit ce dernier à José Pestaña<sup>4</sup>, une position de marginalité amenée à se perpétuer tout au long du roman<sup>5</sup>. Toujours sur le plan de la motivation onomastique, on peut relever que le patronyme de Graciano, Custodio, renvoie à la fonction de gardien mémoriel de ce personnage qui aura attendu plusieurs décennies avant de mener à bien le passage de témoin en la personne du protagoniste.

José Pestaña se trouve donc tiraillé entre deux loyautés contraires. Par son rôle d'historien-expert, il est chargé de dégager la vérité du témoignage. Sa médiation

---

<sup>1</sup> Medinagoitia s'adresse à Pestaña en ces termes « Esa historia de mi familia se conoce únicamente en mi familia. [...] Nunca lo he contado a nadie. Ni siquiera a amigos de hace cincuenta años » (*ANM*, p. 145).

<sup>2</sup> Le « témoin de témoins », ou « témoin des témoins », constitue avant tout une figure associée au génocide du peuple juif : elle désigne ces passeurs qui ont recueilli les paroles des rescapés pour la faire perdurer. On retrouve cette expression dans nombre d'études sur le témoignage ou sur la littérature de témoignage (Philippe Mesnard, « Srebrenica, entre mission et commission », *Mouvements*, vol. 2, n° 20, 2002, p. 146-151, cf. p. 149 ; Barbara Métais-Chastanier, « Témoigner pour le réel », *Agôn*, HS n° 1, 2011, note 40, En ligne : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1787>, dernière consultation le 17/07/2018).

<sup>3</sup> Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998, p. 110.

<sup>4</sup> « [Graciano] Era otro más de los seres que corrían a protegerse de la lluvia. Vino hacia nosotros [...] Se hizo un hueco entre mi padre y yo de una manera habilidosa, sacó los codos y con un movimiento certero, allí se quedó incrustado » (*ANM*, p. 37). Lorsque José Pestaña part à la poursuite de Graciano et le retrouve, il précise qu'il a été présent lors de la scène de témoignage : « Disculpe. Estaba al lado del señor al que le dijo todo eso de su padre », lui dit-il (*ANM*, p. 53).

<sup>5</sup> La cohérence onomastique du nom du personnage avec son faire assurera ainsi, au fil de l'actualisation du récit, une coïncidence entre la visée prospective dessinée par l'horizon d'attente produit par le nom du personnage et la visée rétrospective et compréhensive marquée par la confirmation du dit horizon d'attente, que Philippe Hamon avait décelé dans l'écriture naturaliste d'Émile Zola (cf. Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 124).



langagière produit de fait une attestation des témoignages reçus, ce dont rend compte sa transcription factuelle et distanciée de ces derniers déjà évoquée plus haut. Mais sa position de fils et de témoin suppose l'émergence d'affects. Sur le plan de la composition, les choix d'Andrés Trapiello révèlent également des stratégies de dramatisation qui contrastent fortement avec cette ambition d'un rapport objectif au réel du protagoniste. Au niveau macrostructurel, on constate que le témoignage, en tant que déchirure de l'ordre du temps, en tant que « mise en présence » et « présence au présent<sup>1</sup> », n'est pas sans conséquence dans l'ordre du discours. Ainsi, certaines des séquences prises en charge par Canseco et Custodio altèrent l'ordre du récit fondé sur des séquences majoritairement rétrospectives. Dans les séquences 13 (Canseco, *ANM*, p. 64-66) et 14 (Custodio, *ANM*, p. 67-70), ces deux personnages produisent des séquences énoncées au présent, dans une illusion de simultanéité dans un récit majoritairement énoncé au prétérit ou à l'imparfait de l'indicatif. On peut voir dans cette saillance une énallage<sup>2</sup> « narrative » d'autant plus visible que ces séquences fonctionnent en miroir, de par la répétition de certaines tournures et de la forme du soliloque :

¿Qué vas a hacer ahora?  
*Piensa fríamente.*  
*Tranquilo, Germán.*  
 Tú no hiciste nada malo.  
 (*ANM*, séquence 10 (Germán Canseco), p. 47, nous soulignons)

Ahora me acuerdo de padre, me acuerdo de abuelo, De madre también. [...]  
 El caso es que con los nervios, me he ido sin preguntarle cómo se llama.  
*Piensa un poco, Graciano, tranquilo.*  
 (*ANM*, séquence 11 (Graciano Custodio), p. 48, nous soulignons)

Au niveau des séquences narrées par Pestaña, l'altération et la distorsion du temps occasionnée par l'irruption du témoin, en l'occurrence Custodio, est également visible en tant que donnée pathémique : « cada segundo orbitó una eternidad » (*ANM*, p. 42) ; « Lo que hasta ese momento había parecido una película detenida volvió a ponerse en movimiento, a mayor velocidad<sup>3</sup> » (*ANM*, p. 50). Enfin, on trouve également une énallage dans le résumé du témoignage de Graciano Custodio que produit Pestaña :

---

<sup>1</sup> Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin*, op. cit., p. 269.

<sup>2</sup> C'est-à-dire l'échange d'un temps pour un autre (cf. Bernard Dupriez, *Gradus*, op. cit., p. 175).

<sup>3</sup> Cette remise en mouvement fait l'objet d'une insistance stylistique sous la forme de comparaisons, dont la dernière associe par le biais d'une synesthésie hyperbolique l'ouïe (*graznidos*) et le toucher (*cuchilladas*) : « El mundo se agitaba y estremecía de nuevo *como perro que se sacude de encima el agua*. De alguna parte,

Su padre estaba tranquilo. Ni siquiera le habían atado las manos. ¿Cómo iba a imaginar que lo iban a matar allí, delante de él?

Entonces uno de ellos, y sin mediar palabra, le pegó un tiro por la espalda, y cuando cayó al suelo, uno o dos más.

Graciano se echó a llorar.

Es angustioso ver llorar a un anciano, pero saber que lo hace por un hecho remoto, aún más, porque sus lágrimas dicen la magnitud del dolor que las provoca. (ANM, p. 59-60).

La narration au prétérit de la séquence dans son entier permet cette confusion du plan de la diégèse et de la métadiégèse, puisque « Graciano se echó a llorar » a lieu simultanément dans les deux plans diégétiques, avec pour conséquence une actualisation et une dramatisation du traumatisme lié à la disparition du père et de sa dépouille, et donc à l'incomplétude du deuil. Une autre forme de dramatisation, invisible à la lecture, tient aux matériaux avec lesquels Andrés Trapiello a travaillé. Comme on sait, les grandes catastrophes du XX<sup>e</sup> siècle, parmi lesquelles on peut inclure la guerre civile espagnole, impliquent, pour les survivants, des expériences limites, « à la limite du possible, et de ce fait, à la limite du dicible<sup>1</sup> », et donc, à la limite du transmissible<sup>2</sup>. L'intégration dans un récit littéraire d'une matière aussi sensible n'est donc pas sans poser des problèmes éthiques et narratifs. On a vu que Benjamín Prado, dans *Mala gente que camina*, reprend nombre de témoignages réels qu'il manipule et dramatise à la marge. Dans l'építexse d'*Ayer no más*, Andrés Trapiello pose également une forme de pacte référentiel à l'endroit des témoignages présents dans son récit :

El suceso que hace surtir la novela, que la despierta; el primero de todos, es un hecho común, porque cuánta gente vio morir en la guerra a algún miembro de su familia asesinado a sangre fría. Tal vez haya menos casos de niños que hayan sido testigos, como sucede en el libro, pero lo que tiene valor para mí es que yo me llegué a enterar de un hecho así, real, muy cercano, y eso no es propiamente

---

tal vez de la torre de San Marcelo, se lanzaron al aire cientos de grajos *que metían en el cielo sus graznidos como cuchilladas* » (*ibid.*, nous soulignons).

<sup>1</sup> Michael Pollack et Nathalie Heinich, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 3-29, cf. p. 4.

<sup>2</sup> Un passage fameux de *Si c'est un homme* rapporte un cauchemar dans lequel Primo Levi témoigne de son expérience concentrationnaire auprès de ses proches et se heurte à leur indifférence et donc à l'impossibilité de transmettre : « Ils sont tous là à écouter le récit que je leur fais. [...] C'est une jouissance intense, physique, inexprimable que d'être chez moi, entouré de personnes amies, et d'avoir tant de choses à raconter : mais c'est peine perdue, je m'aperçois que mes auditeurs ne me suivent pas. Ils sont même complètement indifférents [...]. Alors une désolation totale m'envahit » (Primo Levi, *Si c'est un homme*, trad. de Martine Schruoffeneger, Julliard, Paris, coll. « Pocket », 1987 [1947] p. 64-65 cité par Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire*, op. cit., p. 22-23). Voir également : Javier Sánchez Zapatero, « Jorge Semprún y Primo Levi: escritura y memoria de los campos de concentración », *Revista de Filología Románica*, vol. 33, n° spécial, 2016, p. 179-189, cf. p. 185-188.

autobiográfico, aunque sí es parte de mi biografía. Todos los episodios que se cuentan en esta novela me han sido relatados o los he escuchado de personas que estuvieron allí cuando sucedieron. Todos, excepto el último, en el que se habla de un asesinato de padre e hijo que no está referido a León. Pero todos los demás acaecieron, incluida la historia del filósofo que fue salvado por su abuela cuando tenía apenas unos meses, mientras su padre y sus cinco hermanos eran asesinados<sup>1</sup>.

Par-delà l'ambigüïté relative au témoignage de Graciano Custodio dont on ne sait s'il correspond à un témoignage réel en particulier ou s'il correspond à un phénomène récurrent durant la guerre civile espagnole, l'auteur pose un principe de fidélité au réel, notamment à l'endroit du témoignage de Manuel Medinagoitia. *Ayer no más*, à ce titre, fonctionne comme un roman à clé.

Dans le cas présent, Medinagoitia a pour modèle original le philosophe Javier Muguerza qui a effectivement pris position publiquement en faveur des exhumations des victimes de la guerre civile sur un mode assez pondéré<sup>2</sup>, tout comme Medinagoitia dans la diégèse<sup>3</sup> (*ANM*, p. 137). Pour autant, la lecture du témoignage authentique de Javier Muguerza<sup>4</sup> semble indiquer une réécriture au nom du « pacte compassionnel » et du pathos. On remarquera que cette séquence, centrale à l'échelle du récit, fictionnalise un échange analogue entre Andrés Trapiello et le philosophe. Le témoignage de Javier Muguerza est reproduit et développé en des termes similaires dans *Sólo hechos*<sup>5</sup>, un des volumes du *Salón de pasos perdidos*, la longue série de journaux fictionnalisés qu'Andrés Trapiello publie depuis 1990. On y retrouve, d'ailleurs, un des motifs essentiels du passage de témoin dans *Ayer no más*. D'une part, Andrés Trapiello, en tant que narrateur autofictionnel se demande également « ¿Y por qué habrá querido contármela [la historia] hoy a mí? »<sup>6</sup> ; d'autre part, Javier Muguerza, qui figure comme « JM » dans *Sólo hechos*,

---

<sup>1</sup> Emma Rodríguez, « Andrés Trapiello: "El milagro de la literatura consiste en doblar la vida" », *Lecturas sumergidas*, n° 7, 2013. En ligne : <https://lecturassumergidas.com/2013/09/17/andres-trapiello-entrevista/>. Dernière consultation le 09/02/2017. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Javier Muguerza, *Carta al Foro Coineño para la Recuperación de la Memoria Histórica*, Coín (Málaga), Fundación García Agüera, 2010 : « Nuestra Guerra Civil del 36 acumuló por igual entre los contendientes actos sublimes de heroísmo y horrendos crímenes sin cuento [...] » (p. 3).

<sup>3</sup> D'autres personnages présents ou décrits dans la diégèse constituent des copies à peine remodelées de personnes réelles à l'image du journaliste Clemente Lillo, avatar de l'écrivain et journaliste léonais Victoriano Crémer (1906-2009), auteur d'une chronique journalière dans *El Diario de León* jusqu'à ses 102 ans, ou du personnage anonyme de magistrat du Tribunal Suprême (séquence 40, p. 165-169), qui a pour modèle la professeure de droit et ancienne juge du Tribunal constitutionnel Gloria Begué Cantón (1931-2016).

<sup>4</sup> Javier Muguerza, « Una mirada atrás y otra adelante (respuesta a Francisco Vázquez) », *Δαιμων. Revista Internacional de Filosofía*, n° 50, 2010, p. 105-114, cf. p. 109-110.

<sup>5</sup> Andrés Trapiello, *Sólo hechos. Salón de pasos perdidos. Una novela en marcha*, vol. 20, Valence, Editorial Pre-textos, 2016, p. 297-304.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 303.

demande au narrateur de se montrer discret : « Antes de separarnos, se acercó y me pidió que no contara nada de lo que había revelado, quizá arrepentido de haberlo hecho<sup>1</sup> ».

La crédibilité et la recevabilité du témoignage via des stratégies d'attestation – style factuel, caution de la parole experte – et de dramatisation – il s'agit de produire une impression mémorielle – visent à en assurer la transmission auprès du lecteur appelé à se faire à son tour témoignaire. Il s'agit, pour le lecteur, de connaître le passé et la souffrance des personnages et de s'y reconnaître. C'est en ce sens que l'on peut interpréter la représentation de la circulation des témoignages mais également leur répétition par des personnages témoignaires (Pestaña) ou témoins (Graciano Custodio) qui répètent rétrospectivement un témoignage entendu ou prononcé, dans une forme d'adresse à un narrataire invisible qui n'est autre que le lecteur. L'effet de document de la reproduction et du commentaire des témoignages, sur le plan de la signifiante, pose effectivement la question de l'empathie par le biais de motifs structurants qui ont tous à voir avec l'origine. Dans ces récits testimoniaux, l'origine est en permanence interrogée et malmenée : la filiation est coupée ou violentée, tant au niveau du témoignaire (Pestaña) que des témoins (Custodio et Medinagoitia), d'autant que cette violence a fait l'objet d'un refoulement constant jusque dans le temps du présent diégétique. On remarque d'ailleurs que le lieu où la fracture filiale trouve son origine, c'est-à-dire le lieu de l'assassinat du père de Custodio, s'appelle la Fonfría. Ce terme connote, bien sûr, la source. Mais il s'agit aussi, symboliquement, d'un lieu commun, ou d'une source commune, puisqu'il s'agit d'un toponyme présent en de très nombreux lieux de la géographie espagnole, ce qui explique que l'on en trouve des traces dans le *romancero*<sup>2</sup>. Mais, plus largement, ces témoignages, dans l'ordre de la diégèse, peinent précisément à être reconnus et à élargir le cercle des témoignaires : le témoignage de Custodio fait l'objet d'une manipulation à des fins politiques par les historiens José Antonio et Mariví tandis que la famille Canseco fait bloc autour du patriarche qui refuse de dire s'il sait où se trouvent les restes du père de Custodio, tandis que l'ARMH, dans la fiction, refuse de publier les positions mémorielles de Medinagoitia.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Anonyme, « Fontefrida », dans Paloma Díaz-Mas (ed.), *Romancero*, Barcelone, Crítica, 2005, p. 339-340.

Par-delà les divergences idéologiques et les modalités poétiques, on trouve dans *Mala gente que camina* et dans *Ayer no más* des visées et des réseaux signifiants concomitants. La mise en circulation de témoignages méconnus invite à opérer un acte de reconnaissance face à des « témoignages troublants », au sens de ce qui évoque des « affaires troubles et troublantes » et ce qui brouille ou décentre « le voir et le savoir<sup>1</sup> », c'est-à-dire ce qui est susceptible de remettre en cause l'ordre du récit national, ici par le détour d'une interrogation autour des origines. Ce mouvement se fait au prix de la médiation de narrateurs-enquêteurs, historiens ou figures historiennes, qui tendent à instituer et constituer le témoignage en document<sup>2</sup>. C'est depuis cette perspective qu'il faudra également interroger la présence testimoniale.

## 2.2. Les références documentaires

Les romans du corpus mobilisent des sources documentaires primaires dont certaines sont attestées et vérifiables tandis que d'autres citations ou allusions documentaires relèvent de la création fictionnelle ou, enfin, d'une diégétisation « fictionnalisante » lorsqu'il y a retouche ou détournement manifeste du document original. Ces pratiques, bien qu'elles contribuent à produire un effet de document qui apporte du crédit à la parole des narrateurs-enquêteurs et une assise référentielle à la diégèse, ne sont pourtant pas sans poser problème quant à la nature du pacte noué, dans la lignée des interrogations posées par l'ensemble des modalités documentaires présentes dans le corpus fictionnel.

Ces présences documentaires au sein d'espaces fictionnels rendent problématique tout à la fois le roman et ce qu'il fait de l'histoire, dans la mesure où il semble s'arroger ainsi le pouvoir d'énoncer une connaissance historique, là où d'autres pratiques littéraires liées à d'autres expériences historiques, et tout particulièrement la Shoah, ont plutôt conduit à interroger « la possibilité qui s'ouvre à une œuvre constitutivement littéraire, à une fiction ouvertement assumée comme telle par son auteur, de dire une part de la vérité historique<sup>3</sup> », à l'image de la littérature de Georges Perec notamment.

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Le mal d'archive*, op. cit., p. 141.

<sup>2</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 226.

<sup>3</sup> Alexandre Prstojevic, *Le témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenu un sujet romanesque*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 10.

### 2.2.1. *L'article de presse, les discours institutionnels, le discours « scientifique »*

La citation d'articles de presse ou d'autres productions écrites – discours institutionnels notamment – tirés du passé constitue une pratique assidue dans les trois romans fictionnels du corpus. Isaac Rosa en use sur le mode du collage dans une visée tout à la fois parodique et sérieuse. Nous aborderons ultérieurement cette question sous l'angle de ce que nous appellerons un montage contestataire. Pour l'heure, signalons que *El vano ayer* intègre des coupures de presse et des documents institutionnels attestés qu'il mêle à des pastiches documentaires. Nous retrouvons ici une forme de transfusion entre le régime factuel et le régime fictionnel, les pastiches documentaires pouvant passer pour des documents authentiques, tandis que les documents attestés peuvent être reçus comme des pastiches.

Les discours de la presse font l'objet d'un traitement typographique spécifique qui singularise ces fragments en forme de coupure de presse et rend visible l'inclusion de l'hétérogène dans le discours du roman, quand bien même il s'agirait d'une mimésis formelle du discours journalistique. Par exemple, la séquence 10 (p. 42-43), en italique, semble reproduire un article de presse, peut-être un éditorial de l'époque, dont la prose surannée et artificielle reprend la rhétorique franquiste : « *Escuálidas minorías, totalmente desconectadas del espíritu popular, intentan revivir el sentido faccioso que, antes de que la juventud de hoy hubiera nacido, informó el sobresaltado acaecer de la vida española. La paz les duele, les pesa, les sobrecoge.* » (EVA, p. 42, l'auteur souligne).

La parole guindée passe par le détour de l'euphémisme pour se référer à la guerre civile, tandis que transparait dans ce discours la politique mémorielle franquiste du mitan des années 1960, qui a cherché à légitimer le régime au nom des « 25 años de paz » et non sur les seules performances économiques de l'époque. On trouve également, dans l'extrait cité et tout au long de l'article, le recours à l'emphase de l'antéposition adjectivale (« *escuálidas minorías* », « *una fiera rebeldía de salón* », « *una tácita protesta* », « *el pacífico vivir del país* », « *el torpe negocio* », « *el fácil camino* »), l'usage abondant de stéréotypes lexicaux (« *la sociedad nacional* », « *la ridícula aventura callejera* », « *la paz les duele* », « *esta endeble minoría* », la réduction de la révolte estudiantine à « *una fiera rebeldía de salón* » conduite par « *la intelectualidad* » avant tout composée de

« *seudointelectuales* ») ainsi que des répétitions. Tous ces traits stylistiques sont caractéristiques du langage de la presse franquiste<sup>1</sup>.

Dans un échange épistolaire avec Mélanie Valle Collado, Isaac Rosa affirme avoir cherché à ce que cette séquence « *pase como un extracto verdadero de algún periódico de la época*<sup>2</sup> ». Pourtant, il s'avère que cet extrait reprend littéralement un article paru dans le journal phalangiste *Arriba* en date du 26 février 1965<sup>3</sup>, à l'exception d'une coupe notable. Même l'usage des italiques dans l'article original a été maintenu dans sa reproduction dans le roman. La seule différence entre l'article reproduit dans le roman et l'original tient à la suppression d'un paragraphe dans lequel est mentionné la source du document, puisque l'auteur fait référence à un article du journal *Le Monde* avant de préciser qu'un extrait a été reproduit « *en esta misma página de ARRIBA* ».

Plus avant, l'auteur diégétique reproduit fidèlement des passages d'un ouvrage attesté, les mémoires du colonel José Ignacio San Martín<sup>4</sup> (*EVA*, p. 102-106) sur la surveillance du milieu universitaire dans les années de la diégèse, dont on trouve également la référence exacte dans la bibliographie présente à la fin du roman.

La séquence 17 propose un véritable dossier documentaire concernant l'agitation estudiantine. Il est censé apporter une pluralité de voix et de perspectives dans un but avoué d'anticipation (ironique) des critiques contre l'engagement politique de l'auteur diégétique : « *Caminemos juntos, el autor el primero, por la senda de ese perspectivismo indulgente del que somos hijos* » (*EVA*, p. 81). Outre les fictions de témoignages autobiographiques qui émaillent la séquence, on trouve ce qui nous avait initialement semblé être un pastiche d'un article de presse franquiste (*EVA*, p. 82) et qui s'avère être un article légèrement modifié paru dans *ABC* le 25 février 1965<sup>5</sup>. On peut également lire un communiqué du rectorat de l'Université de Madrid paru également dans l'*ABC* du

---

<sup>1</sup> Alessandra Melloni et Cristina Peña Marín, *El discurso político en la prensa madrileña del franquismo*, Rome, Bulzoni, 1980, p. 20-21, 33-38 et 134, cité par Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez, 1993, p. 52.

<sup>2</sup> Courriel d'Isaac Rosa à Mélanie Valle Collado en date du 11/01/2007 (cf. Mélanie Valle Collado, *Juegos metaliterarios en El vano ayer de Isaac Rosa*, mémoire de Licence, Dirigé par Kristine Vanden Berghe et Bénédicte Vauthier, Université de Liège, 2007, p. 84).

<sup>3</sup> Anonyme, « *Les duele la paz* », *Arriba*, 26/02/1965, p. 2. Nous avons appris l'existence de cet article grâce à un extrait cité par Florence Belmonte, *Madrid, février 1965. Une ligne de partage ?*, Montpellier, PULM, 2007, p. 95.

<sup>4</sup> José Ignacio San Martín, *Servicio especial. A las órdenes de Carrero Blanco (de Castellana a El Aaiún)*, Barcelone, Planeta, 1983, p. 27-34.

<sup>5</sup> « *Estudiantes y personas no controladas provocan incidentes en la ciudad universitaria* », *ABC*, 25 février 1965, p. 49.

25/02/1965 à la même page – dont seul le titre a été retouché<sup>1</sup> –, ainsi qu'un pastiche d'un article censé être paru dans *Le Monde*, signé de la main d'un certain J. A. Novais.

Si la langue française défectueuse compromet l'illusion référentielle de la documentarité pour ce qui est du lecteur francophone, il faut relever que José Antonio Novais était effectivement le correspondant du *Monde* en Espagne durant l'époque de la diégèse et couvrit effectivement les manifestations estudiantines de février 1965 pour le quotidien français. Sa couverture des événements avait suscité l'ire du pouvoir franquiste, et de Manuel Fraga en particulier, qui s'était traduite pour le journaliste par le retrait de sa carte de presse<sup>2</sup>. Le pastiche d'article ressemble d'ailleurs à la réécriture d'un article de Novais dans lequel celui-ci rend compte des manifestations et de la répression policière<sup>3</sup>.

Enfin, l'auteur diégétique propose ce qu'il dit être « un sucinto relato de los hechos » (*EVA*, p. 86) sous la forme de la reproduction d'un extrait du rapport médical sur l'état de santé critique de l'un des étudiants blessés. Il s'agit en fait d'un extrait notablement réécrit d'un ouvrage de l'historien Sergio Vilar<sup>4</sup> cité, du reste, dans la bibliographie qui clôt le roman. Outre des modifications apportées aux temps verbaux, Isaac Rosa a précisément supprimé la référence à la présence d'une minorité d'étudiants « [que] quería provocar un enfrentamiento para así tener mayores motivos de protesta después<sup>5</sup> », comme si cette présence d'une radicalité politique aux méthodes problématiques avait dû être gommée dans l'économie du montage de la séquence. Nous proposons de voir dans cet effacement la mise en évidence des limites du dialogisme perspectiviste, d'ailleurs dénoncé par l'auteur diégétique, et la prééminence d'une forme de monologisme<sup>6</sup>.

C'est une fois de plus la violence policière et la capacité du discours franquiste à la taire, ou plutôt à la masquer, que l'auteur diégétique met ensuite en scène en reproduisant, sans apporter de retouche, un article paru dans *ABC* en 1963<sup>7</sup> (*EVA*, p. 134-136). Nous serons amenés à voir *infra* que le montage « contestataire » mobilisé dans *El vano ayer*

---

<sup>1</sup> Dans *ABC*, il s'agit d'un encart en complément de l'article précédent introduit en ces termes : « *El Rectorado de la Universidad ha facilitado la siguiente nota: [...]* » (*ABC*, 25 février 1965, p. 49).

<sup>2</sup> Florence Belmonte, *Madrid, février 1965, op. cit.*, p. 104-116.

<sup>3</sup> José Antonio Novais, « Plusieurs milliers d'étudiants qui manifestaient silencieusement sont brutalement dispersés par la police », *Le Monde*, 26 février 1965.

<sup>4</sup> Sergio Vilar, *Historia del antifranquismo 1939-1975*, Madrid, Plaza y Janés, 1984, p. 344-345.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Cf. Mélanie Valle-Détry, *Por un realismo combativo. Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui e Isaac Rosa*, thèse de doctorat dirigée par Bénédicte Vauthier et Tomás Albaladejo Mayordomo, Université François Rabelais (Tours), 2014, p. 157.

<sup>7</sup> « Grimau, plenamente restablecido », *ABC*, 20 avril 1963, p. 52.



fournit ici des clés de lecture à même de mener à bien le démontage des discours franquistes.

Rien ne permet de distinguer les mimésis formelles de coupures de presse ou des articles authentiques, ni sur un plan stylistique, ni sur le plan typographique. Outre l'usage de l'italique déjà évoqué concernant la séquence 10, les coupures de presse suivantes font l'objet d'une mise en page spécifique qui imite le format d'une colonne de journal et produit une rupture formelle notable. En effet, l'article de presse consacré à Julián Grimau et ceux extraits du *Monde* et d'*ABC* consacrés à l'agitation sur le campus de l'université de Madrid proposent un titre et un chapô en majuscules, des marges conséquentes, une police distincte et plus petite que celle utilisée dans le corps du texte, ainsi que des filets<sup>1</sup> encadrant le texte afin d'imiter la colonne d'un journal.

Isaac Rosa joue avec l'attestation documentaire en tant que pratique devenue courante dans les fictions mémorielles, comme l'auteur diégétique le signale dès l'ouverture du récit (*EVA*, p. 14), mais également en tant qu'outil au service du multiperspectivisme caractéristique de la fiction mémorielle qu'il convient de mettre en lumière comme pratique idéologiquement située, notamment grâce à la parodie<sup>2</sup>. Hans Lauge Hansen a bien souligné que ce choix thématique et esthétique s'intégrait globalement dans la perspective « libérale » typique de la littérature mémorielle des années 2000 – même s'il intègre dans son corpus d'étude le roman *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* –, par opposition aux romans historiques des années 1980 et 1990. Selon lui, durant cette dernière période, le roman de la guerre civile aurait été dominé par un positionnement républicain, révolutionnaire et fondé sur une axiologie manichéenne<sup>3</sup>. Dans *El vano ayer*, c'est d'ailleurs dans un sens éminemment politique que l'auteur diégétique emploie le terme « *perspectivismo* » : « ese perspectivismo indulgente del que somos hijos » renvoie ici moins à une pratique purement littéraire qu'à l'héritage politique du pacte transitionnel. Dans la perspective d'Isaac Rosa, ce pacte se trouve lié à une vision de la démocratie libérale fondée sur un pluralisme finalement consensuel et donc

---

<sup>1</sup> Dans le vocabulaire de la typographie, le filet désigne un « trait d'épaisseur et de forme variables, servant aux séparations, aux encadrements de textes » (article « filet », *Trésor de la langue française informatisé*, dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/filet>, dernière consultation le 22/09/2018).

<sup>2</sup> Amélie Florenchie, « Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea: la perversión del diálogo en las novelas de Isaac Rosa », dans Geneviève Champeau *et al.* (éds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, *op. cit.*, p. 257-274, cf. p. 263 ; Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>3</sup> Hans Lauge Hansen, « Multiperspectivism in the Novels of the Spanish Civil War », *Orbis Litterarum*, 66, 2, 2011, p. 148-166, notamment p. 150-151.

appauvri. À cet égard, il faut rappeler que des origines du régime politique actuel jusqu'en 2015<sup>1</sup>, les élections générales successives ont donné corps à un bipartisme imparfait. Cette structuration du système des partis a contribué à la dépoliarisation des orientations politiques du PSOE et du PP, dont on sait qu'elles ont tendu vers la convergence et le centrisme<sup>2</sup>.

Par le détour de cette description du collage d'articles de presse dans *El vano ayer*, on peut se demander dans quelle mesure l'attestation associée à la dimension dénotative de l'effet de document conserve ici sa pertinence. La distanciation métanarrative tend à invalider ou tout du moins à déplacer le lieu de la dénotation entendue en tant que donnée épistémique. Dans *El vano ayer*, plus que le monde représenté, soumis à une permanente déconstruction, c'est avant tout le discours métanarratif, dans sa continuité, qui est à la source de la référentialité et de la valeur cognitive du roman. Ce discours, en retour, informe la réception des documents présents dans le récit, qu'ils soient réels, manipulés ou fictionnels. Anne-Laure Bonvalot a bien souligné que dans ce roman, le « commentaire [métanaratif] est [...] plutôt le lieu d'une remise en question des conventions et des évidences à l'œuvre dans l'écriture mémorielle que celui de la validation d'un savoir<sup>3</sup> ».

Nous proposons d'affiner ce propos : les vertus cognitives d'*El vano ayer* nous semblent relever en grande part de la valeur heuristique des détours métanarratifs qui dessinent, en creux, non seulement les contours d'un savoir – proposer une vision du franquisme tardif –, mais également des pratiques lectorales critiques, c'est-à-dire des outils de production d'un savoir. La déconstruction du récit *in fieri* ne saurait se penser en dehors de la construction d'un discours métanarratif pensé comme une machine narrative destinée à façonner, chez le lecteur, un regard critique sur les récits mémoriels – entre autres – et, ce faisant, à se départir de logiques consuméristes et divertissantes, voire abrutissantes, que José Colmeiro ou Fredric Jameson associent à la postmodernité<sup>4</sup>. On

---

<sup>1</sup> Depuis lors, l'irruption en force de Podemos et de Ciudadanos a donné lieu à un quadripartisme, récemment bousculé par la montée du parti d'extrême-droite Vox.

<sup>2</sup> Pere Ysàs, « El PSOE en el gobierno: del socialismo democrático al socialismo liberal », dans Carlos Navajas Zubeldia y Diego Iturriaga Barco (éds.), *España en democracia. Actas del IV Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2014, p. 47-62, cf. p. 59-60.

<sup>3</sup> Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel*, op. cit., p. 180.

<sup>4</sup> José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelone, Anthropos, 2005, p. 22 ; Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. de Florence Nevoltry, Paris, Beaux-arts de Paris, 2011, p. 16. La mémoire muséifiée et transformée en objet de consommation constitue selon Andrea Huyssen l'envers de l'amnésie collective caractéristique de notre contemporanéité (Andrea Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995, p. 254 cité par José F. Colmeiro, « ¿Una nación de fantasmas?

voit bien, chez Isaac Rosa, que ces logiques consuméristes apparaissent au moins dès le franquisme, saisi non seulement comme un régime répressif mais également comme un producteur de pratiques discursives évasives et dépolitisantes. C'est à la croisée des commentaires métanarratif et de leur intégration dans un montage contestataire qu'il faudra revenir sur les modalités documentaires à l'œuvre dans le roman d'Isaac Rosa.

Chez Benjamín Prado et Andrés Trapiello, la citation du discours de la presse relève plus directement d'une stratégie d'attestation, souvent non dénuée d'ambiguïté référentielle. Pourtant, tout comme chez Isaac Rosa, le recours à ce type de citations constitue également une stratégie de monstration ou d'exhibition de certains discours, dans une forme d'hypotypose indissociable d'une visée argumentative que nous ne ferons ici qu'esquisser et sur laquelle nous reviendrons.

Dans *Ayer no más*, le discours de la presse du temps de la métadiégèse – les années de la guerre civile et du franquisme –, n'apparaît que ponctuellement, parfois sur le mode de la simple allusion, ou sur celui de la citation directe ou indirecte. Ainsi, Pestaña produit des commentaires historiques sur le soutien qu'a apporté le *Diario de León* aux militaires rebelles durant la guerre civile (*ANM*, p. 132). Plus avant dans le récit, le protagoniste construit la référentialité du prêtre réactionnaire don Sóstenes par le biais d'une accumulation de références croisées aux discours ou aux documents de presse. José Pestaña, après avoir cité un extrait d'un des discours politiques de ce personnage de prêtre, attribue la source de cette connaissance à une coupure de presse : « De eso se informa en un suelto de *La Democracia* » (*ANM*, p. 179), ce titre renvoyant effectivement au principal journal progressiste de León de la période, dont la parution cessa fort logiquement en juillet 1936, suite à la rapide victoire des putschistes en territoire léonais. Pestaña affine le portrait physique et moral de ce personnage par le recours à une ekphrasis d'une photographie censément parue dans le *Diario de León* (*ibid.*), avant d'intégrer à son récit des citations directes des discours de don Sóstenes en précisant « Cualquiera puede leer en uno y otro periódico extractos de sus mítines por la provincia » (*ibid.*). En d'autres termes, il s'agit d'une technique classique d'intégration d'un personnage fictionnel dans un univers historique attesté grâce à des références

---

Apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista », 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, n° 4, 2011, p. 17-34, cf. p. 28, en ligne : <https://www.452f.com/index.php/josecolmeiro/>, dernière consultation le 12/10/2018).

relativement pointues qui, de par leur statut, créent une incertitude quant au statut du personnage de fiction.

Cependant, l'attestation ne se limite pas qu'à une question ontologique. Dans *Ayer no más*, les citations de discours journalistiques ont également une portée politique : elles s'intègrent dans un réseau citationnel de discours politiques durant la Seconde République et, plus particulièrement, durant l'année 1936. Ces citations servent à exhiber les discours du passé et, dans le même temps, à dresser le portrait d'une radicalité politique qui, *in fine*, laisse entendre que la guerre civile était inévitable. Le protagoniste reproduit ainsi des citations d'un discours de José María Gil-Robles, leader de la CEDA, durant la campagne électorale de 1936 : « “No hablan de la apertura de las cárceles, pero ya se encargarán de abrirlas” [...] “O España hunde la revolución o la revolución hunde a España” » (ANM, p. 181-182). Quelques séquences plus tard, il cite un article de presse du journaliste communiste Jesús Izcaray, attesté<sup>1</sup> et publié en 1937, auquel il confère une portée explicative essentielle quant à l'origine de la guerre civile.

Cet article fonctionne ici tant au niveau microtextuel de la séquence qu'au plan macrotextuel dans la mesure où il semble reprendre et confirmer les propos cités plus haut de Gil-Robles :

Los que [...] deseaban [la guerra civil] estaban por igual en ambos bandos, hasta el extremo de que se diría que habría sido decepcionante para ellos que no hubiese estallado. No fue algo que no pudo evitarse, sino algo que había que precipitar, como parteros de Marte. El periodista comunista Jesús Izcaray en una de sus crónicas en *Estampa*, de agosto del 37, pone en boca de una joven camarada, que llevaba tres días de guardia en el Radio del Oeste, lo que se sentía el 18 de julio: “¡Que se subleven! ¡Que se subleven de una vez! ¡Nos van a matar de sueño!”. *Creo que nadie lo ha expresado en menos palabras*. (ANM, p. 206-207, nous soulignons).

L'opération de prélèvement/déplacement/requalification de la citation mérite d'être soulignée. Ici, la voix du narrateur permet de construire une dimension essentielle de la citation documentaire – car issue d'une chronique journalistique – : la brièveté de la citation contraste avec la densité, supposée, de son expressivité. La citation provient de la chronique « Cuartel de la Montaña », que l'on peut lire dans le recueil de chroniques de Jesús Izcaray, *La guerra que yo viví*, dans lequel le journaliste donne comme date de

---

<sup>1</sup> Jesús Izcaray, *La guerra que yo viví. Crónicas de los frentes españoles (1936-1939)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978.

publication juillet 1937, et non août 1937. Mais cette différence factuelle est minime comparée au détournement majeur effectué dans *Ayer no más*.

Dans sa chronique, Jesús Izcaray revient effectivement sur le 18 juillet<sup>1</sup> en ces termes : « En las vísperas del levantamiento [...] a todos –excepto, por lo visto, al jefe del Gobierno– nos parecía inminente<sup>2</sup> ». De surcroît, il précise que personne ne s’attend alors à ce que cette rébellion militaire débouche sur le « *cataclismo*<sup>3</sup> » de la guerre civile<sup>4</sup>. C’est dans ce contexte d’attente d’un soulèvement qu’il s’agit d’étouffer dans l’œuf qu’a lieu la scène reprise par Pestaña, durant laquelle une jeune fille exténuée par les nuits d’attente et de veille tient ces propos :

Recuerdo aquella compañera del Círculo que una noche ya no pudo sujetar los nervios y empezó a dar gritos:  
–¡Que se subleven! ¡Que se subleven de una vez! ¡Nos van a matar de sueño!  
Pudimos hacerla callar y la aconsejamos que se fuera a dormir<sup>5</sup>.

La citation de Pestaña détourne manifestement le récit de Jesús Izcaray pour dépeindre des révolutionnaires avides de guerre civile et d’une explosion de la violence, alors que Jesús Izcaray décrit une tension insupportable face à l’imminence d’un soulèvement malheureusement attendu et craint.

Dans *Mala gente que camina*, c’est au niveau du corpus fictionnel que la présence citationnelle est la plus nourrie. Trois types de sources primaires écrites peuvent être distinguées : les discours de la presse écrite, parfois difficiles à dissocier des discours écrits institutionnels et, enfin, les discours des acteurs politiques et intellectuels. Il faut préciser dès à présent une spécificité de la démarche de Benjamín Prado : nombre de discours littéraires de l’époque sont mentionnés ou cités en vertu de ce qu’ils disent de leur époque. Cette démarche, également appliquée au roman de Dolores Serma, contribue

---

<sup>1</sup> Jesús Izcaray travaille alors pour le journal *Ahora*, sous la direction de Manuel Chaves Nogales, une des références littéraires d’Andrés Trapiello.

<sup>2</sup> Jesús Izcaray, *La guerra que yo viví*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 10

<sup>4</sup> Les historiens ont bien souligné que la guerre civile a lieu précisément parce que le coup d’Etat militaire échoue, face à la résistance citoyenne, notamment. Jesús Izcaray, qui parle depuis le camp républicain et un positionnement politique initialement socialiste, puis communiste au moment de l’écriture, souligne également cet espoir d’un soulèvement rapidement mise en échec : « Al día siguiente [del asalto del cuartel de la Montaña], me largué a Somosierra con el capitán Galán, otro amigo . Sin haber escrito una línea de la toma del cuartel. Me dije que “ya lo contaría todo junto” cuando la sublevación fuese dominada. ¿Grave miopía?... Algo había de ello, pero más aún de subterfugio que usaba conmigo mismo. » (*Ibid.*, p. 9).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 12.

à programmer une lecture transitive de *Mala gente que camina*. C'est ainsi que l'on trouve de nombreuses références à des écrivains intellectuels « *en situation*<sup>1</sup> » dans leur époque. Outre des citations d'intellectuels ayant joué un rôle politique de premier plan (Manuel Azaña, Dionisio Ridruejo), à des hommes politiques (Francisco Franco, Indalecio Prieto et son fameux appel à la clémence à l'arrière pour mettre un terme à la terreur « rouge »), on trouve également tout un ensemble de références à bon nombre d'écrivains que Juan Urbano juge sur pièce, sur la base de citations choisies.

Les dialogues avec sa mère, passionnée de théâtre, constituent le lieu privilégié de joutes dialectiques asymétriques par le biais desquelles le narrateur convoque et critique des figures littéraires de l'Espagne d'après-guerre. Ces séquences lui permettent d'exhiber son savoir sur la période ainsi que sa supériorité intellectuelle. Le narrateur évoque, par exemple, l'écrivain Eugenio d'Ors, accusé d'avoir encensé Mussolini dans son *Nuevo glosario* (MGC, p. 268) ou encore la figure du médecin et intellectuel Gregorio Marañón, un « supuesto liberal » (MGC, p. 261) selon lui. Il attribue à ce dernier une défense de l'eugénisme proche des positions du psychiatre Vallejo Nájera – figure honnie du roman dans la mesure où ce médecin a apporté une caution scientifique aux raptés d'enfants sous le franquisme – : « en su libro *Amor, conveniencia y eugenesia* [G. Marañón] sostenía ideas muy similares a las de Vallejo Nájera, como que el fin último del matrimonio es la mejora de la raza, ya que “no hay pecado comparable al de crear seres física y espiritualmente inferiores” [...] » (MGC, p. 262). Par-delà la diversité des sources documentaires, la démarche citationnelle se fonde généralement, comme ici, sur la citation de références bibliographiques précises, ainsi que sur un montage de commentaires paraphrastiques, pratiquement toujours assortis de jugements de valeur et de quelques citations directes, souvent assez courtes et insérées dans le fil du discours.

Le narrateur semble saisi d'une véritable boulimie citationnelle, déjà évoquée *supra*, souvent digressive, dans laquelle transparait le souci de construire un discours probant. Cette préoccupation apparaît manifeste dans la profusion citationnelle à laquelle donne lieu la description de certaines organisations franquistes. Juan Urbano cite très fréquemment des articles de revues d'organisations franquistes dont il ne précise généralement que le titre, et parfois l'année de publication. On trouve ainsi une citation directe d'un « panfleto falangista de la época » (MGC, p. 86), des citations tirées de différentes revues éditées par la Section féminine de la Phalange : *Medina* (MGC, p. 90,

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, « Présentation des Temps Modernes », *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 13 [1946].

231 et 457), *Teresa* (MGC, p. 88, 231 et 456) et *Y* (MGC, p. 231), parfois citées pêle-mêle sans souci de rigueur chronologique<sup>1</sup>, ainsi que des pamphlets également produits par la Section féminine, comme *Economía doméstica para bachillerato y magisterio*.

Tout se passe comme si Benjamín Prado avait cherché à garantir la transivité et la portée cognitive de son récit en exhibant les sources et en conférant aux productions littéraires convoquées dans la diégèse la valeur de sources ou, tout du moins, d'outils au service de la connaissance. Cet usage documentaire de textes littéraires fait sens : il faut y voir une mise en abyme de l'ambition épistémique du roman. Du reste, on constate dans le récit une grande fidélité aux sources attestées convoquées par le narrateur, lorsque celles-ci sont vérifiables. Il en est ainsi des écrits du psychiatre Vallejo Nájera, fréquemment cité en tant qu'inspirateur idéologique des vols d'enfants aux mères républicaines, thèse que reprend Benjamín Prado aux auteurs de *Los niños perdidos del franquismo*. C'est très probablement dans cet ouvrage que l'auteur a pu consulter les divers articles d'Antonio Vallejo Nájera cité dans le roman. Outre quelques errata concernant certaines citations ou certaines attributions de citation<sup>2</sup>, nous avons relevé des modifications marginales des textes originaux. Généralement, elles ont pour but de faciliter l'intégration de la citation directe, toujours signalée par des guillemets, dans le discours du narrateur. À titre d'exemple, nous signalons ci-après la modification la plus substantielle du texte original de Vallejo Nájera, à savoir l'effacement de guillemets qui signalaient chez Nájera l'emprunt à Nietzsche d'une expression :

« Agradecemos al filósofo Nietzsche la resurrección de las ideas espartanas acerca del exterminio de los inferiores orgánicos y psíquicos, de los que llama « parásitos de la sociedad »<sup>3</sup> ».

[Nájera] agradecía a Nietzsche “la resurrección de las ideas espartanas acerca del exterminio de los inferiores orgánicos y psíquicos, parásitos de la sociedad” (MGC, p. 144)

---

<sup>1</sup> Ces diverses revues ont été éditées à des périodes distinctes, *Medina* (1941-1945) et *Y. Revista para la Mujer Nacional Sindicalista* (1938-1946) dans l'après-guerre, tandis que *Teresa* relève de l'époque *desarrollista* et *tardofranquista* (1954-1977).

<sup>2</sup> À titre d'exemple, le narrateur de *Mala gente que camina* affirme que « El coronel Vallejo Nájera presumía de que gracias a su programa de reeducación “miles y miles de niños han sido arrancados de su miseria material y moral” » alors que cette citation provient de Patronato Central de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo, *Memoria que eleva al Caudillo de España y a su Gobierno*, 1944, p. 202 cité par Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo, op. cit.*, p. 59.

<sup>3</sup> Antonio Vallejo Nájera, *Eugenésia de la hispanidad y regeneración de la raza*, Burgos, Editorial española, 1937, cité par Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo, op. cit.*, p. 39.

## 2.2.2. *La photographie : entre la diégèse et le paratexte*

### a. *L'ekphrasis photographique : la trace d'une absence*

Il faut également soulever la récurrence du procédé de l'ekphrasis photographique, tant dans *Ayer no más* que dans *Mala gente que camina*. Une fois de plus, il s'agit de produire une fiction de document et de jouer avec la frontière entre la fiction et le réel, une tendance remarquable au vu de sa récurrence dans l'ensemble des romans du corpus et, plus largement, dans le roman documentaire de la mémoire.

Sur un plan stratégique, l'incrustation de Dolores Serma dans une pseudo-citation supposément tirée d'un ouvrage de Miguel Delibes, entourée de diverses figures littéraires reconnaissables par tout lecteur familier de la littérature espagnole du XX<sup>e</sup> siècle, est analogue aux ekphrasis photographiques présentes à la fin de *Mala gente que camina* (MGC, p. 333-335). Le narrateur parvient à obtenir, par l'intermédiaire de Carlos Lisvano, le fils de Dolores Serma, des photographies de cette dernière. Celles-ci, à la manière d'un puzzle, reprennent et recourent ce qu'Urbano avait pu découvrir via d'autres sources documentaires. Une fois encore, la co-présence de figures attestées confèrent à Dolores Serma une assise référentielle. Sur les différentes photographies, elle apparaît tour à tour aux côtés de Carmen Laforet, de Miguel Delibes et des écrivains présents lors des rencontres littéraires de Formentor à la fin des années 1950. Outre l'importance de la fonction d'attestation et la puissance de résurrection de la photographie, c'est bien sûr la capacité du narrateur à les lire et à les exploiter qui importe tout autant.

Dans *Ayer no más*, en plus d'une allusion à des documents photographiques utilisés par le protagoniste comme preuves historiques à même d'authentifier les dires de Graciano Custodio<sup>1</sup>, une photographie représentant Pestaña enfant aux côtés de son père matérialise le « mal d'archive » dont souffre le héros. Nous entendons ce mal en son sens derridien de pulsion de retour aux origines<sup>2</sup>, également lié à la mort, dans la mesure où l'origine est, par définition, révolue : aucun récit ne permettra d'y revenir véritablement. Le mal d'archive pourrait également être qualifié de hantise de la trace. Qu'elle soit mnésique, physique, photographique ou encore documentaire, la trace est toujours

---

<sup>1</sup> « Lo [su tío Lázaro] conozco bien. Cuando los sacó de la cárcel la amnistía del Gobierno, los presos de Octubre desfilaban por Ordoño, con Antonio Fernández y Zenón Prieto, del sindicato minero. Yo he visto fotos de todos ellos. ¿Sabía que a su tío lo llamaban *el Lenin de la Ribera*? » (ANM, p. 56-57).

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive*, op. cit., p. 142.



présence d'une absence. Cette aporie constitutive<sup>1</sup> permet de penser ensemble la perte irrémédiable du passé et sa survivance au présent, sous la forme du symptôme et de la pulsion de l'origine.

Le mal identitaire et originel de Pestaña a une portée d'autant plus structurante que le protagoniste publie à la fin du récit un roman précisément intitulé *Ayer no más*, dont la couverture se trouve être cette même photographie renvoyant au paradis perdu de l'enfance. Or, elle se révèle être celle illustrant la couverture du roman d'Andrés Trapiello dans une mise en abyme qui invite à penser l'origine et la filiation comme l'une des problématiques essentielles du récit. La tension entre euphorie et dysphorie, entre vie et mort, parcourt les apparitions/disparitions de cette photographie tout au long du roman. Alors que Pestaña l'a cherchée des années durant et la pensait perdue, c'est finalement Raquel, sa maîtresse, qui retrouve la photographie glissée dans un livre écrit par le protagoniste (*ANM*, p. 148-149). Ce livre a une importante portée signifiante : dans cet ouvrage sur l'histoire du commerce à León, le protagoniste dénonce notamment les origines troubles de la fortune familiale. C'est donc précisément dans un livre qui a contribué à brouiller Pestaña et son père que cette photographie a été glissée, comme s'il s'agissait de symboliser les germes d'une réparation possible par-delà le conflit moral et idéologique qui les oppose. La joie de José Pestaña, débordante, suite à la réapparition de ce document, est pourtant de courte durée. La photographie de l'enfance heureuse sera vite rangée du fait du trouble qu'elle suscite chez l'historien : « He tenido a la vista la foto de la Hípica durante un par de semanas. Pero he decidido guardarla. Me resultaba imposible pensar el presente con ese pasado delante » (*ANM*, p. 175)<sup>2</sup>. Elle réapparaît finalement en couverture du roman, également intitulé *Ayer no más*, que Pestaña publie à la fin du récit.

La description de cette photographie permet au lecteur de comprendre qu'il s'agit de la même photographie que celle qui figure en couverture du roman d'Andrés Trapiello. Même si elle fait figure d'hommage au père, Pestaña l'a volontairement recoupée pour

---

<sup>1</sup> Nous reprenons cette conception de la trace mémorielle ou indiciaire aux réflexions de Paul Ricœur : « la trace indique *ici*, donc dans l'espace, et *maintenant*, donc dans le présent, le passage passé des vivants ; elle oriente la chasse, la quête, l'enquête, la recherche. Or, c'est tout cela qu'est l'histoire. Dire qu'elle est une connaissance par traces, c'est en appeler, en dernier recours, à la *signifiance* d'un passé révolu qui néanmoins demeure préservé dans ses vestiges » (Paul Ricœur, *Temps et récit. III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991 [1985], p. 219, l'auteur souligne).

<sup>2</sup> Ce trouble n'est pas sans rappeler celui provoqué chez Pestaña par la simple présence du père. Outre le besoin d'éviter Canseco et de ne pas le croiser en ville, Pestaña, pour qualifier son mal être face à la présence paternelle, reprend cette idée d'une difficulté à penser : « Con mi padre al lado no me encuentro con fuerzas para pensar nada » (*ANM*, p. 219).

empêcher une identification effective, comme il le dit à sa mère, très inquiète face à ce qu'elle considère immédiatement comme un roman à clé : « En la foto del libro se ve a Germán al lado de Pepe, todo el mundo va a ver que es su padre. Pero Pepe me dijo que nadie tiene por qué pensar que es su padre, que sólo se le ven las piernas, y que podría ser cualquiera, que ni siquiera se le ve el bastón » (*ANM*, p. 290). Ce même montage a été adopté pour la photographie de la couverture du roman de Trapiello. Or, cette coupe, opérée très précisément au niveau du cou, ressemble fort à une décapitation qui matérialise le meurtre symbolique du père et donc de sa perte irrémédiable. Le montage photographique, exhibé par le biais d'une métalepse entre le texte et le paratexte, redouble la perte d'un passé heureux que la photographie, en tant que trace d'une absence, mettait déjà en évidence dans la diégèse. Du reste, le protagoniste confesse désirer la mort de son père : « He deseado su muerte muchas veces. Todavía la deseo y me aterra decirlo. Me digo: casi noventa años, ya ha vivido mucho, debería salir de escena [...] » (*ANM*, p. 287).

### *b. Photographies et paratexte*

La photographie ne sature pas les diégèses des romans du corpus, mais en tant que procédé d'authentification et de mise en présence du passé, elle constitue cependant une modalité documentaire importante. La photographie diégétique fonctionne fréquemment en dialogue, explicite ou implicite, avec la photographie de couverture. Le roman de la mémoire a fait un usage fréquent de ce que Juan Vila a nommé un « paradigme photographique<sup>1</sup> » dont il a esquissé les contours à partir d'un corpus qu'il juge cependant insuffisant. Effectivement, les photographies en couverture des romans de notre corpus fictionnel ne s'insèrent pas exactement dans les coordonnées qu'il dégage.

Juan Vila remarque, d'une part, que les romans de la mémoire proposent des photographies souvent romantiques, euphoriques, héroïques et centrées sur l'individu au détriment du collectif et des questions idéologiques. En outre, ces photographies semblent éviter la représentation de la violence traumatique ; si elle transparait, c'est généralement via le plan de la connotation. *Ayer no más* s'intègre bel et bien dans ce paradigme : la couverture présente une photographie d'époque des années 1950, qui aurait pu être prise dans n'importe quel pays occidental et non nécessairement en Espagne. À la page d'adresse bibliographique du roman (*ANM*, p. 4), le crédit photographique de l'illustration de couverture indique qu'il s'agit d'une photographie dont l'auteur est resté anonyme.

---

<sup>1</sup> Juan Vila, « Traces et témoignage : le paradigme photographique du roman de la mémoire », dans Jean-François Carcelen, *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine*, op. cit., p. 147-162.

*El vano ayer* et *Mala gente que camina* proposent au contraire des photographies de groupe. Dans le roman d'Isaac Rosa, il s'agit d'un groupe bariolé de citoyens attroupés dans une rue, occupés à lire la presse informant de la mort de Franco<sup>1</sup>. Elle a fait visiblement l'objet d'une colorisation que l'on peut interpréter comme une volonté d'éviter le cliché en noir et blanc plutôt associé aux romans mémoriels ancrés dans la guerre civile ou le premier franquisme. Ici, plus qu'une lecture héroïque ou romantique, la photographie, pour être lue et interprétée, doit être mise en regard avec le récit dans sa globalité. Le plan dénotatif de la photographie renvoie à la mort du dictateur : un événement historique, traditionnellement associé à une rupture dans l'histoire espagnole, à savoir le passage de la dictature à la démocratie. La Transition est fréquemment interprétée comme moment fondateur et comme « année zéro<sup>2</sup> » de l'Espagne contemporaine. Selon ce cadre interprétatif souvent considéré dominant, à l'histoire espagnole conflictuelle succéderait *in fine* une phase de pacification assimilée à une rédemption<sup>3</sup> vis-à-vis de la catastrophe originelle de la guerre civile. Or, *El vano ayer* court-circuite ce récit rupturiste et rédempteur de la Transition au profit d'un dévoilement des continuités entre le passé franquiste et le présent démocratique. À ce titre, la photographie de couverture relève de l'antiphrase, puisque la rupture exhibée se trouve en contradiction manifeste avec le message que cherche à communiquer le roman.

*Mala gente que camina* s'écarte aussi du paradigme proposé par Juan Vila dans la mesure où la photographie de couverture propose tout à la fois une photographie de groupe et un marqueur idéologique fort, grâce à un filtre surimprimé à la photographie originale reproduisant les couleurs du drapeau républicain. L'effet dénotatif est ici pratiquement maximal : la quatrième de couverture, dont la première phrase évoque la thématique principale du récit, « los niños robados a las madres republicanas », permet d'associer immédiatement les enfants en couverture au double statut de victime et de républicain. Leur pauvreté plus qu'apparente – certains ont le visage visiblement sale, ils semblent manger assis à même le sol – renforce cette interprétation.

---

<sup>1</sup> La photographie originale, anonyme et en noir et blanc, s'intitule « November 1975: Crowds in Madrid reading news of General Franco's death » (Keystone/Getty Images).

<sup>2</sup> Stéphane Michonneau, « L'Espagne entre deux transitions ? De la mémoire de la guerre civile à celle de l'après-guerre (1975-2007) », *Histoire@Politique*, n° 29, mai-août 2016, [www.histoire-politique.fr](http://www.histoire-politique.fr), p. 2.

<sup>3</sup> Jesús Izquierdo, « “Que los muertos entierren a sus muertos”. Narrativa redentora y subjetividad en la España postfranquista », *Pandora*, n° 12, 2014, p. 43-63.

Or, comme l'ont souligné nombre de spécialistes de la photographie, celle-ci, en tant qu'objet « fragmentaire et incomplet » (Allan Sekulla), a besoin d'un contexte<sup>1</sup>, et même d'un co-texte : une légende<sup>2</sup> ou un « appareil textuel<sup>3</sup> » à même de lui donner tout son sens<sup>4</sup>. Si, dans *El vano ayer*, la présence des titres de journaux dans la photographie de couverture suffit à contextualiser cette image, tandis que dans *Ayer no más*, l'ekphrasis photographique proposée par Pestaña permet de construire le signifié de la couverture, il faut remarquer que le titre de la photographie servant de couverture à *Mala gente que camina* apporte une information lacunaire : « Comida navideña para niños pobres / Agencia EFE / Vidal » (*MGC*, p. 6). Le titre complet et la date de production auraient pu cependant apporter des informations capitales à la bonne réception de cette photographie. Ces données permettent de saisir le geste politique qui a présidé au réinvestissement de cette photographie dans le paratexte du roman : il s'agit de « Comida navideña para niños pobres en el barrio de Doña Carlota », Archivo EFE, 1941. Mar Alberruche Rico a souligné la valeur documentaire et testimoniale d'une photographie dans laquelle la joie visible des enfants pauvres rend compte de l'indigence à laquelle ils sont confrontés. Elle signale, en outre, que :

A pesar de que este acto benéfico se publicitó en la prensa, la fotografía no tuvo la misma suerte, quedando guardada en los archivos de la agencia española de noticias EFE. *El régimen franquista no consentía en publicar fotografías que mostraran la penosa realidad social de la España de los años cuarenta*<sup>5</sup>.

En d'autres termes, le geste archivistique, qu'il ait été mené par l'auteur ou l'éditeur, prend sens dans l'économie du roman. En effet, la photographie ne fait pas qu'attester le

---

<sup>1</sup> « [...] [A]lthough the very notion of photographic reproduction would seem to suggest that very little is lost in translation, it is clear that photographic meaning depends largely on context » écrit Allan Sekula, « Reading an archive. Photography between labour and capital », dans Liz Wells (éd.), *The Photography Reader*, London/New York, Routledge, 2003, p. 443-452, cf. p. 445.

<sup>2</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Bourgois, 2000, p. 134 cité par Juan Vila, « Traces et témoignage : le paradigme photographique du roman de la mémoire », dans Jean-François Carcelen, *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine, op. cit.*, p. 152

<sup>3</sup> David Company, *Art et photographie*, Paris, Phaidon, coll. « Thèmes et Mouvements », 2005, p. 20.

<sup>4</sup> L'iconographie de la guerre civile espagnole, riche en circulations, montages, détournements et resignifications de photographies, le démontre de manière exemplaire. À ce sujet, une riche bibliographie est consultable. Voir notamment : Francisco Espinosa Maestre, « Breve historia de una fotografía », *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n° 6, 2007, p. 165-180 ; Vicente Sánchez-Biosca, « El lado oscuro del corazón. Migración de imágenes de la persecución religiosa », *Archivos de la Filmoteca*, n° 60-61, octobre 2008- février 2009, p. 106-143 ; Sebastiaan Faber, *Memory Battles of the Spanish Civil War. History, Fiction, Photography*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2018, p. 11-56.

<sup>5</sup> Mar Alberruche Rico, « Fotografía "pauperista" en la España franquista », *Encuentros de críticos e investigadores, Trasatlántica/PhotoEspaña*, Centro Cultural de España en México, 2010, p. 3, nous soulignons.

passé, elle connote également l'exhumation des archives « cachées » par le franquisme et l'intentionnalité auctoriale de mener à bien une contre-histoire<sup>1</sup> fondée précisément sur la publication – entendue comme édition et comme action de rendre public – de ces archives égarées et des mémoires oubliées des victimes de la répression.

Juan Vila perçoit également dans l'ensemble des photographies qui illustrent les couvertures des romans de la mémoire une convocation du mythe des origines, « un mythe des ancêtres dans lesquels peut encore se reconnaître l'actuelle société espagnole<sup>2</sup> ». Il met en rapport cette dynamique avec le « caractère cultuel de la photographie » relevé par Walter Benjamin, pour qui « l'incomparable beauté, pleine de mélancolie » de la photographies des êtres chers ou disparus tient précisément à cette « valeur culturelle de l'image<sup>3</sup> ». La photographie, du fait de sa dimension indiciaire et documentaire, de par son indétermination relative, mais également de par sa valeur « culturelle », contribue à construire les questionnements identitaires que posent les romans documentaires de la mémoire.

Les photographies impliquent, d'une part, une forme de connaissance, en tant qu'objets historiques dont on souhaiterait connaître l'origine, mais aussi et surtout en tant que sources d'attestation. Nous voulons parler ici de la photographie comme indice visible d'un « ça-a-été » énoncé par Roland Barthes<sup>4</sup>. D'autre part, les photographies renvoient également à une reconnaissance : est-ce que les lecteurs se reconnaîtront en elles, est-ce qu'il s'y identifieront, est-ce qu'ils y verront une part de leur origine ? Il faut, à ce titre, replacer les photographies de couverture dans l'économie globale des usages documentaires à l'œuvre dans les romans du corpus. Plus spécifiquement, il convient de les placer en regard de la présence de photographies en tant que motif, comme c'est le cas dans *Mala gente que camina* et dans *Ayer no más*. Les photographies, au sein de ces récits, appellent systématiquement cette dialectique de la connaissance et de la reconnaissance que Paul Ricœur associe respectivement à l'histoire et à la mémoire<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Agnès Delage, « Fictions d'archives. Les enjeux de la contre-histoire dans l'Espagne contemporaine », dans Marie Panter *et al.* (dir.), *Imagination et histoire : enjeux contemporains*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2014, p. 85-96.

<sup>2</sup> Juan Vila, « Traces et témoignage : le paradigme photographique du roman de la mémoire », dans Jean-François Carcelen, *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine*, *op. cit.*, p. 147-162, cf. p. 157.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *id.*, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1939], p. 285, cité par Juan Vila, « Traces et témoignage : le paradigme photographique du roman de la mémoire », dans Jean-François Carcelen, *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine*, *op. cit.*, p. 147-162, cf. p. 157-158.

<sup>4</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, dans *id.*, *Œuvres complètes, V (1977-1980)*, Paris, Seuil, 2002, p. 853 et 875.

<sup>5</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*

Dans le roman d'Andrés Trapiello, la photographie de Pestaña enfant implique ainsi un questionnement identitaire et filial dont la portée se veut également collective, voire universelle. Dans *Mala gente que camina*, les photographies de Dolores Serma où celle des enfants républicains en couverture portent en germe une forme d'injonction de reconnaissance à l'égard du narrateur ou du lecteur. À ce titre, l'orientation du regard des sujets photographiés revêt une véritable importance : les enfants miséreux et affamés qui regardent l'œil de l'objectif semblent également, dans un saut métaleptique et anachronique, nous regarder depuis « l'œil de l'histoire<sup>1</sup> » – entendu comme un « nœud de réel<sup>2</sup> » problématique. De même, l'enfant en couverture d'*Ayer no más*, dans son regard porté vers l'horizon, semble regarder l'avenir et donc, tout à la fois, les lecteurs, dans le hors-texte, et José Pestaña, adulte, dans la diégèse.

Dans ces regards dont la portée semble à la fois diégétique – on suppose la photographie de couverture liée, à un certain titre, au récit – et extra-littéraire, nous sommes face à du temps qui nous et que l'on regarde<sup>3</sup>, qui nous interroge, voire nous saisit, et qu'on interroge en retour, dans cette dialectique de la connaissance et de la reconnaissance que nous nous efforcerons de dégager, *infra*, dans les modes d'action des narrateurs-enquêteurs avec lesquels les lecteurs sont amenés à s'identifier.

### **3. Citer les discours de savoir : les rapports entre roman et sciences humaines**

Outre les sources primaires, les romans du corpus mobilisent et manipulent les discours de savoir, qu'ils soient avérés ou qu'ils fassent l'objet d'une mimésis formelle ou même, parfois, d'une intégration non explicitée dans le discours du narrateur. Les romans du corpus, dans des mesures variables, jouent avec les discours de savoir en les convoquant ou en adoptant certaines de leurs formes. La citation constitue une fois de plus la modalité privilégiée de ces usages documentaires, sans que les modalités formelles ne se distinguent effectivement de la convocation des sources de première main. Les extraits de discours d'historiens, de philosophes, de penseurs et d'essayistes, ainsi que les intertextes littéraires directement cités constituent une présence récurrente dans les romans documentaires de la mémoire. Il faudra dégager les visées qui sous-tendent leur

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

convocation. *El vano ayer* propose en outre des pastiches documentaires à l'image d'un faux extrait parodique d'un article encyclopédique, tandis qu'une bibliographie finale vient clôturer le récit, de manière significative.

À la lumière de ces modalités documentaires, nous esquisserons de premières hypothèses concernant les usages que les romans font de ces discours de savoir, et comment ceux-ci s'intègrent dans une construction textuelle plus vaste. Derrière ces présences récurrentes, il nous semble que se déploie une interrogation fondamentalement identitaire, et ce, depuis deux perspectives. D'une part, les discours de savoir non seulement attestent, en tant que discours analytiques et référentiels, mais aussi, parfois, en tant que discours prestigieux – citer Walter Benjamin, c'est aussi citer un discours d'autorité –, mais permettent également de constituer le roman en dispositif d'interrogation du réel historique et des origines. D'autre part, la présence de discours « autres », et pourtant parfois si proches – citer Nietzsche ou Arendt, n'est-ce pas également citer des textes littéraires ? – pose la question de l'identité même du roman et de la place qu'il s'attribue dans l'ordre des savoirs lettrés. Pour autant, cette double interrogation ne pourra qu'être esquissée ici. Il faudra ultérieurement aborder les rapports des narrateurs au document, et donc interpréter les gestes documentaires auxquels ils s'adonnent, mais aussi réinsérer ces pratiques dans l'inter-discursivité inhérente au roman documentaire de la mémoire. De cette manière, il pourra être analysé en tant que prise de position dans l'espace public *et* dans le champ littéraire.

### **3.1. Des « fictions critiques » ?**

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le discours de l'historien ne constitue pas une source du savoir spécifiquement privilégiée dans les romans du corpus fictionnel<sup>1</sup> et dans *Anatomía de un instante*.

Dans *Mala gente que camina*, les discours primaires sont notablement privilégiés par rapport aux sources historiennes. Il ne s'y trouve, en tout et pour tout, que deux mentions de travaux d'historiens : l'ouvrage *la sonrisa de Falange*<sup>2</sup>, de l'historienne Ángela Cenarro est cité une fois (*MGC*, p. 171), tandis que *Los niños perdidos del*

---

<sup>1</sup> Antonio Gómez López-Quiñones l'a également remarqué à propos de *Soldados de Salamina*, roman dans lequel « la historiografía académica o tradicional brilla por su ausencia » (Antonio Gómez-López Quiñones, *La guerra persistente*, *op. cit.*, p. 53).

<sup>2</sup> Ángela Cenarro, *La sonrisa de Falange. Auxilio Social en la guerra civil y en la posguerra*, Barcelone, Crítica, 2006.

*franquismo*<sup>1</sup>, l'une des sources majeures du roman au regard des documents convoqués par le narrateur, est cité à quatre reprises (*MGC*, p. 215 ; p. 396 ; p. 429 ; p. 437). Les auteurs de l'ouvrage sont tous désignés comme étant des historiens (*MGC*, p. 396), alors qu'en l'espèce il s'agit de deux journalistes, Montse Armengou et Ricard Belis, et d'un historien, Ricard Vinyes. Si l'historien est évoqué pour sa valeur de figure d'authentification des propos du narrateur, il sert surtout à renvoyer à une source attestée et vérifiable, dans laquelle puiser des documents que le narrateur peut ensuite exhiber. En d'autres termes, la référence bibliographique d'ouvrages historiques vaut surtout en tant que réservoir de matériaux documentaires dans *Mala gente que camina*.

Si l'ouvrage d'Ángela Cenarro est cité, c'est que le narrateur dit y avoir puisé le document qu'il résume et cite dans la foulée. D'ailleurs, on remarque qu'il qualifie le document qu'il tire de ce livre de « circular » en date de 1947 (*MGC*, p. 171) alors même qu'Ángela Cenarro ne le nomme pas en ces termes, puisqu'elle se limite à le citer et à en préciser la source exacte<sup>2</sup>. Cette qualification formelle précise fait sens : pour Benjamín Prado, le prestige du document est tel qu'il faut le citer, le donner à voir, et le nommer pour lui donner une existence tangible.

Dans la même mesure, aucune citation à portée explicative ou analytique directement produites par les auteurs n'est extraite de *Los niños perdidos del franquismo*, la mention de cette référence bibliographique contribue finalement à authentifier les témoignages cités, et, dans une certaine mesure, à porter à la connaissance des lecteurs des témoignages oubliés. Il y a là une logique narrative : le narrateur, en tant que double de l'historien, produit le discours explicatif autour des documents cités, quitte à passer sous silence le discours analytique des historiens afin de mieux s'y substituer et de donner l'illusion qu'une enquête inédite se déroulerait sous les yeux du lecteur.

Dans *Ayer no más*, le discours de l'historien fait rarement l'objet de citations brutes au profit d'une intégration de la parole historique dans le discours diaristique et essayistique de José Pestaña, et, dans une moindre mesure, dans les séquences prises en charge par ses collègues historiens de l'Université de León. Les historiens ou les écrivains-historiens apparaissent cependant ponctuellement via la citation directe d'extraits de tribunes parues dans la presse, parfois intégrées avec quelques modifications, mais toujours sur un mode allusif dans la mesure où le titre et la date de parution ne sont

---

<sup>1</sup> Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo*, op. cit.

<sup>2</sup> Ángela Cenarro, *La sonrisa de Falange*. op. cit., p. 155-156 et note 25 p. 216



jamais précisés. Mais ils sont surtout convoqués en raison de leur statut d'intellectuels présents dans l'espace public. On verra plus avant, en deuxième partie de cette étude, que les citations de penseurs, dans *Ayer no más*, se dilue parfois dans le discours citant des différents narrateurs du récit. Une tribune de l'historien Santos Juliá<sup>1</sup> est évoquée, citée au discours direct et critiquée par le personnage d'historien José Antonio (*ANM*, p. 115-116). Ce même personnage fait plus avant allusion à une publication dans la presse de Jorge Martínez Reverte sur Paracuellos<sup>2</sup>, à une tribune du philosophe Fernando Savater<sup>3</sup> ainsi qu'une autre d'Andrés Trapiello supposée également avoir paru dans *El País* mais très vraisemblablement fictionnelle (*ANM*, p. 127-128).

Ces citations ou ces allusions à des articles d'opinion ne concernent donc pas en premier lieu le discours de l'historien. Mises bout à bout, ces citations forment un réseau qui semble relever de la constitution et de la valorisation d'une communauté intellectuelle dans laquelle l'auteur vient en outre prendre place et prendre position. Cette inscription intellectuelle vaut également inscription idéologique. Andrés Trapiello rend ainsi compte de son adhésion à un positionnement critique à l'égard de la gestion politique de la mémoire des victimes de la guerre civile et du franquisme.

Quand José Pestaña débat sur le sens de l'histoire, en tant que discipline, mais aussi en tant que pratique, il débat – et communique – prioritairement avec des philosophes. Ainsi, dans la séquence centrale du roman, durant laquelle le protagoniste échange avec Manuel Medinagoitia, il débat avec lui du sens de l'histoire et c'est dans le cadre de ce dialogue que d'autres références adviennent, relevant tout à la fois de la philosophie et de l'essai : Walter Benjamin (*ANM*, p. 143), Nietzsche (*ANM*, p. 141), font l'objet de citations ou d'allusions liées à la théorie de l'histoire ou de la mémoire, très généralement sans mention explicite de la source, tandis que l'on trouve également dans les premières pages du roman une réflexion d'Hannah Arendt sur la mémoire (*ANM*, p. 46), sans source explicitée, qui constitue en fait une réécriture et même une « dilution » dans l'écriture de Pestaña de réflexions de la philosophe allemande tirée de *Eichmann à Jérusalem*<sup>4</sup> (1963). Dans cette même veine d'une intégration de la pensée assimilée et intégrée à la

---

<sup>1</sup> Santos Juliá, « Año de memoria », *El País*, 31/12/2006.

<sup>2</sup> Jorge Martínez Reverte, « Paracuellos, 7 de noviembre de 1936 », 05/11/2006.

<sup>3</sup> Il s'agit vraisemblablement, au vu de la description du personnage, de Fernando Savater, « ¿El final de la cordura? », *El País*, 3/11/2008.

<sup>4</sup> Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, trad. de Carlos Ribalta, Barcelone, Lumen, 1999 [1963], p. 352.

dynamique « *pensamental*<sup>1</sup> » à l'œuvre dans le roman, il nous faudra évoquer dans quelle mesure le narrateur-protagoniste, dans son discours et son action, reprend la pensée de Benjamin et de Nietzsche à divers égards.

Cette présence de penseurs et le dialogue que la fiction instaure avec eux nous invitent ainsi à penser *Ayer no más* comme ce que Dominique Viart a appelé la « fiction critique<sup>2</sup> », dans le cadre d'une reconfiguration ou d'un rééquilibrage des rapports entre le roman et les sciences humaines, entre la fiction et la pensée. D. Viart détecte dans la production littéraire contemporaine le développement d'un rapport « de confrontation, d'échange, et de collaboration, au sens étymologique de ce terme : fiction et réflexion *travaillent ensemble*<sup>3</sup> ». Ce phénomène se donne à voir, notamment, de « par l'irruption insistante et *concertée* des diverses sciences humaines dans l'écriture fictive ». L'analyse des rapports du narrateur à la réflexion épistémologique et à la pratique historiographique, que nous mènerons à l'issue de cette étude, devrait nous offrir des fondements effectifs pour confirmer cette hypothèse de lecture. Cette lecture peut, à notre sens, être étendue à l'ensemble des récits du corpus, dans des modalités propres à chacun d'entre eux, et depuis des positionnements esthétiques et politiques divers, mais qui, toujours, font du roman un carrefour discursif depuis lequel il est possible de faire savoir.

Il se pose en tout état de cause une question d'identité générique du roman. La prégnance de la dynamique proprement essayistique, visible également dans le choix formel du roman à thèse documentaire – que nous commenterons longuement plus avant dans cette étude –, pose une question de place de l'écriture romanesque non plus seulement dans le seul champ littéraire, mais bien dans son interrelation avec les écritures factuelles et, singulièrement, avec les sciences humaines et sociales.

### **3.2. La littérature comme source de savoir et de sagesse**

On constate dans l'ensemble des romans du corpus une tendance à constituer la citation intertextuelle littéraire en source de savoir ou de sagesse.

On trouve cette pensée de la valeur épistémique et cognitive de la littérature, notamment sur le plan de la connaissance historique, dans *Mala gente que camina*, non

---

<sup>1</sup> Selon le néologisme proposé par Gonzalo Sobejano, « Narrativa española 1950-2000 », *Arbor*, n° 693, septembre 2003, p. 99-112, cf. p. 108-111.

<sup>2</sup> Dominique Viart, « Les “fictions critiques” de Pascal Quignard », *Études françaises*, n° 402, 2004, p. 25–37.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 26.

sans quelque excès. Ainsi la lecture factuelle d'*Óxido* se trouve facilitée par la lecture transitive qu'effectue le narrateur de nombre d'œuvres d'après-guerre, au premier rang desquels *Nada* de Carmen Laforet. Le narrateur propose une relecture du positionnement social de Carmen Laforet, faisant de celle-ci une figure dissidente (*MGC*, p. 88). Cette construction repose sur l'assimilation de son roman *Nada* à « una denuncia evidente de aquella sociedad atroz » (*MGC*, p. 86), une affirmation pour le moins problématique et contestable<sup>1</sup>. La comparaison fréquemment mobilisée par la critique universitaire de *Nada* avec *les Hauts de Hurlevent*<sup>2</sup>, roman avant tout romantique et « existentialiste » avant l'heure, est d'ailleurs suffisamment éloquente à ce titre.

Dans *Ayer no más*, le narrateur-protagoniste convoque la littérature dans une double perspective : à la fois comme source de sagesse et comme guide – dans la mesure où elle produit du sens et de l'orientation –. C'est en ce sens qu'il fait référence à la figure de Lucrèce et, plus discrètement, au passage du « *suave mari magno* » issu de son ouvrage *De la nature* (*ANM*, p. 30), ou qu'il cite à deux reprises des vers pour commenter le fil des événements. Il cite ainsi des vers<sup>3</sup> qu'il attribue à Rudyard Kipling, mais qui sont en fait une citation du poème « Spoon River, Euskadi », de Jon Juaristi<sup>4</sup>, qui, effectivement, a pour hypotexte le poème « Common Form<sup>5</sup> » de l'écrivain britannique (*ANM*, p. 176-177). Plus avant dans le roman, dans une scène importante durant laquelle le protagoniste se rend durant l'été à la Fonfría, là où le père de Graciano Custodio a été assassiné, Pestaña, face à un paysage naturel luxuriant, songe à des vers d'Antonio Machado<sup>6</sup>:

---

<sup>1</sup> Pour José-Carlos Mainer, Carmen Laforet « era una soñadora con escaso interés por lo político, lo que contrastaba con su preocupación por alguna forma de trascendencia », sans que l'on puisse la qualifier de féministe (José-Carlos Mainer, *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, coll. « Cristal de cuarzo », n° 45, 2012, p. 98). Santos Sanz Villanueva estime que « Los efectos históricos de *Nada* son incluso ajenos a la intención de la escritora, en la cual no pueden ni deben considerarse intenciones críticas » (Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*. I, Madrid, Alhambra, coll. « Estudios », 1980, p. 290).

<sup>2</sup> Édition consultée : Emily Brontë, *Hurlevent*, trad. de l'anglais par Jacques et Yolande de Lacretelle, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2015 [1847]. La comparaison est par exemple présente chez David William Foster, « *Nada* », dans Francisco Rico et Domingo Ynduráin, *Historia y crítica de la literatura española. 8 Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica, 1981, p. 386-391, cf. p. 388 ; ou encore chez José María Martínez Cachero, *Historia de la novela española entre 1936 y 1975. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1979, p. 141.

<sup>3</sup> « ¿Te preguntas, viajero, por qué hemos muerto jóvenes, / y por qué hemos matado tan estúpidamente? / Nuestros padres mintieron: eso es todo. » (*ANM*, p. 176-177)

<sup>4</sup> Jon Juaristi, « Spoon River, Euskadi », dans *Suma de varia intención*, Pamiela, Pampelune, 1987, p. 28.

<sup>5</sup> « If any question why we died, / Tell them, because our fathers lied » écrit Rudyard Kipling, « Common form » [1918], cité par Christine Foula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-garde. War, Civilization, Modernity*, Columbia University Press, New York, 2005, p. 67.

<sup>6</sup> Il s'agit du poème d'Antonio Machado, « A don Francisco Giner de los Ríos », dans *id.*, *Campos de Castilla*, éd. de Geoffrey Ribans, Madrid, Cátedra, 1999 (9<sup>e</sup> éd.) [1917], p. 237-238.

Nada hace pensar que ese paraje virgiliano y pacífico haya sido escenario de una guerra terrible. El zumbido de las abejas, labrando sobre las urces, me recordó los versos de Machado: “Vivid, la vida sigue,/los muertos mueren y las sombras pasan;/lleva quien deja y vive el que ha vivido...”. (ANM, p. 221)

On l’a évoqué plus haut, la Fonfría est également un toponyme lié à la tradition poétique populaire. En effet, il nous est parvenu une romance intitulée « Fontefrida », dans laquelle la source d’eau fraîche, apparaît initialement comme un lieu de paix et d’amour<sup>1</sup>. Cette peinture d’un véritable *locus amoenus* rend ainsi d’autant plus scandaleuse – et insensée – l’irruption du tragique et de la barbarie dans le roman – et dans le hors-texte –.

L’intertexte poétique s’intègre dans l’économie des discours du savoir et dans leur visée argumentative que nous verrons plus avant. On perçoit très clairement ici qu’il s’agit de penser, dans le cadre spécifique de l’Espagne contemporaine, la question de la « bonne » mémoire, et donc de l’oubli en tant que part constitutive de la mémoire. Le poème se présente comme une source de sagesse : la littérature éclaire la vie, elle permet de donner un sens à l’expérience, tout en dialoguant avec les autres sources documentaires avec lesquelles le protagoniste construit sa mimésis formelle de discours essayistique.

Le patronage d’Antonio Machado constitue par ailleurs un marqueur significatif du roman documentaire de la mémoire à l’échelle du corpus et, plus largement, du roman de la mémoire, comme l’a bien remarqué Geneviève Champeau<sup>2</sup>. Les vers de Machado constituent la source directe des titres de deux des romans du corpus, *Mala gente que camina* et *El vano ayer*, qui de surcroît, explicitent cette référence. Isaac Rosa a ainsi recours à une épigraphe qui attribue l’origine du titre au poète (« El vano ayer engendrará un mañana / vacío y ¡por ventura! pasajero. »). En outre, la trace de ce vers se lit dans la sémantique de la vanité et de la vacuité qui parcourt le roman. « El vano ayer » devient un modèle contre-exemplaire que le narrateur souhaite éviter à tout prix : « ¿Será posible, en fin que la novela no sea en vano, que sea necesaria? » (EVA, p. 17). Benjamín Prado explicite également l’origine du titre, d’abord par le détour de la quatrième de couverture (« *Mala gente que camina*, como escribió Antonio Machado ») puis dans le discours du narrateur : « “Mala gente que camina/y va apestando la tierra”, había dejado escrito Antonio Machado en uno de sus poemas” (MGC, p. 185). Les vers machadiens s’intègrent

---

<sup>1</sup> Anonyme, « Fontefrida », dans Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, op. cit., p. 339 : « Fonte Frida, Fonte Frida,/ Fonte Frida y con amor,/ do todas las avecicas/ van tomar consolación/ si no es la tortolica/ qu’está viuda y con dolor. »

<sup>2</sup> Geneviève Champeau, « Les “romans de la mémoire” renouvellent-ils le roman à thèse ? », op. cit.

ici dans un discours dichotomique qui réactualise le motif, lui aussi machadien, de « las dos Españas », en opposant les républicains aux bourreaux franquistes.

La convocation récurrente d'Antonio Machado constitue une bonne illustration du dialogue qu'instaurent les romans de la mémoire avec la socialité mais également avec les autres productions littéraires mémorielles. Un des premiers romans documentaires de la mémoire, *Soldados de Salamina*, évoque dès ses premières pages le poète par le détour de l'insertion d'un article de presse de Javier Cercas dans lequel celui-ci tend à produire un discours consensuel et équidistant à l'endroit des camps républicains et franquistes. Il n'empêche qu'il raconte de manière bouleversante la mort en exil d'Antonio Machado durant la *Retirada*. L'on peut supposer que *Soldados de Salamina* a pu nourrir la tendance des auteurs qui ont suivi à reprendre cette figure fondamentale de l'imaginaire culturel de l'Espagne du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, les figures majeures de cet imaginaire que sont Federico García Lorca ou Miguel Hernández ne font pas l'objet d'une reprise constante dans les romans du corpus, et plus largement, dans les romans de la mémoire.

Dans le même temps, l'intertexte machadien s'intègre dans un dialogue interdiscursif large : l'intertexte littéraire est placé en regard des témoignages, des écrits factuels – articles de presse, discours philosophique, documents produits par les franquistes – et se positionne comme une source de savoir. Ce choix rhétorique n'est pas sans conséquences sur le pacte de lecture proposé par le roman documentaire de la mémoire : outre la reconfiguration des représentations mémorielles par le détour de l'enquête sur les origines du présent et sur les sources documentaires, le roman documentaire pose la question de la place et de l'identité de la littérature dans l'ordre de la production du savoir.

À cet égard, le statut ambiguë de la bibliographie qui parachève *El vano ayer* s'inscrit dans cette logique. On peine à savoir si elle constitue un espace paratextuel ou plutôt un pseudo-paratexte du fait du registre ironique adopté dans le texte introductif dans lequel l'auteur (diégétique ?) affirme devoir reconnaître ses dettes à l'égard d'autres textes. L'ironie apparaît dans la mention de l'encyclopédie *Larousse* d'où auraient été « arrancadas algunas páginas, pertenecientes a las entradas «Rata» y «Muerte» » (*EVA*, p. 307) et que le lecteur peut facilement associer à certaines séquences dans lesquelles sont reproduites des fictions de document. On pense ici à celle consacrée à la figure du délateur, du « chivato », dont l'origine étymologique (« chivo ») a sans doute inspiré l'assimilation de ce dernier à un rongeur nuisible. Anne-Laure Bonvalot a décrit en détail cette bibliographie et a bien relevé son hétérogénéité, de par la présence, parmi les

ouvrages cités, d'auteurs de fiction, d'historiens, de sociologues, de théoriciens de la littérature, de figures politiques<sup>1</sup> –on peut également remarquer la présence du militaire José Ignacio San Martín. Selon elle, Isaac Rosa, dans le paragraphe introductif et dans la bibliographie, subvertit « les conventions académiques du récit de l'historien » au profit d'une « juxtaposition de références profondément hétérogènes dont l'accumulation écrase à dessein les spécificités<sup>2</sup> ».

Au regard des déclarations de l'auteur dans l'épître et des reproches que l'auteur diégétique adresse à l'endroit des fictions mémorielles, la co-présence de discours factuels analytiques – la sociologie, l'histoire, la théorie littéraire – et du discours littéraire apparaît à notre sens remarquable. Elle confirme la pensée de la fiction comme « fiction critique » et, donc, comme outil cognitif. Cette conception était déjà visible, en creux, dans la critique des fictions mémorielles dominantes par l'auteur diégétique. En tant que produits destinés à satisfaire le marché, celles-ci produisent des représentations « molles » et construisent des fictions-simulacres, dans une dégradation de la consigne de « *placere et docere* » et non des fictions à même de produire ou de transmettre une connaissance sur le passé.

La critique formelle n'est jamais coupée d'une critique idéologique indexée sur la fidélité au réel historique. Cette critique est indissociable d'une affirmation de la « responsabilité » sociétale de l'écrivain dans la cité, fondée sur la prémisse selon laquelle la littérature participe de la construction des savoirs sur le réel, notamment dans une société espagnole soumise à une crise de la transmission<sup>3</sup>. On peut donc considérer que la bibliographie intègre des sources de savoir, et notamment des sources littéraires. L'auteur diégétique préfère, dans cette même logique, plutôt que de décrire les conditions de vie au sein des hospices de l'Auxilio social, une organisation phalangiste de bienfaisance à l'égard des enfants démunis, renvoyer le lecteur à la série de bandes dessinées de Carlos Giménez, *Paracuellos*<sup>4</sup> (EVA, p. 97).

---

<sup>1</sup> Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 316.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>3</sup> Isaac Rosa, « La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores », dans Amélie Florenchie et Isabelle Touton (éds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2000)*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 27-33, notamment p. 32.

<sup>4</sup> Carlos Giménez, *Paracuellos*, prologue de Juan Marsé, Barcelone, Debolsillo, 2011.

## Conclusion

Ce long parcours à la fois descriptif et interprétatif des différentes modalités documentaires – que nous avons cherché à saisir prioritairement dans leur dimension singulière et paradigmatique – nous a amené à mieux comprendre les manifestations d'un effet de document dans les romans de notre corpus fictionnel. Sur le plan dénotatif, cet effet de document s'axe prioritairement autour de deux types de stratégie. Tout d'abord, nous avons pu dégager des stratégies de référentialisation et d'authentification qui mobilisent le document en tant que preuve, de manière à construire une vraisemblance de la fiction non dénuée d'ambiguïté que l'on peut associer à la docufiction et à un pacte de lecture ambigu.

Le document, attesté, falsifié ou inventé de toute pièce fonctionne comme une garantie qui permet, sur le mode de la contamination ontologique, d'ancrer la fiction dans une réalité identifiable et concrète. S'il s'agit là d'un procédé aussi vieux que la fiction – toute fiction se constituant nécessairement sur l'imitation du réel de manière à produire l'illusion d'un réel *cohérent*<sup>1</sup> à même de susciter une immersion mimétique –, la fiction documentaire se caractérise par le recours à l'hypotypose documentaire, par la monstration du document, généralement sur le mode de la citation directe ou indirecte et sur la mobilisation de références bibliographiques attestées et vérifiables. Un second type de stratégies vise à ce que le lecteur soit mis à l'épreuve du document et à produire de l'affect. La présence du témoin et du témoignage, constante dans les romans documentaires de la mémoire, est indissociable d'un pacte compassionnel auquel participent directement *Mala gente que camina* et *Ayer no más*. Le roman d'Isaac Rosa, qui rejette le *pathos* – comme dans le reste de sa production romanesque – a volontairement été mis à l'écart de ces analyses puisque le témoignage s'intègre dans un montage contre-discursif qui fera l'objet de développements spécifiques dans notre troisième partie. Cette double dimension du *logos* et du *pathos*, de la preuve et de l'épreuve, avait déjà été évoquée ou analysée dans d'autres travaux critiques<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cette précision vise simplement à intégrer dans cette réflexion élémentaire les fictions fantastiques, merveilleuses, utopiques ou dystopiques, uchroniques, futuristes (science-fiction) etc.

<sup>2</sup> Notamment dans Jean-François Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », *op. cit.*

En revanche, les effets connotatifs des modalités documentaires nous ont permis de préciser les contours d'un rapport étroit du roman documentaire à la question de l'identité, prise dans une tension entre connaissance et reconnaissance. Nombre de commentateurs ont signalé que le roman de la mémoire se pense comme un acte discursif, une intervention dans la sphère publique guidée par une visée pragmatique de construction mémorielle. Dans ce cadre, nous avons pu voir que l'effet de document connote fréquemment la question de l'identité narrative. En ce sens, nous avons souligné non seulement la tendance du roman documentaire à mobiliser des « témoignages troublants » – en nous inspirant de la notion de « *testimonio perturbador* » élaborée depuis la sociologie de la mémoire par Paloma Aguilar et Leigh A. Payne<sup>1</sup> – mais également à constituer la question biographique en une préoccupation constante dont nous avons proposé une archéologie remontant à la Transition. La mobilisation des documents et des témoins ne vise donc pas seulement à attester ou à produire du *pathos*, il s'agit également de revenir aux sources, de revenir aux origines, pour interroger, déconstruire et réélaborer un récit collectif.

La pratique de l'hybridité discursive et la mobilisation de matériaux documentaires au statut trouble peut se penser sur un plan pragmatique depuis la notion de pacte ambigu que Manuel Alberca a forgé pour rendre compte des pratiques d'écriture autofictionnelles à mi-chemin entre l'autobiographie et le roman<sup>2</sup>. Au regard des pratiques documentaires mobilisées par le corpus, tout comme l'autofiction, le roman documentaire « se propone simultáneamente como ficticio y real<sup>3</sup> », une ambiguïté référentielle qui n'évacue en aucun cas le rapport au réel. Manuel Alberca associe le pacte ambigu et la factualisation de la fiction à un panfictionnalisme postmoderne et relativiste qu'il importe ici, tout comme l'a fait José Martínez Rubio, de contester, puisque les questions de la vérité et de l'éthique ne sont en aucun cas évacuées<sup>4</sup>. Il s'agit au contraire pour la littérature

---

<sup>1</sup> Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, op. cit. Le concept avait été initialement mis à l'épreuve par Leigh A. Payne, *Unsettling accounts. Neither truth nor reconciliation in confessions of state violence*, Durham, Duke University Press, 2008, traduit en castillan : *Testimonios perturbadores*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2009.

<sup>2</sup> Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>4</sup> José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad*, op. cit., p. 134-136 ; cf. également : Christian von Tschilschke et Dagmar Schmelzer, « Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro », dans *id.*, (éds.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana/Vervuert., 2010, p. 11-34, cf. p. 20 et Raquel Macciuci, « La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario », dans Raquel Macciuci et María Teresa Pochat, *Entre*



romanesque de repousser ses propres limites et de repenser sa place dans un contexte sociopolitique de débats mémoriels dans lesquels le pouvoir et l'autorité à produire un discours sur le passé constituent un enjeu clé à même de garantir la performativité des récits.

Après avoir mené l'étude des modalités documentaires à l'œuvre dans *Anatomía de un instante* et leurs implications sur un plan dénotatif et connotatif, nous éprouverons et préciserons ces premiers résultats en les confrontant à la figure des narrateurs-enquêteurs.

---

*la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2010, p. 17-49, cf. p. 34.

### **Chapitre 3. Document, écriture factuelle et littérarité dans *Anatomía de un instante***

---

En dépit de l'affirmation problématisée et problématique de son appartenance au genre romanesque, *Anatomía de un instante* se donne pour un texte saturé de factualité et attaché à la retranscription du réel, à la « pura realidad del 23 de febrero » (AI, p. 24). À ce titre, l'ensemble des sources du livre de Javier Cercas est lié à la promesse de leur existence effective, quand bien même nombre d'entre elles ne sont pas explicitées dans le corps du récit ni même dans l'appareil de notes qui le complète. Cet engagement factuel constitutif de l'écriture du livre rend peu opératoire le critère typologique des modèles discursifs adopté au chapitre précédent dans le cadre de l'étude des modalités documentaires de notre corpus fictionnel. Nous adopterons une classification à la fois plus souple et cependant équilibrée, puisqu'elle dessine un parcours nous menant des sources au texte, et du texte à l'inter-discours.

Avec ce roman, Javier Cercas, dont on connaît le goût pour les structures binaires et spéculaires, pose dans un même mouvement la question du statut générique de son écriture et celle de l'identité collective de l'Espagne contemporaine. *Anatomía de un instante* joue avec les sources et se présente également comme un roman documentaire qui se penserait comme une source de savoir, interrogeant ainsi en permanence sa propre identité générique. En revenant aux sources du régime démocratique actuel, il vise à reconstruire un récit autour de la figure centrale d'Adolfo Suárez qui, par une dynamique de cercles concentriques, restituerait un sens au 23 février 1981 et, par suite, à la Transition en tant que moment fondateur.

## 1. Les archives et le discours des acteurs

En tant que récit factuel dont l'objet constitue un événement historique clé dans l'histoire récente de l'Espagne contemporaine, le roman se positionne prioritairement dans un rapport avec le code historiographique, puisque c'est à ce code que le narrateur-auteur se réfère à l'issue d'un prologue stratégiquement intitulé « epílogo de una novela », lorsqu'il refuse d'assimiler son ouvrage à un livre d'histoire tout en affirmant qu'une filiation existe cependant bel et bien : « de ahí que, aunque *no sea* un libro de historia y nadie deba engañarse buscando en él datos inéditos o aportaciones relevantes para el conocimiento de nuestro pasado reciente, *no renuncie* del todo a ser leído como un libro de historia » (*AI*, p. 25-26, nous soulignons). Interroger l'attestation documentaire et les débordements qu'occasionne son intégration dans un espace littéraire nous invite à poser le récit historique, en tant que forme dont se réclame de manière ambiguë l'auteur, comme un point de départ pour analyser le traitement du document dans *Anatomía de un instante*.

Javier Cercas mobilise un grand nombre de sources primaires dans le cours du récit, même s'il tend à affirmer l'*essentialité* de l'archive vidéo tournée par les caméras de *Televisión española* durant la première demi-heure du coup d'État du 23 février 1981, notamment au regard de l'absence quasi totale de documents d'archive de première main autour du coup d'État. Pour autant, l'auteur-narrateur mobilise ou affirme mobiliser également un certain nombre de documents primaires : l'auteur procède à des entretiens avec les témoins directs – sans jamais les mentionner dans le corps du texte à l'exception notable de Santiago Carrillo –, il consulte abondamment la presse de l'époque et, enfin, lit nombre de témoignages et de mémoires rédigés par les témoins de l'époque. Il faut ajouter également à cette liste le recours à un rapport intitulé « Panorama de las operaciones en marcha », de novembre 1980, sur les divers projets politiques ou directement putschistes de renversement du gouvernement remis alors à Adolfo Suárez et à d'autres figures du pouvoir (*AI*, p. 80).

## 1.1. Les archives : attestation et signifiante

### 1.1.1. *Sous le signe du visible : les images d'archives*

#### a. *L'archive audiovisuelle du 23 février 1981 : un nouveau régime de visibilité*

Dans *Anatomía de un instante*<sup>1</sup> de Javier Cercas (2009), l'archive audiovisuelle de la tentative de coup d'État du 23 février 1981<sup>2</sup> constitue littéralement la source du récit, dans toute la diversité de sens que le terme « source » revêt : à la fois comme archive et donc comme source de connaissance, mais aussi comme origine et comme lieu où le récit puise sa force de jaillissement. Mais il y a plus : sur un plan symbolique que met en lumière sa fétichisation médiatique depuis lors, cet enregistrement constitue à bien des égards une archive de l'origine mythique du régime démocratique actuel, dans la mesure où le 23-F a pu être érigé en moment conclusif de la Transition<sup>3</sup>, voire de la guerre civile selon la perspective proposée par Javier Cercas.

Face aux lacunes documentaires et au blanc historiographique – « fue un golpe sin documentos o sin eso que gran parte de la historiografía suele llamar documentos » estime Javier Cercas dans son essai *El punto ciego*<sup>4</sup> –, l'archive audiovisuelle constitue de fait la preuve essentielle et première : « Igual que si aspirara a ser un libro de historia, éste parte de la primera evidencia documental del 23 de febrero: la grabación de las imágenes del asalto al Congreso » (*AI*, p. 26). Cette essentialité de l'archive est littéralement fondatrice, dans la mesure où le narrateur-auteur considère qu'elle constitue la seule et unique pièce à conviction du coup d'État, puisque « la segunda y casi última evidencia [documental] » (*AI*, p. 26), les enregistrements des conversations téléphoniques qui eurent lieu dans l'enceinte du Congrès des députés, a disparu. Mais, nous le verrons plus avant, l'archive vidéo revêt une importance fondamentale pour le narrateur-auteur qui perçoit en son sein un « secreto esencial<sup>5</sup> », c'est-à-dire la présence de ce qu'il a appelé dans un essai

---

<sup>1</sup> Dorénavant, nous adopterons l'abréviation *AI* dans les citations.

<sup>2</sup> Nous suivrons la convention espagnole en parlant du « 23-F » pour nous référer à cet événement.

<sup>3</sup> Javier Tusell, Álvaro Soto Carmona, *Historia de la transición y consolidación democrática en España (1975-1986)*, vol. I, Madrid, UNED, 1995, p. 526. Il est à noter que 1982 constitue la date traditionnellement retenue pour marquer la fin de la Transition, date de la victoire du PSOE et donc de la première alternance de la démocratie, c'est également la première fois que la gauche gouverne depuis 1939 et l'exil du président du gouvernement républicain d'alors, le socialiste Juan Negrín.

<sup>4</sup> Javier Cercas, *El punto ciego. Las conferencias Weidenfeld 2015*, Barcelone, Literatura Random House, 2016, p. 41.

<sup>5</sup> Javier Cercas utilise pour la première fois le syntagme « un secreto esencial » pour intituler un article paru dans l'édition catalane d'*El País* le 11 mars 1999, qu'il publie une première fois dans *Relatos reales*, Barcelone, Acantilado, 2000, p. 153-156 puis qu'il intègre dans *Soldados de Salamina*, avec quelques

postérieur à la parution d'*Anatomía de un instante*, un « point aveugle » qui, en dernière instance, constitue l'enjeu du récit et en conditionne la signifiante.

Ainsi, l'archive vidéo encadre littéralement et symboliquement la lecture de l'ouvrage. Comme pour rappeler cette position littéralement fondatrice, la structure du texte rend compte de la centralité de l'archive vidéo du 23-F : chacune des cinq parties de l'ouvrage se trouve précédée d'une brève ekphrasis de 3 à 4 pages de l'archive vidéo, figurant ainsi le procédé de dissection du coup d'Etat auquel s'adonne le narrateur-auteur. Ces ekphrasis, non numérotées, mais rendues spécifiquement visibles par l'usage de l'italique, rendent aussi compte de la position surplombante et tutélaire de l'archive vidéo dans l'économie du récit telle que la figure Javier Cercas dans son prologue. Mises bout à bout, ces ekphrasis sont censées reproduire et même montrer intégralement l'enregistrement vidéo du 23-F.

Dans le prologue, l'auteur-narrateur insiste à diverses reprises sur cette importance de l'archive vidéo dans le cadre du processus créateur, notamment lorsqu'il décrit la phase de documentation préalable à l'écriture de ce qui devait être initialement un roman fictionnel :

Lo primero que hice fue intentar conseguir en Televisión Española una copia de la grabación completa de la entrada del teniente coronel Tejero en el Congreso. El trámite resultó más engorroso de lo esperado, pero mereció la pena; la grabación [...] es deslumbrante: las imágenes que vemos cada aniversario del 23 de febrero duran cinco, diez, quince segundos a lo sumo; las imágenes completas duran cien veces más [...] (*AI*, p. 19).

---

modifications marginales (*SdS*, p. 207-209). Dans cet article, Cercas fait un parallèle entre la confrontation durant laquelle un soldat républicain décide d'épargner la vie de Sánchez Mazas et les retrouvailles de José Machado, républicain, et de Manuel Machado, franquiste, devant la tombe de leur frère, Antonio, et de leur mère, à Collioure. Ces rencontres antagonistes mais cependant nourrie d'un germe de fraternité se répètent dans *Soldados de Salamina*, comme on sait, mais également dans les romans ultérieurs de Javier Cercas. C'est parfois dans ces instants de confrontation fraternelle que l'auteur choisit de positionner ce qu'il appelle « *el punto ciego* », ce point aveugle où se logerait un secret ou une vérité essentielle. Dans *Las leyes de la frontera* (Barcelone, Debolsillo, 2016 [2012]), même si le « point aveugle » se concentre en d'autres points – le personnage mystérieux de Tere, mais aussi la question de l'identité du mouchard qui permet de mettre fin aux activités de la bande de Zarco –, on pense notamment au geste de pardon de l'inspecteur Cuenca à l'égard du personnage de Gafitas/Ignacio Cañas, le héros du récit, alors qu'il était pourtant venu l'arrêter pour un hold-up : « lo que pasó fue que el inspector Cuenca se limitó a quedarse allí, mudo, de pie e inmóvil, mirándome durante un par de segundos inacabables. Y luego se fue » (*Las leyes de la frontera*, p. 147). On pense également, dans une moindre mesure, à *La velocidad de la luz* (Barcelone, Debolsillo, 2013 [2005]) qui démultiplie les rencontres entre le narrateur et Rodney Falk, un vétéran de la guerre du Vietnam, mais, cette fois, autour du caractère indicible du mal. Ces rencontres constituent des espaces spéculaires durant lesquels la question du double émerge fréquemment, une isotopie constante dans l'œuvre de Javier Cercas.

Javier Cercas non seulement reproduit le geste historiographique du chercheur aux archives, mais en outre il expose l'archive dans son intégralité à travers diverses modalités de textualisation. La première étape consiste à se référer à cet acte de recherche dans le prologue et à en dégager les enjeux, de manière explicite et implicite.

En tout premier lieu, l'archive est explicitement constituée, via la parole de l'auteur-narrateur, en une preuve à conviction exceptionnelle dans la mesure où elle constitue la seule archive de première main actuellement disponible sur le coup d'État. En second lieu, son exceptionnalité se trouve également implicitement constituée au travers de deux stratégies discursives. D'une part, l'auteur souligne les difficultés d'accès à ce document d'archives conservé dans les archives de TVE : « el trámite resultó más engorroso de lo esperado » (*AI*, p. 19). D'autre part, le contraste entre le bref extrait régulièrement diffusé à la télévision chaque 23 février sur le mode de l'anniversaire commémoratif et la durée réelle de l'archive – plus de trente minutes de film – est redoublé par les remarques du narrateur, dans les premières pages du prologue sur le problème posé selon lui par cette rediffusion annuelle de l'extrait de l'archive vidéo qui tendrait à produire de l'irréel, car « es muy probable que la televisión contamine de irrealidad cuanto toca, y que un acontecimiento histórico altere de algún modo su naturaleza al ser retransmitido por televisión, porque la televisión distorsiona el modo en que lo percibimos (si es que no lo trivializa o lo degrada) » (*AI*, p. 14). Une critique qui n'est pas sans rappeler la pensée d'un réel envahi par les simulacres de Jean Baudrillard mais aussi certains reproches adressés au journalisme audiovisuel qui, selon la sociologie de Pierre Bourdieu, privilégie la dissimulation et le divertissement en produisant une vision du réel basée sur le spectaculaire et le sensationnel, à l'image du goût pour le fait divers qui, précisément, fait diversion<sup>1</sup>. Le narrateur rend compte également d'un rapport dégradé à l'archive vidéo du 23-F lorsqu'il l'inscrit dans le cadre d'une « sociedad del espectáculo » (*AI*, p. 15), dans une référence évidente à l'essai de Guy Debord<sup>2</sup> –. Ce concentré critique, qui ne concerne pas simplement l'archive vidéo mais plus largement les récits produits depuis lors sur le 23 février 1981, rend donc problématique l'usage de cet enregistrement comme source principal du récit.

Face au danger de la spectacularisation d'une archive-simulacre, le recours à cette médiation documentaire s'effectue, dans *Anatomía de un instante*, dans le cadre d'un

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Sur la télévision* suivi de *L'emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'agir, 1996, p. 17-18.

<sup>2</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967].

nouveau régime de visibilité. Javier Cercas ne fait pas qu'affirmer qu'il a eu accès à l'enregistrement intégral de l'entrée de Tejero et ses hommes au Congrès des députés, il rend « publique » cette archive en la représentant – ou plutôt en faisant mine de la représenter – à l'état brut. Il cherche ainsi à l'extraire de son statut de simulacre reproduit *ad nauseam* depuis 1981 à la télévision espagnole. Pour ce faire, l'auteur a recours à une seconde modalité de textualisation, l'ekphrasis, qui permet non seulement de montrer l'archive par le biais d'une transposition sémiotique, et donc de produire une forme de publicité de l'archive – un geste éminemment politique sur lequel nous reviendrons ci-après – mais également de mettre en œuvre une véritable poétique. À cet égard, l'ekphrasis ne sert pas uniquement à attester le réel du passé, ou de l'archive, ou même de l'accès effectif à l'archive, elle constitue également et surtout un principe de composition par lequel le texte fait littéralement ce qu'il dit. L'archive vidéo permet ainsi de revenir aux origines de la démocratie et l'identité collective et politique de la nation, mais également de constituer l'origine d'un récit qui se veut, on le verra, fondateur.

Sur un plan structurel, le spectacle constitué par l'ekphrasis de l'enregistrement vidéo du 23-F encadre et précède le corps du texte composé par chacune des cinq parties du roman. Ces ekphraseis ont une fonction poétique : chacune d'entre elles, par des effets de cadrage et d'arrêt sur image, insiste sur une figure appelée à être développée dans la partie correspondante. Il y a dans ces séquences introductives des diverses parties du roman un geste de montage effectif, bien qu'initialement caché derrière une narration apparemment hétérodiégétique. Par-delà l'illusion d'une description brute et chronologique de l'archive dans laquelle concorderaient le temps de l'enregistrement et le temps du récit dans le cadre d'une narration synchronique, le narrateur-auteur non seulement coupe, et donc découpe, l'archive, mais, en la faisant passer dans un autre ordre sémiotique, de l'image vidéo au texte, impose son regard. Le narrateur tend initialement à occulter sa position derrière l'usage de tournures impersonnelles dans la première ekphrasis : « se oye un segundo grito, borroso », « el plano cambia ; una segunda cámara enfoca el ala izquierda », « [e]l plano cambia, pero no el silencio » (*AI*, p. 30, pour toutes les citations), « [l]a imagen, congelada, muestra el hemiciclo » (*AI*, p. 101 et p. 175). Ce n'est que progressivement que la présence du narrateur-monteur émerge pour expliciter les gestes d'arrêt sur image qu'il décide d'opérer : « si descongelamos la imagen [...] » (*AI*, p. 102) et enfin : « Una luz acuosa, escasa e irreal envuelve la escena, [...] como si sólo estuviera por el barroco racimo de globos de luz que pende de una pared, en la

esquina superior derecha de la imagen. Que de repente se descongela: la descongelo » (*AI*, p. 175). Le recours à l'anacoluthie mérite d'être souligné – dans « *Que de repente se descongela* », le pronom relatif a un antécédent dont il est séparé par un point. Ce procédé redouble l'effet de rupture que produit l'irruption du narrateur-monteur qui exhibe finalement le geste de fragmentation/prélèvement opéré dans l'archive du 23-F. La vision de Javier Cercas découpe et démonte l'archive et la réintègre dans un nouveau contexte discursif, dans un processus de déplacement et de remontage fondé notamment sur la focalisation sur un élément précis de l'archive qui va se révéler avoir une dimension structurante pour la construction du récit.

À titre d'illustration, nous ne développerons ici que la première et la cinquième et dernière partie de l'ouvrage. La première partie, intitulée « La placenta del golpe », propose une première analyse du geste d'Adolfo Suárez ainsi qu'une première approche contextuelle et systématique de la société espagnole d'alors. L'auteur dresse un portrait de Suárez seul contre tous, justifiant par là-même le complexe obsidional dont aurait alors souffert, à raison, le président du Gouvernement durant les longs mois qui précèdent le 23-F (*AI*, p. 38). L'ekphrasis liminaire se conclut très précisément sur la figure solitaire d'Adolfo Suárez, sous les coups de feu, alors que le général Gutiérrez Mellado refuse de s'asseoir et fait front :

Mientras las balas arrancan del techo pedazos visibles de cal y uno tras otro los taquígrafos y el ujier se esconden bajo la mesa y los escaños engullen a los diputados hasta que ni uno solo de ellos queda a la vista, el viejo general permanece de pie entre el fuego de los subfusiles, con los brazos caídos a lo largo del cuerpo y mirando a los guardias civiles insubordinados, que no dejan de disparar. En cuanto al presidente Suárez, regresa con lentitud a su escaño, se sienta, se recuesta contra el respaldo y se queda ahí, ligeramente escorado a la derecha, *solo, estatuario y espectral en un desierto de escaños vacíos*. (*AI*, p. 31, nous soulignons).

L'ekphrasis, dans son propos conclusif, met en évidence la solitude d'Adolfo Suárez et annonce la désertion effective des hommes politiques et de la société dans son ensemble, selon la perspective de Javier Cercas. La métaphore du désert et la personnification monstrueuse des sièges dévorant les députés produisent, à cet égard, un effet d'insistance qui contraste avec le geste fantomatique d'Adolfo Suárez, geste fondateur puisque c'est cet instant qui est au cœur de la pulsion scopique du narrateur et qu'il relate dans le prologue – nous y reviendrons. Le photogramme reproduit en couverture du roman rend exactement compte de cet instant durant lequel Suárez, légèrement penché vers sa droite,



se trouve effectivement pétrifié. Or, cette pétrification découle du regard et du geste d'arrêt sur image effectué par Javier Cercas, qu'il représente par le détour de l'écriture et de la publication du récit.

La dernière ekphrasis, qui ouvre la cinquième partie intitulée « ¡Viva Italia! », décrit Adolfo Suárez en ces termes :

En este preciso momento la cámara [...] propone un plano fijo y frontal de esa zona del hemiciclo, con la figura de Adolfo Suárez en el centro casi exacto de la imagen, monopolizando la atención del espectador como si en la sala se estuviera desarrollando un drama histórico y el presidente del gobierno interpretara el papel principal.

Nada desmiente el símil cuando la imagen se descongela; nada lo desmentirá hasta el final de la grabación. (*AI*, p. 331, nous soulignons).

La centralité d'Adolfo Suárez et la comparaison avec l'interprétation du rôle principal que perçoit le narrateur-monteur fait écho ou plutôt annonce le motif structurant de la dernière partie, à savoir le recentrement du récit sur le président Suárez et la comparaison de ce dernier avec le personnage principal du film *Le général Della Rovere*<sup>1</sup>. Tout se passe comme si le regard sur l'archive, son démontage/remontage par le prisme de la vision d'un narrateur-monteur, conditionnait la structure et le sens ultime du récit. C'est à ce titre qu'*Anatomía de un instante* part littéralement de l'archive, comme l'avait annoncé le narrateur-auteur au détour d'une note de bas de page que nous avons précédemment citée : « Igual que si aspirara a ser un libro de historia, [este libro] parte de la primera evidencia documental del 23 de febrero: la grabación de las imágenes del asalto al Congreso [...] » (*AI*, 26). Dans la seconde partie de cette étude, nous reviendrons plus spécifiquement sur le rapport qu'entretient le narrateur avec l'archive. Nous serons amenés à montrer que le narrateur est moins un « historien » ou un « chroniqueur » qu'un spectateur ou un témoin de l'archive qu'il utilise pour ordonner le réel à partir d'une vision spécifique qui échappe à la rigueur épistémologique de la discipline historiographique. Cette dimension est déjà perceptible dans le recours à l'ekphrasis, dans cette tension entre l'illusion d'une monstration immédiate et la médiation, discrète mais effective, d'un narrateur-monteur qui intègre ainsi l'ordre visuel dans l'ordre textuel pour reconduire, sous un nouveau régime de visibilité, le visionnage de l'archive. Or, on peut se demander s'il n'y a pas dans ce nouveau régime de visibilité des « effets

---

<sup>1</sup> Roberto Rossellini, *General Della Rovere*, Italie/France, Zebra Film/Société Nouvelle des Établissements Gaumont, 1959.

spectaculaires<sup>1</sup> » par lesquels le narrateur-monteur produit un effet de présence de l'archive. Cette visibilité/lisibilité non seulement donne à voir l'archive dans sa matérialité brute, mais donne surtout à voir la vision et l'interprétation de Javier Cercas.

### *b. Archive et plurisémiotité : la photographie et le fac-similé*

Deux reproductions à l'état « brut » d'archives émaillent le roman, sans compter le photogramme de l'archive vidéo du coup d'État qui illustre la couverture : le narrateur-auteur intègre en premier lieu un fac-similé de la une du journal d'extrême-droite *El Alcázar* en date du 22 février 1981 (*AI*, p. 49), puis, un peu plus avant dans le roman, il nous donne à voir une photographie de Suárez prise en septembre 1979 sur son siège de président du gouvernement au Congrès (*AI*, p. 134)<sup>2</sup>.

Avant d'en préciser les modalités d'intégration, il convient donc de constater qu'il s'agit d'une modalité ponctuelle, rare, à l'échelle du roman, mais plus largement à l'échelle de la production romanesque de Javier Cercas et du roman documentaire de la mémoire dans son ensemble<sup>3</sup>. Celui-ci, à l'exception notable d'*Enterrar a los muertos* d'Ignacio Martínez de Pisón<sup>4</sup> et de *La noche de los Cuatro Caminos* d'Andrés Trapiello<sup>5</sup>, fait un usage limité et ponctuel de la reproduction iconographique au profit de la textualisation, par le détour de l'ekphrasis ou, comme dans *El vano ayer*, via le recours à une disposition typographique spécifique. La présence du collage documentaire, de l'incrustation de ce qui ressemble à un morceau de réel, peut s'interpréter comme un héritage de la postmodernité dans la mesure où cette pratique brouille les conventions romanesques comme espace sémiotique verbal et fictionnel et introduit une esthétique fragmentaire caractérisée par l'hétérogénéité<sup>6</sup>. La modalité iconique permet de mobiliser

---

<sup>1</sup> Nous empruntons cette expression à Jean-François Carcelen, qui entend par-là « tous les procédés par lesquels l'ordre visuel cherche à s'imposer dans l'ordre textuel » (Jean-François Carcelen, « Genèse d'un mythe : Treize Roses pour l'éternité », dans Francisco Campuzano Carvajal, *Figures de la mythification dans l'Espagne du XX<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007, p. 161-185, ici note 28).

<sup>2</sup> On trouvera les reproductions de ces documents dans les annexes du présent travail.

<sup>3</sup> La seule analyse d'ensemble menée sur ce sujet, à notre connaissance, est l'article d'Antonio Gómez López-Quiñones, « A propósito de las fotografías: políticas de la reconstrucción histórica en *La noche de los cuatro caminos*, *Soldados de Salamina* y *Enterrar a los muertos* », *op. cit.*

<sup>4</sup> Ignacio Martínez de Pisón, *Enterrar a los muertos*, Barcelone, Seix Barral, 2005 ; nous avons consulté l'édition de poche, Booket, 2006. Pour une analyse détaillée de l'appareil iconographique dans ce roman : Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalistes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, *op. cit.*, p. 91-99.

<sup>5</sup> Andrés Trapiello, *La noche de los Cuatro Caminos. Una historia del maquis. Madrid, 1945*, Madrid, Aguilar, 2001.

<sup>6</sup> Jean-François Carcelen, « Écriture de l'Histoire et postmodernité. Le roman espagnol actuel et la mémoire revisitée », *op. cit.*, p. 23.

l'effet de réalité et de preuve de la photographie en tant que trace visible du réel, en tant que « ça a été » singulier dans l'ordre des représentations, selon Roland Barthes :

L'image, dit la phénoménologie, est un néant d'objet. Or, dans la Photographie, ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet ; c'est aussi d'un même mouvement, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois. C'est ici qu'est la folie ; car jusqu'à ce jour, aucune représentation ne pouvait m'assurer du passé de la chose, sinon par des relais ; mais avec la Photographie, ma certitude est immédiate : personne au monde ne peut me détromper<sup>1</sup>.

Ce présupposé peut être aisément nuancé au regard de la facilité de détournement du médium photographique. Sans multiplier les exemples, souvent bien connus, rappelons notamment que la guerre civile espagnole, en tant qu'exemple paradigmatique de « guerre photogénique<sup>2</sup> » et que première guerre à avoir été couverte par les médias au sens moderne du terme<sup>3</sup>, a donné lieu à un nombre incalculable de mystifications photographiques – et parfois cinématographiques –. Certaines d'entre elles ont acquis le statut d'icônes et ont pu se fixer dans la mémoire collective en tant que mythes tout en conservant la légitimité du document-preuve, comme l'a bien observé l'historien Vicente Sánchez-Biosca<sup>4</sup>. Il a ainsi été établi avec certitude, à la fin des années 2000, que l'une des photographies les plus connues de la guerre civile, *Mort d'un milicien*, de Robert Capa, était en fait une mise en scène<sup>5</sup>. Basilio Martín Patino le laissait d'ailleurs déjà entendre de manière subtile dans son film docufictionnel *Madrid* (1987). En effet, il y avait malicieusement transformé cette archive photographique en une archive audiovisuelle dont certains détails – effets de ralenti, présences d'éléments anachroniques discrets – suggéraient qu'il s'agissait d'une fiction d'archive<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 882.

<sup>2</sup> Pour une discussion nuancée de cette thèse, on consultera : Vicente Sánchez-Biosca, « Migration d'images et icônes de la mémoire : l'apport de la guerre d'Espagne », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lorsque Clio s'empare du documentaire. Volume II. Archives, témoignage, mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 31-43.

<sup>3</sup> Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003, p. 21: « The Spanish Civil War (1936-39) was the first war to be witnessed ("covered") in the modern sense: by a corps of professional photographers at the lines of military engagement and in the towns under bombardment, whose work was immediately seen in newspapers and magazines in Spain and abroad. »

<sup>4</sup> Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 26.

<sup>5</sup> José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica (2000-2015)*, Barcelone/México, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 2015, p. 98-99. Voir plus généralement les p. 98-108 pour une mise en perspective globale sur les diverses modalités et les différents acteurs (médias, photographes, pouvoir politique) du détournement photographique.

<sup>6</sup> Ange-Dominique Bouzet, « Images de la guerre d'Espagne (6) », *Libération*, 24/08/1996, p. 28-29.

Pour autant, dans *Anatomía de un instante*, les deux images d'archives ont pour caractéristique d'être vérifiables, car elles relèvent des documents du « domaine public<sup>1</sup> », selon la catégorisation de Leona Toker. Ainsi, même si Javier Cercas ne cite pas l'origine de la photographie et se limite à mentionner qu'elle a été prise le 25 septembre 1979 par « une » photographe (*AI*, p. 133), il est relativement aisé d'en retrouver l'origine exacte<sup>2</sup>. Dans *Soldados de Salamina*, dans *El impostor* ou dans *El monarca de las sombras*, la plupart des reproductions iconographiques incrustées ou épinglées dans le texte relèvent de ce que Leona Toker appelle le « domaine d'accès privilégié », qui est par définition invérifiable. Il en est ainsi de la feuille arrachée du carnet-journal que tint Rafael Sánchez Mazas durant sa fuite dans les forêts du nord de la Catalogne, dans *Soldados de Salamina*, qui pourrait très bien être une fiction de document ; ou des quelques archives sur Enric Marco qui, d'ailleurs, selon l'enquête de l'auteur-narrateur, a falsifié un document d'archive pour se faire passer pour un déporté ; ou encore de la photographie du grand oncle de Javier Cercas, le phalangiste Manuel Mena, dans *El monarca de las sombras*, tirée des archives personnelles et familiales de l'auteur.

Il convient donc de penser cette exceptionnalité de l'archive iconographique dans l'économie du récit. Nous l'avons évoqué, *Anatomía de un instante* se fonde et surtout affirme se fonder sur l'archive audiovisuelle du 23 février 1981. Cette centralité qualitative n'a pas de correspondance quantitative puisque le récit déborde très largement la chronique des heures durant lesquelles le coup d'État a eu lieu. En effet, le récit aborde principalement le contexte de cet événement dans une double dynamique croisée, projective et régressive. D'une part, le 23 février est posé comme un nœud narratif fondamental pour comprendre l'Espagne contemporaine. D'autre part, l'auteur-narrateur

---

<sup>1</sup> Leona Toker, « Toward a Poetic of Documentary Prose – from the Perspective of Gulag Testimonies », *Poetics Today*, vol. 18, n° 2, été 1997, p. 187-222, cf. p. 193. Elle distingue par ailleurs, dans sa description de la prose documentaire, les matériaux issus du domaine privé (émotions et pensées de l'auteur) et du domaine « d'accès privilégié » (entretiens privés avec des témoins par exemple).

<sup>2</sup> Marisa Flórez, *Adolfo Suárez, solo en el banco azul (reservado al Gobierno) del Congreso de los Diputados*, *El País*, 25 septembre 1979, citée par Javier Bravo García (coord.), *España a través de la fotografía (1839-2010)*, Madrid, Taurus/Fundación MAPFRE, p. 344. Il est à noter que Javier Cercas a réutilisé cette photographie pour illustrer un article sur Adolfo Suárez paru dans un web-documentaire de *El País* destiné à commémorer les élections générales du 15 juin 1977 : Javier Cercas, « La pura nata de los héroes », *El País. La voz de todos. 40 años de votación democrática*, 15/06/2017, en ligne : [https://elpais.com/politica/2017/06/09/actualidad/1497023742\\_946309.html](https://elpais.com/politica/2017/06/09/actualidad/1497023742_946309.html), dernière consultation le 30/09/2018.

explique également cet événement en cherchant à dégager ses racines, qu'il situe dans les périodes de la Seconde République, de la guerre civile et du franquisme<sup>1</sup>.

Dans *Anatomía de un instante*, tout se passe comme s'il fallait limiter la présence effective de l'archive visuelle pour en garantir l'aura. Il est d'ailleurs notable que la modalité d'intégration de ces deux documents d'archive suive une même dynamique. L'auteur-narrateur ménage systématiquement un effet de surprise, souvent en procédant dans un premier temps à une ekphrasis de l'archive au recto avant de l'épingler au verso. Cette tendance est également visible dans *El impostor* ou dans *El monarca de las sombras*, roman dans lequel le portrait de Manuel Mena apparaît à la page 24. Outre sa dimension sensible et saisissante – « desde que me lo traje a mi despacho no dejo de observarlo<sup>2</sup> » écrit le narrateur –, il faut relever que la reproduction de la photographie interrompt le cours d'une phrase, trace visible d'un agencement forcé. L'irruption de la monstration, dans une hypotypose non verbale, est maximale. Dans *Anatomía de un instante*, le fac-similé de la une de *El Alcázar* interrompt également le cours d'une phrase et précède cette fois-ci son ekphrasis, de manière à se trouver au verso et à faire irruption dans le cours de la lecture sans crier gare. Dans tous les cas, le lecteur n'a d'autre choix que de « prendre position », littéralement, face à cette irruption de la matérialité sensible de la trace documentaire : « Situer le lecteur face au document, c'est le mettre en contact direct et matériel avec la trace physique du passé et ouvrir une expérience davantage empathique qu'esthétique. Le document devient ainsi l'espace de l'expérience sensible » écrit fort justement Jean-François Carcelen<sup>3</sup>. À cet égard, on peut comprendre les reproches de fétichisation de l'archive devenue relique adressée à l'endroit de ce type de pratiques dans l'espace littéraire<sup>4</sup>.

Certains historiens, soucieux de mettre à distance la vague mémorielle et le culte reliquaire des traces du passé que sont les archives, n'ont d'ailleurs pas forcément apprécié

---

<sup>1</sup> Paradoxalement, un historien de métier a pu formuler des reproches à l'égard de ce souci de mise en perspective de Javier Cercas : Luis Castro Berrojo, « Tres versiones sobre el golpe del 23-F... o alguna más », *Hispania Nova*, n° 13, p. 294-307, 2015, cf. p. 299, en ligne : <http://www.uc3m.es/hispanianova>, dernière consultation le 28/09/2018 : pour lui, Javier Cercas « [trata] otros temas que no parecen venir muy a cuento (ya que hablamos de la transición, por qué no desempolvar a Max Weber para que nos dé su bendición desde la tumba para el "pacto de olvido"; si de Carrillo se trata, por qué no especular otra vez sobre Paracuellos, etc) ».

<sup>2</sup> Javier Cercas, *El monarca de las sombras*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>3</sup> Jean-François Carcelen, « Écriture de l'Histoire et postmodernité. Le roman espagnol actuel et la mémoire revisitée », *op. cit.*, p. 27-28.

<sup>4</sup> Voir, à ce sujet, les références à certains séminaires et conférences sur le roman de la mémoire que cite Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalistes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, *op. cit.*, p. 99, note 76.

un ouvrage tel que *Le goût de l'archive* d'Arlette Farge. L'usage du singulier – « l'archive » –, que nous reprenons fréquemment dans ce travail, amènerait, selon Philippe Artière, à « réifier la relique<sup>1</sup> ». À cet égard, il perçoit dans le livre d'A. Farge un mouvement paradoxal : en ouvrant symboliquement les archives, comme pour mieux en dénoncer les difficultés d'accès, cette historienne aurait néanmoins contribué à maintenir une forme de sacralité de l'archive<sup>2</sup>. Cette tension entre la saisie de l'archive, son ouverture, et le maintien d'une sacralité, d'un secret, et donc d'une fermeture nous semble caractéristique des modalités d'intégration des archives et des documents dans l'écriture de Javier Cercas, et plus largement, dans le roman documentaire de la mémoire. Muriel Pic et Jürgen Ritte considèrent que l'intégration de l'image et de la photographie dans l'œuvre du romancier allemand W. G. Sebald produit « une expérience auratique de l'archive<sup>3</sup> ». Pour bien comprendre le sens de cette proposition, il faut se souvenir d'une distinction opérée par Walter Benjamin dans un célèbre aphorisme extrait de son *Livre des passages* :

La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous<sup>4</sup>.

Javier Cercas, tout comme Arlette Farge, fait tenir ensemble l'archive comme trace et comme aura autour d'une des questions essentielles que pose l'archive, celle du rapport entre le secret des archives – en tant que lieu de consignation fermé, cloisonné et séparé – et leur publicité, leur ouverture à la société<sup>5</sup> en tant que traces dont tout un chacun peut se

---

<sup>1</sup> Alice Aterianus-Owanga, Nora Greani et Philippe Artières, « Entretien avec Philippe Artières », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, numéro monographique « ARTchives », n° 24, 2016, p. 190-205, cf. p. 203. Notons, dans le même ordre d'idée, que l'historien Stéphane Michonneau a également exprimé sa méfiance non pas à l'égard de l'archive au singulier mais bien à l'égard de la singularité et de l'exceptionnalité de l'archive : « À la limite, l'archive m'ennuie, et, comme beaucoup d'historiens, je me méfie des documents d'éclat qui étalent leur insolente singularité. » (Stéphane Michonneau, « Le document comme trace ou la trace du document », *Communications*, n° 79, 2006, p. 41-61, cf. p. 42).

<sup>2</sup> Philippe Artières, « L'historien face aux archives », *Pouvoirs*, numéro monographique « Les archives », n° 153, 2015, p. 85-93, cf. p. 86.

<sup>3</sup> Muriel Pic et Jürgen Ritte, « Introduction. De l'éthique documentaire à l'ethos du document », dans Muriel Pic et Jürgen Ritte (éds), *W. G. Sebald. Littérature et éthique documentaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 7-14, cf. p. 13.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 464.

<sup>5</sup> Nous nous inspirons ici des réflexions de Jacques Derrida (*Le mal d'archive*, op. cit.), pour qui là où commence le dehors de l'archive constitue bien « la question de l'archive. Il n'en est sans doute pas d'autre » (*ibid.*, p. 20). Il remarque ainsi que les archives constituent un lieu de pouvoir (de consignation : en archivant en un lieu et sur des supports, on procède à une forme d'écriture) mais aussi de séparation, donc de secret, si l'on revient à l'étymologie latine de ce terme, *sercenere*, « séparer » (*ibid.*, p. 14).

saisir, et notamment l'écrivain, qui en régime démocratique, devient précisément « n'importe qui », selon Jacques Rancière<sup>1</sup>. Javier Cercas ouvre symboliquement l'archive en la rendant publique, mais il construit sa dimension auratique par deux procédés : d'une part, celui de la rareté, et, d'autre part, celui de la productivité poétique, c'est-à-dire de la dimension proprement signifiante et connotative de l'effet de document.

Le fac-similé du journal *El Alcázar* se lit au premier degré comme la démonstration des dires de Javier Cercas, à savoir que la une de ce périodique délivre un jour avant le coup d'État un message crypté qui permet au lecteur avisé d'apprendre que des militaires feront irruption dans le Congrès le lendemain soir. Cependant, elle représente surtout un Congrès désert, que l'on peut aussi voir comme l'image d'une démocratie abandonnée de tous ou presque, confirmée le jour de l'assaut par ce « desierto de escaños vacíos » qu'évoque à plusieurs reprises Javier Cercas dans les ekphraseis de l'archive vidéo. Le lecteur a rencontré cette image dès le seuil du texte, à travers le photogramme placé en couverture du roman. La poétique du document constitue également une politique, dans la mesure où l'image d'un congrès vide a une dimension prémonitoire à deux titres, si l'on s'en tient aux prises de position de Javier Cercas dans le roman. En effet, le désert du Parlement vide annonce la désertion des parlementaires qui se plaquent au sol, mais également celle du peuple espagnol dans son entier, qui, selon l'auteur-narrateur, a lui aussi déserté l'espace public durant les heures du coup d'État. Tout se passe comme si la photographie du Congrès des députés vide avait une valeur représentative, non seulement au sens poétique mais également au sens politique du terme.

La deuxième archive, la photographie de Suárez assis, seul, sur son siège parlementaire de président du Gouvernement obéit à une dynamique quelque peu semblable, à une nuance près. Cette fois-ci, le narrateur-auteur explicite la dimension connotative de la photographie et construit ainsi son aura, sa dimension divinatoire et prophétique. Selon Javier Cercas, dans ce document, tout se passe « como si, más que fotografiar a Suárez, la fotografía hubiera fotografiado el futuro » (*AI*, p. 133). Ce faisant, en reproduisant « la misma desolación de escaños vacíos », la photographie fait écho au photogramme de couverture et à la une de *El Alcázar*, et donc, à la thèse d'Adolfo Suárez

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 21 : « La littérature est ce nouveau régime de l'art d'écrire où l'écrivain est n'importe qui et le lecteur n'importe qui ».

comme ultime résistant dans un contexte de désertion généralisée. L'archive photographique sert ici à *impressionner* – à marquer et à s'inscrire dans les mémoires – par sa puissance auratique et à constituer une image mémorable. *In fine*, elle devient un matériau de choix dans l'écriture d'un nouveau récit fondateur de la Transition, basé précisément, sur la défense d'Adolfo Suárez, considéré en tant que père fondateur de la démocratie et comme ultime rempart face aux putschistes.

Ces deux archives construisent un même nœud de temporalité entre passé et avenir, à la croisée du « ça-a-été », du passé irrévocablement passé, et de l'inscription d'un à-venir, dans un montage des temporalités, tant et si bien que l'anachronisme constitue le cœur de leur puissance poétique et de leur aura. Cette pluralité temporelle de la photographie, en tant que trace – et donc en tant que présence d'une absence –, a bien été observée chez nombre de penseurs qui y ont vu à la fois une force de résurrection du passé et une vanité, un *memento mori*, à l'image de Roland Barthes<sup>1</sup>, et avant lui, de Walter Benjamin. Ce dernier observe, dans un commentaire à propos d'une photographie d'une femme qui s'est depuis suicidée, que le spectateur cherche malgré lui à entrevoir les traces de l'avenir dans cette photographie devenue spectrale :

Malgré toute la maîtrise du photographe, malgré l'attitude composée de son modèle, le spectateur se sent forcé malgré lui de chercher dans une telle photo la petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image ; il cherche à trouver le lieu imperceptible où, dans la qualité singulière de cette minute depuis longtemps révolue, niche aujourd'hui encore l'avenir, d'une manière si éloquente que nous pouvons le découvrir rétrospectivement<sup>2</sup>.

Ce trou brûlé, noir, évoque, bien sûr le *punctum* barthésien. Selon lui, le « *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)<sup>3</sup>. » Sa portée est souvent prophétique et mortuaire puisque ce qui point, ce qui meurtrit, c'est aussi la mort déjà advenue lorsque le sujet de la photographie est trépassé – et Cercas souligne dans son ouvrage qu'il a écrit le livre comme si Suárez était déjà mort au

---

<sup>1</sup> « [L]a Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection » mais elle est également « le retour du mort » selon Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 855 et 795, respectivement.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* [1931], dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 300.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 809.



moment de l'écriture –, ou la mort à venir<sup>1</sup>. L'aura ou le *punctum*, c'est la déchirure, la faille, le « trou », qui nous semble pouvoir être associé à la poétique du « point aveugle » qui fascine tant Javier Cercas et que celui-ci perçoit très précisément dans le geste de résistance d'Adolfo Suárez sur lequel nous reviendrons plus avant.

### 1.1.2. *La publicisation de l'archive : le roman comme espace textuel public*

L'interprétation que propose Philippe Artières du « goût de l'archive » comme ouverture de l'archive et maintien d'une forme de secret de sacralité nous semble parfaitement transposable à l'écriture de Javier Cercas. Dévoiler et exhiber l'archive revient à mettre le lecteur devant l'exhumation d'un objet de pouvoir, de pouvoir politique – les archives ont partie liée avec la légitimation d'un pouvoir qu'elles contribuent ainsi à instituer<sup>2</sup> –, religieux, mais aussi épistémologique, en tant que matériau de construction de l'histoire. En outre, l'extraction de l'archive a également valeur de geste démocratique. Selon Nelly Wolf, il existe un lien étroit, sur un plan thématique et structurel, entre les formes politiques et les formes littéraires<sup>3</sup>, tant et si bien qu'il est possible de définir les caractéristiques d'un « roman de la démocratie<sup>4</sup> ». Or, les archives ont partie liée avec le pouvoir. Il est à ce titre révélateur que les révolutions s'accompagnent fréquemment de la destruction des archives et des registres. Ainsi, les anarchistes espagnols, dans les années 1930, brûlent fréquemment les archives, comme l'a remarqué l'historien Julián Casanova<sup>5</sup>. Symboliquement, le roman *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo donne lieu à l'incendie de la vieille tour-Gauvain, symbole de l'ordre féodal, et de sa bibliothèque<sup>6</sup>. Il ne s'agit de rien de moins que de détruire les origines de l'ordre établi. De surcroît, la révolution française opère une rupture d'un autre ordre. Si les archives étaient auparavant

---

<sup>1</sup> À propos de la photographie d'un condamné à mort, Roland Barthes écrit : « La photo est belle, le garçon aussi : c'est le *studium*. Mais le *punctum*, c'est : il va mourir. Je lis en même temps : cela sera et cela a été ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. ». *Ibid.*, p. 865.

<sup>2</sup> Mauro Cerutti, Jean-François Fayet et Michel Porret, « Penser l'archive », dans Mauro Cerutti, Jean-François Fayet et Michel Porret (dir.), *Penser l'archive. Histoires d'archives – archives d'histoire*, Lausanne, Antipodes, coll. « Histoire », 2006, p. 9-12. C'est en ce sens que les États démocratiques modernes rendent publiques les archives, depuis un mouvement initié sous la France révolutionnaire en 1790 (*Ibid.*, p. 11) ; voir également : Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>3</sup> Nelly Wolf, « Roman et démocratie : contrat, fiction, diction », *Raison publique*, n° 21, 2017/1, p. 87-96.

<sup>4</sup> Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003.

<sup>5</sup> Il commente ce phénomène en ces termes : « [C]osa buena era borrar el pasado, los símbolos del orden. Por eso, junto a los objetos religiosos, se llevaban a la hoguera los documentos del archivo municipal, del juzgado, las actas notariales de propiedad » (Julián Casanova, *España partida en dos. Breve historia de la Guerra Civil española*, Barcelone, Crítica, 2013, p. 73).

<sup>6</sup> Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, Livre V, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2001 [1874], p. 418-423.

secrètes ou d'accès restreint, à compter de 1789 débute un processus de démocratisation des archives à travers leur ouverture au public. La France constituera à cet égard un modèle pour tous les régimes démocratiques postérieurs<sup>1</sup>. C'est ainsi que Jacques Derrida considère que l'ouverture des archives au public constitue un critère définitoire de la démocratie :

Nul pouvoir politique sans contrôle de l'archive, sinon de la mémoire. La démocratisation effective se mesure toujours à ce critère essentiel : la participation et l'accès à l'archive, à sa constitution et à son interprétation. *A contrario*, les manquements à la démocratie se mesurent à ce qu'un ouvrage récent et remarquable à tant d'égards intitule *Archives interdites* [...]<sup>2</sup>.

Selon Philippe Artières, depuis la critique d'Arlette Farge à l'endroit des restrictions à l'accès aux archives, les temps ont bien changé en France, dans le sens d'une ouverture significative. Or, en Espagne, la question de l'accès aux archives, éminemment politique, est loin d'être réglée. Nombre d'historiens ont dénoncé ou mis en évidence de graves lacunes en la matière, tout particulièrement concernant la période allant de la Seconde République jusqu'à 1981<sup>3</sup>. Ces polémiques ont connu une médiatisation notable ces dernières années, avec l'intervention de nombre d'acteurs – journalistes, politiques, historiens – dans l'espace public à ce sujet<sup>4</sup>.

Dans la lignée des travaux de Nelly Wolf, nous proposons à cet égard de considérer le roman documentaire de la mémoire non seulement comme une publication mais également comme une publication et donc une publicisation<sup>5</sup> des archives, comme

---

<sup>1</sup> Mauro Cerutti, Jean-François Fayet et Michel Porret, « Penser l'archive », dans Mauro Cerutti, Jean-François Fayet et Michel Porret (dir.), *Penser l'archive*, op. cit., p. 10-12.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive*, op. cit., p. 15-16. Il cite ici : Sonia Combe, *Archives interdites. Les peurs françaises face à l'histoire contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1994.

<sup>3</sup> Sébastien Farré, « L'Espagne face à son passé récent. Quelques enseignements tirés des archives espagnoles », dans Mauro Cerutti, Jean-François Fayet et Michel Porret (dir.), *Penser l'archive*, op. cit., p. 218-230 ; Luis Castro Berrojo, « Tres versiones sobre el golpe del 23-F... o alguna más », *Hispania Nova*, op. cit. ; Amélie Nuq, « Conflits de mémoire et usages (très) politiques de l'histoire : le cas des archives du franquisme », *Histoire@Politique*, n° 29, mai-août 2016, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2016-2-page-171.htm>, dernière consultation le 02/10/2018.

<sup>4</sup> Pour nous en tenir à 2018, on peut citer, dans le champ journalistique : Peio H. Riaño, « La otra exhumación de Franco: el rescate de los papeles del dictador », *El País*, 19/08/2018 ou encore Marta Fernández, « Los papeles secretos de Franco », *El País*, 18/03/2018. Le gouvernement de Pedro Sánchez (PSOE) s'est engagé à ouvrir de nouvelles archives militaires jusqu'à présent inaccessibles tandis que le PNV a demandé à ce que toutes les archives soient désormais accessibles afin que les historiens puissent les consulter et faire leur travail (session de contrôle du pouvoir exécutif du 19/09/2018, cf. Cortes generales, *Diario de sesiones del congreso de los diputados*, XIIe législature, n° 149, 2018, p. 9, consultable en ligne : [http://www.congreso.es/public\\_oficiales/L12/CONG/DS/PL/DSCD-12-PL-149.PDF](http://www.congreso.es/public_oficiales/L12/CONG/DS/PL/DSCD-12-PL-149.PDF), dernière consultation le 05/09/2019).

<sup>5</sup> Nous entendons ici « publicisation » au sens de « rendre public » ou « d'ouverture au public », usage que nous empruntons à la science politique.

une mise en circulation dans l'espace public de documents d'archives « secrets » au sens étymologique et juridique du terme, c'est-à-dire symboliquement et effectivement séparés de la société. À cet égard, le roman documentaire de la mémoire constitue pleinement un roman démocratique. On l'a vu, dans la plupart des romans du corpus, les sources attestées ne constituent pas systématiquement ni même majoritairement des documents recueillis dans des archives difficiles d'accès, comme c'est ponctuellement le cas dans d'autres récits documentaires<sup>1</sup>. On remarquera à cet égard que le narrateur de *El vano ayer* raille d'ailleurs ce rapport finalement distant aux archives réelles des écrivains de la mémoire, lorsqu'il les met en scène, dans l'*incipit*, dans des bibliothèques publiques, occupés à consulter les index onomastiques d'ouvrages d'histoire générale, et en reproduisant lui-même ce geste documentaire. Pour autant, les diégèses des romans du corpus mettent en scène non seulement des archives jusque-là restées secrètes mais également le processus de publicisation des archives par le biais de la publication. Les personnages d'enquêteurs, lorsqu'ils mettent la main sur une archive inédite et essentielle – le roman trouvé *Óxido* dans *Mala gente que camina*, l'intégralité de l'archive vidéo du 23 février dans *Anatomía de un instante*<sup>2</sup>, le « témoin-document » Graciano Custodio dans *Ayer no más* – se font écrivains et se mettent en scène en tant que tels. C'est à ce titre qu'ils rendent publiques leurs découvertes.

Plus spécifiquement, dans *Anatomía de un instante*, le narrateur-auteur affirme la carence documentaire à laquelle il se trouve confronté. On peut à ce titre percevoir dans *Anatomía de un instante* une analogie structurale entre la poétique de l'archive du roman et le champ archivistique espagnol : l'archive, en son sens le plus strict, est quantitativement peu présente précisément parce qu'elle est inaccessible, mais elle n'en a pas moins une importance capitale, ne serait-ce que par sa présence en des lieux clés de la construction du sens du récit. À ce titre, nous verrons dans la seconde partie que le narrateur-auteur en se positionnant devant l'archive audiovisuelle, noue avec elle un rapport intime qui hypertrophie son importance qualitative et sa valeur signifiante. C'est dans cette mesure que l'on peut rapprocher la démarche de Javier Cercas de celle d'Arlette Farge, par-delà la distance épistémologique et statutaire qui les sépare, l'un étant

---

<sup>1</sup> On pense à Carlos Fonseca, *Tiempo de memoria*, Madrid, Temas de Hoy, 2009 et Miguel Sánchez Ostiz, *El escarmiento*, Pampelune, Pamiela, 2013.

<sup>2</sup> Certes, cette archive n'était pas officiellement secrète – comme peuvent l'être nombre d'archives dont l'accès est tout simplement interdit –, mais Javier Cercas construit sur un mode performatif la publicisation de l'archive vidéo en la donnant à voir textuellement dans son intégralité après l'avoir recueilli dans les archives de TVE tout en soulignant que les démarches pour ce faire ont été laborieuses.

écrivain et l'autre historienne. Dans les deux cas, l'archive est révélée, rendue publique, mais au singulier et dans sa singularité. Elle se trouve ainsi maintenue dans le giron de la sacralité, dans un entre-deux entre extériorité et intériorité, entre connaissance documentaire effective et fascination « auratique », entre compréhension et saisissement, entre agence et patience.

## **1.2. Le discours des acteurs : des documents à l'interdiscours**

Javier Cercas mobilise trois types de sources primaires, dont une large part sont de nature textuelle. En premier lieu, il évoque en détail un rapport secret, fréquemment cité dans les ouvrages consacrés au 23-F. Ce rapport, sobrement intitulé « Panorama de las operaciones en curso » (*AI*, I, chapitre 10, p. 79-85), aborde les divers projets de renversement du gouvernement Suárez par des moyens légaux ou illégaux. En second lieu, le narrateur-auteur a abondamment consulté les archives des principaux quotidiens nationaux et il cite ponctuellement certains articles ou certains commentaires de l'époque qui y figurent. En troisième lieu, la mémoire des acteurs politiques et sociaux est mobilisée, soit par le biais de la citation des ouvrages testimoniaux que ces derniers ont publiés, soit par le biais d'entretiens.

Nous évoquerons brièvement ces entretiens avant de décrire et d'analyser les manifestations documentaires proprement textuelles. Tout comme dans *Soldados de Salamina*, le narrateur-auteur se documente abondamment et recherche des témoins. Cependant, dans *Anatomía de un instante*, les témoins, au présent de l'écriture ne font pas l'objet d'une véritable mise en scène, à l'exception notable de l'entretien avec l'ancien secrétaire général du PCE, Santiago Carrillo (*AI*, p. 225-226). On peut cependant deviner l'identité des témoins consultés en examinant les remerciements qui figurent à la fin du livre, sur le mode du générique de fin – pratique récurrente chez Javier Cercas –. Dans ces remerciements figurent des personnes issues du monde des lettres ou de la culture (l'académicien Francisco Rico, le réalisateur David Trueba, les professeurs de littérature Jordi Amat et Jordi Gracia), des bibliothécaires, mais également des personnalités politiques toujours en activité au moment de la publication de l'ouvrage (l'ancienne ministre de la Défense Carme Chacón). Figurent également des témoins de premier plan du coup d'État, comme Santiago Carrillo, Felipe González, le général Manuel Fernández-Monzón, l'ancien militaire putschiste Ricardo Pardo Zancada, l'ancien directeur du

CESID pendant le 23-F Javier Calderón, ainsi que d'anciens ministres de la défense de l'époque, Alberto Oliart et son successeur, le socialiste Narcís Serra, ainsi que des journalistes renommés (Javier Pradera, Luis María Anson). Les remerciements s'ouvrent cependant sur une remarque ambiguë : « Este libro está en deuda con mucha más gente de la que puedo mencionar » (*AI*, p. 463). Est-ce là une façon de révéler que nombre des témoins ou des interlocuteurs de Javier Cercas n'ont pas souhaité voir leurs noms apparaître dans son ouvrage ? Cette interprétation, plausible, s'intègre en outre dans une stratégie discursive plus large : nombre des informations contenues dans le roman ne font pas l'objet d'un référencement de la source utilisée. Le lecteur attentif, constatant que les personnes présentes dans les remerciements constituent souvent des acteurs de l'époque et de très probables interlocuteurs de Javier Cercas dans le cadre de ses recherches documentaires, s'en trouve réduit à supposer qu'une grande part des sources effectivement utilisées ne fait l'objet d'aucune mention explicite.

Sur un plan méthodologique et épistémologique, ces usages permettent de mieux penser l'indétermination générique du roman. Si le narrateur-auteur propose un « pacte de lecture ambigu<sup>1</sup> » caractérisé par un chiasme générique dans les premières pages du livre – ni un roman, ni un livre d'histoire ou peut-être les deux à la fois –, la quatrième de couverture propose un autre chiasme générique : « Este libro es un ensayo en forma de crónica o una crónica en forma de ensayo ». Ici, la « chronique » renvoie à la pratique du journalisme – même si nous serons amené à voir que l'emploi de ce terme n'est pas univoque –, d'autant que dans l'édition de poche, que nous avons utilisée, l'autorité d'un des journalistes les plus éminents d'*El País*, Joaquín Estefanía est convoquée par le détour d'une citation élogieuse qui permet d'intégrer le livre à la fois dans la littérature et dans le champ du journalisme : « Inaugura otra época del nuevo periodismo, marcada por la mejor escritura y la exactitud del dato ». Autrement dit, même si Javier Cercas mime l'historien en s'en référant aux archives, en mettant en avant la rigueur et l'exhaustivité du travail documentaire effectué et les limites inhérentes à l'inaccessibilité d'archives décisives ou en présentant une bibliographie fournie et un appareil de notes assez conséquent, l'usage des sources est discrétionnaire. Dans la pratique, Javier Cercas se réclame du principe journalistique de la confidentialité ou du secret des sources. Il constitue pour le journaliste la « condition de possibilité » de l'obtention de l'information

---

<sup>1</sup> Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*, op. cit.

et c'est en ce sens que ce principe du secret des sources est garanti sur un plan juridique, notamment en Europe<sup>1</sup>.

### 1.2.1. *La mise en scène du rapport secret*

Le rapport « Panorama de las operaciones en curso » constitue à la fois un des rares documents textuels longuement cités et commentés dans le roman et un exemple du recours au secret des sources, même si Javier Cercas ne l'explique jamais dans le roman. Ce document est longuement présenté et commenté au chapitre 10 de la première partie, consacré au rôle du CESID, les services secrets espagnols de l'époque, dans le déroulement du 23-F. Dans une construction en étoile, Javier Cercas consacre tous les avant-derniers chapitres des cinq parties du roman à ce mystère. Dans ce chapitre 10, il décrit minutieusement ce rapport et reproduit une forme de lecture cursive de ce dernier, en revenant sur chacune de ses trois parties, mêlant résumés descriptifs et citations directes ponctuelles, signalées par des guillemets et intégrées dans le fil du discours du narrateur. Il s'agit généralement de phrases courtes ou de syntagmes : « La segunda parte del informe examina tres operaciones militares: la de los tenientes generales, la de los coroneles y la de un grupo al que denomina “los espontáneos”. Aquí la información del autor es especialmente nutrida y fiable. » (*AI*, p. 81). Outre la description du document, le narrateur-auteur produit un commentaire évaluatif aisément repérable par le lecteur. En outre, le chapitre 10 se conclut par un coup de théâtre. Au début du chapitre, le narrateur-auteur pose ce qui ressemble fort à deux thèses concernant le CESID, mais qui constitue en réalité des hypothèses, comme certains marqueurs hypothétiques le signalent discrètement :

Dos hechos *parecen de entrada* incuestionables : uno es que, aun suponiendo que no conociera con antelación los detalles exactos del golpe –el quién, el cuándo, el cómo y el dónde–, el CESID tenía noticias fidedignas de la conspiración contra Adolfo Suárez y de las tramas militares que de una u otra forma acabarían desembocando en el 23 de febrero; y el otro es que informó de ello al gobierno. Eso es *al menos* lo que se desprende de un informe *habitualmente* atribuido a CESID, fechado en noviembre de 1980 y titulado “Panorama de las operaciones en marcha”, un informe que según *una versión aceptada* por quienes años más tarde lo han publicado en diversos libros fue enviado al Rey, y a Adolfo Suárez, al general Gutiérrez Mellado y al ministro de Defensa, Agustín Rodríguez Sahagún. (*AI*, p. 80, nous soulignons)

---

<sup>1</sup> Éric Rohde, *L'éthique du journalisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2010, p. 110-111.

Or, le chapitre 10 se termine par une réfutation de cette version : « Ocorre sin embargo que, pese a que suela atribuirse al CESID, el informe no es obra del CESID: su autor es Manuel Fernández-Monzón Altolaguirre, por entonces teniente coronel del ejército y jefe del gabinete de prensa del Ministerio de Defensa » (*AI*, p. 84-85). Le document a donc ici une fonction narrative : il constitue une source de suspense et non plus seulement de connaissance, puisque le narrateur-auteur a sciemment ouvert une fausse piste, reproduisant ici très probablement son propre parcours d'enquêteur amené à découvrir que ce document a été mal attribué et qu'il faut donc partir à la recherche d'autres traces plus concluantes.

Cette stratégie de narrativisation du document s'accompagne pourtant d'un problème de référencement des sources. Javier Cercas affirme dans son prologue n'apporter aucune information inédite, mais comme on le perçoit ici au niveau microtextuel, c'est pourtant ce qu'il se passe, non sans susciter des interrogations à propos des sources documentaires utilisées. Si l'on s'en remet à la note consacrée à la page 80 (*AI*, p. 448), une certaine ambiguïté demeure, dans la mesure où Javier Cercas ne fait que signaler les trois livres dans lequel figure une reproduction du rapport, sans préciser si l'ensemble de ces ouvrages l'attribuent au CESID. Or, tel est bien le cas : ces trois livres affirment que ce rapport a été préparé par CESID<sup>1</sup>, ils ne sauraient donc pas constituer la source de Javier Cercas. En outre, certains historiens considèrent toujours que ce document a été produit par le CESID<sup>2</sup>. En d'autres termes, Javier Cercas apporte une information inédite, très probablement basée sur un entretien privé avec Manuel Fernández-Monzón. Ce dernier figure effectivement dans les remerciements et reconnaîtra, dans ses Mémoires publiées en 2011, deux ans après la parution d'*Anatomía de un instante*, être effectivement l'auteur de ce rapport<sup>3</sup>. À cet égard, Javier Cercas, dans son usage des sources, se présente bien plus comme un romancier-journaliste que comme

---

<sup>1</sup> Joaquín Prieto et José Luis Barbería, *El Enigma del Elefante. La conspiración del 23-F*, Madrid, Aguilar, 1991, p. 280-293 (« Tres meses antes del golpe del 23-F; los servicios de información del Estado prepararon un documento titulado "Panorámica de las operaciones en marcha" » (p. 280)) ; Pilar Cernuda, Fernando Jáuregui et Manuel Ángel Menéndez, *23-F. La conjura de los necios*, Tres Cantos, Foca, 2001, p. 295-308 (« Este documento, cuyo origen es el CESID, fue difundido, en su momento, a las más altas autoridades del país » (p. 295)) ; Ricardo Pardo Zancada, *23-F. La pieza que falta*, Barcelone, Plaza & Janés, 1998, p. 403-417 (« Este documento cuyo origen es el Cesid fue difundido a las más altas autoridades del país », p. 403).

<sup>2</sup> Luis Castro Berrojo, « Tres versiones sobre el golpe del 23-F... o alguna más », *op. cit.*, p. 294-307, 2015, cf. p. 298

<sup>3</sup> Manuel Fernández-Monzón Altolaguirre, *Una vida revuelta. Memorias de un general singular*, Barcelone, Península, 2011, p. 36, cité par Roberto Muñoz Bolaños, *La involución militar durante la Transición. El golpe de estado del 23-F*, thèse de doctorat dirigée par Álvaro Soto Carmona, Universidad autónoma de Madrid, 2012, p. 102.

un historien : l'usage discrétionnaire des sources ne fait qu'affleurer par le biais de ces quelques traces discursives et par la mise en scène, unique, d'un entretien avec Santiago Carrillo. Autrement dit, la narration et la mise en présence de l'histoire prime sur la citation rigoureuse et exhaustive des sources, qui caractérise l'écriture « feuilletée<sup>1</sup> » des historiens. Un corollaire, que nous étayerons dans la deuxième partie de ce travail, consiste à remarquer que dans *Anatomía de un instante*, se déploie moins un régime indiciaire d'écriture – quête et référencement des traces et des documents – qu'un régime fiduciaire – « je vous garantis que ces informations sont constituées sur des sources précises et attestées même si je ne vous dis pas lesquelles ».

### **1.2.2. *Du discours à l'interdiscours : les preuves d'une poétique***

#### *a. Le discours cité et référencé : effet de présence et effet de vérité*

Javier Cercas a abondamment consulté la presse de l'époque et en rend compte dans son ouvrage via l'allusion, le résumé d'articles et la citation directe. Seule cette dernière modalité est systématiquement accompagnée d'une référence précise dans les notes en fin d'ouvrage.

On trouve ponctuellement des allusions à des articles imparfaitement référencés et non cités en fin d'ouvrage. Par exemple, Javier Cercas cite des extraits d'un article du correspondant de *Paris Match* en Espagne en février 1981. Pourtant, il ne cite pas le numéro concerné, mais uniquement l'ouvrage d'investigation journalistique par lequel il a eu accès au texte (*AI*, p. 444, note des p. 39-40). Il fait allusion à un numéro de *Diario 16* de « mediados de noviembre de 1978 » qui révèle que Tejero préparait alors un coup d'État sans en donner la référence exacte.

Pour autant, l'immense majorité des sources journalistiques de l'époque font l'objet d'une citation bibliographique en fin d'ouvrage. Nous avons dénombré 42 citations tirées de la presse de l'époque, majoritairement de la presse nationale (*El País*, *ABC*, *Diario 16*), du journal d'extrême-droite *El Alcázar*, mais également plus ponctuellement de la presse internationale (*Le Monde*, *Time*, *New York Times*) ainsi que des organes de presse du PSOE (*El Socialista*) et du PCE (*Mundo obrero*), cités respectivement à deux reprises. Il faut préciser que Javier Cercas cite fréquemment des sources de seconde main,

---

<sup>1</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 111.



puisqu'il indique à dix reprises qu'il a eu accès à ces citations par le biais d'ouvrages historiques ou journalistiques.

Le discours de la presse sert principalement à faire émerger le discours des acteurs par le biais de la citation directe ou indirecte. Cet « effet de présence<sup>1</sup> » du document se manifeste également sous ces deux modalités dans les nombreuses citations de Mémoires ou de témoignages des acteurs de l'époque, tels Santiago Carrillo ou Leopoldo Calvo-Sotelo, systématiquement référencées en fin d'ouvrage. Tout comme pour le discours de la presse, il n'est pas rare que la citation fasse l'objet d'une médiation par le détour des travaux historiques ou journalistiques auxquels Javier Cercas a recours, alors même qu'il les classe dans la catégorie des fictions-simulacres dans son prologue. Le livre de Jesús Palacios<sup>2</sup> constitue un exemple éloquent à cet égard, puisque l'auteur le convoque à neuf reprises dans les notes de fin d'ouvrage alors même qu'il le qualifie par ailleurs de « novela superpuesta a un trabajo de investigación periodística » (*AI*, p. 23).

L'effet de présence de la citation et du discours des acteurs de l'époque a pour corollaire un « effet de vérité », c'est-à-dire une fonction de preuve du document, laquelle s'intègre dans un dispositif argumentatif à même de démontrer ou de confirmer les dires de l'auteur. Parfois, cet effet de vérité du document s'incarne dans une preuve à valeur métonymique et exemplaire, comme aux pages 45-46, lorsqu'un seul article tiré de *El Alcázar* sur les projets de renversement de Suárez sert précisément à démontrer l'omniprésence de ce type de projets et à faire l'économie d'une batterie d'exemples : « A estas alturas el que no tiene su fórmula del golpe es un Don Nadie » (*AI*, p. 45), écrit un journaliste d'extrême-droite cité par l'auteur.

Si on a déjà remarqué que les sources effectives ne sont que très partiellement référencées et qu'une bonne part de l'ouvrage ne répond pas aux exigences de vérifiabilité propre à un récit « scientifique », l'appareil de notes de fin d'ouvrage permet cependant d'accéder à quelques-unes des sources de l'auteur et de procéder à des recoupements. À la lumière des nombreux sondages effectués par nos soins, les notes sont généralement rigoureuses et fidèles aux sources consultées. Nous avons cependant relevé trois types d'altération des sources originales. En premier lieu, figurent, fort logiquement, quelques

---

<sup>1</sup> La distinction entre effet de présence et effet de vérité est le fait de Bérenger Boulay, « Effets de présence et effets de vérité dans l'historiographie », *Littérature*, vol. 3, n° 159, 2010, p. 26-38.

<sup>2</sup> Jesús Palacios, 23-F. *El golpe del CESID*, Barcelone, Planeta, 2001.

coquilles<sup>1</sup>. En deuxième lieu, des références documentaires peuvent s'avérer inexactes : certaines sources ne justifient pas les affirmations du narrateur<sup>2</sup>. Enfin, d'autres citations sont manifestement retouchées, de façon mineure ou manifeste. Concernant les retouches mineures, outre des reformulations stylistiques<sup>3</sup>, on constate que les points d'exclamation des citations originales, lorsqu'il y en a, disparaissent systématiquement. Ci-après, nous reproduisons en colonne de gauche les citations originales et, en colonne de droite, la citation telle qu'elle apparaît dans le roman :

Conozco la iniciativa del PSOE de querer colocar en la Presidencia del Gobierno a un militar. ¡Es descabellado<sup>4</sup>!

“Sé que el PSOE está barajando la posibilidad de llevar a un militar a la presidencia del gobierno – declaró Suárez a la prensa en algún momento del mes de julio [1980]; y añadió–: Me parece descabellado”. (AI, p. 279)

¡Qué tranquilo te vas a quedar, ahora sí que descansarás y no tendrás que sonreír a tanto cabrón e irresponsable de los que por fuerza tienes que tratar<sup>5</sup>!

Qué tranquilo te vas a quedar –pensó–. Qué descanso no tener que tratar nunca más con tanto cabrón y tanto irresponsable. Qué descanso no tener que sonreírles nunca más. (AI, p. 212)

<sup>1</sup> On trouve par exemple des coquilles concernant la date de publication de la source évoquée. À la page 138, l'article de Josefina Martínez date du 23/09/2007 et non du 27 ; l'article de Victoria Prego, « Dos barajas para un golpe » est paru dans *El Mundo* le 23/02/2006 et non le 04/07/2008. Nous avons relevé une erreur de pagination : le livre de Jorge Martínez Reverte, *La batalla de Madrid*, Barcelone, Crítica, 2004 ne compte que 642 pages et l'auteur affirme qu'un document essentiel concernant les liens entre Santiago Carrillo et les massacres de Paracuellos y est reproduit aux pages 673-679, il s'agit en fait des pages 577-581.

<sup>2</sup> Un exemple : Javier Cercas écrit (AI, p. 147) que Adolfo Suárez aurait refusé de présenter sa démission en dépit de la demande du roi à Lérida le 4 janvier 1981. Pour appuyer ses dires, l'auteur cite Charles Powell, *Juan Carlos, un rey para la democracia*, Barcelone, 1995, p. 278-279. La chronologie des faits y est légèrement différente : la scène se passe selon Powell à la fin décembre 1980 et la démission n'est pas explicitement demandée. Quelques autres inexactitudes peuvent être décelées dans *Anatomía de un instante*, notamment dans les notes consacrées aux pages 150-151, 195, 196, 239-240, 278.

<sup>3</sup> Il est parfois difficile de les distinguer de la simple coquille. À titre d'exemple, Javier Cercas cite un extrait d'un discours de Suárez qui aurait été prononcé le 7 juillet 1976 (« Que los gobiernos del futuro sean resultado de la libre voluntad de los españoles » (AI, p. 189)). La source citée permet de déceler une coquille concernant la date (le discours fut prononcé le 6 juillet 1976) et la formulation a été légèrement raccourcie, puisque Suárez parlait de « la libre voluntad de la mayoría de los españoles » (Ángel J. Sánchez Navarro, *La transición española en sus documentos*, Madrid, Boletín Oficial del Estado, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1998, p. 287-288).

<sup>4</sup> Adolfo Suárez cité par Pilar Urbano, *Con la venia... yo indagué el 23-F*, Madrid, Argos Vergara, 1982, p. 31. Javier Cercas donne comme source de la citation le livre de Carlos Abella, *Adolfo Suárez*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 437, mais ce dernier cite à partir de l'ouvrage de Pilar Urbano que nous citons ici.

<sup>5</sup> Santiago Carrillo, *Memorias*, Barcelone, Planeta, 1993, p. 714.

Dans *Anatomía de un instante*, l’auteur évite consciencieusement toute forme de scène dialoguée, sans doute du fait du caractère romanesque d’un tel procédé. En mobilisant très ponctuellement des citations directes, brèves et non intégrées dans un dialogue, il confère au récit un ancrage référentiel accru. On fait ici l’hypothèse que le refus du point d’exclamation relève de cette même logique d’évitement. Javier Cercas semble souhaiter contenir la prose, comme s’il fallait imprimer une certaine retenue au récit pour éviter un romanesque qui pourtant refait surface avec force dans la dernière partie du roman, dans un contraste évident entre ce qui relève de la prose documentaire – et contenue – et ce qui relève du déploiement de l’imaginaire poétique de l’auteur autour de la figure d’Adolfo Suárez.

Outre la fonction de preuve, dont les corollaires sont la visée argumentative et la construction d’un ethos de narrateur documenté et compétent sur lequel nous reviendrons dans la deuxième partie de cette étude, on peut relever que la visée argumentative se conjugue avec une poétique. Le choix des sources et le travail effectué sur ces dernières, par-delà les effets liés à leur intégration dans un nouveau contexte textuel, peut obéir à un programme argumentatif et poétique. Par exemple, lorsque Javier Cercas rend compte des pensées de Santiago Carrillo alors qu’il est enfermé dans « la salle des horloges » aux côtés d’autres hommes politiques, dont le général Gutiérrez Mellado, il dit citer pour ce faire une interview de Carrillo publié dans *El País Semanal*. Nous proposons à nouveau, en regard, les deux citations afin d’apprécier le travail de réécriture de Javier Cercas. Nous avons souligné dans le texte original, dans la colonne de gauche, les passages qui ont été altérés Javier Cercas :

Pensaba: ¡hay que ver lo que es la vida! Porque en 1936 este general era uno de los jefes de la Quinta Columna, y yo era el consejero de Orden Público en Madrid, que tenía la misión de luchar contra la Quinta Columna. *Es decir, que* en aquel momento éramos enemigos a muerte. *Y pensaba:* ahora estamos aquí, juntos, *y en el peor de los casos* vamos a morir juntos esta noche. A mí aquello me resultó muy

“En 1936 este general era uno de los jefes de la quinta columna en Madrid –pensó–. Y yo era el consejero de Orden Público y tenía la misión de luchar contra la quinta columna. En aquel momento éramos enemigos a muerte y esta noche estamos aquí, juntos, y vamos a morir juntos.” Carrillo vislumbró la figura, pero no su forma exacta, porque los datos de que disponía no eran exactos: si lo

reconfortante<sup>1</sup>.

hubieran sido habría  
descubierto que la figura era  
todavía más irónica y más  
extraña de lo que imaginaba.  
(*AI*, p. 214)

La sélection du document obéit au principe de la spécularité et de la résolution d'un antagonisme initial qui tend à se fondre dans la reconnaissance du Même dans l'Autre, ici dans l'expérience d'une même destinée. Les modifications apportées à la citation lui apportent une plus grande brièveté, de manière à mettre en évidence le « chiasme de l'histoire » que Santiago Carrillo relève et que Javier Cercas met en valeur et développe dans les lignes suivantes. Une nuance de taille a été apportée : là où Santiago Carrillo fait de la mort une issue possible mais non assurée – comme il le fait également dans ses Mémoires dans lesquels il relate cette même scène dans des termes relativement analogues<sup>2</sup> –, Javier Cercas, dans le roman, opte pour une stratégie discrète de dramatisation : la mort est devenue une certitude, la gravité de la séquence n'en est que plus accrue.

### *b. L'interdiscursivité : représenter la circulation des discours sociaux*

L'effet de présence du document se manifeste également sous une forme discrète mais néanmoins effective : celle de la textualisation du discours social, que l'on entend ici avec Marc Angenot au sens de « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente<sup>3</sup> ». Ruth Amossy, dans la lignée de l'analyse de discours promue par Dominique Maingueneau, a proposé de restreindre cette perspective large au profit de la notion d'interdiscours entendu comme « la dissémination et [...] la circulation des éléments doxiques dans des discours de tous

---

<sup>1</sup> María Antonia Iglesias, « Un resistente de la política », *El País semanal*, 09/11/ 2005.

<sup>2</sup> Santiago Carrillo, *Memorias*, *op. cit.*, p. 713 : « Yo tenía cerca de mí al general Gutiérrez Mellado con el que desde la prohibición [de hablar] no había otro diálogo posible que la sonrisa cordial y el intercambio silencioso de cigarrillos. “Lo que es la vida –fue uno de mis muchos pensamientos de esa noche– en 1936, estábamos los dos en Madrid; él dirigiendo la quinta columna franquista y yo luchando contra ella y henos aquí hoy, juntos, esperando la misma suerte por defender la democracia.” ». Javier Cercas, qui cite les Mémoires de Carrillo à quatre reprises, a donc fait le choix de citer l'interview de Carrillo parue dans *El País semanal* au détriment de ses Mémoires. À notre sens, cette sélection répond à un principe poétique et argumentatif : le chiasme historique fait l'objet d'une insistance accrue dans la citation tirée d'*El País semanal*, avec deux occurrences de ce schème contre une seule dans les *Memorias*, ainsi qu'une dramatisation liée à l'emploi de l'expression « enemigos a muerte ».

<sup>3</sup> Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, « chapitre 1 : Le discours social : problématique d'ensemble », dans *Médias 19* [en ligne], 2014 [1989], en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=11796>, dernière consultation le 04/10/2018.

types<sup>1</sup> ». Marc Angenot évoque également ces contenus doxiques lorsqu'il propose de considérer « les répertoires topiques<sup>2</sup> » comme une partie intégrante du discours social.

Outre les citations directes et les allusions explicites à des articles ou à des écrits des témoins de l'époque, l'auteur parsème son récit de topiques ou de motifs lexicaux en circulation à l'époque, notamment dans le discours de la presse. Les répétitions de certaines lexies dans le récit mime l'omniprésence de ces dernières dans le discours social d'alors. Relevons la référence au général Pavía et à son coup d'État, la présence des idéologèmes<sup>3</sup> « Antiespaña » et « Dos Españas » (*AI*, p. 275-276), et surtout la triade « un gobierno de coalición o de concentración o de unidad », qui apparaît d'abord à la page 57 avant de se répéter tout au long du roman<sup>4</sup>. Dans ces mêmes pages, l'auteur fait référence à toute une terminologie qui se révèle dépasser largement le cercle des putschistes : « golpe de timón, golpe de bisturí, cambio de rumbo: ésa fue exactamente la terminología del golpe » (*AI*, p. 59). Si J. Cercas attribue l'image du « golpe de bisturí<sup>5</sup> » à Josep Tarradellas, figure historique du parti *Esquerra Republicana de Catalunya*, l'historien Pierre-Paul Gregorio, à la suite d'entretiens conduits avec des journalistes en activité durant la Transition, relève que « todos [los periodistas entrevistados] recordaron los mensajes, declaraciones y opiniones repetidas y aceleradamente vertidas por Josep Tarradellas a lo largo de 1980. El "golpe de timón" tan a menudo reclamado por el ex Honorable llegó así a convertirse en tópico de la prensa del momento »<sup>6</sup>. Par-delà cette divergence significative sur l'origine de ces lexies, il importe de relever que ce saupoudrage de topiques discursifs dans la prose de Cercas constelle le texte de traces

---

<sup>1</sup> Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2016 [2014], p. 125.

<sup>2</sup> Marc Angenot, *1889, op. cit.*

<sup>3</sup> Toujours selon Marc Angenot (*ibid.*), les idéologèmes constituent « de petites unités signifiantes dotées d'acceptabilité diffuse dans une doxa donnée ».

<sup>4</sup> Nous avons relevé les occurrences suivantes : *AI*, p. 57, 58, 72, 86-87, 95, 96, 145, 149, 161, 169, 229, 244, 254, 271, 290, 296.

<sup>5</sup> Cette image du « golpe de bisturí » mériterait une analyse à part entière du fait de sa profondeur diachronique qui en fait un véritable creuset d'interdiscursivité. Cette image évoque bien sûr le « cirujano de hierro » régénérationniste de Joaquín Costa : « Se requiere sajar, quemar, resecar, amputar, extraer pus, transfundir sangre, injertar músculo; una verdadera política quirúrgica... que tiene que ser cargo personal de un cirujano de hierro » (Joaquín Costa, *Oligarquía y caciquismo como la forma actual del gobierno en España : urgencia y modo de cambiarla*, Saragosse, Guara Editorial, 1982, p. 105). Javier Cercas reprend exactement ce champ lexical du corps national malade : « quizá convenía un golpe de bisturí con el fin de extirpar abscesos y suturar desgarrones » (*AI*, p. 145). Mais on peut également penser à la rhétorique fasciste d'un Millán Astray qui, à l'Université de Salamanque le 12 octobre 1936 face à Miguel de Unamuno, posait comme nécessaire le coup de bistouri de la guerre civile pour extirper les cancers de la nation (cf. Hugh Thomas, *La guerra civil española*, Paris, Ruedo Ibérico, 1967, p. 400-401).

<sup>6</sup> Pierre-Paul Gregorio, « Seis miradas entrecruzadas sobre la Transición », dans Marie-Claude Chaput et Julio Pérez Serrano, *La Transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, p. 237-250, cf. p. 242-243, nous soulignons.

discursives. Ces dernières relèvent ainsi bien plus de l'interdiscours, et donc de la polyphonie, que d'une source effective et donc mobilisable. Parfois, Javier Cercas semble convoquer un discours social qu'il invente très probablement – nous n'avons pas pu en retrouver les traces dans la presse de l'époque –, à l'image des termes de « botones », de « chisgarabís », ou encore de « falangistilla de provincias<sup>1</sup> » (*AI, passim*) pour s'en référer à l'image de parvenu qu'avait, selon lui, Adolfo Suárez à l'époque, notamment dans le « pequeño Madrid del poder » (*AI, passim*). Le tissu du texte devient ainsi un lieu hybride dans lequel se fondent le discours analytique (historique), moral (judiciaire ou littéraire) et les discours sociaux en circulation, dans un effet notable d'interdiscursivité, entendue au sens de Ruth Amossy. Ces discours sociaux n'ont pas nécessairement de référence explicite car, d'une part, ils sont plastiques et malléables et, d'autre part, ils ont envahi les discours médiatiques et politiques de l'époque. Le texte fait ainsi ce qu'il dit en mettant en scène la migration de signifiants aptes à accueillir des signifiés variables : des solutions démocratiques aux dérives autoritaires.

Si nous exceptons l'archive vidéo ainsi que les deux images amenées à faire irruption dans le corps du texte, force est de constater que le document est relativement sous-représenté dans le corps du texte. Bien que nombreuses, les citations sont courtes. Les quelques documents d'archive de nature administrative que mentionne l'auteur font l'objet d'une description, de quelques citations et d'un commentaire parfois nourri plutôt que d'une reproduction intégrale. Enfin, la textualisation du discours social, plus volatile mais néanmoins perceptible, permet au texte de s'affranchir de la référence exacte tout en donnant à voir le répertoire doxique d'une époque. Nous avons constaté dans la sélection, la mise en scène et l'altération de certaines sources un mouvement général d'intégration de l'Autre dans le Même, c'est-à-dire des sources dans un discours littéraire.

## 2. Les formes du savoir

Dans *Anatomía de un instante*, une tension se noue entre un pacte de lecture ambigu mais néanmoins principalement littéraire – comme nous le verrons – et une écriture « sin arte<sup>2</sup> » qui reprend les codes de l'écriture factuelle, notamment par le détour d'un paratexte érudit et d'un style documentaire. Nous articulerons cette poétique à la

---

<sup>1</sup> Et ses variantes : « gallito de provincias », « galán de provincias ».

<sup>2</sup> Javier Cercas, « Arte de escribir sin arte », *El País semanal*, 28/01/2007.

convocation de divers intertextes littéraires et extralittéraires afin de montrer dans quelle mesure Javier Cercas joue avec les frontières génériques dans le but de dénaturiser les catégories du réel et du littéraire et de provoquer une forme d'extranéité à même d'interroger l'identité du roman comme forme et le sens de l'histoire collective.

## 2.1. Le paratexte : érudition et hybridité

### 2.1.1. *Un pacte de lecture saturé d'hybridité : le roman, l'histoire, la chronique, l'essai*

Le discours paratextuel ou pseudo-paratextuel revêt dans *Anatomía de un instante*, comme dans n'importe quel récit littéraire, une importance fondamentale au regard du pacte de lecture institué. En tant que praticien de la « synthèse de l'hétérogène », caractéristique du récit selon Paul Ricœur<sup>1</sup>, Javier Cercas multiplie les références à divers genres narratifs factuels tout en proposant initialement un pacte bifide, à la fois littéraire et documentaire. C'est ce dernier pacte que nous chercherons ci-après à préciser, sans pour autant évacuer le pacte littéraire avec lequel il interagit.

Dans le prologue, Javier Cercas, déclare avoir écarté la fiction, non sans avoir écrit un récit fictionnel jugé insatisfaisant au vu d'une réalité déjà envahie par les fictions – mensongères – que constituent les discours sociaux et journalistiques sur le 23-F. L'autoréférentialité du roman – « la novela es un género que no responde ante la realidad, sino sólo ante sí mismo » (*AI*, p. 22) – doit ainsi s'accorder avec une ambition vériditative face à cet état de fait, dans un équilibre entre référence et autoréférence : « ¿No era la obligación de una novela sobre el 23 de febrero renunciar a ciertos privilegios del género y tratar de responder ante la realidad además de ante sí misma? » (*AI*, p. 23). Ce refus de la fiction, pour cause de redondance – « ¿no era redundante escribir una novela basada en otra novela? » (*AI*, p. 23) –, ne fonctionne qu'au prix d'une homogénéisation du concept de fiction que Javier Cercas remobilise dans *El impostor*, autre roman « sin ficción » consacré à la figure du faux rescapé du camp nazi de Mathausen, Enric Marco. Dans ce récit, le narrateur emploie un raisonnement en tout point analogue à celui proposé dans *Anatomía de un instante* : « [...] mi relato de la historia de Marco sólo podía ser un relato

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit. III, op. cit.*, p. 435.

real, porque Marco ya había contado suficientes ficciones sobre su vida y añadir ficción a esas ficciones era *redundante*, literariamente irrelevante<sup>1</sup> » (nous soulignons).

À l'issue du prologue de *Anatomía de un instante*, le narrateur-auteur propose un pacte de lecture hybride, c'est-à-dire un pacte qui mêle vérité poétique et vérité historique, reprenant et détournant la distinction séminale qu'opère Aristote dans *La poétique* :

[...] este libro es igualmente –más vale que lo reconozca también desde el principio– un intento soberbio de convertir el fracaso de mi novela sobre el 23 de febrero en un éxito porque tiene el atrevimiento de *no renunciar* a nada. O a casi nada: *no renuncia* a acercarse a la pura realidad del 23 de febrero, y de ahí que, aunque *no sea* un libro de historia y nadie deba engañarse buscando en él datos inéditos o aportaciones relevantes para el conocimiento de nuestro pasado reciente, *no renuncie* del todo a ser leído como un libro de historia; *tampoco renuncia* a responder ante sí mismo además de responder ante la realidad, y de ahí que, *aunque no sea una novela*, *no renuncie* del todo a ser leído como una novela [...]; y sobre todo –y ése es acaso el peor atrevimiento– este libro *no renuncia* del todo a entender por medio de la realidad aquello que renunció a entender por medio de la ficción, y de ahí que *no verse* en el fondo sobre el 23 de febrero, sino sólo sobre una imagen o un gesto de Adolfo Suárez el 23 de febrero [...]. Intentar entender ese gesto o esa imagen [...] sin los poderes y la libertad de la ficción es el reto que se plantea este libro. (*AI*, p. 25-26, nous soulignons)

La définition générique, saturée de négations, fait écho à l'histoire racontée – Suárez, l'homme qui dit « non », l'homme du refus, l'homme de la marginalité – et instaure, par là même, une symétrie entre l'écrivain et le sujet de l'écriture : le geste de négation face aux gardes civils de Tejero, mais aussi face à une Espagne indifférente. La marginalité d'Adolfo Suárez fait écho à la marginalité de Javier Cercas face aux discours sociaux déconstruits tout au long du prologue. Cette hybridation de deux codes d'écriture – historiographique et littéraire – pose question quant aux incidences formelles et au rapport au savoir ainsi instauré. C'est sur ce code factuel que nous allons centrer nos analyses, d'autant que l'auteur laisse subtilement entendre que l'hybridité discursive s'y déploie également. Nous verrons que ce code factuel, dans le paratexte, bien qu'il semble prioritairement rattaché à l'histoire, se trouve également associé à la « chronique », terme consubstantiellement ambigu, et à l'essai, étiquette générique également liée à l'hybridité et à l'indéfinition que nous avons déjà évoquée en détail dans le précédent chapitre.

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *El impostor*, Barcelone, Random House, 2014, p. 30. On trouve une citation quelque peu analogue p. 23 : « Me dije que Marco había contado ya suficientes mentiras y que por lo tanto ya no podía llegarse a su verdad a través de la ficción sino sólo a través de la verdad, a través de una novela sin ficción o un relato real, exento de invención y de fantasía [...] ».



Le code factuel relève de l'Autre du texte littéraire, et c'est fort logiquement que Javier Cercas semble l'associer à l'extériorité et la mise à distance. À cet égard, nous avons pu déceler trois seuils de distanciation. En premier lieu, Javier Cercas associe la littérarité au geste jugé mystérieux de Suárez, pris en tant que point nodal de ce qu'il appelle le « point aveugle », tandis que le code factuel relève de l'appréhension de l'événement du 23-F en tant que partie d'un tout, à savoir la Transition et l'histoire de l'Espagne contemporaine<sup>1</sup>. Le second seuil de distanciation tient à la distance affichée par l'auteur, dans le prologue, à l'égard des discours sociaux médiatiques, politiques, ou populaires liés au 23-F et subsumés dans la catégorie de fiction falsificatrice, aussi qualifiée de « *novela colectiva* ». Il y a là, dans cet effort de distanciation à l'endroit du sens commun – celui construit par la mémoire collective ou par la mémoire officielle promue depuis le Congrès des députés –, une démarche proche des sciences sociales, à l'image de certaines approches sociologiques soucieuses de dévoiler l'inconscient collectif et les impensés sociaux<sup>2</sup>, d'Émile Durkheim à Pierre Bourdieu. On comprend, en ce sens, le souci de la médiation documentaire, affichée tout au long du roman, via la mobilisation de sources primaires, déjà évoquées, mais aussi via la présence de sources secondaires, telles que le discours des sciences sociales ou l'écriture essayistique.

Le troisième seuil de distanciation se lit dans l'intention de dénaturer les événements en les tenant à distance, « como los contaría un cronista de la antigüedad o un cronista de un futuro remoto » (*AI*, p. 25). La distance temporelle se trouve associée à un type d'écriture spécifique, celui de la chronique. Mais cette étiquette générique n'est pas sans poser question. On peut choisir de l'interpréter comme une écriture factuelle à l'état brut et soumise au chaos du réel, du fait du choix d'un récit purement chronologique<sup>3</sup>. Cette interprétation fait particulièrement sens dans la mesure où Javier Cercas convoque implicitement, à la suite de cette remarque, la distinction aristotélicienne entre vérité

---

<sup>1</sup> Javier Cercas l'explique dans *El punto ciego* : « [E]n *Anatomía* después de la larga búsqueda en que consiste el libro, no sabemos por qué Adolfo Suárez permaneció inmóvil en su asiento mientras las balas zumbaban a su alrededor en el hemisferio; durante la búsqueda, el libro responde desde luego a las preguntas que se hubieran hecho el historiador o el ensayista –por ejemplo: el 23 de febrero fue el principio de la democracia en España y el final del franquismo y de la Guerra Civil; por ejemplo: Adolfo Suárez fue un colaboracionista del franquismo y un trepador social y político convertido finalmente en héroe de la democracia–; pero la pregunta novelesca, la pregunta central, queda sin respuesta o, de nuevo, la respuesta es la propia pregunta, la propia búsqueda, el propio libro. » (Javier Cercas, *El punto ciego*, op. cit., p. 39).

<sup>2</sup> Bernard Lahire, « Les ambitions théoriques de la sociologie », *Sociologie*, vol. 9, n° 1, 2018, p. 61-71, notamment p. 64.

<sup>3</sup> « Crónica: f. Narración histórica en que se sigue el orden consecutivo de los acontecimientos. » (dans *Diccionario de la lengua española. Edición del tricentenario*, Real Academia Española, en ligne : <http://dle.rae.es/?id=BLThYfx> ).

historique et vérité littéraire que l'auteur explicite a fortiori – et a posteriori – dans *El punto ciego*<sup>1</sup>. Aristote, au début du chapitre IX de *La poétique*<sup>2</sup>, caractérise la poésie – au sens de pratique représentationnelle ou de fiction – en la rattachant à « ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire » et établit donc que « la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier<sup>3</sup> ». Les traducteurs de l'édition du Seuil ont choisi de parler non pas d'« histoire » et d'« historien » mais bien de « chronique » et de « chroniqueur » pour traduire le terme *historia* et son dérivé, dont le sens premier est pourtant celui d'« enquête ». Les traducteurs ont fait ce choix afin de rendre compte de l'aspect « multiple, dispersé, de l'histoire qui traite d'une pluralité d'événements [...] ou d'actions [...] juxtaposés dans une simple succession temporelle<sup>4</sup> ». Ce désordre du réel – sur lequel insiste l'auteur à propos du 23-F –, dans son irréductible singularité, a pu conduire Javier Cercas à adopter également et significativement ce terme de « crónica », alors même que la plupart des éditions en langue espagnole de *La poétique* font référence à l'*historia* et à l'*historiador*<sup>5</sup>.

Pour autant, on ne saurait passer sous silence la polysémie de ce terme, avec laquelle joue manifestement l'auteur-narrateur. La quatrième de couverture semble proposer un pacte de lecture alternatif, également dual : « Este libro es un ensayo en forma de crónica o una crónica en forma de ensayo », agrémenté, dans l'édition de poche, d'un propos élogieux de Joaquín Estefanía qui inscrit le roman dans l'héritage du Nouveau Journalisme. Dès lors, la chronique ne saurait être réduite à son sens premier, celui d'événements racontés dans leur successivité chronologique comme dans les chroniques médiévales par exemple. Dans le champ journalistique contemporain, la chronique, aussi bien en France qu'en Espagne – elle est alors souvent appelée *columna*<sup>6</sup> –, renvoie à la fois à une écriture journalistique et littéraire, à une présence périphérique de

<sup>1</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 48-49.

<sup>2</sup> Il s'agit du premier ouvrage connu de théorie littéraire, mais aussi de critique littéraire, dans la mesure où la question de la valeur est, elle aussi, abordée, comme l'a bien souligné Umberto Eco, « *La Poétique* et nous », dans *id.*, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 305.

<sup>3</sup> Aristote, *La poétique*, trad. de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, IX, 51 a-b, p. 65.

<sup>4</sup> Commentaires des traducteurs dans : *ibid.*, p. 222.

<sup>5</sup> Nous avons consulté les éditions suivantes : Aristóteles, *El arte poética*, trad. de José Goya y Muniain, chapitre III, 7, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, URL : [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-arte-poetica--0/html/ff6f026a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_31.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-arte-poetica--0/html/ff6f026a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_31.html#I_0) dernière consultation le 26/09/2016 ; Aristóteles, *Poética*, trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974 ; Aristóteles, *Poética*, traducción, introducción y notas de Juan David García Bacca, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1970.

<sup>6</sup> Jean-François Carcelen, *Poétique d'une forme brève*, *op. cit.*, p. 28.

l'Autre<sup>1</sup> – ici le discours littéraire – dans l'espace du journal. Si la chronique constitue un véritable creuset générique, comme la *columna*, elle se caractérise, notamment en Amérique latine, par son extension variable, de la forme brève au reportage littéraire de plusieurs dizaines de pages<sup>2</sup>. La référence à la chronique constitue, dès lors, une entaille apportée au pacte documentaire. À propos de la chronique latino-américaine, Sylvie Koller note que ce genre « fait des emprunts à la subjectivité du roman, à la rigueur du reportage, à la concision de la nouvelle, à la technique de l'entretien, à la polyphonie du théâtre gréco-latin<sup>3</sup> » et qu'il se réclame, dans sa version hispano-américaine, de l'héritage du Nouveau Journalisme<sup>4</sup>. Cette hybridité générique, également constatée à propos de l'écriture de la chronique littéraire dans le champ journalistique français<sup>5</sup>, est souvent associée à l'écriture de l'essai, du fait de son rapport à l'expérience subjective, de son caractère anti-méthodologique sur un plan épistémologique et de sa tendance à la digression<sup>6</sup>.

En d'autres termes, le pacte documentaire est fissuré de l'intérieur. Le code historiographique, dont l'auteur se réclame à demi-mot, cohabite avec d'autres références génériques hybrides, factuelles mais cependant éminemment littéraires : l'essai et la chronique, qui se caractérisent par leur plasticité formelle, par leur rapport à la subjectivité ainsi que par leur fragilité inhérente à l'absence d'un cadre épistémologique assuré<sup>7</sup>. Pour le lecteur, tout se passe comme si deux questions devaient aiguiller la lecture du roman : « *qui* est véritablement Adolfo Suárez ? » – avec pour corollaire la question de l'identité collective de l'Espagne contemporaine – et « *quel* est ce texte ? », « quelle en est l'identité générique ? ». Nous proposerons plus avant dans cette étude une troisième question induite par les deux précédentes, celle du rapport et du positionnement de l'auteur-

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 8 et 29-30.

<sup>2</sup> Sylvie Koller, « D'autres nouvelles du monde. Les nouveaux chroniqueurs latino-américains », *Études*, 2016/2, p. 75-85, cf. p. 76.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>5</sup> Bruno Curatolo et Alain Schaffner, « La chronique journalistique, un (mauvais) genre littéraire ? », dans *id.* (dir.), *La chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », Dijon, 2010, p. 5-12, cf. p. 8. Nous remercions Geneviève Champeau de nous avoir communiqué les références relatives à cet ouvrage collectif.

<sup>6</sup> Marie Gil, « La métaphore littéraire de la chronique chez Proust », dans Bruno Curatolo et Alain Schaffner (dir.), *La chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, *op. cit.*, p. 23-32, cf. p. 23 ; Denis Labouret, « La chronique de presse selon Giono : un genre anti-moderne ? », dans Bruno Curatolo et Alain Schaffner (dir.), *La chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, *op. cit.*, 91-100, cf. p. 94 et p. 99 ; Pierre Glaudes, « Essai, chronique, nouveauté », dans Patrick Née, *Le Quatrième Genre : l'essai*, Rennes, PUR, 2018, p. 241-258.

<sup>7</sup> L'essai est « précaire (dans l'ordre de la méthode ou de l'autorité), et rythmé » écrit Marielle Macé, « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de Narratologie* n° 14, 2008, en ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/499>, dernière consultation le 05/10/2018.

narrateur à son récit, à son personnage, et à son histoire qui est également censée être celle de ses lecteurs immédiats, à savoir ses concitoyens.

### 2.1.2. *La bibliographie et les notes de fin d'ouvrage : un dispositif de validation épistémique lacunaire*

L'appareil de notes disposé en fin de volume, à la suite d'une bibliographie succincte, est constitutivement lacunaire. On se propose de montrer que ces deux lieux paratextuels, en dépit de leur effet de scientificité, participent de l'hybridité générique du récit, non pas tant en ce qui concerne sa fictionnalité – question que nous avons écartée –, qu'au regard du pacte documentaire. Nous avons vu qu'il se construit à la croisée de l'essai, de la chronique et du livre d'histoire.

Le paratexte est une catégorie d'analyse sujette à une marge importante d'indéfinition, notamment quant à ses limites<sup>1</sup>. Il constitue un espace à la fois transitionnel – entre le texte et le hors-texte – et transactionnel, puisque c'est là que l'intentionnalité auctoriale – et le contrat de lecture – se donnerait pleinement à lire, selon Gérard Genette<sup>2</sup>. Faut-il, à propos d'*Anatomía de un instante*, parler d'un pseudo-paratexte ? Cette terminologie pourrait se justifier au regard de l'ambiguïté des espaces paratextuels, systématiquement présente dans ce récit, dans une plus ou grande mesure. Tel est le cas du prologue intitulé « epílogo de una novela » et de l'épilogue, « prólogo de una novela », dont l'effet de circularité et de boucle contribue à réinterroger indéfiniment le pacte de lecture, et donc à produire une extranéité textuelle éminemment littéraire. Cet effet d'autoengendrement du récit est récurrent dans les récits de Javier Cercas, notamment dans *Soldados de Salamina* ou *El móvil*<sup>3</sup>.

La plupart des théoriciens du fait littéraire observent que, dans le roman, le paratexte fait l'objet d'un soupçon de fictionnalité. Ce dernier découle du fait que certains espaces paratextuels ont un statut volontiers ambigu et peuvent donc se lire comme une stratégie visant à faciliter l'immersion fictionnelle – la suspension de l'incrédulité volontaire –. Pour mentionner un exemple que nous développerons plus avant dans cette étude, le *topos* du manuscrit trouvé est fréquemment introduit dans la préface des romans

---

<sup>1</sup> Andrea Del Lungo, « *Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », *Littérature*, vol. 155, n° 3, 2009, p. 98-111.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002 [1987]. Rappelons que G. Genette, dans cet ouvrage, trace une ligne de partage du paratexte en deux sphères : le péritexte, ou pourtour immédiat du texte, et l'épitéxte, pour traiter du paratexte extérieur au livre (entretiens, correspondance, journal intime).

<sup>3</sup> Javier Cercas, *El móvil*, Barcelone, Tusquets, 2003 [1987].

de chevalerie ou, plus près de nous, dans celle des *Les liaisons dangereuses*<sup>1</sup> ou de certains romans historiques de Walter Scott. À ce titre, le paratexte, en régime littéraire, fait presque systématiquement l'objet d'un soupçon quant à son statut : constitue-t-il le dehors du texte ou sommes-nous déjà dans le récit ? Ce constat de l'incertitude statutaire consubstantielle à la notion même de paratexte en régime littéraire nous amène donc à nous en tenir à cette terminologie pour nous référer aux espaces textuels périphériques, et cependant centraux – sur le plan du sens –, dans *Anatomía de un instante*.

En dépit d'une position périphérique, ils représentent des lieux stratégiques au regard de la prétention d'*Anatomía de un instante* de délivrer un savoir documentaire recevable et légitime. La présence de l'Autre documentaire permet à Javier Cercas de se réclamer de la pratique de l'historien. Comme l'a établi Michel de Certeau,

se pose comme historiographique le discours qui « comprend » son autre – la chronique, l'archive, le document –, c'est-à-dire celui qui s'organise en texte feuilleté dont une moitié, continue, s'appuie sur l'autre, disséminée, et se donne ainsi le pouvoir de dire ce que l'autre signifie sans le savoir<sup>2</sup>.

En outre, selon Philippe Carrard – qui a étudié avec une grande rigueur les pratiques d'écriture des historiens depuis une perspective formelle et narratologique –, en régime historiographique, les notes de bas de page ou de fin d'ouvrage « supposent un lecteur spécialisé, ou plutôt compétent : un lecteur qui pourrait entrer dans le dialogue que l'auteur propose, c'est-à-dire aller vérifier les références puis comparer les résultats obtenus avec ceux de l'auteur lui-même<sup>3</sup> ». Mais, toujours selon Ph. Carrard, il y a plus : les notes relèvent également d'une « rhétorique », il s'agit « d'attester le sérieux de l'auteur et de montrer que le jeu de la recherche a été joué conformément aux règles<sup>4</sup> ». De toute évidence, dans *Anatomía de un instante*, les notes et la bibliographie relèvent d'abord de la rhétorique dans la mesure où ces deux espaces servent moins à attester qu'à produire un effet d'attestation.

---

<sup>1</sup> Voir la « Préface du rédacteur », dans Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2003 [1782].

<sup>2</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 111.

<sup>3</sup> Philippe Carrard, *Poétique de la Nouvelle Histoire*, op. cit., p. 136

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 143.

En effet, le corps du texte ne contient aucun renvoi à l'appareil de notes de fin d'ouvrage<sup>1</sup>. Le lecteur doit systématiquement compulsurer les dernières pages du livre afin de vérifier les sources de l'auteur. En d'autres termes, il s'agit d'un appareil de notes construit de manière à ne pas être consulté ou du moins à pousser le lecteur à ne pas le consulter de manière méthodique<sup>2</sup>. Tout se passe comme s'il s'agissait de mieux dissimuler le deuxième écueil qui apparaît en procédant à une vérification systématique des notes : leur caractère lacunaire.

Un simple décompte le met en évidence : sur environ quatre cents pages de récit, en incluant le prologue et l'épilogue, seules cent trente-neuf pages font l'objet de notes alors que le texte regorge de données factuelles – dates, faits, personnes, lieux –, d'interprétations et d'argumentations. L'auteur souligne ce caractère lacunaire lorsqu'il précise que les notes proposées « sólo pretenden especificar la procedencia de las citas y, de forma excepcional, hacer alguna aclaración sobre aspectos particularmente dudosos o conflictivos » (*AI*, p. 439). Pourtant, cet avertissement n'est pas placé en tête de l'appareil de notes mais dans le paragraphe de présentation de la bibliographie, comme s'il s'agissait de mieux dissimuler les lacunes de l'appareil de notes. Ainsi, les notes mobilisent une convention historiographique et la détournent dans le même temps. Dans ce même paragraphe, comme cela a été relevé et commenté *supra*, Javier Cercas précise que nombre d'informations proviennent d'entrevues avec des témoins et des acteurs du coup d'État, mais aucune note ne vient jamais préciser leur identité et il n'est indiqué que très exceptionnellement dans le texte que l'information provient de tel ou tel témoin. De nombreuses informations sont ainsi égrenées sans qu'il soit possible d'en connaître la source. De surcroît, l'aspect « douteux » ou « polémique » des affirmations et des données

---

<sup>1</sup> L'édition française, significativement, inclut des appels de note dans le corps du texte et « corrige » ce qui a dû apparaître comme un défaut (Javier Cercas, *Anatomie d'un instant*, traduit de l'espagnol par Élisabeth Beyer et Aleksandar Grujičić, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2013).

<sup>2</sup> Ignacio Martínez de Pisón, dans *Enterrar a los muertos*, procède de la même manière. Cf. Jean-François Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », dans Geneviève Champeau, Jean-François Carcelen, Georges Tyras et Fernando Valls (éds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Saragosse, Pressas universitarias de Zaragoza, coll. « Humanidades », 2011, p. 51-68, cf. p. 56 ; voir également : Amélie Florenchie, « *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón : le discours de la sincérité érigée en 'valeur de la vérité' », dans Maria Graciete Besse et Michel Ralle (coord.), *Les grands récits : miroirs brisés. Les grands récits à l'épreuve des mondes ibériques et ibéro-américains*, Paris, Éd. Indigo et Côté-Femmes, coll. « Indigo », 2010, p. 307-323. Il est à noter qu'Ignacio Martínez de Pisón inclut, en outre, tout un appareil iconographique non référencé et non légendé, ce qui a pour effet de produire un « montage elliptique » selon les termes d'Anne-Laure Rebreyend (*Nouveaux réalistes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, *op.cit.*, p. 95-96) qui souligne que les éditions française et allemande du roman proposent des appels de note, vraisemblablement au nom de la clarté et des conventions éditoriales. On pourrait également considérer que, tout comme *Anatomía de un instante*, la facture « historiographique » du texte a favorisé cette prise de décision.

proposées relève de manière générale d'un choix discrétionnaire de l'auteur. Par exemple, Javier Cercas affirme sans mentionner ses sources que, parmi les membres de l'UCD, « todos o casi todos [...] discuten cómo sustituir a Suárez sin pasar por las urnas y a quién colocar en su lugar » (*AI*, p. 72). Un jugement aussi absolu et péremptoire, même très légèrement nuancé, ne peut manquer de surprendre le lecteur. Dans la même mesure, Javier Cercas propose une bibliographie dont il souligne également les lacunes : il s'agit d'une bibliographie « mínima » dans laquelle l'auteur affirme livrer « los títulos *de unos pocos textos* que [le] han sido especialmente útiles » (*AI*, p. 439, nous soulignons).

Cette « légèreté » citationnelle dans le traitement des sources participe du pacte documentaire hybride que pose l'auteur-narrateur. Si l'histoire, comme écriture, implique une véritable rigueur dans le référencement des sources, la chronique et l'essai, en tant que formes non méthodiques et libres<sup>1</sup>, peuvent s'en affranchir. Javier Cercas, dans la logique fixée par la pluralité générique du pacte documentaire, s'affranchit relativement des sources, et s'arrête ainsi au milieu du gué. Cette démarche, pourtant discrète et pratiquement invisible lors d'une lecture cursive, n'a pas été sans susciter des confusions méthodologiques nourries dans l'épitéxte par l'auteur et son « cercle intellectuel ». Ainsi, à l'occasion d'interventions publiques, l'essayiste Jordi Gracia<sup>2</sup>, d'une part – dont on connaît la proximité avec l'auteur –, et Javier Cercas<sup>3</sup>, d'autre part, ont tous les deux souligné, avec vigueur, la rigueur méthodologique et l'érudition impliquées par ces notes. En d'autres termes, le pacte documentaire et épistémique proposé tend à effacer le caractère lacunaire et non systématique du rapport aux sources. On peut comprendre, à la

---

<sup>1</sup> José María Pozuelo Yvancos parle ainsi du « carácter libérrimo del ensayista » (José María Pozuelo Yvancos, « El género literario «ensayo» », dans Vicente Cervera, Belén Hernández et M<sup>a</sup> Dolores Adsuar (éds.), *El ensayo como género literario*, Murcie, Universidad de Murcia, 2005, p. 179-191, cf. p. 189).

<sup>2</sup> Jordi Gracia a insisté avec force sur la rigueur épistémologique de Javier Cercas en revenant sur la genèse de l'appareil de notes, que l'auteur aurait finalement décidé d'ajouter après s'être laissé convaincre par Javier Pradera : « el libro acaba con cuarenta páginas, con un tipo de letra tamaño diez, *de notas que documentan cada una de las cosas, citas, observaciones o menciones que se hacen a lo largo del libro*. Esto fue idea de Javier Pradera. Cuando leyó el manuscrito dijo: “Te van a fusilar. Si no documentas todo lo que dices, van a creer que te lo inventas, que todo esto es ficción”. Fue entonces cuando Cercas comenzó a agregar cada una de las referencias bibliográficas que en el original no aparecían. En un mes hizo el apéndice de notas recogiendo todo lo que tenía anotado » (Jordi Gracia, « El compromiso revisionista o cómo volver a contar (Réplica a Sebastiaan Faber) », dans Diana Castilleja, Eugenia Houvenaghel et Dagmar Vandebosch, *Ensayo y sociedad. Diálogos de un género en movimiento*, Genève, Droz, 2014, p. 189-201, cf. p. 192, nous soulignons).

<sup>3</sup> Dans un entretien accordé à l'historien Justo Serna, Javier Cercas affirme : « « era absolutamente fundamental que [el] lector supiera que este libro no era una novela de ficción. Por lo tanto, ésa era mi obsesión. De ahí también, por ejemplo, que el libro no sólo lleve notas, sino que, además, éstas sean eruditas, con aclaraciones sobre ciertos aspectos de la historia. En las notas se precisa: esto viene de aquí, esto viene de allá. » (Justo Serna, « El punto ciego de la historia. Conversación entre Javier Cercas y Justo Serna », *Passés Futurs*, n° 3, EHESS, 2018. En ligne : <https://www.politika.io/index.php/fr/notice/el-punto-ciego-historia-conversacion-entre-javier-cercas-y-justo-serna>, dernière consultation le : 03/08/2018).

lumière de ce paratexte ambivalent, que Sebastiaan Faber ait perçu dans l'écriture de Javier Cercas l'invocation d'une « autoridad epistemológica » et d'une légitimité historique à part entière<sup>1</sup>. Cette affirmation pose la question de la place d'*Anatomía de un instante* dans le champ discursif, à cheval entre le champ littéraire et les discours de savoir.

## 2.2. Faire document : la documentarité de la prose

Nous postulons ici que l'écriture factuelle pratiquée par Javier Cercas constitue ce qu'on appellera à la suite de Leona Toker une « prose documentaire<sup>2</sup> », expression qui vise à souligner la dimension spécifiquement littéraire et artistique d'une pratique que Gérard Genette associe à une « littérarité conditionnelle » dans *Fiction et diction*. Marie-Jeanne Zenetti, dans une communication sur les implications épistémologiques, théoriques et esthétiques d'un « tournant documentaire » à l'œuvre dans la littérature contemporaine, a bien dégagé la complexité d'une telle pratique. Le foisonnement terminologique qu'elle occasionne l'illustre bien, puisque la littérature « documentaire » est parfois également qualifiée de littérature factuelle, ou de littérature non-fictionnelle, ou encore de littérature de non-fiction<sup>3</sup>.

Preuve du caractère incertain de cette écriture, Javier Cercas a abondamment problématisé l'identité générique d'*Anatomía de un instante* au sein même de ce texte. Il a poursuivi cette démarche dans un épitexte au long cours. La publication de son essai *El punto ciego*, ouvrage clé à cet égard, date de 2016. Or, *El impostor*, dès 2014, qualifié de roman « sin ficción » depuis le corps même du texte, reprend et développe dans des termes analogues les questionnements génériques proposés dans *Anatomía de un instante*. Cette interrogation métatextuelle n'a, pour autant, rien d'une nouveauté chez cet écrivain. La notion de « relato real » développée dans *Soldados de Salamina*, syntagme clé dans la constitution de son pacte de lecture ambigu, a généré une abondante bibliographie universitaire. Rappelons que les jeux métafictionnels et les questionnements

---

<sup>1</sup> Sebastiaan Faber, « Armas híbridadas. La evolución del ensayo y el nuevo intelectual español de izquierdas », dans Diana Castilleja, Eugenia Houvenaghel et Dagmar Vandebosch, *Ensayo y sociedad. Diálogos de un género en movimiento*, Genève, Droz, 2014, p. 169-187, cf. p. 182.

<sup>2</sup> Leona Toker, « Toward a Poetic of Documentary Prose », *op. cit.*

<sup>3</sup> Marie-Jeanne Zenetti, « Littérature contemporaine : un "tournant documentaire" ? », colloque *Territoires de la non-fiction*, Paris, Université Paris 3, 7-9 décembre 2017, article à paraître, consultable en ligne : <https://univ-lyon2.academia.edu/MarieJeanneZenetti>, dernière consultation le 11/10/2018.



autoréférentiels sont présents dès ses premières œuvres, sous l'influence revendiquée et assumée du postmodernisme<sup>1</sup>.

Revenir à la quatrième de couverture d'*Anatomía de un instante* permet de constater qu'il reproduit la structure générale du corps du texte. Nous l'avons évoqué, aussi bien le prologue que l'épilogue visent à mettre en question l'identité du livre et à le situer au carrefour de divers projets discursifs, notamment le roman, de sorte à créer un effet de boucle et de circularité autour de la faille générique ainsi maintenue. La quatrième de couverture reproduit au niveau micro-textuel cette dynamique : les premières et les dernières phrases sont dédiées au genre du livre et encadrent le résumé de la thématique :

Este libro es un ensayo en forma de crónica o una crónica en forma de ensayo.  
Este libro no es una ficción. [...] Este libro es la crónica de ese gesto y la crónica  
de un golpe de estado y la crónica de unos años decisivos en la historia de España.  
Este libro es un libro inclasificable. Un libro único.

Si nous attachons autant d'importance à ce texte, alors même qu'il est habituel que le résumé de quatrième de couverture soit le fait de l'éditeur et non de l'auteur lui-même, c'est que Javier Cercas a affirmé dans un entretien avec Justo Serna qu'il était l'auteur du paratexte<sup>2</sup>, et donc de ce résumé. Au vu de la facture poétique de ce résumé, cette possibilité s'avère particulièrement vraisemblable. Dans *El punto ciego*, Javier Cercas revient sur l'indétermination générique de son livre et concède que « cuando se publicó *Anatomía de un instante*, yo me negué a presentarla como una novela<sup>3</sup> » avant de constater que son roman s'intègre dans le courant des « novelas sin ficción<sup>4</sup> », avec des caractéristiques propres cependant. Nous étudierons ci-après la rhétorique factuelle que met en œuvre Javier Cercas dans *Anatomía de un instante* depuis la perspective de la prose documentaire, c'est-à-dire en nous montrant attentif à sa littéarité. Nous associerons cette dernière notion aux effets de faille, aux fragilités du récit, à l'émergence de la subjectivité du je narrateur, ainsi qu'aux jeux avec la frontière entre le champ littéraire et le champ des écritures savantes.

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 110 ; On pourra également consulter : Domingo Ródenas de Moya, « Introducción », dans Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 9-169, cf. p. 24-36 ; Ignacio Rodríguez de Arce (2015), *Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas*, thèse de doctorat dirigée par Margherita Bernard et Jesús Rubio Jiménez, Université de Bergame/Université de Saragosse, 2015.

<sup>2</sup> « Si el paratexto lo puse yo » affirme-t-il ainsi. Cf. Justo Serna, « El punto ciego de la historia. Conversación entre Javier Cercas y Justo Serna », *op. cit.*

<sup>3</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 45.

### 2.2.1. *Écriture essayistique et rhétorique anti-littéraire*

La compétence générique du lecteur amène celui-ci à associer spontanément le romancier à l'écriture fictionnelle. C'est au regard de l'équivalence entre le roman et l'écriture de fiction que Javier Cercas a finalement proposé dans *El punto ciego* une étiquette générique fondée sur la négativité : la « novela sin ficción ». Cette appellation n'est pas sans rappeler une autre étiquette négative, le *non-fiction novel* pratiqué par Truman Capote dans *De sang froid* – dont on peut trouver des traces génériques dans *Anatomía de un instante* –, souvent considéré comme l'inspirateur du *New Journalism*<sup>1</sup> développé par Tom Wolfe et d'autres auteurs à sa suite.

Cette définition générique n'est pourtant pas sans poser question, par-delà la fictionalité consubstantielle au roman. En premier lieu, aussi bien l'édition originale<sup>2</sup> que l'édition de poche de *Anatomía de un instante* ont été publiées dans une collection littéraire. Une telle observation pouvait déjà être proposée quelques années auparavant à propos de *Enterrar a los muertos* d'Ignacio Martínez de Pisón<sup>3</sup>, qui s'était aventuré sur le terrain de l'écriture factuelle et de l'enquête historique avec un engagement de rigueur épistémologique affirmée. En second lieu, Javier Cercas a opéré un brouillage à la fois dans ses récits et dans l'épitexte : il pose ainsi que le romancier n'est autre qu'un menteur invétéré agissant néanmoins dans un cadre pragmatico-générique dans lequel le mensonge sert à produire une forme de vérité<sup>4</sup>. « Lo primero que hay que hacer al leer una novela es desconfiar del narrador<sup>5</sup> » : la conclusion est sans appel, mais non sans ambiguïté puisqu'elle est énoncée ici dans *El impostor* dans la seule séquence ouvertement fictionnelle du roman de non-fiction<sup>6</sup>. Cette situation tend, dans une double dynamique, à jeter le soupçon et sur la séquence en question et, de manière plus voilée, sur les dires du narrateur-auteur dans le reste du roman.

Enfin, Javier Cercas a pratiqué une « retórica de la anti-literariedad<sup>7</sup> » dans *Soldados de Salamina* pour brouiller le pacte générique et produire une œuvre de fiction

---

<sup>1</sup> Sylvie Koller, « D'autres nouvelles du monde. Les nouveaux chroniqueurs latino- américains », *op. cit.*, p. 79.

<sup>2</sup> Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, Barcelone, Mondadori, 2009.

<sup>3</sup> Jean-François Carcelen, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », *op. cit.*, p. 57.

<sup>4</sup> Javier Cercas, *El impostor*, *op. cit.*, p. 357-358.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 358. On retrouve une formulation littéralement identique des années plus tôt dans Javier Cercas et David Trueba, *Diálogos de Salamina, un paseo por el cine y la literatura*, Barcelone/Madrid, Tusquets/PLOT, 2003, p. 90.

<sup>6</sup> Javier Cercas, *El impostor*, *op. cit.*, p. 353-368.

<sup>7</sup> Antonio Gómez-López Quiñones, *La guerra persistente*, *op. cit.*, p. 50-75.

que beaucoup ont littéralement reçu comme un « relato real ». Cette intertextualité est d'autant plus présente que certaines pratiques discursives mobilisées dans ce roman sont reproduites dans *Anatomía de un instante* et peuvent susciter chez le lecteur attentif un soupçon de fictionnalité. On retrouve ainsi la reproduction ponctuelle d'images d'archives, la référence – au début du récit – à un article de Javier Cercas effectivement publié dans la presse<sup>1</sup>, ou encore le motif du narrateur en crise de créativité et en proie au doute forcé de finalement réécrire tout ou partie du récit. Dans *Soldados de Salamina*, la troisième partie permet d'éviter un livre jusqu'alors « bancal », tandis que dans *Anatomía de un instante*, une première version fictionnelle est écrite et écartée au profit du livre que le lecteur tient entre ses mains.

Même s'il y a là deux parcours opposés, de l'écriture factuelle à la fiction dans *Soldados de Salamina* et de la fiction à l'écriture factuelle dans *Anatomía*, ce tissu d'échos entre l'un et l'autre impose au narrateur-auteur de ce dernier livre de proposer une écriture suffisamment innervée de référentialité pour prouver la factualité du récit proposé. Javier Cercas a souligné à quel point la forme avait constitué une préoccupation centrale durant le processus d'écriture de son roman : « mi preocupación capital mientras escribía el libro [...] fue la forma<sup>2</sup> ». Dans le même essai, il précise cependant que cette préoccupation est guidée par un axiome : « la mejor literatura no es la que suena a literatura, sino la que no suena a literatura; es decir: la que suena a verdad. Toda literatura genuina es antiliteratura<sup>3</sup> ». C'est en ce sens que Javier Cercas a établi comme art poétique le précepte latin « *Ars est celare artem* », comme il l'a explicité dans une *columna*<sup>4</sup> consacrée au commentaire d'un petit ouvrage oublié de Felipe Alaiz, *Arte de escribir sin arte*<sup>5</sup>.

Dans *Anatomía de un instante*, nombre de stratégies discursives permettent de construire une prose documentaire relevant à proprement parler d'une littérature de

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, « Un secreto esencial », *El País* (éd. catalane), 11/03/1999, reproduit dans Javier Cercas, *Relatos reales*, Barcelone, Acantilado, 2000, p. 153-156 ; Javier Cercas, « La notte che lo trasformò in eroe della libertà », *La Repubblica*, 06/11/2005, reproduit sous le titre « La tragedia y el tiempo », dans Javier Cercas, *La verdad de Agamenón*, Barcelone, Tusquets, 2006, p. 39-42.

<sup>2</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>4</sup> Javier Cercas, « Arte de escribir sin arte », *El País semanal*, 28/01/2007.

<sup>5</sup> Felipe Alaiz, *Arte de escribir sin arte*, Toulouse, Frente Ibérico de Juventudes Libertaria, 1946. Cet ouvrage a récemment été réédité précédé d'un prologue de Javier Cercas : Felipe Alaiz, *El arte de escribir sin arte (y otras críticas libertarias de la literatura española)*, Cordoue, Berenice, 2012. Andrés Trapiello valorise et pratique également cette recherche d'un style qui ne se remarque pas, comme l'a souligné José-Carlos Mainer, « Escribir sin que se note », *El País*, 27/12/2017.

diction<sup>1</sup>. À cet égard, le code narratif de l'essai constitue l'ingrédient formel essentiel du récit, et c'est depuis ce cadre que nous proposons d'analyser la « rhétorique de la factualité<sup>2</sup> » que déploie *Anatomía de un instante* dans le but de « faire document » sans jamais cesser de constituer un objet littéraire.

### 2.2.2. *L'exclusion des indices de fictionnalité*

On perçoit, à la lecture de ce récit, une volonté de circonscrire le romanesque et d'exclure les procédés associés à la fictionnalité, comme si Javier Cercas avait lu les théories internalistes et formelles de la fiction et cherchait donc à exclure les indices de fictionnalité.

#### a. *L'absence de passages dialogués*

D'une part, le récit ne contient aucun passage dialogué, ce qui ne constitue en aucun cas une pratique courante dans la production romanesque de cet auteur. Lorsqu'on trouve des traces de dialogue, celles-ci constituent des citations directes élaborées à partir de sources attestées. Tel est par exemple le cas lorsque le narrateur cite une question formulée par le général Gutiérrez Mellado à Adolfo Suárez en janvier 1981 : « *según el propio Suárez recordó en público a la muerte del general, éste le dijo tras un diálogo de postrimerías o un inventario de reveses y deserciones: “Dime la verdad, presidente: aparte del Rey, de ti y de mí, ¿hay alguien más que esté con nosotros?”* » (*AI*, p. 132, nous soulignons). Leona Toker a remarqué que « plus les scènes dialoguées dans la prose documentaire sont longues, moins elles apparaissent crédibles<sup>3</sup> », du fait des limites de la mémoire humaine – même si elle se réfère ici à des récits testimoniaux liés à une expérience directe. Ici, toute incursion dans le dialogue risquerait d'être perçue comme un indice de fictionnalité. Néanmoins, dans certaines séquences narratives, la référence à des dialogues constitue une nécessité narrative et historique. Elle s'avère tout particulièrement visible dans le récit chronologique et détaillé du 23-février qui clôturé chacune des parties du roman et s'apparente effectivement à une chronique au sens de récit historique chronologique. Ici, le narrateur a recours à des formes quasi-dialoguées, des formes

---

<sup>1</sup> On reprend ici la terminologie genettienne proposée dans *Fiction et diction* dans laquelle sont distingués le régime constitutif de littérarité, la fiction, et le régime conditionnel, la diction, liée à une valeur poétique spécifique que Genette nomme « critère rhématique » (*Fiction et diction, op. cit.*, p. 109-111).

<sup>2</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011), op.cit.*, p. 123-134.

<sup>3</sup> Leona Toker, « Toward a Poetic of Documentary Prose », *op.cit.*, cf. p. 198, notre traduction (« *the longer and more detailed the scenically rendered dialogues in documentary prose, the less credible they appear* »).

hybrides mêlant le discours indirect et le discours direct, comme ici, lorsqu'il rapporte et émet des hypothèses sur un échange téléphonique entre Alfonso Armada et le Roi, peu après le début du coup d'État :

El coloquio entre el Rey y Armada es breve. Igual que minutos antes ha hecho Milans, Armada intenta tranquilizar al Rey: la situación es grave, le dice, pero no desesperada; y puede explicársela: Subo a mi despacho, cojo unos papeles y voy para la Zarzuela, Señor. Aún no ha terminado el Rey de escuchar esas palabras (o ya ha terminado de escucharlas y, deseoso de que Armada le cuente lo que sabe, está a punto de decir: Sí, vente para acá, Alfonso), cuando entra en el despacho Fernández Campo e interroga al Rey en silencio. Es Armada, le contesta el Rey, tapando el auricular con la mano. Quiere venir. (*AI*, p. 166)

Le discours indirect (« intenta tranquilizar al Rey ») cède le pas à un discours direct caractérisé par l'absence de guillemets et par une ponctuation dénuée de points d'exclamation ou d'interrogation<sup>1</sup>. Cet usage complique l'identification des passages censés reproduire la parole directement prononcée par les protagonistes et constitue ainsi de fait une médiation. On ne saurait parler de séquence dialoguée mais bien d'une représentation d'un dialogue complexifiée ici par une *quasi* focalisation interne dans la mesure où elle s'intègre dans le registre hypothétique lié à la conjonction de coordination « o », une pratique stylistique fréquente dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur.

### *b. Les focalisations internes documentées*

Javier Cercas évite l'emploi de la focalisation interne non documentée dans cette même volonté d'éviter des procédés typiquement fictionnels, mais il s'agit d'une absence relative. Lorsqu'il a recourt à ce type de focalisation, il s'agit dans la majorité des cas de focalisations internes « paraphrastiques » et documentées, c'est-à-dire qu'elles constituent en fait des citations indirectes de documents ou de témoignages attestés. Il en est ainsi de la focalisation interne centrée sur Santiago Carrillo alors qu'il est enfermé avec Gutiérrez Mellado et Felipe González dans le salon des horloges : « Igual que sus compañeros, durante las primeras horas de encierro en el salón de los relojes Carrillo pensó que iba a morir » (*AI*, p. 212). Des sources documentaires citées en note laissent cependant penser

---

<sup>1</sup> L'absence de ces ponctuations est tout particulièrement visible dans les représentations – documentées – de dialogues entre le Roi et Adolfo Suárez alors que ce dernier est sur le point d'être nommé président du Gouvernement en juillet 1976 : « Se sentó impaciente junto al teléfono y por fin, en algún momento de la tarde, el teléfono sonó. Era el Rey; le preguntó qué estaba haciendo. Nada, contestó. Estaba ordenando papeles. Ah, dijo el Rey, y a continuación le preguntó por su familia » (*AI*, p. 355), puis à la page suivante : « tengo que pedirte un favor, Adolfo, le dijo a bocajarro. Quiero que seas presidente del gobierno. No dio un alarido de júbilo; todo lo que consiguió articular fue: Joder, Majestad, creí que no ibas a pedírmelo nunca » (*AI*, p. 356).

que les témoignages de Santiago Carrillo et Alfonso Guerra, également présent dans le dit salon, justifient cette focalisation. Dans de rares cas, la focalisation interne non documentée constitue en réalité une paralipse<sup>1</sup> – fort discrète, il est vrai. Dans la première partie, nombre de chapitres reprennent une tournure ambiguë dans laquelle la voix du narrateur semble se fondre, sur un mode ambivalent, avec une focalisation interne récurrente sur le personnage de Suárez : « Conspiran contra Suárez (o Suárez siente que conspiran contra él) [...] » (*AI*, p. 47 et *passim*<sup>2</sup>). Cette ambivalence laisse *in fine* place à la certitude : « en los meses previos al golpe Suárez *sentía sin duda* que la realidad conspiraba contra él<sup>3</sup> » (*AI*, p. 77). Or, le chapitre 10 permet a posteriori de justifier ces focalisations internes, puisqu'on apprend que dès novembre 1980, Adolfo Suárez reçoit le rapport « Panorama de las operaciones en marcha », dans lequel figurent les diverses conspirations politiques et militaires qui se trament contre son gouvernement.

Cependant, l'auteur-narrateur a assez fréquemment recouru à des focalisations internes généralisantes partiellement documentées. Nous entendons par là des focalisations internes relatives à des groupes sociaux (les Espagnols) ou des institutions (la Presse, le PSOE, l'Église) : « [...] la prensa, que *se considera* ninguneada por el poder y que *atribuye* a ese ninguneo la responsabilidad o parte de la responsabilidad del pésimo momento del país [...] » (*AI*, p. 51, nous soulignons) ; « Fue así como [los financieros y empresarios] *descubrieron* a su costa algo que en el fondo *quizá habían sospechado desde siempre* [...] » (*AI*, p. 56, nous soulignons) ; « [los socialistas] piensan que el país piensa como ellos y piensan también, nerviosos como niños devorados por el hambre ante el escaparate de una pastelería, que si no ganan esas elecciones [las de 1979] ya no las ganarán nunca [...] » (*AI*, p. 63, nous soulignons). La terminologie narratologique affiche ici ses limites : la focalisation interne sert habituellement à désigner une focalisation sur un personnage spécifique, mais ici, le recours à la focalisation permet d'homogénéiser et

---

<sup>1</sup> La paralipse consiste à « donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire [...] dans le code de focalisation qui régit l'ensemble » (Gérard Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 201). Cette forme de réticence textuelle est fondée sur un décalage épistémique : le narrateur retarde la livraison d'une information qu'il détient dans le temps de la narration. Cette paralipse joue aussi bien au niveau macro-structurel de la première partie dans son ensemble – via la focalisation non-documentée – qu'au niveau micro-structurel du chapitre 10 (*AI*, p. 79-85) puisqu'ici, de manière plus marquée encore, le narrateur attend la fin du chapitre pour dévoiler que le CESID n'est pas l'auteur du rapport « Panorámica de las operaciones en curso », comme nous l'avons détaillé plus avant.

<sup>2</sup> « También conspiran contra Suárez (o Suárez siente que conspiran contra él) [...] » (*AI*, p. 55) ; « en los últimos días de 1980 y los primeros de 1981 la realidad en pleno parece conspirar contra Adolfo Suárez (o Adolfo Suárez siente que la realidad en pleno conspira contra él) » (*AI*, p. 77).

<sup>3</sup> Si « sans doute » est synonyme de « probablement » et a donc une valeur dubitative, « sin duda » signifie « con toda seguridad », « sin duda alguna ».

de généraliser les positionnements de certains acteurs institutionnels ou collectifs. Javier Cercas ne parle pas de certains chefs d'entreprise ou de certaines factions chez les socialistes, il institue des catégories englobantes<sup>1</sup>. Il s'agit pour lui d'alimenter la thèse d'une démocratie désertée par le pays tout entier, à l'exception d'Adolfo Suárez et de ses deux « alliés », le général Gutiérrez Mellado et Santiago Carrillo. Cette poétique de la focalisation interne généralisante a donc des implications évidentes sur un plan épistémologique et idéologique.

Cet usage singulier de la focalisation interne se conçoit aisément dans le cadre des théories de la fiction basées sur les indices de fictionnalité<sup>2</sup>. Selon ce cadre théorique, le récit factuel serait défini négativement comme étant un texte qui exclut les procédés uniquement possibles en régime de fiction. Philippe Carrard a ainsi remarqué que l'écriture de l'histoire, pour ce qui est de l'historiographie française du XX<sup>e</sup> siècle, évite la focalisation interne, même s'il en a retrouvé quelques traces chez Georges Duby ou Alain Corbin par exemple<sup>3</sup>, puisqu'elle constitue selon lui un trait formel incompatible avec le discours savant<sup>4</sup>. Il est bien sûr possible de proposer une critique de ces partis pris scripturaires et de montrer la limite de cet indice de fictionnalité. En effet, l'absence de focalisations internes ne constitue en aucun cas une garantie de factualité mais relève bien d'une convention et donc de pratiques d'écriture. Jacques Rancière ne dit pas autre chose lorsqu'il se propose d'étudier l'écriture de l'histoire comme une « poétique du savoir », c'est-à-dire comme « l'ensemble des procédures littéraires par lesquelles un discours se soustrait à la littérature, se donne un statut de science et le signifie<sup>5</sup> ». Javier Cercas, en sa

---

<sup>1</sup> Cela n'est peut-être jamais aussi visible que lorsqu'on s'arrête sur certaines affirmations du narrateur et qu'on en cherche les sources. Ainsi, lorsqu'il affirme que « los socialistas pintan a diario un cuadro apocalíptico de la gestión del presidente, desentierran y le arrojan a la cara su pasado de botones falangistas y de escalador del Movimiento, le acusan de estar arruinando el proyecto democrático, de estar dispuesto a vender España por seguir en la Moncloa, de analfabeto, de tahúr, de golpista en potencia » (*AI*, p. 63-64), il reprend en fait nombre des éléments de langage d'Alfonso Guerra – qui, il est vrai, est alors porte-parole du parti socialiste –. Celui-ci, selon Pilar Urbano, utilise précisément les termes ou les expressions « tahúr del Mississippi », « perfecto inculto », « nacido en las cloacas del fascismo » pour parler d'Adolfo Suárez (Pilar Urbano, « El 'terrorismo' de Guerra », *ABC*, 11 mai 1980, p. 10). C'est encore lui qui accuse effectivement Adolfo Suárez d'être prêt à enfourcher le cheval de Pavía, c'est-à-dire à mener à bien un coup d'État lors du congrès extraordinaire du PSOE de 1979 (Pedro J. Ramírez, « Felipe González será primer secretario, apoyado en Alfonso Guerra », *ABC*, 29/9/1979, p. 3).

<sup>2</sup> Käte Hamburger a ainsi énoncé que « La fiction est le seul espace cognitif où le je-origine (la subjectivité) d'une tierce personne peut être représenté comme tel » (Cf. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, trad. de Pierre Cadot, Paris, Seuil, 1986, p. 88). Pour Dorrit Cohn, il s'agit même de la principale différence entre le discours de fiction et le discours historique (Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 181-182).

<sup>3</sup> Philippe Carrard, *Poétique de la Nouvelle Histoire*, op. cit., p. 114-115. Pour d'autres exemples du même ordre, cf. Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 235-236.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>5</sup> Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, p. 21.

qualité d'écrivain, a une conscience aigüe du rapport étroit qu'entretiennent la forme et le fond d'un message<sup>1</sup>. C'est en ce sens que l'on doit comprendre le souci de justifier systématiquement la focalisation interne, soit par le biais des sources documentaires, soit par le biais de modalisateurs de doute qui permettent au narrateur d'émettre des hypothèses qui saturent le corps du texte.

La perspective formaliste pour aboutir à une identification statutaire d'*Anatomía de un instante* ne suffit pas, il faut en outre considérer l'écriture et la lecture comme des pratiques, c'est-à-dire replacer les formes dans le cadre pragmatique de l'intentionnalité effectivement affichée par le narrateur<sup>2</sup>, comme l'a proposé Jean-Marie Schaeffer depuis une approche également cognitive<sup>3</sup>. La pertinence des traits internes se vérifie ainsi dans les pratiques des récepteurs : la sociologie pragmatique de la fiction menée par Olivier Caïra montre que « les acteurs suivent souvent la démarche internaliste face à un message à la fictionnalité mal établie<sup>4</sup> ». En ce sens, le refus des séquences dialoguées et de la focalisation interne non documentée s'inscrit dans cette construction d'une « rhétorique de la factualité », pour reprendre à nouveau les mots d'Anne-Laure Rebreyend. Cette rhétorique peut, plus largement, se saisir au prisme de l'écriture de l'essai.

### 2.2.3. *Un roman-essai*

L'appellation d'essai documentaire narré proposé par Hans Lauge Hansen<sup>5</sup> pour catégoriser *Enterrar a los muertos* et *La mujer del maquis* d'Ana Cañil apparaît a priori transposable à *Anatomía de un instante*<sup>6</sup>. Si l'étiquette semble adéquate, les critères proposés par Hans Lauge Hansen s'avèrent finalement partiellement opératoires pour l'ouvrage de Javier Cercas :

En el ensayo documental narrado se emplean modelos narrativos para contar la historia de unos personajes históricos, pero sin incluir personajes ficticios o

---

<sup>1</sup> Lorsque l'auteur souligne que Suárez « entendió que en política la forma es el fondo » (*AI*, p. 189), il semble également formuler une proposition métatextuelle.

<sup>2</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, *op.cit.*, p. 124-126.

<sup>3</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Olivier Caïra, *Définir la fiction*, *op. cit.*, p. 203, cf. également p. 137-151.

<sup>5</sup> Hans Lauge Hansen, « Formas de la novela histórica actual », dans Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (éds.), *La memoria novelada I. Hibridación de géneros y metaficción en la novela sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern/Berlin/Bruxelles/Francfort/Oxford/Vienne, Peter Lang, 2012, p. 83-103, cf. p. 85.

<sup>6</sup> Cette idée est avancée par Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, *op.cit.*, p. 123-124.



escenas imaginadas, ni utilizar el diálogo directo entre los personajes. En el ensayo narrado se discute explícitamente la validez de las fuentes de información y el carácter “verdadero” de los hechos descritos es el parámetro más importante del discurso. El discurso evita la indeterminación estetizante y el punto de vista del narrador se comunica de manera inequívoca<sup>1</sup>.

S’il y a bien un rejet du dialogue ainsi qu’une tension vériditive affirmée dans *Anatomía de un instante*, le point de vue de l’auteur-narrateur n’est pas systématiquement explicite. En outre, le discours de l’essai constitue un discours « fragile », comme nous l’avons déjà souligné *supra*. En ce sens, il appartient au champ du discours factuel tout en maintenant une attache forte dans le champ de la littérature. Dans ce cadre, Javier Cercas place au cœur de son roman une « indétermination esthétisante » qu’il a par ailleurs baptisée « *punto ciego* ».

#### a. Le discours hypothétique : une « fiction de méthode » ambiguë

En outre, l’imagination est présente dans *Anatomía de un instante*, mais elle relève de l’imagination conceptuelle ou hypothétique, c’est-à-dire des « fictions de méthode » au sens de l’historien Ivan Jablonka. Ce dernier les définit comme des opérations cognitives explicites, intimement liées au réel et guidées par le raisonnement et l’analyse<sup>2</sup>.

Dans le roman, on constate notamment l’abondance des « précautions argumentatives<sup>3</sup> » : les modalisateurs de conjecture du type « tal vez », « quizá », « puede ser », « posiblemente », « es muy probable que », « es probable que » « es posible que », « no digo que sea imposible » sont omniprésents et permettent d’orchestrer des concaténations hypothétiques. Ce discours hypothétique est porteur d’une vertu épistémique car il permet de rendre visible les limites du savoir du narrateur-auteur. De surcroît, ce discours a également une vertu argumentative : il rend d’autant plus recevables les assertions et les affirmations tranchées que l’auteur, qui efface sa présence par le recours à un récit globalement conduit à la troisième personne, propose très fréquemment : « Ésa fue la respuesta popular al golpe: ninguna » (*AI*, p. 209) ; « no hay duda de que fue el terrorismo que lo [Tejero] convirtió en un insumiso crónico » (*AI*, p. 269) ; « Es cierto [...] que el poder político y económico no cambió de manos de un día

---

<sup>1</sup> Hans Lauge Hansen, « Formas de la novela histórica actual », *op. cit.*, p. 85.

<sup>2</sup> Ivan Jablonka, *L’histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2014, p. 194-196.

<sup>3</sup> Richard Saint-Gelais, L’effet de non-fiction: fragments d’une enquête », *Acta Fabula*. Colloque en ligne « L’effet de fiction », 2001, en ligne : <https://www.fabula.org/effet/interventions/16.php>, dernière consultation le 10/10/2018.

para otro [...], pero es evidente que en seguida empezó a someterse a las restricciones impuestas por el nuevo régimen » (*AI*, p. 433). Les modalisateurs de certitude abondent, même s'ils sont bien moins fréquents que les modalisateurs de doute : « lo cierto es que » (12 occurrences dans le roman), « es cierto que » (11) « la verdad es que » (6), « es verdad que » (26), « la realidad es que » (12). Cet enlacement du discours hypothétique et du discours affirmatif se trouve néanmoins biaisé.

La surabondance du discours hypothétique, justifié par les lacunes documentaires et l'absence de travaux historiographiques, dans son omniprésence, tend à indifférencier ce discours et le discours affirmatif. Cette indétermination s'avère parfois visible au niveau propositionnel : « *Es seguro* que apenas irrumpió el teniente coronel Tejero en el hemiciclo todos o casi todos los diputados *debieron de* reconocerle de inmediato » (*AI*, p. 40, nous soulignons). Quelques cas de glissements entre les deux modalités, plus ou moins discrets, sont perceptibles. Ainsi, lorsque l'auteur aborde le rapprochement entre Suárez et Carrillo en 1976-1977, il évoque d'abord une stratégie hypothétique, « es posible que hacia finales de octubre o principios de noviembre Suárez y Carrillo esbocen una estrategia para legalizar el partido » (*AI*, p. 191), avant de passer, quelques lignes plus loin, au discours affirmatif : « La estragía consta de dos partes » (*AI*, p. 192). Plus avant, lorsque l'auteur entreprend de narrer la rencontre entre Alfonso Armada et Antonio Tejero dans l'enceinte du Congrès des députés durant le coup d'État, le 23 février au soir, après avoir insisté sur l'existences de témoignages directs et indirects sans pour autant expliciter les identités des témoins, Cercas affirme : « Tal y como yo lo reconstruyo *o lo imagino*, lo que ocurrió es lo siguiente : [...] » (*AI*, p. 319), puis, plus avant encore : « De esa forma terminó la entrevista entre Tejero y Armada, *o de esa forma imagino que terminó* ».

Tout se passe comme s'il fallait, en dépit de la factualité, intégrer une ambiguïté fictionnalisante à même de fragiliser la factualité d'une séquence pourtant documentée, selon les dires du narrateur. En ce sens, *Anatomía de un instante* confirme le constat posé par Pierre Glaudes et Jean-François Louette : « [l]'Essai est traversé par un désir de fiction<sup>1</sup> ».

---

<sup>1</sup> Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'Essai*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1999, p. 143.

### *b. La quête d'une vérité morale et la construction d'un récit mémorable*

En tant que genre sans méthode ou genre « informe<sup>1</sup> », l'essai rend bien compte de la démarche narrative de Javier Cercas. Même si l'effacement du narrateur-auteur semble sur un plan textuel majoritaire en dehors de l'épilogue et du prologue, celui-ci reste omniprésent au travers des modalisateurs de doute et de certitude. Il émerge avec force via l'affirmation d'un je narrateur, (« lo imagino », « Eso es lo que yo creo que ocurrió » (*AI*, p. 309)), ou dans la mise en scène de la rencontre entre Javier Cercas et Santiago Carrillo (*AI*, p. 225-226). En d'autres termes, en dépit de l'impression d'un récit à la troisième personne et d'une forme d'objectivité, c'est avant tout une interprétation subjective qui se construit dans un cheminement tâtonnant dans lequel l'écriture se fait « tentativa, ensayo de explicación, perspectiva<sup>2</sup> ».

Dans ce cadre, le je narrateur constitue *in fine* celui qui met en balance et évalue le réel. C'est à cet égard que le jugement moral abonde dans le récit – d'autant que le roman constitue avant tout pour Javier Cercas le lieu d'une quête d'une vérité morale<sup>3</sup>. Sur le plan du savoir, Sebastiaan Faber estime que Javier Cercas, dans *El impostor* et *Anatomía de un instante*, se fait « traficante de verdades » en mêlant vérités autobiographique, historique et essayistique<sup>4</sup>. À notre sens, c'est bien le modèle narratif de l'essai qui permet d'embrasser ces diverses vérités, puisqu'il est évident que Javier Cercas cherche à construire une interprétation et un jugement historique éminemment moral, fondé sur un jugement qui aboutit à la reconnaissance d'Adolfo Suárez en tant que père fondateur du régime démocratique actuel. Nous verrons dans la deuxième partie de cette étude que le rapport intime du narrateur à l'archive filmique du 23-F conditionne symboliquement et structurellement la construction du sens du récit et subordonne la connaissance à la reconnaissance, le document au monument. *Anatomía de un instante* vise à constituer un « récit mémorable<sup>5</sup> », peut-être plus proche de l'essai que du roman, si l'on suit la pensée de Marielle Macé pour qui l'essai vise à rendre disponibles et mobilisables « des données

---

<sup>1</sup> Irène Langlet, « Essai et théorie de l'essai », dans Patrick Née (dir.), *Le Quatrième Genre : l'essai*, op. cit., p. 23-38, cf. p. 32.

<sup>2</sup> José María Pozuelo Yvancos, « El género literario 'ensayo' », op. cit., 179-191, citation p. 186.

<sup>3</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, op. cit., p. 48. Il s'agit d'une position assez proche de la thèse de Thomas Pavel sur le roman comme questionnement des rapports que la communauté humaine entretient avec les idéaux moraux. Cf. Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2014.

<sup>4</sup> Sebastiaan Faber, « Javier Cercas y *El impostor*, o el triunfo del kitsch », *FronteraD*, 12/02/2015, en ligne : <http://www.fronterad.com/?q=javier-cercas-y-'impostor'-o-triunfo-kitsch>, dernière consultation le 10/10/2018.

<sup>5</sup> On reprend cette formule à Stéphane Michonneau, *Un récit mémorable. Essai d'ego-exorcisme historique*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Itinéraires », 2017.

de la culture *frappées* en arguments et désormais citables<sup>1</sup> ». Or, lire *Anatomía de un instante*, c'est en sortir potentiellement pourvu de certaines figures : les trois défenseurs de la démocratie comme « héros de la retirada » en lutte dans un face à face avec trois putschistes alors que le pays aurait déserté la démocratie ; la société espagnole comme « placenta del golpe » ; ou encore, et surtout, le geste de résistance d'Adolfo Suárez comme moment de salvation et de révélation identitaire. Ainsi, *Anatomía de un instante*, dans la lignée des autres romans documentaires de la mémoire de notre corpus, vise à produire une connaissance, et plus encore, une reconnaissance. Les intertextes que mobilise l'auteur-narrateur permettent de le corroborer.

### c. *Des intertextes à la croisée de la littérature et des discours savants*

Les intertextes constituent à la fois des arguments d'autorité du fait des auteurs convoqués – Jorge Luis Borges, Max Weber, Albert Camus, Hans Magnus Enzensberger, Karl Marx, Machiavel, Santos Juliá –, mais également une source de tension entre l'essai comme discours de savoir et comme discours littéraire. L'auteur mobilise dans une même démarche des sources littéraires – la citation de Borges est extraite d'une de ses nouvelles – et des sources effectivement essayistiques mais dont les auteurs sont également de grands romanciers – *L'homme révolté* de Camus, un article d'opinion d'Enzensberger<sup>2</sup> – ou relevant du champ des sciences sociales – *Le savant et le politique* de Max Weber. Ces prélèvements contribuent fréquemment à la poétique du récit, à sa littérarité romanesque, dans la mesure où ils font parfois l'objet de répétitions/variations, « como en una composición musical », selon les termes de l'auteur<sup>3</sup>. Ici, nous aborderons spécifiquement les trois intertextes à proprement parler littéraires. Ces trois intertextes constituent des aphorismes et des « précipités d'idées<sup>4</sup> » qui produisent un réseau d'échos au service de la

---

<sup>1</sup> Elle écrit ainsi : « Soumis à cette épreuve du souvenir, un essai [...] offrirait sans doute autant d'événements ou de passions qu'un roman, mais sous une autre forme, celle de discours migrants, de précipités d'idées, d'images frappantes, de formules exemplaires, transformation des données de la culture *frappées* en arguments et désormais citables : du *Degré zéro de l'écriture* il nous reste au moins « l'écriture blanche » ; et de *La Trahison des clercs*, peut-être juste un titre, mais qui tient à lui seul un discours sur l'Histoire ; de *La Chambre claire*, quelques mots, sous la forme de la cartographie d'une idée (*studium* et *punctum*) et surtout un scénario « vaguement proustien » [...] » (Marielle Macé, « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de Narratologie*, n° 14, 2008, en ligne : <http://narratologie.revues.org/499>, dernière consultation le 10/10/2018, l'autrice souligne).

<sup>2</sup> Il faut souligner qu'Hans Magnus Enzensberger est un romancier praticien de la *Dokumentarliteratur*, c'est-à-dire d'une littérature fondée sur une reconfiguration du réel par le montage documentaire (cf. Marie-Jeanne Zenetti, « Littérature contemporaine : un "tournant documentaire" ? », *op. cit.*).

<sup>3</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>4</sup> Marielle Macé, « L'essai littéraire, devant le temps », *op. cit.*

reconnaissance et de l'identification d'Adolfo Suárez. Enzensberger reconnaît et revendique la valeur des « héros de la retirada », des traîtres à leur cause passée au bénéfice d'une visée plus haute et plus noble. Le commentaire d'un texte d'Albert Camus permet au narrateur de formuler l'aphorisme suivant : « todo gesto de coraje es [...] el gesto de rebeldía de un hombre que dice no », aphorisme qui fait par ailleurs écho à l'épigraphe du roman de Dante, sur lequel nous reviendrons. L'intertexte le plus essentiel est sans doute celui de Jorge Luis Borges : « Dice Borges que “cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en el que el hombre sabe para siempre quién es” » (AI, p. 18). Cet intertexte fait stratégiquement l'objet d'une répétition et d'une glose à l'issue du roman dans laquelle on retrouve les traces de l'intertexte camusien, nous les avons soulignées dans la citation suivante :

¿Tiene razón Borges y es verdad que cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo instante, el instante en que un hombre sabe para siempre quién es? Vuelvo a mirar la imagen de Adolfo Suárez en la tarde del 23 de febrero [...]. Es verdad que es *un gesto de coraje* y un gesto de gracia y *un gesto de rebeldía* [...] (AI, p. 428, nous soulignons)

Avec cette intertextualité, Javier Cercas affirme ici le pouvoir cognitif de la littérature en prélevant dans une nouvelle<sup>1</sup> ce qui est présenté comme un axiome à même d'être interrogé à la lumière de la trajectoire biographique d'Adolfo Suárez. Puiser dans une nouvelle de Borges pour analyser le réel revient à utiliser la littérature comme une véritable ressource cognitive. Cet intertexte a une portée évocatrice notable : cette interrogation identitaire évoque l'injonction « deviens ce que tu es » du poète Pindare ainsi que le précepte socratique « connais-toi toi même ». En outre, elle relève d'une forme de paradoxe : elle mêle l'identité entendue comme « mêmété », comme caractère, et l'identité entendue comme fruit d'une destinée. Il y a là une étrange et fascinante fusion des catégories antinomiques de « personaje de carácter » et de « personaje de destino » que pose l'écrivain Rafael Sánchez Ferlosio<sup>2</sup>.

Cette sélection revêt également une valeur poétique à l'échelle de la production romanesque de Javier Cercas, dont Justo Serna a remarqué à raison qu'elle était traversée

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz », dans *id.*, *El Aleph*, Barcelone, Debolsillo, 2011 [1945].

<sup>2</sup> On renvoie à ce sujet à José Luis Pardo, « El nacimiento de la comedia y el espíritu de la letra. Sobre la obra de Rafael Sánchez Ferlosio », *Turia*, n° 116, 2015, p. 19-29 ; Javier Cercas fait allusion, de manière distanciée, à cette distinction au début de *Soldados de Salamina* lorsqu'il se met en scène, sur le mode de l'autofiction, en train d'interviewer Rafael Sánchez Ferlosio (*SdS*, p. 201).

par la quête de moments épiphaniques<sup>1</sup>. Cette fascination à l'endroit d'instant *révélateurs* tient à notre sens à la conviction du narrateur qu'il s'y loge un « secret essentiel », une source de reconfiguration identitaire dont la portée est non seulement singulière mais également collective.

---

<sup>1</sup> Justo Serna, « Un hombre sólo. Historia y virtud en *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas », *Espacio, Tiempo y forma, Serie V, Historia contemporánea*, t. 23, UNED, 2011, p. 95-112, cf. p. 106.

## Conclusion

Comme nous l'avons vu dans le corpus fictionnel, le document, dans le roman documentaire de la mémoire, ne sert jamais uniquement à prouver, à attester, ni même à argumenter. Le document est mis à l'épreuve par le roman et peut constituer une source d'affect – via la dramatisation, ou l'effet de surprise de l'image d'archives qui fait irruption –. Mais le document fonctionne également sur le mode de la signifiante : il permet de produire un savoir poétique, « prismatique » et connotatif qui bien souvent renforce la dimension politique des vérités historiques que cherche à établir et à transmettre l'auteur-narrateur. Cette poétique documentaire opère également dans d'autres directions.

Outre la quête des origines que mobilise le travail sur les sources, sur un plan structurel, *Anatomía de un instante* constitue un « roman de la démocratie ». D'une part, il mobilise un imaginaire documentaire lié à la représentation – les chiasmes historiques du récit s'articulent autour d'une démocratie désertée et d'un parlement vide. D'autre part, il s'y développe une dialectique de l'ouverture et de la clôture des archives. Le roman, dans sa structure, rend visible les archives mais aussi leur rareté, et donc leur pouvoir auratique, comme s'il s'agissait de reproduire et donc de montrer le déficit d'archives caractéristique de la démocratie espagnole actuelle. À ce titre, il n'est guère surprenant que Javier Cercas considère qu'au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup>, le roman « acabó convertido [...] quizá en el aliado más poderoso de una sociedad abierta, pluralista y democrática<sup>1</sup> ».

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, op. cit., p. 136).

## **Conclusion : Le retour aux sources, entre document et monument**

---

Nous nous sommes efforcé, dans cette partie, de saisir les modalités documentaires prioritairement depuis une perspective paradigmatique. Il s'agissait pour nous d'étudier le document et les modalités documentaires en tant que formes « informes », dans la diversité de leurs manifestations, tout en dégagant leur dimension stratégique.

Deux partis pris méthodologiques auront guidé notre propos. D'une part, nous avons choisi de ne pas circonscrire excessivement l'objet document, ce qui aurait constitué un non-sens au vu de sa définition et de son inhérente plasticité. Nous avons ainsi montré comment les romans sont traversés par une tension documentaire liée à la mobilisation de codes narratifs factuels tels que le récit historiographique, l'essai ou l'écriture diaristique, dans un parcours qui nous a mené du document au documentaire, et du documentaire au document. D'autre part, la notion d'effet de document nous aura permis de saisir les enjeux des modalités documentaires, par-delà leur seule fonction dénotative de preuve ou d'attestation. Outre l'aspect pathémique notable dans la prégnance de la représentation du témoin et des modalités testimoniales, nous avons pu dégager une fonction poétique du document qui nous a conduit à lier intimement le document et la question des origines et de l'identité singulière et collective.

Le retour aux sources permet d'inscrire le roman dans une entreprise de révision et de reconfiguration du passé. Il permet également d'ouvrir symboliquement les archives, en tant qu'objets de pouvoir politique intimement liés à l'idée de communauté. En d'autres termes, les poétiques documentaires constituent un creuset pour problématiser et reconfigurer une identité commune. Il s'agit d'une question civique et politique de premier plan au début du XXI<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne la vigueur de la recherche historiographique, depuis plus de deux décennies, autour du concept de l'idée de nation



espagnole<sup>1</sup> depuis une perspective constructiviste<sup>2</sup>. Les polémiques politiques récurrentes autour de la nature des relations entre État et nation en Espagne<sup>3</sup>, récemment ravivées par le *procés* en Catalogne depuis le début des années 2010, en rendent compte également.

Il est significatif, par-delà même le roman documentaire de la mémoire, que Benito Pérez Galdós constitue pour nombre de romanciers espagnols contemporains une référence revendiquée<sup>4</sup>. Outre l'entreprise narrative des *Episodios de una guerra interminable* d'Almudena Grandes, les *Episodios nacionales* constituent également un modèle pour Benjamín Prado<sup>5</sup>. Or, si l'on en croit les mots de l'historien Jordi Canal, « los *Episodios Nacionales* [han] permitido a varias generaciones de españoles aprender y disfrutar la historia del nacimiento y desarrollo de la España contemporánea<sup>6</sup> ». L'actualité de Galdós nous semble symptomatique de cette revendication, portée par une

---

<sup>1</sup> C'est le constat que fait Stéphane Michonneau, « L'État-nation en question. Le cas espagnol au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Xavier Huetz de Lempis et Jean-Philippe Luis (éd.), *Sortir du labyrinthe. Études d'histoire contemporaine de l'Espagne*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p. 275-300, cf. p. 275.

<sup>2</sup> Cf. José Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001 et *id.*, *Dioses útiles. Naciones y nacionalismos*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 2016 ; Sebastian Balfour et Alejandro Quiroga, *España reinventada. Nación e identidad desde la Transición*, Barcelone, Península, 2007 et *id.*, « ¿Es España una nación? », *Claves de Razon Práctica*, n° 173, 2007, p. 30-37 ; Juan Pablo Fusi, *La patria lejana. El nacionalismo en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 2016 ; Xavier Andreu Miralles, *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Madrid, Taurus, 2016. Signalons que ce n'est qu'à la suite des travaux pionniers de l'historiographie anglosaxonne parus à partir des années 1980 (Benedict Anderson, Eric Hobsbawm) que l'idée de nation a été dénaturisée. En France, les travaux d'Anne-Marie Thiesse (*La création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1999) ont permis de mettre en lumière un modèle européen de construction de la nation fondé sur l'invention d'un héritage et de filiations (langue, épopée des ancêtres glorieux, patrimoine, traditions).

<sup>3</sup> Parmi les termes du débat, on trouve les différents modèles suivants : État-nation, Nation de nations, État plurinational, État postnational soudé autour d'un patriotisme constitutionnel.

<sup>4</sup> Antonio Muñoz Molina, « Admirando a Galdós », *El País*, supplément « Babelia », 31/08/2013 ; Rafael Chirbes, « La hora de otros (reivindicación de Galdós) », dans *id.*, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelone, Anagrama, 2010 ; Andrés Trapiello, « Galdós somos todos », *Mercurio*, septembre 2018, p. 6-7.

<sup>5</sup> Il a notamment déclaré : « [yo] quería escribir una novela como las de Galdós. ¿Cómo son las novelas de Galdós?, que siempre repito que es sin duda el mejor novelista del siglo XIX; ni Balzac ni Dickens, en absoluto, Galdós es el mejor sin duda [...]. [...] Me ha divertido mucho disfrazarme de Galdós y escribir una especie de pequeño episodio nacional » (Rosa Falcón, « Escritores en la biblioteca: Benjamín Prado » [entretien avec l'auteur], *Foro Complutense*, 8 octobre 2007, p. 5 et p. 26. En ligne : <https://studylib.es/doc/8680506/rosa-falcón--directora-del-foro-complutense->, dernière consultation le 17/09/2019).

<sup>6</sup> Jordi Canal, « Presentación. El historiador y las novelas », *Ayer*, 97/2015 (1), Madrid, Asociación de historia contemporánea/Marcial Pons, 2015, p. 13-23, ici p.18. Isaac Rosa partage également cet avis : « Nuestro conocimiento, escaso por otra parte, del siglo XIX español no lo dan los estudios académicos, sino la obra de Galdós » (Isaac Rosa, « Prólogo », dans Alessandro Manzoni, *Alegato contra la novela histórica y, en general, contra las obras mixtas de historia y ficción* [1830], trad. de Marta Pino Moreno, Ségovie, Ediciones La uña RoTa, 2011, p. 7-17, cf. p. 13).

partie du champ littéraire espagnol<sup>1</sup>, d'un pouvoir d'intervention sur les représentations du passé récent national.

L'héritage galdosien constitue un monument littéraire et pourrait aussi être interprété comme une version établie et figée de l'histoire, c'est-à-dire comme un monument historique. Ce problème se pose en des termes analogues dans le roman documentaire de la mémoire. Le document, intégré dans des romans liés à une injonction mémorielle, participe d'une tension « monumentaliste » aussi bien propre à la littérature que constitutive de l'objet documentaire. En effet, selon Jacques Le Goff, « le document est monument. Il est le résultat de l'effort des sociétés historiques pour imposer – volontairement ou involontairement – telle image d'elles-mêmes au futur<sup>2</sup> ». Une telle réflexion a ici valeur d'avertissement méthodologique pour l'historien, mais il est possible de l'étendre au roman mémoriel documentaire.

À l'échelle du corpus, *Anatomía de un instante*, *Ayer no más* et *Mala gente que camina* s'intègrent pleinement dans la dynamique de l'hommage aux vaincus, fréquemment observée dans le roman de la mémoire. Ils semblent constituer des « lieux de mémoire » romanesques<sup>3</sup> à l'endroit de celles et ceux qui ont été privés d'une inscription et donc d'une reconnaissance dans l'espace public. Dans les récits de Benjamín Prado et d'Andrés Trapiello, des témoignages de vaincus s'imposent ainsi. Dans *Mala gente que camina*, il s'agit des voix des prisonnières républicaines et, plus largement, du camp républicain dans son ensemble. Pour Andrés Trapiello, les véritables

---

<sup>1</sup> Revendiquer cet héritage et se construire une tradition, c'est prendre position dans le champ littéraire, car Galdós est par ailleurs souvent érigé en figure anachronique d'un réalisme jugé littérairement insatisfaisant par des auteurs et des critiques engagés dans la revendication d'une autonomie toujours plus poussée de l'art littéraire selon Isabelle Touton, « De subjetividades creadoras y legitimadoras : elementos de análisis para el campo de las narrativas españolas (siglo XXI) », dans Roberto Valencia, *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Saragosse, Instituto Fernando el Católico, 2014, p. 37-41.

<sup>2</sup> Jacques Le Goff, « Documento/Monumento », dans *Enciclopedia*, Turin, Einaudi, 1978, vol. V, p. 38-47, cf. p. 46 cité par Giuseppe Di Liberti, « Fait/événement - Document/monument », *Images Re-vues*, n° 11, 2013, en ligne : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3319>, dernière consultation le 25/09/2018. Il s'agit, pour ainsi dire, d'une relation constitutive : les archives, en tant que source de pouvoir, ont permis de commémorer des événements dignes d'être inscrits dans la mémoire collective depuis la perspective des puissants. La révolution documentaire de l'histoire comme discipline scientifique s'est d'ailleurs faite contre la tendance du document à constituer un monument, comme le rappelle Paul Ricœur, *Temps et récit*, III, *op. cit.*, p. 173-174.

<sup>3</sup> Celia Fernández Prieto, « Duelo, fantasmas y consuelo en la narrativa de la guerra civil (y la inmediata posguerra) », dans Juan Carlos Cruz Suárez et Diana González Martín (éds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Peter Lang, coll. « Perspectivas hispánicas », 2013, p. 43-61, cf. p. 43.

vaincus sont les Espagnols libéraux de la « Troisième Espagne<sup>1</sup> ». Dans *Anatomía de un instante*, l'archive vidéo devient la source d'une interrogation mais aussi d'une connaissance qui appelle également une reconnaissance : celle de l'insondable mystère que perçoit Javier Cercas dans le geste d'Adolfo Suárez. Sous sa plume, ce geste devient ainsi une véritable geste qui conditionne le sens du roman et le sens de la destinée de la nation. C'est depuis cette perspective que Javier Cercas décrit une structure obsidionale dans laquelle Adolfo Suárez, accompagné de deux autres figures, le général Gutiérrez Mellado et le secrétaire du PCE, Santiago Carrillo, lutte face à une société qui aurait déserté la démocratie.

Les modalités documentaires mobilisés dans ces romans, qu'elles relèvent de la fiction documentaire ou non, vise dans tous les cas à opérer une réparation mémorielle. Ce faisant, cette littérature documentaire peut se lire comme une forme de construction monumentale. Face à elle, le lecteur est invité à se placer, volontairement et activement, dans le sillage mémoriel de certains acteurs du passé, dans une dynamique « affiliative » bien soulignée par Sebastiaan Faber<sup>2</sup>.

La construction d'un monument aux morts et d'un nouveau récit national ou communautaire dans lequel le lecteur pourra s'inscrire en acceptant et en reconnaissant cette reconfiguration narrative court pourtant le risque inhérent au monument de la fossilisation et de l'effacement. *El vano ayer* prend acte de ce risque en mettant en scène les voix testimoniales de la gauche révolutionnaire tout en cherchant à éviter les écueils d'un hommage monolithique. Outre le risque d'une déshistoricisation du passé, se dresse également le spectre de l'effacement consubstantiel à l'acte même de l'inscription : écrire revient toujours à opérer une sélection et à passer sous silence une part du réel<sup>3</sup> ; écrire signifie également « externaliser » la mémoire et la mettre à part. Reprenant la vieille

---

<sup>1</sup> Andrés Trapiello a défini la *tercera España* en ces termes : « Un cuarto de siglo hemos tardado en descubrir la tercera España, democrata y liberal, republicana o no, que, como la carta de Poe, teníamos delante sin verla, víctimas como fuimos del viejo mito de las dos Españas, sostenido interesadamente por los autoritarios de una y otra parte, los fascistas por un lado y los comunistas por otro. Sólo hubo algo en lo que esas dos Españas se pusieron de acuerdo desde el principio: en detestar, calumniar y perseguir a cualquiera que se negara a pertenecer a cualquiera de las dos. » (Andrés Trapiello, « La novela de unos y otros (a propósito de *Celia en la revolución*) », dans Elena Fortún, *Celia en la revolución*, Séville, Renacimiento, 2016, p. 7-20, citation p. 8).

<sup>2</sup> Sebastiaan Faber, « La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007) », dans Palmar Álvarez-Blanco, *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana, 2011, p. 101-110, notamment p. 103.

<sup>3</sup> Jacques Derrida l'a formulé à propos de l'archive : « L'archive ne traite pas du passé, elle traite de l'avenir. Je sélectionne violemment ce dont je considère qu'il faut que ce soit répété, que ce soit gardé, que ce soit répété dans l'avenir. C'est un geste d'une grande violence. L'archiviste n'est pas quelqu'un qui garde, c'est quelqu'un qui détruit » (Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art (entretien) », *op. cit.*, p. 116).

problématique des rapports étroits entre écriture et oubli énoncée par Platon dans *Phèdre*, Tony Judt perçoit dans la multiplication des « lieux de mémoire » matériels que sont les plaques ou les monuments commémoratifs un risque pour la mémoire :

En érigeant des mementos formels ou des répliques de quelque chose dont il nous faut nous souvenir, nous risquons d'être encore plus oublieux : en prenant des symboles ou des vestiges pour le tout, nous nous berçons d'illusions. [...] En outre, les monuments – les monuments aux morts, par exemple – se fondent, avec le temps, dans le paysage : ils deviennent une partie du passé, plutôt qu'un moyen de nous le rappeler<sup>1</sup>.

Face à ce risque de fossilisation de l'inscription, est-il possible de penser le roman documentaire de la mémoire sur le mode de la mise en circulation d'une connaissance cependant problématique sur le passé de l'Espagne contemporaine ? Nous souhaitons poser l'hypothèse d'une corrélation entre la dimension problématique de la littérature – intimement liée à sa dimension paratopique – et sa capacité à mettre en mouvement un savoir « mémorable » sur le passé et susceptible d'être reconnu en tant que tel.

En ce sens, les narrateurs-enquêteurs présents dans les romans du corpus constituent des dispositifs essentiels dans la mesure où ils constituent des figures exemplaires à laquelle le lecteur est invité à s'identifier, dans une dialectique de la patience et de l'agence, de la passion et de la raison, de la connaissance et de la reconnaissance.

---

<sup>1</sup> Tony Judt, *Retour sur le XX<sup>e</sup> siècle. Une histoire de la pensée contemporaine*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2012, p. 291.



## **DEUXIÈME PARTIE :**

### **LES NARRATEURS-ENQUÊTEURS ET LA RECONNAISSANCE DU SAVOIR**



## Introduction : la trace et l'aura

---

Le roman documentaire de la mémoire a recours à la structure d'enquête pour mobiliser le document et produire une prose documentaire. Ce dispositif narratif puise ses racines génériques en grande partie dans le roman d'enquête généralement associé à la paralittérature. Dans les romans du corpus, le récit se trouve systématiquement divisé en deux temporalités et donc entre deux plans diégétiques, entre l'histoire des faits passés – au niveau métadiégétique – et l'histoire de la conduite de l'enquête – au niveau diégétique –. Il s'agit là d'une structure typique du roman à énigme dont on sait, grâce aux travaux de Tzvetan Todorov sur le roman policier, qu'il contient toujours deux histoires, « l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête<sup>1</sup> ». L'histoire de l'enquête, « présente mais insignifiante<sup>2</sup> » dans le roman à énigme, devient au contraire présente et signifiante dans le roman documentaire de la mémoire. En effet, l'enquête n'y constitue pas un prétexte mais recèle au contraire un enjeu épistémique et émotionnel d'actualisation et de resignification du référent historique.

Dans notre corpus, des narrateurs-enquêteurs sont systématiquement présents, sous des formes diverses. Juan Urbano, le narrateur de *Mala gente que camina*, semble constituer le cas le plus exemplaire en termes génériques. Ce narrateur autodiégétique rejoint la lignée tracée par *Soldados de Salamina* (2001), *La meitat de l'ànima* de Carme Riera (2004), *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler (2004) ou *Enterrar a los muertos* d'Ignacio Martínez de Pisón (2005).

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », dans *id.*, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980, p. 9-19, citation p. 11. Dans cet article, Todorov propose de distinguer deux sous-genres, le roman à énigme, d'une part, qui part de l'effet – les indices, le cadavre – pour remonter vers la cause depuis une perspective rétrospective, tandis que le roman noir, dans une perspective prospective, active le suspense de l'à-venir du récit.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 13.



Ce sont ces narrateurs-enquêteurs qu'étudie de manière privilégiée José Martínez Rubio dans son ouvrage sur les « *novelas de investigación de escritor* » caractérisées, formellement, par un pacte de lecture ambigu, une narration autodiégétique, rétrospective et autofictionnelle<sup>1</sup>. Alors même que ces textes sont narrés *a posteriori* et donc au passé, José-Carlos Mainer a considéré qu'il s'agissait de textes « *in fieri*<sup>2</sup> ». Il relève ainsi, par le biais de ce qualificatif, la tendance de ces romans à non seulement rendre compte des résultats de l'enquête mais également à relater le processus herméneutique en tant que tel, à l'image de *Soldados de Salamina*, récit construit sur le mode d'une représentation métanarrative du roman en cours d'écriture. En outre, dans ces récits, tels *Mala gente que camina*, la narration rétrospective tend à construire l'illusion d'une narration simultanée. Dans les autres romans du corpus, cependant, l'enquête se manifeste sous des formes distinctes. Dans *Anatomía de un instante*, l'enquête se donne à voir principalement dans le pourtour du corps du texte, mais elle est également présente dans le récit historique que propose le narrateur, en dépit d'un effacement relatif qui donne l'illusion d'une narration hétérodiégétique. Dans *El vano ayer*, l'enquête sur la destinée conjointe de Julio Denis et d'André Sánchez se trouve subordonnée à l'enquête métanarrative sur les formes disponibles pour rendre compte du passé franquiste de l'Espagne contemporaine. C'est à ce niveau que se produit l'hypotypose d'une écriture en train de se construire sous les yeux du lecteur, ce qu'Isaac Rosa a qualifié de « *experimento narrativo de escritura en tiempo real ante el lector*<sup>3</sup> ». Le paratexte de l'édition de 2004 de *El vano ayer* en rend bien compte en qualifiant ce roman de « *novela en marcha*<sup>4</sup> », mais aussi l'auteur diégétique qui, au détour d'une phrase, qualifie le roman de « *obra en marcha* » (*EVA*, p. 189). Enfin, dans *Ayer no más*, José Pestaña constitue bien un narrateur-enquêteur, en tant que protagoniste et qu'historien, mais il s'agit ici d'une narration progressive, fragmentaire et intercalée – permise par l'esthétique du fragment et de l'écriture diaristique et essayistique.

---

<sup>1</sup> José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad*, *op. cit.*, p. 15 et p. 312, notamment.

<sup>2</sup> José-Carlos Mainer, « Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la 'novela a noticia' », *op. cit.*

<sup>3</sup> Rosa Luque, « Isaac Rosa: "No voy de original, pero hago una literatura distinta a los otros" », *Córdoba*, 02/04/2009, en ligne : [https://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/isaac-rosa-escritor-yquot-no-voy-original-hago-literatura-distinta-otrosyquot\\_473647.html](https://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/isaac-rosa-escritor-yquot-no-voy-original-hago-literatura-distinta-otrosyquot_473647.html), dernière consultation le 29/12/2018.

<sup>4</sup> Isaac Rosa, *El vano ayer*, Barcelone, Seix Barral, 2004, quatrième de couverture.

Étudier le dispositif de l'enquête dans le roman – à la suite de nombreux universitaires<sup>1</sup> – depuis la perspective des personnages de narrateur-enquêteur reste essentiel à divers égards. Sur un plan narratif, il s'agit d'une réalité structurelle et donc hautement signifiante. Le récit, en tant que réalité fondamentalement actionnelle<sup>2</sup>, ne saurait s'étudier pleinement hors de la voix qui le fait advenir. Depuis la perspective du document entendu comme source explicitée du récit, rappelons que le document existe en histoire grâce à une autorité – l'historien, l'archiviste – qui le constitue : on ne peut penser le document en dehors d'un usage qui le produit, c'est-à-dire en dehors d'un enquêteur qui l'interroge, le manipule et le déchiffre. Un constat analogue peut être formulé à propos de ce que nous avons appelé une prose documentaire : le rapport du narrateur à cette production discursive mérite d'être interrogé en tant que tel. En ce sens, José Martínez Rubio a raison de poser la question de la mise en scène d'un savoir situé<sup>3</sup>.

Nous reprendrons ce questionnement à la lumière de nos hypothèses initiales. Si le roman documentaire de la mémoire a une visée performative liée à la construction d'une identité singulière et collective, dans une tension entre connaissance et reconnaissance, l'importance des narrateurs-enquêteurs tiendrait à leur capacité à construire un pont empathique<sup>4</sup> et épistémologique entre les savoirs littéraires proposés et le lecteur. Il s'agit donc de s'interroger sur les stratégies documentaires relatives à la figure du narrateur-enquêteur susceptibles de produire un savoir reconnu et donc de (re)configurer les représentations mémorielles. Dans ce chapitre, nous postulons que le réseau actionnel et passionnel qui se tisse entre les narrateurs-enquêteurs et les modalités documentaires

---

<sup>1</sup> Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente*, *op. cit.*, notamment p. 97-99 ; José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad*, *op. cit.*, p. 153-254 ; Isabelle Fauquet, *L'exemplarité dans le roman espagnol contemporain*, *op. cit.*, p. 100-160 ; Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol contemporain*, *op. cit.*, p. ; 352-294 ; Samuel Amago, « On the Archaeological Impulse in Contemporary Spanish Narrative Fiction », *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 88, n° 7-8, 2011, p. 327-343 ; Georges Tyras, « Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Mala gente que camina* de Benjamín de Prado », *op. cit.*, p. 343-364 ; Elina Liikanen, *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural. Tres modos de representar la Guerra Civil y el franquismo en la novela española actual*, thèse de doctorat, Université de Helsinki et Université de Saint Jacques de Compostelle, 2015, p. 141-267.

<sup>2</sup> Raphaël Baroni définit le récit comme une mise en intrigue structurée autour d'un nœud et d'un dénouement, sur un plan formel, et orientée, sur un plan sémantique et pathémique, par une tension narrative. Il précise que « Le récit peut être considéré comme cette médiation configurante qui donne sens, valeur et direction à l'expérience, qui ordonne et hiérarchise le réel qui est, en soi, infini » (Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007 p. 392-393), c'est-à-dire que le récit permet de refigurer l'agir dans le temps et de donner sens à l'histoire humaine.

<sup>3</sup> José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad*, *op. cit.*, p. 288.

<sup>4</sup> Nous empruntons une fois de plus cette notion à Germán Labrador, « Las vidas subprime: la circulación de historias de vida como tecnologías de imaginación política en la crisis española (2007-2012) », *op. cit.*, cf. p. 573.

produisent un savoir littéraire et un « imaginaire épistémologique » auxquels le lecteur est invité à s'identifier.

Précisons ce que nous entendons par ce « savoir reconnu », autrement dit, par la reconnaissance du savoir. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur évoque ce qu'il appelle le « petit miracle de la reconnaissance<sup>1</sup> » de la mémoire, qu'il associe à la remémoration et à la réognition. Bien qu'il faille ici entendre la reconnaissance mémorielle depuis une perspective métaphorique et médiate, puisque c'est bien de la « mémoire historique<sup>2</sup> » dont il s'agit, il nous semble pertinent de penser la reconnaissance comme une donnée spécifiquement identitaire et d'embrasser pour ce faire toute la richesse sémantique de ce terme, par-delà la réognition mémorielle. Toujours à la suite de Paul Ricœur, on considérera trois formes de reconnaissance : la reconnaissance entendue comme identification (reconnaître quelqu'un, se souvenir), comme acceptation (d'une autorité, d'une vérité) et comme gratitude (se montrer reconnaissant, rendre hommage)<sup>3</sup>.

On perçoit ainsi dans le roman documentaire de la mémoire une véritable dialectique de la reconnaissance. D'une part, les narrateurs-enquêteurs, en puisant dans les racines du présent, se reconnaissent dans le passé qu'ils exhument et reconfigurent ou cherchent à reconfigurer leur propre identité, dans une tension entre le singulier et le général caractéristique de la littérature, si l'on s'en réfère à la pensée aristotélicienne de la fiction. Mais en rendant publique leur quête via l'acte d'écriture, ils cherchent à garantir la transmission en l'associant à un parcours épistémologique, éthique et exemplaire, susceptible d'être reconnu en tant que tel, auquel le lecteur pourra donc s'identifier, dans une réflexivité de la reconnaissance. Selon Nancy Huston, « ce que le lecteur doit chercher à reconnaître dans les personnages d'un roman, ce n'est pas l'auteur. C'est lui-

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 644-645.

<sup>2</sup> Nous entendons ici l'expression de mémoire historique au sens sociologique dégagé par Marie-Claude Lavabre ou Paloma Aguilar Fernández, à savoir, selon cette dernière : « la interpretación (no recuerdo) del pasado que comparten de forma mayoritaria los miembros de un grupo [...] que disponen de un sentimiento de identidad común (familiar, profesional, de género, local, nacional, etc.) » (Paloma Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza, 2008, p. 59-60). Il est à noter que chez Marie-Claude Lavabre, la mémoire historique, comme pour P. Aguilar, ne constitue pas une mémoire directe ou liée à l'expérience mais correspond à une mémoire prescrite par le haut, sous la forme d'un devoir de mémoire, raison pour laquelle elle en fait aussi un synonyme de mémoire officielle (Marie-Claude Lavabre, *Le fil rouge. Sociologie de la mémoire communiste*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1994, p. 18 et 29)

<sup>3</sup> Fabien Lamouch, « Paul Ricœur et les “clairières” de la reconnaissance », *Esprit*, juillet 2008, p. 76-87, cf. p. 76.

même<sup>1</sup> ». Nous reprendrons pour partie cette thèse en la nuanciant en faveur d'une articulation entre un « soi-même » et un « nous<sup>2</sup> ».

D'aucuns ont parfois affirmé que Javier Cercas – via l'autofiction et la mise en scène de l'écriture – est le véritable héros de *Soldados de Salamina*<sup>3</sup>, parfois sur le ton du reproche, puisque cela se ferait au détriment des républicains et des oubliés de l'Histoire<sup>4</sup>. À notre sens, l'entrelacs de la gratitude et de l'identification à autrui – donc à un « nous » et à une communauté mémorielle – constitue une des clés de la dynamique « affiliative<sup>5</sup> » proprement identitaire que cherche à promouvoir le roman de la mémoire. Il faudra ci-après comprendre comment le rapport aux documents des narrateurs-enquêteurs s'intègre dans des processus de reconnaissance et d'identification identitaires.

Pour ce faire, nous repartirons de l'aphorisme de Walter Benjamin sur la distinction de la trace et de l'aura<sup>6</sup> pour articuler nos analyses entre la saisie du document et le saisissement qu'il occasionne, entre l'agence et la patience, l'action et la passion, entre le *logos* et le *pathos*.

---

<sup>1</sup> Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 183.

<sup>2</sup> La question de ce « nous » constitue en soi un nœud problématique. Sur cette question : cf. Marielle Macé, « “Nouons-nous”. Autour d'un pronom politique », *Critique*, n° 841-842, 2017/6, p. 469-483.

<sup>3</sup> Mario Vargas Llosa, « El sueño de los héroes », *El País*, 03/09/2001 ; Luis García Jambrina, « De la novela al cine: *Soldados de Salamina* o “el arte de la traición” », *Ínsula*, n° 688, avril 2004, p. 30-32, cf. p. 30.

<sup>4</sup> Georges Tyras, « Rafael Sánchez Mazas ou la sale mine du récit réel (sur Les Soldats de Salamine, de Javier Cercas) », *Témoigner. Entre Histoire et Mémoire, Revue pluridisciplinaire de la fondation Auschwitz*, n° 102, janvier-mars 2009, p. 55-69, cf. p. 66 et *id.*, « Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado », *op. cit.*, cf. p. 352-353 ; Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria*, *op. cit.*, p. 255.

<sup>5</sup> Sebastiaan Faber, qui s'inspire d'Edward Said, distingue les relations filiales, « constituées par la sangre, el parentesco, el destino » des relations affiliatives, « sujetas a un acto de asociación consciente, basadas menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación » (Sebastiaan Faber, « La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007) », *op. cit.*, p. 103-104).

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 464.



# Chapitre 1. L'enquête documentaire : narrativité et savoir situé

---

L'enquête constitue un des lieux d'investissement privilégiés de la création littéraire contemporaine, que celle-ci porte sur le réel historique ou sur notre contemporanéité<sup>1</sup>. Le récit d'enquête, sous la forme du roman policier, constitue d'ailleurs une structure récurrente dans le champ littéraire de l'Espagne du postfranquisme ; on sait que ce type de roman a joué un rôle essentiel dans le retour de la narrativité et d'une poétique réaliste dans les lettres espagnoles à compter de 1975 alors même qu'il constituait jusqu'alors un genre sous-investi<sup>2</sup>.

D'autres racines génériques nourrissent le roman documentaire de la mémoire et ont en commun de poser la question centrale de l'identité – à l'image du roman policier orienté vers la quête de l'identité du coupable<sup>3</sup> –. Nous avons relevé plus haut l'importance de l'enquête biographique présente dans tous les romans du corpus. *El vano ayer*, de manière distanciée, et *Mala gente que camina* reprennent la structure de l'enquête biographique à narrateur autodiégétique – ou de la « docufiction biographique<sup>4</sup> » pour ce

---

<sup>1</sup> À ce sujet, nous renvoyons à Marie-Jeanne Zenetti, « Paradigmes de l'enquête et enjeux épistémologiques dans la littérature contemporaine », colloque international *Les formes de l'enquête*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 6-9 avril 2017, article à paraître. Consultable en ligne : <https://univ-lyon2.academia.edu/MarieJeanneZenetti>, dernière consultation le 11/10/2018 ; Laurent Demanze, « Les formes démocratiques de l'enquête », colloque international *Les formes de l'enquête*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 6-9 avril 2017, article à paraître. Consultable en ligne : <https://univ-grenoble-alpes.academia.edu/LaurentDemanze>, dernière consultation le 11/10/2018 et *id.*, « Les enquêtes d'Ivan Jablonka. Entre histoire et littérature », *Les Temps Modernes*, n° 692, 2017/1, p. 192-203. Au niveau européen, Emmanuel Bouju a souligné dans divers textes que la fiction de l'enquête indiciaria constituait un des grands paradigmes de l'écriture de l'histoire dans le roman européen contemporaine (*La transcription de l'histoire*, *op. cit.* p. 39-40).

<sup>2</sup> Georges Tyras, « Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado », *op.cit.*, 2011, p. 343-364, cf. p. 344-345.

<sup>3</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 211-218.

<sup>4</sup> C'est-à-dire la « la narración de historias factuales y ficticias a través de un modo de representación en el que elementos, procesos y estrategias ficcionales y documentales se entrelazan de un modo que imponen

qui est du roman de Benjamín Prado – déjà mobilisée dans *Soldados de Salamina*, mais aussi dans *Las esquinas del aire* de Juan Manuel de Prada<sup>1</sup> en 2000. Prada inscrit explicitement sa « biografía detectivesca<sup>2</sup> » dans la filiation de la biographie romancée d’A. J. A. Symons, *The Quest for Corvo. An Experiment in Biography* (1934), ouvrage dont il s’est inspiré à la fois sur un plan thématique<sup>3</sup> et formel – Symons se mettant lui-même en scène dans le cours de son enquête dans un « *account of the search itself*<sup>4</sup> » –. Ce récit a sans doute également inspiré *Soldados de Salamina*, comme l’a bien remarqué Mario Vargas Llosa<sup>5</sup>. À certains égards, le roman documentaire de la mémoire semble redevable du *bildungsroman* dans la mesure où, dans ces récits, les narrateurs-enquêteurs constituent également des narrateurs-écrivains souvent apprentis, à l’image de l’auteur diégétique de *El vano ayer*, de José Pestaña dans *Ayer no más* ou de Juan Urbano dans *Mala gente que camina*. Dans les romans du corpus, l’enquête s’accompagne toujours d’un enjeu scripturaire et de l’avènement d’un romancier qui cherche à trouver sa place dans l’ordre des savoirs et des discours.

Il faut également mentionner l’héritage esthétique de la métafiction historiographique qui se développe dans le sillage du postmodernisme<sup>6</sup>. Selon Celia Fernández Prieto<sup>7</sup>, ce sous-genre du roman historique se caractérise par un goût pour la distorsion des faits historiques (contrefactualité, anachronisme) et l’usage de procédés métanarratifs visant à « cuestionar o borrar los límites entre la ficción y la realidad<sup>8</sup> ». Cette mise en scène de l’élaboration du savoir historique permet également de représenter dans un même mouvement l’écriture du récit et l’écriture de l’histoire, au sens

---

sobre el receptor una incertidumbre sobre el estatus ontológico del texto: el lector ya no puede estar seguro de tener en sus manos un texto ficticio o uno factual » (Christian von Tschilschke, « Docuficción biográfica: *las esquinas del aire* (2000), de Juan Manuel de Prada y *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas », dans Dagmar Schmelzer et Christian von Tschilschke (dir.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 181-199, cf. p. 181).

<sup>1</sup> Juan Manuel de Prada, *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, Barcelone, Planeta, 2000.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>3</sup> Outre le titre, – la traduction espagnole s’intitule *En busca del barón Corvo* –, l’enquête biographique sur Frederick Rolfe, alias baron Corvo, un artiste homosexuel aux divers talents, fait écho à la figure d’Ana María Martínez Sagi, une journaliste, écrivaine et sportive de haut niveau également homosexuelle.

<sup>4</sup> A. J. A. Symons cité par Toni Dorca, « Juan Manuel de Prada o el arte de la biografía », *Symposium*, n° 58, 2004, p. 108-121, cf. p. 114

<sup>5</sup> Mario Vargas Llosa, « El sueño de los héroes », *op. cit.*

<sup>6</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York/Londres, Routledge, 1988, p. 105-123.

<sup>7</sup> Celia Fernández Prieto, *Historia y novela*, *op. cit.*, p. 154-162.

<sup>8</sup> Celia Fernández Prieto, *Historia y novela*, *op. cit.*, p. 159, note 168.

disciplinaire du terme, réduite ainsi à sa condition artéfactuelle<sup>1</sup>. Dans la lignée des postulats les plus radicaux du *linguistic turn*<sup>2</sup>, exemplifiés par les thèses panfictionnalistes de Hayden White, la métafiction historiographique postmoderniste « vise à remettre en question l'Histoire comme science, avec sa capacité à livrer une version fidèle du passé et à conserver une objectivité supposée<sup>3</sup> ».

Le roman documentaire de la mémoire ne s'inscrit pas dans cette épistémologie radicalement constructiviste mais reprend la tendance de la métafiction historiographique à recourir à l'autoréférence pour représenter la fabrique du savoir. Ces romans exhibent et reproduisent symboliquement le texte « feuilleté » de l'historien en construisant des trames à double entrée dans lesquelles l'histoire des faits passés se trouve associée à l'histoire de l'enquête elle-même, et donc à la mise en scène des procédures herméneutiques qui rendent possible la fabrique de l'histoire. Comme l'a remarqué Antonio Gómez López-Quiñones, pour le roman documentaire de la mémoire, il s'agit non seulement de raconter un récit mais également de le légitimer : « el contenido histórico debe surgir de una investigación anterior que, siguiendo unos métodos parecidos a los de la historiografía y sirviéndose de los resultados ofrecidos por ésta, rastrea una serie de hechos y de vivencias comprobables<sup>4</sup> ». Comme l'a clairement énoncé Dominique Maingueneau, le discours littéraire constitue une parole fragile et se donne à lire comme une « énonciation par essence menacée » qui n'a d'autre choix que de lier « ce qu'elle dit à la légitimation des conditions de son propre dire<sup>5</sup> ».

---

<sup>1</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York/Londres, Routledge, 1988, p. 114.

<sup>2</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, *op. cit.*, p. 59-101 ; pour la position de l'historiographie « traditionnelle », notamment française, face au *linguistic turn* : Christian Delacroix, « *Linguistic turn* », dans Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies, I. Concepts et débats*, Paris, Gallimard, folio « histoire », 2010, p. 476-490, cf. p. 482-490. La réalité serait fondamentalement discursive selon une partie des tenants du *linguistic turn* qui se développe à compter de 1980 aux États-Unis depuis la discipline de l'histoire culturelle. Cette pensée reprend un postulat énoncé moins de deux décennies plus tôt par Roland Barthes dans son article sur le « discours de l'histoire » : « le fait n'a jamais qu'une existence linguistique » (Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », *op. cit.*, p. 164 ; Hayden White a significativement placé cette sentence en exergue de son ouvrage *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1987). François Hartog affirme d'ailleurs qu'en France, le terme correspondant au *linguistic turn* nord-américain n'est autre que « structuralisme » (François Hartog, *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 111).

<sup>3</sup> Isabelle Touton, *L'image du Siècle d'Or dans le roman historique espagnol du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat dirigée par Marc Vitse, Université de Toulouse, 2004, p. 377.

<sup>4</sup> Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>5</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 193.



En d'autres termes, l'enquête, en tant que « scénographie<sup>1</sup> » du récit documentaire de la mémoire, constitue un dispositif de garantie et de légitimation d'un dire et d'un pouvoir de dire consubstantiellement fragile, et ce, à plus d'un titre. Les romans documentaires de la mémoire relèvent très majoritairement de la fiction mais même lorsqu'un pacte documentaire est institué, comme c'est le cas dans *Anatomía de un instante*, la littérarité affirmée du récit tend à instaurer une césure vis-à-vis des discours de savoir que l'ouvrage convoque et avec lesquels il dialogue, tels l'histoire du temps présent, la chronique journalistique et l'essai politique. En légitimant l'énoncé littéraire – qu'il soit fictionnel ou factuel – par le biais de l'enquête, et de sa mise en scène via des usages documentaires, le roman s'inscrit, qu'il le veuille ou non, dans une tension entre autonomie et hétéronomie<sup>2</sup>. Le roman documentaire se trouve ainsi tiraillé entre la liberté créatrice, laquelle n'aurait de compte à rendre qu'en des termes formels et esthétiques, et les exigences épistémologiques – et éthiques – que suppose la production d'un savoir littéraire dont les visées semblent également extra-littéraires. En effet, les récits du corpus semblent vouloir participer à la production ou à la mise en circulation des représentations sur le passé récent de l'Espagne contemporaine, et ce, dans un contexte politique dont on ne saurait ignorer le poids. À cet égard, le roman documentaire de la mémoire tend non seulement vers une « asertividad axiológica<sup>3</sup> » – c'est-à-dire morale –, comme l'a postulé Gonzalo Navajas à propos de la littérature espagnole des années 1990 de l'après-postmodernisme, mais prétend également à l'énonciation d'une forme de vérité historique<sup>4</sup>.

Ci-après, nous étudierons les procédures documentaires par lesquelles les narrateurs construisent la légitimité de leur récit. Celles-ci permettent à la figure du narrateur-enquêteur de constituer une stratégie documentaire de choix en tant que moteur de la narrativité – sous la forme de ce que nous appellerons une tension heuristique –, et comme catalyseur d'une reconnaissance du savoir représenté dans les romans. Cette

---

<sup>1</sup> Dominique Maingueneau entend par là la « scène narrative » construite par le texte, c'est-à-dire le cadre qui constitue l'origine de l'énonciation et qui se légitime à travers elle. *Ibid.*, p. 190-202.

<sup>2</sup> Nous reprenons ce partage à Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 [1992], p. 366-367, qui en fait l'objet d'une lutte symbolique au cœur du champ littéraire. En ce sens, l'écrivain « hétéronome » dépendrait de règles imposées depuis l'extérieur du champ littéraire, celui-ci étant censé avoir ses propres normes et être le « lieu de l'art en tant qu'art » (*ibid.*, p. 366).

<sup>3</sup> Gonzalo Navajas, *Más allá de la postmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelone, EUB, 1996, p. 183.

<sup>4</sup> Antonio Gómez-López Quiñones, *La guerra persistente*, *op. cit.*, p. 99 ; José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad*, *op. cit.*, p. 209.

question de la reconnaissance nous engagera plus avant sur le chemin de l'enquête comme lieu de constitution d'un savoir sensible par lequel les narrateurs – et les lecteurs dans leur sillage – sont amenés non plus à saisir mais à être saisis par les traces qu'ils mettent au jour.

## 1. Le document « an-archivé » aux origines du récit

Le roman documentaire de la mémoire naît généralement du document. Dans les romans du corpus, le récit jaillit inopinément d'un document institué en source du récit par le regard et les questionnements des narrateurs-enquêteurs. Dans *Mala gente que camina*, le protagoniste, un professeur de lycée aspirant à une carrière d'universitaire « à succès » apprend l'existence d'une œuvre littéraire oubliée qui se révélera avoir une valeur testimoniale et documentaire à propos des enfants volés par le régime franquisme. José Pestaña, le narrateur-protagoniste d'*Ayer no más*, assiste en tiers à la rencontre fortuite entre son père et le paysan Graciano Custodio au cours de laquelle ce dernier accuse le premier d'avoir été mêlé à l'assassinat de son père au début de la guerre civile. Dans *Anatomía de un instante*, Javier Cercas se trouve littéralement happé par un instant de l'archive filmique du 23-F et sent alors la nécessité de s'emparer de ce document et de se fonder sur lui pour écrire afin de décrypter le geste de résistance d'Adolfo Suárez.

Le document, qu'il soit audiovisuel, « vivant », ou dissimulé dans les plis d'un roman à clef, renvoie toujours à une origine, dans un double mouvement : origine du récit et de sa narrativité, mais aussi origine à la fois singulière et collective, puisqu'il devient le lieu d'une quête à propos de l'identité des narrateurs et de l'identité collective de la communauté dans laquelle ils s'intègrent avec plus ou moins de bonheur. En ce sens les documents originaires ont partie liée avec le trouble de l'ordre diégétique et de sa temporalité.

Ci-après, l'accent sera moins porté sur le rapport affectif et passionnel qui se noue entre le document originaire et les narrateurs – il sera abordé dans un second chapitre – que sur les opérations cognitives qui président au maniement, à la lecture, à l'interprétation du document. Dans ce cadre, nous verrons que ces documents, bien qu'ils actualisent le vieux *topos* du manuscrit trouvé, produisent prioritairement un effet de référentialité et permettent ainsi de nourrir une tension heuristique « an-archivante ».

Deux précisions terminologiques s'imposent ici. Le néologisme « anarchiver » n'est pas entendu au sens derridien d'un manque consubstantiel à l'archive<sup>1</sup>. Nous l'employons, à la suite de Marie-Jeanne Zenetti<sup>2</sup>, pour nous référer au geste d'extraire un document des archives, dans un mouvement de publicisation et d'ouverture littéraire – et donc symbolique – des archives déjà évoqué en première partie et alors associé à une dynamique spécifiquement démocratique.

Par ailleurs, la notion de tension heuristique provient de la théorie narratologique de Raphaël Baroni. Selon ce dernier, la narrativité du récit se construit à la fois sur un plan poétique et structurel – une mise en intrigue constituée par la tripartition nœud/attente/dénouement – mais également via une dimension spécifiquement passionnelle qu'il nomme la tension narrative et qu'il associe étroitement au manque. Dans cette perspective, la tension narrative se nourrit de la sous-détermination textuelle qui pousse le lecteur à attendre le dénouement et à l'anticiper. R. Baroni distingue deux modalités de tension narrative : d'une part, la tension dramatique, associée au suspense et considérée comme le principal vecteur d'intensité émotionnelle ; d'autre part, la tension heuristique, liée à la curiosité, à la lecture compréhensive et aux compétences interprétatives du lecteur<sup>3</sup>, que Baroni rapproche du « code herméneutique », ou code de l'énigme, proposé par Roland Barthes<sup>4</sup>. Nous reprendrons cette dernière notion, non sans lui apporter des nuances. La principale étant que la tension heuristique, dans le roman documentaire de la mémoire, s'établit de manière privilégiée grâce à la médiation de narrateurs-enquêteurs exemplaires qui agissent en herméneutes du réel. C'est en ce sens qu'on pourra les rapprocher de la figure ancestrale du chasseur, que Paul Ricœur associe à la trace indiciaire et à une herméneutique de la trace<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive*, *op. cit.*, p. 142 et p. 146.

<sup>2</sup> Marie-Jeanne Zenetti, « Détournements d'archives : littérature documentaire et dialogue interdisciplinaire », Actes du colloque *Les écritures des archives*, 13-14 janvier 2017, Paris, EHESS/Université Paris Sorbonne, actes à paraître sur le site fabula en 2018, consultable en ligne <https://univ-lyon2.academia.edu/MarieJeanneZenetti>, dernière consultation le 11/10/2018.

<sup>3</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 26.

<sup>5</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit. III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991 [1985], p. 219 (voir les remarques sur la trace comme « effet-signe »). Signalons également une seconde (et secondaire) nuance. Chez Raphaël Baroni la tension heuristique est globalement rétrospective – le modèle étant le roman à énigme dont le crime a été commis et qu'il faut résoudre –, le modèle du roman documentaire implique une tension heuristique également prospective puisqu'elle invite également à reconsidérer et réévaluer le présent diégétique des récits.

## 1.1. Nouer l'intrigue : irruptions documentaires et tension heuristique

À l'origine des récits des romans du corpus, un document met le temps « hors de ses gonds<sup>1</sup> » : les narrateurs, saisis par l'appel du document et du réel historique, se saisissent de ces nouveaux manuscrits trouvés et entreprennent de les décrypter. Il s'agira ci-après de décrire comment les intrigues se nouent autour de ces documents originaires et produisent ainsi une tension heuristique fondée sur une publicisation et un questionnement documentaire.

Une grammaire globalement analogue se déploie dans le nouement de l'intrigue des romans mémoriels documentaires. Les protagonistes de ces récits font l'expérience d'une rencontre documentaire qui fait rupture et produit une discordance intrigante dans leur quotidien et dans l'ordre du récit. À la rupture fait suite la répétition : le document originaire occupe ainsi un espace textuel significatif tant sur un plan qualitatif – en se positionnant à l'incipit – et quantitatif. Ce retour répété au document originaire permet de le mettre en scène via le discours métanarratif et de le reproduire, selon diverses modalités déjà abordées dans la première partie de cette étude. Nous verrons que sur un plan formel, ces documents originaires constituent à de nombreux égards une actualisation du *topos* du manuscrit trouvé, sans que cela ne vienne pour autant véritablement compromettre l'effet de document qui se rattache à cette stratégie documentaire de mise en tension du récit.

### 1.1.1. « An-archiver » : attente, répétition et reproduction

#### a. *Le roman oublié dans le grenier : Óxido dans Mala gente que camina*

Dans *Mala gente que camina*, la phase de nouement, notablement longue, se trouve vectorisée autour d'un point nodal, à savoir l'obtention et la consultation du roman oublié *Óxido* de l'autrice fictionnelle Dolores Serma. Cette première étape narrative est rythmée par une sous-intrigue qui vise à construire une attente du lecteur à l'endroit d'*Óxido*. Cette phase se structure autour de trois étapes qui visent à provoquer une attente à l'endroit de ce roman et à assurer sa lisibilité lors de sa représentation et sa reproduction partielle durant le chapitre 7.

---

<sup>1</sup> Shakespeare, *Hamlet*, I, 5.

Le narrateur se présente comme un professeur de lycée englué dans un quotidien médiocre. Ses fonctions de directeur des études et d'enseignant le contraignent à se détourner de sa passion pour le fait littéraire et de ses ambitions universitaires. C'est cependant le hasard de ce quotidien qui lui permet d'apprendre l'existence d'une autrice méconnue de l'époque franquiste, Dolores Serma, alors même qu'il est spécialiste de l'histoire littéraire de cette période et qu'il prépare une communication universitaire sur *Nada*, le célèbre roman de Carmen Laforet. Sa rencontre avec Natalia Escartín, parent d'élève et belle-fille de Dolores Serma, lui permet d'apprendre l'existence d'*Óxido* et l'amitié qui unissait Serma à Carmen Laforet.

Pour Benjamín Prado, il s'agit de construire la référentialité de Serma en la mettant en scène aux côtés d'une grande figure littéraire et de légitimer la curiosité du narrateur à son endroit. Il faut souligner la dimension hyperbolique de la construction de la curiosité du narrateur. En effet, au désir de connaissance intellectuel s'ajoute un désir d'ordre érotique : « Lo único que hice fue repetirme, una y otra vez, dos nombres: Dolores Serma y Natalia Escartín. De la primera, seguro que me gustaría saber algo más. De la segunda, quizá me gustaría saberlo todo » (*MGC*, p. 27). Enfin, l'évocation d'un roman oublié dans les tiroirs du franquisme réactive un motif déceptif bien connu de l'histoire littéraire récente<sup>1</sup>, comme l'évoque d'ailleurs le protagoniste sur le mode de l'ironie, avant même d'avoir pris connaissance d'*Óxido*<sup>2</sup>. À cette construction de la curiosité autour du roman trouvé s'ajoutent les commentaires métanarratifs qui visent à expliciter le déroulé du récit, afin d'assurer sa lisibilité, comme ici lorsque Natalia Escartín demande au narrateur le sujet de sa communication :

–Por cierto [...], ¿cuál es el tema de su conferencia?  
Y ahí, justo en ese punto y sin que yo, como es lógico, pudiera saber lo que iba a desencadenar aquella pregunta de aspecto protocolario, es donde empezó todo.

---

<sup>1</sup> Avec la fin de la censure, suite à la mort de Franco, « nos hemos dado cuenta de que de los cajones clandestinos de los escritores censurados no ha salido ninguna gran novela global, totalizadora, sobre la guerra civil y el franquismo. Casi todo lo cualitativamente publicable se publicó en España o en el extranjero » écrit Jean Tena, « Del experimentalismo a la “renarrativización”. La novela de los años setenta », dans Paul Aubert (dir.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 235-248, cf. p. 244. On trouve une remarque analogue chez Emmanuel Bouju, *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002, p. 47 ou chez l'historien Antonio Domínguez Ortiz, *España. Tres milenios de historia*, Madrid, Marcial Pons, coll. « Bolsillo », 2007 [2000], p. 404-405.

<sup>2</sup> « Mientras muchos afirmaban tener ocultas en un cajón novelas revolucionarias que no era posible publicar entonces pero que, cuando llegase su hora, marcarían una época –cosa que, como se saben nunca llegó a ocurrir–, Carmen Laforet se sirvió precisamente de la ruindad y la usura de aquel tiempo para crear una obra maestra como *Nada* [...] » (*MGC*, p. 93)

Es raro, pero a menudo no sabemos distinguir, de entre todas las demás, las cosas que van a cambiar nuestras vidas. Así de cándidos somos. (MGC, p. 22)

Ici, par le recours à une paralepse<sup>1</sup> « elliptique » – une stratégie de mise en tension du récit fréquente dans *Mala gente que camina*, notamment en fin de chapitre afin de produire un effet de *cliffhanger*<sup>2</sup> –, le narrateur attire l'attention du lecteur sur l'information que s'apprête à livrer Natalia Escartín, à savoir l'existence de Dolores Serma et de son roman oublié, que son mari et elle conservent dans leur grenier (« en el desván hay una caja llena [de ejemplares de la novela] » MGC, p. 69). Benjamín Prado joue ici avec tout un imaginaire de la conservation des « archives privées ». Il n'est pas anodin que l'historien Stéphane Michonneau, lorsqu'il rend compte de sa rencontre fortuite avec un roman oublié écrit durant le premier franquisme, qu'il institue en document, se demande s'il n'y a pas d'autres textes du même type en des termes analogues : « il en existe probablement d'autres, abandonnés dans quelques *greniers*<sup>3</sup> ».

L'attente et la répétition font l'objet d'un traitement spécifique par rapport aux autres romans du corpus dans lesquels cette étape textuelle est relativement concise. Dans *Mala gente que camina*, le narrateur entreprend une véritable enquête préliminaire au sujet de Dolores Serma durant laquelle il s'efforce de marquer par de nouvelles paralepses l'intérêt de son récit.

De cualquier modo, y aunque eso entonces yo no lo podía ni siquiera imaginar, en cuanto empezara a hundirme en la oscura historia de Dolores Serma y su familia, todas aquellas preocupaciones me iban a parecer muy poca cosa. Qué son los problemas de un humilde profesor de Literatura si los comparas con un drama en el que se cruzan y resumen casi todos los infiernos por los que tuvo que pasar este país a partir de 1936. (MGC, p. 45, conclusion du chapitre 2, nous soulignons)

---

<sup>1</sup> La paralepse est une altération de la focalisation interne fondée sur le décalage épistémique entre le moi narré et le moi narrant : le narrateur autobiographique décide de « donner plus [d'information] qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble » (Gérard Genette, « Discours du récit » [1972], dans *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007, p. 201). On parle ici de paralepse elliptique dans la mesure où l'information donnée relève de l'ellipse volontaire afin de susciter l'attente du lecteur.

<sup>2</sup> Initialement liée au roman-feuilleton qui apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle avec le développement de la presse en Europe, ce terme de *cliffhanger*, littéralement « personne suspendue à une falaise », émerge pour définir une pratique fréquente dans le cinéma hollywoodien (Franc Schuerewegen, « Composition n° 1 (Chateaubriand) », *Poétique*, 2, n° 174, p. 237-249, ici p. 239 ; cf. également Raphaël Baroni, « Le *cliffhanger* : un révélateur des fonctions du récit mimétique », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 31, 2016, en ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/7570>, dernière consultation le 22/02/2019).

<sup>3</sup> Stéphane Michonneau, *Un récit mémorable*, op. cit., p. 71, nous soulignons.

Muy pronto, *yo mismo me sorprendería* al ver de qué iban a llenarse las páginas que pensaba escribir sobre Dolores Serma y por qué caminos inesperados debería internarme mientras perseguía su historia (*MGC*, p. 72, conclusion du chapitre 3, nous soulignons).

Cette enquête préalable constitue une stratégie documentaire divisée en deux axes principaux. D'une part, il s'agit pour l'auteur de poursuivre la construction l'illusion de la référentialité de Dolores Serma en se tenant à la limite du simulacre, notamment via la citation de mémoires de figures marquantes du champ littéraire de l'époque ; d'autre part, l'enquête préliminaire vise à la recevabilité et la compréhension des enjeux du roman trouvé. L'exhibition des savoirs historiques du narrateur-enquêteur obéit à un souci didactique de lisibilité du récit. Le lecteur doit non seulement situer clairement la période qui servira de cadre à l'action mais également saisir les présupposés idéologiques qui sous-tendent le regard du narrateur et informent sa lecture de l'histoire collective au travers du prisme de l'histoire singulière de Dolores Serma et de sa famille.

Les scènes dialoguées, saturées de données historiques attestées, sont à cet égard particulièrement significatives. Durant cette phase d'enquête préliminaire, Juan Urbano converse avec sa mère, aux positions ouvertement néofranquistes, et avec Natalia Escartín qui, en accord avec son métier de neurologue, maintient une neutralité et une distance « scientifique ». Le dialogue entre le narrateur et Escartín (*MGC*, chapitre 6, p. 111-134), durant lequel cette dernière remet au premier un exemplaire d'*Óxido*, sert ainsi à décrire longuement la figure et la bibliographie du psychiatre Vallejo Nájera, considéré comme l'inspirateur de la politique de rapt d'enfants aux prisonnières républicaines<sup>1</sup>. Il s'agit bel et bien de construire un savoir situé que le lecteur est invité à reconnaître comme tel. En ce sens, nous verrons que les apostrophes à la communauté des lecteurs, constantes dans le récit, visent à programmer cette affiliation à une communauté mémorielle spécifique, à la fois depuis la perspective de la connaissance – l'enquête documentaire – et de la reconnaissance affective. Mais il s'agit également de donner aux lecteurs les coordonnées spatio-temporelles et historiques à même de lui permettre d'interpréter *Óxido* et de reconnaître et donc de recevoir le témoignage qu'il propose.

La lecture du roman de Dolores Serma occupe l'intégralité du chapitre sept. Elle donne lieu à la reproduction et l'interprétation d'*Óxido*, dans ce souci constant de

---

<sup>1</sup> Benjamín Prado emprunte cette position aux travaux de Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo*, *op. cit.*

désambiguïsation du récit. Mais surtout, elle conduit le narrateur à constituer ce roman oublié en document. Nous avons évoqué en détail dans notre première partie les modalités de reproduction du récit de Dolores Serma, via la citation directe et la paraphrase. Dans ce récit enchâssé dans le récit, Gloria part sur les traces de son enfant disparu durant l'après-guerre jusqu'à finalement le retrouver dans les beaux quartiers madrilènes à la fin du roman.

En tant que roman *in fieri* – bien que narré rétrospectivement –, *Mala gente que camina* exhibe sans cesse les conditions de production du savoir dans le cadre d'un quotidien prosaïque. C'est durant le vol qui le conduit de Madrid à Atlanta que le narrateur trouve le temps de lire dans son intégralité le roman et d'en livrer une interprétation claire et structurée – il évoque d'ailleurs plus avant son « *insomnio habitual* » (MGC, p. 193), cherchant sans doute à rendre vraisemblable une telle capacité de travail. Dans les chapitres suivants, du reste, il livre ses interprétations devant un public nord-américain enthousiaste : il s'agit là d'une figuration évidente de l'intérêt « scientifique » de sa découverte et de son travail herméneutique, en dépit de l'urgence dans lequel il est mené. Le narrateur a d'autant plus de mérite que le réel diégétique n'a de cesse de s'interposer entre lui et l'objet de sa quête, et ce, dès les premières pages du roman dans lesquelles Juan Urbano, non sans humour, se trouve systématiquement interrompu dans son travail d'écriture.

Cette dynamique est reproduite au chapitre sept, dans lequel se met en place un rythme binaire structuré autour de passages répétitifs. Ils sont consacrés, d'une part, à la lecture/reproduction d'*Óxido*, assortie des interprétations et de commentaires didactiques sur le contexte historique de la *posguerra*, temps de la diégèse du roman trouvé (MGC, p. 142-149 ; 151-153 ; et 157-161 sous la forme d'une analepse renvoyant à une scène dialoguée entre le narrateur et sa mère) ; d'autre part, ils abordent le quotidien prosaïque du narrateur, qui fait sans cesse obstacle à la conduite de son enquête. Dans ce chapitre, ces obstacles sont principalement figurés par les interruptions occasionnées par une hôtesse de l'air particulièrement rustre.

Cette démarche conduit le narrateur à faire du roman trouvé un document, « un morceau d'archive constitué contre l'oubli<sup>1</sup> ». En d'autres termes, la lecture se fait immédiatement testimoniale et documentaire et fait d'*Óxido* un roman à clef. Il s'agit pour le lecteur d'une interprétation susceptible d'être reconnue grâce au dispositif

---

<sup>1</sup> Stéphane Michonneau, *Un récit mémorable*, op. cit., p. 126.



d'encadrement de la réception, avant et après la lecture interprétative d'*Óxido*. D'une part, on a évoqué l'enthousiasme du public nord-américain, universitaire et donc spécialiste, qui apporte sa caution au narrateur<sup>1</sup>, couronnée de manière quelque peu caricaturale par une conquête érotique (*MGC*, p. 206-207). D'autre part, la grammaire de l'enquête préliminaire, nourrie de références historiques et d'indices liées aux raptés d'enfants sous le franquisme, précède cette interprétation et la légitime.

### b. *Le témoin comme « document vivant » dans Ayer no más*

Dans *Ayer no más*, l'intrigue se noue autour de la figure d'un témoin institué en « document vivant » par le détour du regard du protagoniste, l'historien José Pestaña. Tout comme dans le roman de Benjamín Prado, Andrés Trapiello a fait le choix d'articuler ce nœud autour d'une amorce, suivie d'une attente entretenue par de nouvelles amorces, puis d'une troisième et dernière phase durant lequel le témoignage se donne à voir sous le sceau de la répétition.

Graciano Custodio, vieux paysan léonais dont le père fut assassiné par des phalangistes au début de la guerre civile, constitue une figure anachronique. Il introduit une rupture dans le cours du temps, la remontée des temps passés introduisant un démontage du présent diégétique. Tout se passe comme si le témoin, en tant que porteur d'un trouble était nécessairement une « anachronie », comme peut l'être le montage tel que l'a théorisé Georges Didi-Huberman<sup>2</sup>. En ce sens, l'apparition de Custodio provoque un dérèglement du temps diégétique<sup>3</sup>. Les premières séquences, *in medias res*, contiennent des commentaires elliptiques qui soulignent une dissonance déjà survenue dans l'ordre de l'histoire mais non encore explicitée dans l'ordre du récit. Pestaña affirme ainsi dans la séquence inaugurale du récit : « No tenía que haberme encontrado con mi padre en Santo Domingo » (*ANM*, p. 9) ; puis s'interroge ultérieurement : « ¿Qué hacía,

---

<sup>1</sup> « A las seis y media di mi charla, que pese a estar aún en veremos, como dice Marconi, gustó al público, interesado por la exposición de las historias cruzadas de Laforet y Serma. Gordon McNeer, que oficiaba de moderador, tuvo que cortar el coloquio, que ya llevaba más de una hora en marcha, con cierta violencia y entre murmullos de desaprobación de quienes aguardaban su turno para hacer preguntas. En la copa de después de la conferencia, [...] las profesoras Charlotte, Emily y Anne me propusieron repetirla, seis meses más tarde, en un largo circuito de departamentos de español [...]. Les dije a todo que sí » (*MGC*, p. 204-205). On trouve des remarques du même acabit p. 180 et p. 193.

<sup>2</sup> « Le montage est une *exposition d'anachronies* en cela même qu'il procède comme une *explosion de la chronologie* » pose ainsi Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, I, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 133 (l'auteur souligne).

<sup>3</sup> D'autres dérèglements chronologiques au niveau séquentiel ont été évoqués dans le chapitre 1 de la première partie de cette étude.

pues, a mediodía en Santo Domingo Ayer? » (*ANM*, p. 31), un questionnement auquel vient faire écho une lamentation du père, Canseco, à la séquence suivante : « Y tenía que ocurrir cuando él estaba delante » (*ANM*, p. 33). On constate ainsi dans les premières séquences un va-et-vient temporel : les séquences une, sept et huit sont postérieures sur un plan chronologique aux séquences deux à six. Ce mouvement de va-et-vient temporel est définitivement aboli par une analepse, à la séquence neuf, durant laquelle se noue l'intrigue avec l'irruption de Graciano Custodio et de son témoignage accusateur à l'endroit de Canseco. À partir de ce point, l'ordre du récit ne se départira guère de l'ordre de l'histoire en dépit de la choralité de la narration.

La scénographie autour du témoignage de Graciano Custodio se caractérise par la répétition. On peut, à cet égard, parler d'un témoignage démultiplié dont le point d'articulation se trouve être le narrateur-protagoniste José Pestaña, figure de l'entre-deux et pièce nécessaire pour lier et donner un sens au récit dans son entier. D'une part, le témoignage est répété à deux reprises. Il est d'abord prononcé sur le mode accusatoire à l'occasion d'une rencontre inopinée dans les rues de León entre Graciano Custodio et Germán Canseco. Puis le témoignage est répété dans les séquences suivantes à l'initiative de Pestaña, qui décide d'interroger plus longuement Custodio, ce dont le récit rend compte par le choix d'une focalisation multiple : une partie du témoignage étant reproduit depuis la perspective de Pestaña puis une seconde partie depuis celle de Custodio. Le récit peut ainsi insister sur les médiations qui président à la construction du savoir historique mais également mettre en scène la constitution du témoignage en document grâce à la double position de Pestaña, à la fois témoin et historien, qui cherche ainsi à instituer Custodio en « documento viviente » (*ANM*, p. 51).

### *c. Le narrateur devant l'archive filmique du 23-F dans Anatomía de un instante*

*Anatomía de un instante* a pour source et pour objet fondamental l'archive vidéo du 23-F qu'il convoque et explicite dès le prologue, et à propos de laquelle il poursuit sa réflexion dans l'épilogue, deux espaces stratégiques dans ce roman que la critique universitaire a d'ailleurs investi massivement, notamment pour débattre autour de la généricité du texte<sup>1</sup>. Il faut cependant préciser qu'une tension se donne à voir dans le

---

<sup>1</sup> Cf. par exemple : Charline Pluvinet, « Les "récits réels" de Javier Cercas : la recherche d'une esthétique documentaire à la frontière des genres », dans Alison James et Christophe Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, Rennes, PUR, 2013, p. 117-127, cf. p. 123-127 ; Violeta Ros Ferrer, *Representaciones de la Transición en la novela española actual. Poéticas, afectos e ideología en el campo*

rapport à l'archive du narrateur-auteur. Si celui-ci valorise d'un point de vue épistémologique l'archive vidéo et la constitue en document, c'est avant tout un instant infime de cette archive qui retient véritablement son attention : celui du moment où Adolfo Suárez refuse d'obéir aux gardes civiles qui ont intimé l'ordre de se coucher au sol à l'ensemble des personnes présentes dans l'hémicycle du Congrès des Députés.

Pour autant, la mise en scène de l'archive obéit à la même logique syntaxique précédemment évoquée : l'archive vidéo génère un trouble, cette fois inexplicable et mystérieux, qui finit par instaurer un principe de répétition. Le narrateur non seulement revient fréquemment à cette source, mais il la reproduit et l'institue en document. En outre, comme nos analyses l'ont mis en évidence, l'archive filmique est une figure tutélaire du récit, ce que démontre sa portée structurelle sur un plan textuel et poétique.

*Anatomía de un instante* s'ouvre sur l'isotopie de la dissonance : l'auteur-narrateur, dans le prologue, se place d'emblée en porte-à-faux face à la mémoire collective du coup d'État telle qu'elle se manifeste à la fin des années 2000, mais aussi face aux récits interprétatifs proposés par certains intellectuels ou par le journalisme d'investigation. À ce premier écart, se superpose et s'impose la dissonance mystérieuse produite par le contact du narrateur avec l'archive vidéo du 23-F en 2006, à l'occasion du 25<sup>e</sup> anniversaire du coup d'État. Cette année-là, alors que Javier Cercas n'adhère pas aux interprétations et des représentations dominantes sur le 23-F, il se trouve saisi par l'archive : « De repente me pareció una imagen hipnótica y radiante, minuciosamente compleja, cebada de sentido » (*AI*, p. 18) et par le mystère de l'identité d'Adolfo Suárez. Pourtant, l'auteur avait déjà vu cette scène, tout comme de nombreux Espagnols : « Por supuesto, yo había visto decenas de veces esa imagen, pero por algún motivo aquel día la vi como si la viese por vez primera » (*AI*, p. 18).

Ce nouveau regard sur l'archive si souvent visionnée non seulement motive le projet d'écriture d'un roman sur le 23-F, mais conduit également Javier Cercas à chercher à avoir accès à l'archive vidéo dans son intégralité, à répéter le visionnage et à le mettre en scène de manière à le constituer en source documentaire du récit. La saisie fait ainsi suite au saisissement initial, l'intuition d'une forme de reconnaissance donne lieu à un désir de connaissance.

---

*literario (2000-2016)*, thèse de doctorat dirigée par Joan Oleza Simó, Valence, Université de Valence, 2017, p. 196-216.

Cette préoccupation à l'endroit de la constitution de l'archive filmique en document, c'est-à-dire en objet d'une interrogation et d'une construction épistémologique – puisqu'il n'y a pas de document sans questionnement –, a été explicitée par Javier Cercas dans l'épître. Dans son essai *El punto ciego*, il estime à cet égard que les historiens se sont fourvoyés en ne s'emparant pas de l'archive vidéo du 23-F afin de la constituer en document. Cette archive serait « un documento tan evidente que nadie lo ha considerado un documento [...] que en [su] opinión constituye sin embargo la guía mejor para entender aquellos hechos, además de uno de los documentos fundamentales de la historia española del siglo XX<sup>1</sup> ». Il s'agit là d'asseoir, tout en revendiquant une identité spécifique d'écrivain et de « *literato* », une légitimité proche de celle de l'historien tout ou s'en démarquant. Nous y reviendrons à l'issue de cette étude.

Face aux « pocos segundos repetidos cada año por televisión » (*AI*, p. 14), le narrateur-auteur obtient auprès de TVE une copie intégrale de l'enregistrement: « las imágenes que vemos cada aniversario del 23 de febrero duran cinco, diez, quince segundos a lo sumo ; las imágenes completas duran cien veces más: treinta y cuatro minutos y veinticuatro segundos » (*AI*, p. 19). L'accès est non seulement total, mais il permet une distanciation dans la mesure où l'archive brute n'est plus intégrée dans un montage qui la réduit à n'être qu'un extrait diffusé au détour d'un journal télévisé, c'est-à-dire que le narrateur, par sa quête, accède à un nouveau régime de visibilité de l'archive qu'il cherche à perpétuer par le biais de la technique de l'ekphrasis.

Cette volonté de poser l'archive en figure tutélaire d'un récit littéraire mérite d'être interrogée. Si l'on conçoit la littérarité sur le mode de l'écart, de la faille, de la problématisation d'un rapport au réel toujours présent mais systématiquement médiatisé, l'archive reversée dans l'espace du roman de Javier Cercas ne saurait se résumer à une simple captation brute du réel. Paradoxalement, selon le goût de l'auteur pour les oxymores, l'essence romanesque du récit se cristallise pleinement dans l'archive. En effet, nous verrons dans le prochain chapitre que l'archive du 23-F fait l'objet d'une pulsion scopique que nous proposerons de lire comme une pulsion originaire également manifeste dans d'autres romans de Javier Cercas.

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 42.

d. *Parodier le recours au document original dans El vano ayer*

*El vano ayer*, récite que l'on peut inscrire dans la tradition de l'antiroman<sup>1</sup>, parodie significativement le recours à l'esthétique documentaire et à la structure d'enquête de la fiction mémorielle. Il faut d'emblée remarquer que l'ironie de l'auteur diégétique à l'endroit de la source documentaire comme appui à la construction d'un récit tient précisément à la violence épistémique et politique que ces fictions infligeraient au passé en l'instrumentalisant au nom d'une logique divertissante, dépolitisante et commerciale spécifiquement capitaliste, comme l'explique le personnage d'« el impertinente lector » de *¡Otra novela sobre la guerra civil!* lorsqu'il dénonce les dérives de la fiction mémorielle au profit de :

una historia entretenida, un ejercicio de estilo, una convencional trama de autoconocimiento y, por supuesto, de amor. Eso sí, con la guerra civil al fondo, actuando de referente atractivo, reconocible, donde el lector se siente cómodo y se muestra curioso. Novelas como ésta pueden hacer más daño que bien en la construcción del discurso sobre el pasado, por muy buenas intenciones que se declaren<sup>2</sup>.

L'orée du récit dans *El vano ayer* passe par la convocation d'une forme de manuscrit trouvé qui fragilise les frontières entre le réel et la fiction, une fois encore sur le mode de la parodie. On retrouve dans ce récit la dimension répétitive du contact avec le document trouvé.

L'ironie de l'auteur diégétique soumet l'enquête documentaire à une véritable dégradation. Alors que dans les autres romans du corpus, le manuscrit trouvé prend la forme d'un témoin, d'une archive difficilement accessible ou d'un roman à clef dissimulé

---

<sup>1</sup> On entend par-là une tradition romanesque ancrée dans « la critique du discours littéraire en tant que tel, et avant tout du discours romanesque » dont l'exemple paradigmatique est représenté par le *Quichotte* (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1978, p. 224).

<sup>2</sup> Isaac Rosa, *¡Otra novela sobre la guerra civil!*, Barcelone, Seix Barral, 2007, p. 444-445. Ce roman constitue une réécriture du premier roman de Rosa, *La malamemoria* dans lequel un personnage de lecteur intrusif – un « impertinente lector » selon les termes de l'avertissement signé du nom de l'auteur en début d'ouvrage – glisse en fin de chacun des chapitres des commentaires incisifs et mordants. Cette position correspond à la position d'Isaac Rosa, qui a formulé ailleurs des propos en tout point analogues, à l'image de son prologue au livre de David Becerra sur le roman de la guerre civile, dans lequel il dénonce « [n]ovelas que se limitan a usar la Guerra Civil como telón de fondo, escenario histórico atractivo y familiar para el lector español. Novelas que consciente o inconscientemente reproducen la versión franquista de la Guerra Civil [...] Novelas que despolitizan y desideologizan una guerra tan politizada e ideologizada como aquella » (Isaac Rosa, « Prólogo. Y pese a todo, necesitamos más novelas sobre la Guerra Civil », dans David Becerra Mayor, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, p. 9-16, cf. p. 11-12).

dans le grenier de particuliers, dans *El vano ayer* la source documentaire est dénichée dans une simple bibliothèque publique, dans un livre d'histoire générale. Le secret historique<sup>1</sup> à propos du passé récent devient une simple anecdote à la portée de tous et finalement dénichée de manière hasardeuse et prosaïque.

Les premières séquences fonctionnent ainsi comme un mode d'emploi parodique dans lequel le narrateur indique pas à pas la démarche à suivre pour trouver une matière historique romanesque, « esa despreciada anécdota que lleva décadas esperando nuestra atención y que no ha merecido hasta hoy el trabajo dilatado de los historiadores » (*EVA*, p. 9-10). Mais cette dimension civique associée au « rescate » (*EVA*, p. 9) de cette anecdote s'avère un euphémisme. L'hypotypose de la quête documentaire dans divers ouvrages attestés d'histoire générale de l'Espagne du XX<sup>e</sup> siècle met en scène un auteur à la recherche d'une source de romanesque et de fabulation. Chacune des citations « anecdotiques » reproduites donne ainsi lieu à des ébauches de romans gorgés de topiques, tels la « camaradería obrera », « la inevitable *femme fatale* », la « novela de traiciones y sospechas » (*EVA*, p. 12-13). Non sans ironie, la quête bibliographique expose ainsi non pas le souci civique mais bien l'intérêt commercial d'une littérature asservie aux normes consuméristes du « sabio público lector » et du « no menos sabio cuerpo editorial » (*EVA*, p. 15).

Ce premier sondage bibliographique permet à Isaac Rosa de glisser parmi les citations authentiques une citation apocryphe censée avoir été tirée d'un ouvrage attesté dans laquelle apparaît le professeur universitaire Julio Denis. Via cette stratégie en trompe-l'œil, le narrateur reproduit l'ambiguïté référentielle à l'œuvre dans nombre de fictions mémorielles. Il ne s'agit pas ensuite de revenir à cette trouvaille documentaire, comme dans les autres récits du corpus, mais bien de répéter le geste documentaire afin de mimer le recoupement critique qui est au principe même de toute démarche d'enquête. Cette mimésis est marquée du sceau de l'ambivalence : elle reproduit tout en la parodiant une pratique que l'on décèle sous des formes diverses dans les autres romans du corpus. Ainsi, Pestaña dans *Ayer no más*, en interrogeant le témoin pour recueillir son témoignage intégral, cherche à s'assurer de la véracité de ce « document vivant » que pourrait constituer Custodio. Juan Urbano, dans *Mala gente que camina*, mène une enquête préliminaire sur Dolores Serma avant même d'avoir pu consulter *Óxido*. Enfin, Javier

---

<sup>1</sup> On retrouve une critique quelque peu analogue dans *¡Otra novela sobre la guerra civil!* dans lequel le lecteur « impertinent » juge sévèrement le recours du récit à « un secreto de la guerra civil » (p. 24).

Cercas parvient à visionner l'archive filmique intégrale du 23-F et commence à se documenter en parallèle<sup>1</sup>.

Dans *El vano ayer*, l'auteur diégétique, par le recours à l'ironie, propose une parole double particulièrement visible dans la mise en scène du recouplement documentaire. Il incarne tour à tour l'auteur critique, qui correspond à la posture d'auteur<sup>2</sup> d'Isaac Rosa, et l'auteur inféodé aux logiques du marché éditorial – tout en se réclamant malgré tout d'une autonomie de l'art et d'une liberté créatrice. La répétition du geste documentaire illustre parfaitement cette duplicité énonciative. Dans la séquence trois, le narrateur associe sa trouvaille documentaire à une exigence épistémologique : faire des aventures de Julio Denis le lieu de « un retrato de la dictadura franquista (pues no otro será el objetivo de la posible novela) útil tanto para quienes la conocieron (y olvidan) como para quienes no la conocieron (e ignoran) » (*EVA*, p. 17). Ce portrait littéraire aurait pour but de s'éloigner de la stéréotypie monumentalisante (la « fotografía fija », le « pintoresquismo habitual », « la épica decorada y sin identidad ») pour constituer un récit mémorable au nom de ses vertus esthétiques, politiques et épistémologiques. Mais dès la séquence suivante, la voix du narrateur s'écarte ponctuellement de ce parti pris lorsqu'il fait des recherches bibliographiques complémentaires sur Julio Denis :

[...] sin que el autor sea víctima de ese afán [de realidad], sí cree necesario, o al menos recomendable, una breve aproximación bibliográfica al elegido personaje (llamémoslo ya como lo que es, un personaje), la curiosidad que nos lleva contrastar nuestro inicial hallazgo en otros índices onomásticos del período, sólo por asegurar su insignificancia histórica, su completo olvido, para evitar así el citado afán realista y poder centrarnos en la ficción [...]. (*EVA*, p. 18)

À l'issue de ces recherches, fructueuses (*EVA*, p. 18-21), le narrateur fait mine d'adopter le point de vue qu'il dénonce dans une formulation antiphrastique qui associe subrepticement le lecteur, via l'emploi d'adjectifs au pluriel : « *Libres* de toda responsabilidad histórica, *ajenos* a cualquier disciplina o exactitud [...] queda en *nuestras*

---

<sup>1</sup> « Mientras tanto, durante aquella temporada inicial leí varias biografías de Suárez, varios libros sobre los años en que ocupó el poder y sobre el golpe de estado, hojeé algún periódico de la época, entrevisté a algún político, a algún militar, a algún periodista » (*AI*, p. 19-20).

<sup>2</sup> À la suite de Jérôme Meizoz, on entend par posture d'auteur la mise en scène singulière de la position et de la trajectoire d'un auteur dans le champ littéraire, c'est-à-dire « l'« identité littéraire » co-construite par l'auteur lui-même, et les médias qui la relaient vers le public », dans une interaction entre l'écrivain et l'institution littéraire. Cette mise en scène se construit à la fois via la conduite et le discours et relève donc de la « présentation de soi », ce que l'on pourrait également appeler un ethos auctorial avec Dominique Maingueneau (Jérôme Meizoz, « Champ littéraire et analyse de discours : quelles articulations ? », dans Dominique Maingueneau et Inger Østenstad (éds.), *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 65-85, cf. p. 79-80).

manos decidir un boceto inicial del personaje » (*EVA*, p. 23, nous soulignons). On perçoit ici un détournement de l'enquête documentaire au profit d'une forme de falsification historique, voire de mensonge : l'insignifiance – ou la méconnaissance – d'une anecdote de l'histoire récente assurerait l'impunité de la création romanesque<sup>1</sup>.

Ainsi, dans *El vano ayer*, la source documentaire, habituellement liée à l'actualisation du *topos* du manuscrit trouvé dans les autres romans du corpus, est soumise à une exhibition dégradante. L'écrivain mémoriel, qui habituellement représente des narrateurs-enquêteurs experts extrêmement documentés tout en revendiquant dans l'épitéxte un travail documentaire de longue haleine, se trouve ici dépeint comme un écrivain dénué d'un sens de la responsabilité historique. Or, dans ses positionnements publics, Isaac Rosa accorde une grande importance à cette notion de responsabilité<sup>2</sup>. Il oppose ainsi l'instrumentalisation romanesque à la sincérité attribuée à la démarche des écrivains mémoriels. Le procès intenté concerne dans une large part le traitement de la matière historique qui, lorsqu'elle est maniée, court le risque d'être manipulée.

Le rapport de l'auteur diégétique aux sources documentaires affichées et reproduites à l'orée du récit est ambivalent. Si elles semblent dévalorisées dans la mise en scène de leur facilité d'accès, comme s'il s'agissait d'en finir avec le mythe d'un écrivain-archiviste<sup>3</sup>, ces sources figurent pourtant très majoritairement dans l'*addenda* bibliographique de fin de volume. Ce n'est pas tant la valeur de ces sources qui est questionnée que l'usage « irresponsable » et fétichiste – en tant qu'effet de réel illusoire – qui en est fait dans les romans mémoriels. Les sources servent ainsi de caution

---

<sup>1</sup> Dans son roman *El impostor*, Javier Cercas, quelques années plus tard, livre un regard analogue sur Enric Marco, cet imposteur compulsif qu'il compare précisément à un romancier égaré dans le réel. Marco parvient à mentir grâce à sa capacité à falsifier sa biographie autour d'événements méconnus, notamment en se faisant passer pour un ancien déporté du camp Flossenbürg, où très peu d'Espagnols furent déportés, et non du camp de Mauthausen. Cette technique lui garantit ainsi durant de longues années une impunité totale (cf. Javier Cercas, *El impostor*, *op. cit.*).

<sup>2</sup> Voir notamment Isaac Rosa, « La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores », dans Amélie Florenchie et Isabelle Touton (éds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2000)*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 27-33. Nous reproduisons ci-après un passage qui synthétise le positionnement de l'auteur dans cet article : « Yo creo que los novelistas jugamos un papel en la construcción de ciudadanía en democracia [...]. Por eso a mí no me gusta hablar de compromiso (palabra también hoy maldita y de la que muchos autores huyen por considerarla apolillada, gastada, rancia). Yo prefiero hablar de responsabilidad, término que me parece más exacto. Pienso que escribir, escribir ficciones como es nuestro caso, implica un ejercicio de responsabilidad. Algunos lo asumimos e intentamos ser autores responsables; otros se desentienden y optan por la irresponsabilidad; y algunos hasta celebran esa irresponsabilidad, la reclaman como condición propia » (p. 32).

<sup>3</sup> Ici, la parodie semble notamment viser Juan Manuel de Prada (*Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, 2000), Javier Cercas (*Soldados de Salamina*, 2001), ou encore Andrés Trapiello (*Días y noches*, 2000 ; *La noche de los Cuatro Caminos*, 2001).



historiographique, au service d'un « afán de realidad ». Le roman documenté tel que le dépeint Isaac Rosa ferait mine de compenser l'expérience du manque de réel historique – le roman mémoriel s'érige précisément contre l'oubli du passé – alors qu'il contribuerait à l'entretenir. En effet, selon l'auteur diégétique, le recours superficiel à des sources historiques permet, *in fine*, d'« encubrir ficciones con máscara de reportaje y que demasiadas veces acaba por falsificar realidades » (*EVA*, p. 18, nous soulignons).

### 1.1.2. *Des manuscrits trouvés « méconnaissables »*

À l'exception du cas hybride et parodique d'*El vano ayer*, les romans du corpus actualisent le *topos* du manuscrit trouvé et l'intègrent dans une structure herméneutique qui renvoie au code générique du roman d'enquête. Cependant, et c'est là un motif d'interrogation, dans ces œuvres la source documentaire originaire au fondement des récits permet au contraire d'ancrer ces récits dans le réel au lieu de faire signe, sur un mode autoréférentiel, vers la littérature en tant que réservoir de codes discursifs, qu'ils soient topiques ou génériques. On postule ici que l'autoréférentialité ne doit pas s'entendre comme une donnée antithétique à la productivité référentielle mais bien comme un moteur potentiel de la narrativité susceptible de construire la recevabilité et la reconnaissance des récits par les lecteurs. Dans le cas présent, ce mécanisme fonctionne d'autant plus que l'actualisation de ce *topos* le rend finalement peu visible comme tel à la lecture.

On associe fréquemment le motif du manuscrit trouvé au premier roman moderne, *Don Quichotte*<sup>1</sup>, dans lequel le narrateur affirme faire usage d'un document pour élaborer son récit, en l'occurrence un manuscrit trouvé à Tolède signé par un historien arabe (« historiador arábigo »), Cide Hamete Benengeli<sup>2</sup>. Outre le jeu polyphonique induit<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Édition consultée : Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Punto de Lectura, 2011 [1605 et 1615]. La modernité du *Quichotte* est traditionnellement liée à la réflexivité et les interrogations induites par sa dimension autoréférentielle, tandis que l'autre « premier » roman moderne proposé par l'histoire littéraire de tradition anglo-saxonne, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe (1719) rend compte, pour sa part, du poids déterminant de la classe bourgeoise sur un plan culturel, économique et politique (cf. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1977, p. 11-12).

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, I, chapitre 9, p. 85-86 : « Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado de esta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos [...] ». On cite bien moins souvent le chapitre 52 de la première partie, dans lequel le narrateur insiste une fois de plus sur le caractère documenté de son récit via la mention de recherches dans les « archivos manchegos » et la référence à un coffret de plomb contenant des parchemins « en letras góticas » et retrouvé « en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba » (*ibid.*, p. 529).

pour Cervantès, il s'agissait avant tout de convoquer et de parodier un des traits génériques caractéristiques des romans de chevalerie pour mieux les railler et s'en distancier, au premier rang desquels se trouve l'*Amadis de Gaule* (1508). Dans les romans de chevalerie, le récit se légitime par la mise en scène – souvent dans le paratexte – d'une source, d'un manuscrit trouvé censément rédigé dans une langue de culture, donc prestigieuse et porteuse de véridicité, par opposition aux langues vulgaires dans lesquels s'écrivent ces récits, ou encore dans une langue exotique. L'auteur se présente ainsi comme un éditeur, ayant dû généralement faire traduire l'original qui aurait été, lui, produit par un témoin oculaire<sup>2</sup>. Initialement, le *topos* du manuscrit trouvé construit « une forme fantasmée de témoignage direct, une sorte d'*adtestatio rei visae* qui, en dernière instance, authentifie la fiction en la faisant passer dans le domaine de l'Histoire<sup>3</sup> ».

Ces deux traits caractéristiques, discours de l'Autre – langue exotique – et attestation du témoin, se retrouvent dans les romans du corpus. Dans *Anatomía de un instante*, la langue « autre » est liée à l'hétérogénéité sémiotique de l'archive filmique et l'autorité du témoin à celle de Javier Cercas lui-même qui affirme voir dans l'archive un point aveugle de l'histoire du 23-F. Dans *Ayer no más*, le « documento viviente » constitue également une langue Autre – la langue du vieux paysan léonais – liée au témoignage. Enfin, dans *Mala gente que camina*, on a souligné qu'*Óxido* était reçu comme un document testimonial dont on a souligné plus avant, dans notre première partie, la rupture stylistique qu'il induit dans le cours du roman, de par sa dimension existentialiste et les échos intertextuels kafkaïens que le narrateur s'empresse de préciser (*MGC*, p. 139), de même que Natalia Escartín (*MGC*, p. 197), qui pourtant affirme manquer cruellement de culture littéraire (*MGC*, p. 21).

Nous souhaitons interroger la tension entre référence et autoréférence que recèle le *topos* du manuscrit trouvé sur le long cours de l'histoire littéraire. Il s'agit, par ce bref détour, de comprendre en quoi les manuscrits trouvés au principe des romans documentaires de la mémoire se trouvent à la croisée de la fictionnalité et de la factualité.

Même si l'autorité du témoin invoquée par ce *topos* reste fragile, elle possède une puissance de véridicité, raison pour laquelle tant l'histoire, comme discipline, que le roman, comme genre, l'invoquent depuis l'Antiquité. Déjà Thucydide, en tant

---

<sup>1</sup> Celia Fernández Prieto, *Historia y novela*, op. cit., p. 65.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>3</sup> Carlos Heusch, « Présentation », *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, numéro monographique « Paratextes et stratégies de pouvoir dans la péninsule Ibérique au Moyen Âge », n° 35, ENS éditions, 2012, p. 11-26, ici p. 23.

qu'historien du temps présent, manifestait également son autorité en invoquant non seulement les sources mais aussi son statut de témoin direct<sup>1</sup>. Ernest Robert Curtius associe le topos de l'*adtestatio rei visae* – c'est-à-dire « l'attestation des choses vues » – dans le roman troyen à l'ambition de se donner pour vrai et véridique, ce qui lui permet d'ailleurs de poser une hypothèse éclairante sur l'ambition de véridicité du genre romanesque en tant que tel, dès son origine :

Las novelas troyanas de Dares y Dictis son, como sabemos hoy, refundición de novelas griegas, y para comprenderlas hay que partir siempre del espíritu de este género literario. Una de sus principales características –quizá también de la novela en general– es la pretensión de ser reales y verídicas (Macrobio, *Saturnales*, IV, vi, 13, menciona la *adtestatio rei visae* como uno de los medios adecuados para producir el *pathos*) y de provenir de los informes de un testigo ocular<sup>2</sup>.

Par le détour du *topos* du manuscrit trouvé et de l'autorité du témoin qu'il implique, on trouve ainsi un point de contact entre l'écriture romanesque et l'écriture de l'histoire qu'actualisent les romans documentaires de la mémoire. L'origine du roman serait d'ailleurs à chercher du côté d'une hybridation entre l'historiographie hellénistique et le genre bas de la comédie – et non dans l'épopée<sup>3</sup> –, comme l'a bien précisé Darío Villanueva<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> « En ce qui concerne les actes qui prirent place au cours de la guerre, je n'ai pas cru devoir, pour les raconter, me fier aux informations du premier venu, non plus qu'à mon avis personnel : ou bien j'ai assisté moi-même, ou bien j'ai enquêté sur chacun auprès d'autrui avec toute l'exactitude possible. J'avais, d'ailleurs, de la peine à les établir, car les témoins de chaque fait en présentaient des versions qui variaient, selon leur sympathie à l'égard des uns ou des autres, et selon leur mémoire » (Thucydide, *La guerre du Péloponnèse*, vol. I, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 35).

<sup>2</sup> Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, vol. 1, trad. De Margit Frenk et Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 252.

<sup>3</sup> Thomas Pavel, à l'encontre de la filiation épique du roman posée par Hegel puis Lukács, remarque que dès l'origine du roman – qu'il fait remonter au roman hellénistique –, la distinction générique vis-à-vis de l'épopée apparaît clairement : « Il n'y a pas de doute que l'*Illiade* (VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) et les *Éthiopiennes* appartiennent à des genres littéraires différents. Tellement différents, ajouterais-je, qu'on ne saurait y voir un rapport de filiation, ni considérer le roman comme étant l'épopée de l'âge moderne » (Thomas Pavel, *La pensée du roman*, *op. cit.*, p. 33).

<sup>4</sup> Darío Villanueva, « Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo », *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 15, n° 3, printemps 1991, p. 489-502, cf. p. 490-491 : « En una consideración puramente genética, la novela parece surgir de una hábil mixtura entre gran número de características del relato histórico –narración en prosa de sucesos desarrollados por sus protagonistas a través del tiempo y del espacio– y una sustancia argumental, la aficción y los enredos amorosos, casi en exclusiva confiadas al género dramático inferior, la comedia. [...] [N]o existe ninguna marca o registro formal que nos permita diferenciar tajantemente [el género historiográfico y el novelístico]. Ambos comparten narración, descripción, diálogo, retratos y otros registros en una estructura prosística común. La única diferencia reside en la oposición entre lo ficticio y lo efectivamente sucedido, lo real. Pero no se trata de algo tan claro e inconfundible como a simple vista pudiera parecer ». On pourra également consulter : Celia Fernández Prieto, *Historia y novela*, *op. cit.*, p. 43.

Pour autant, le motif du manuscrit trouvé, bien que lié à une mimésis formelle de l'écriture référentielle caractéristique de l'historien ou du témoin oculaire, a très vite été reçu comme une stratégie d'immersion fictionnelle, au service de la suspension volontaire d'incrédulité, selon l'expression fameuse de Coleridge. C'est ce que soutient Carlos Heusch de façon convaincante lorsqu'il affirme qu'il s'agissait avant tout d'une stratégie paratextuelle qui fonctionnait comme un élément « identificateur » de la généricité du roman :

Même si les genres littéraires médiévaux peuvent souvent paraître flous et parfois même intangibles, j'ai pourtant la conviction que le destinataire médiéval d'un texte avait ou voulait avoir une idée assez précise du type de discours qu'on lui soumettait et pour ce faire il avait besoin de repères ou de marqueurs distinctifs. C'est peut-être pour cela que cette fiction des origines ne se retrouve que rarement, au moins dans les modalités que nous connaissons (dictée puis traduction ; translation à partir d'une langue exotique ; manuscrit retrouvé fortuitement dans tel *armarium* puis retraduit...), dans des paratextes de récits sans rapport aucun avec les livres de chevalerie [...]<sup>1</sup>.

Paradoxalement, la critique promue par Cervantès à l'endroit du roman de chevalerie a pu faire penser, à tort, que le manuscrit trouvé fonctionnait jusqu'alors comme une feintise pour authentifier le merveilleux de ces fictions. Pourtant, le *topos* du manuscrit trouvé, avant et après le *Quichotte*, a fonctionné « comme déclaration de fictionnalité<sup>2</sup> ». Cette tradition a, depuis, connu de nouveaux investissements esthétiques. Nombre de romans épistolaires du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles sont encadrés par un paratexte mobilisant ce *topos* dans le but de construire « la fiction de leur référentialité<sup>3</sup> », à l'image des *Liaisons dangereuses*<sup>4</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le roman historique romantique tel qu'il est initialement configuré par Walter Scott reprend fréquemment la figure d'un narrateur qui se présente également comme l'éditeur ou le transcritteur d'une source documentaire attribuée à un témoin oculaire – manuscrit ou chronique – et ainsi présentée

---

<sup>1</sup> Carlos Heusch, « Présentation », *op. cit.*, p. 24.

<sup>2</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction, Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016, p. 108. Elle évoque le fait que le *topos* du manuscrit trouvé, au XVIII<sup>e</sup> siècle, fonctionne comme « déclaration de fictionnalité », comme s'il s'agissait d'une rupture par rapport à des usages antérieurs.

<sup>3</sup> Christine Montalbetti, *La Fiction*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Corpus », 2001, p. 161.

<sup>4</sup> Voir la « Préface du rédacteur », dans Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2003 [1782]. Nous aurions pu évoquer également le cas limite du récit apocryphe et dans un premier temps anonyme des *Lettres portugaises traduites en français* (1669) dont le statut référentiel ou fictionnel a été sujet à débats depuis sa publication jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à ce que la découverte du privilège d'auteur permette d'établir la très probable auctorialité de Gabriel-Joseph Guilleragues. Ainsi, ces *Lettres* « nous renseignent ainsi sur la fragilité du pacte d'écriture-lecture : qu'un seul nom (celui de l'auteur) nous manque, et tout est perturbé » selon la belle et synthétique formule, inspirée d'un célèbre vers de Lamartine, de Frank Wagner, « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique*, vol. 172, n° 4, 2012, p. 387-407, cf. p. 391.

comme véridique<sup>1</sup> sans que cela induise les lecteurs en erreur<sup>2</sup>. Cette stratégie de pseudo-authentification de la fiction perdure jusque dans la littérature contemporaine et dans l’imaginaire littéraire des lecteurs actuels<sup>3</sup>.

À ce titre, les documents originaux du corpus pourraient renvoyer le lecteur cultivé à l’empire de la fiction, du fait de leur actualisation de ce *topos* et en tant que dispositifs à même d’embrayer la tension narrative. Outre le cas spécifique de l’archive du 23-F dans *Anatomía de un instante*, qui est connue d’une grande partie des lecteurs espagnols ou familiers de l’histoire récente de l’Espagne, nombre d’indices permettent d’affirmer que cette dimension autoréférentielle cède le pas à une lecture transitive.

Le roman « trouvé » et fictif *Óxido*, actualisation la plus évidente du *topos* du manuscrit trouvé, a généré des confusions de la part de lecteurs cultivés : Benjamín Prado a été contacté par une maison d’édition désireuse de publier une édition critique *Óxido*<sup>4</sup>. Hors du corpus, on peut signaler le cas spécifique de *Días y noches* d’Andrés Trapiello, un récit entièrement construit en fiction de document. Le *topos* du manuscrit trouvé est respecté à la lettre dans la mesure où l’auteur – dont on connaît la passion cervantine – fonde son roman sur la découverte du journal de Justo García dans les archives de la fondation Pablo Iglesias. La préface, fonctionne comme une véritable supercherie littéraire ambiguë<sup>5</sup>, qui a induit en erreur nombre de lecteurs<sup>6</sup>, et non des moindres, puisque le socialiste Alfonso Guerra, alors directeur de la fondation – et ancien libraire – a demandé qu’on lui remette le manuscrit original<sup>7</sup>. Andrés Trapiello a, un an plus tard,

---

<sup>1</sup> Celia Fernández Prieto, *Historia y novela*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>2</sup> Celia Fernández Prieto, « Novela, historia y postmodernidad », dans *Actas del Congreso Literatura e Historia (20-22/10/2004)*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 89-104, cf. p. 100.

<sup>3</sup> Il en est ainsi de l’historien Carlos Gil Andrés qui, conscient de la connotation fictionnalisante de la trouvaille documentaire, se sent obligé de préciser que son ouvrage, bien que partant d’une archive trouvée fortuitement, procède bien du réel : « Al caer al suelo, con un ruido grave y seco, el legajo levantó el polvo del alrededor, un polvo acumulado por décadas de abandono y de silencio. Esta vez la historia del manuscrito encontrado era cierta, no se trataba de una excusa del narrador para comenzar el relato » (Carlos Gil Andrés, *Piedralén. Historia de un campesino. De Cuba a la Guerra Civil*, Madrid, Marcial Pons, 2010, p. 23). On trouve une remarque analogue de la part de Stéphane Michonneau, *Un récit mémorable*, *op. cit.*, p. 21 et p. 165.

<sup>4</sup> Entretien privé avec l’auteur (Madrid, 12/06/2016).

<sup>5</sup> Danielle Corrado, « *Días y noches* d’Andrés Trapiello : les enjeux d’un choix formel », dans Danielle Corrado et Viviane Alary (éds.), *La guerre d’Espagne en héritage: entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 519-530, cf. p. 526.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 528.

<sup>7</sup> Marcos Abal et Ernesto Baltar, « Andrés Trapiello: “El mayor fracaso de la oposición al franquismo fue que se demostró inútil para derrocarlo” » (entretien), *Jotdown.es*, mai 2013, en ligne : <https://www.jotdown.es/2013/05/andres-trapiello-el-mayor-fracaso-de-la-oposicion-al-franquismo-fue-que-se-demostró-inútil-para-derrocarlo/>, dernière consultation le 21/10/2018.

réitéré l'expérience en publiant *La noche de los Cuatro Caminos* à partir d'archives franquistes qu'il dit avoir retrouvé lors de ses sorties dominicales au Rastro<sup>1</sup>. L'exhibition des archives et la factualité du livre ne laissent cette fois aucun doute quant à la véracité de ces documents originaux et à leur usage en tant que source. Autant dire qu'il n'y a aucune règle en la matière, ni du côté des lecteurs, ni même du côté des auteurs. Ce qui importe, à notre sens, c'est que ce *topos*, qu'il ait ou non une base référentielle dans le hors-texte, renferme une puissance narrative de captation de l'intérêt du lecteur d'autant plus notable qu'il s'articule à une structure d'enquête.

Revenons aux réflexions par lesquelles Gérard Genette conclut son ouvrage *Métalepse*, il y évoque une « transfusion [...] réciproque » entre fiction et réalité :

Cette transfusion perpétuelle, et réciproque, de la diégèse réelle à la diégèse fictionnelle, et d'une fiction à une autre, est l'âme même de la fiction en général, et de toute fiction en particulier. Toute fiction est tissée de métalepses. Et toute réalité, quand elle se reconnaît dans une fiction, et quand elle reconnaît une fiction en son propre univers : « Cet homme-là est un véritable Don Juan »<sup>2</sup>.

L'autoréférence, entendue ici moins comme la représentation diégétique de l'acte d'écriture et de la construction du récit qu'au sens de traits textuels qui dénotent des conventions littéraires bien connues – *topoi*, stéréotypes génériques –, n'invalide pas nécessairement l'immersion fictionnelle ni même son incidence dans le réel.

Dans le roman documentaire de la mémoire, le *topos* du manuscrit trouvé s'intègre structurellement dans une enquête et inscrit ainsi ce type de roman dans un rapport de filiation avec le roman policier, même si un crime n'a pas toujours été effectivement commis. Dans *Soldados de Salamina*, archétype du roman documentaire, l'enquête ne porte pas en dernière instance sur un assassin mais bien sur un sauveur, voire une figure du Juste<sup>3</sup>, tant et si bien que le roman peut se lire comme une glose d'un adage de la tradition orale juive : « Quiconque sauve une vie sauve l'univers tout entier<sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> L'auteur a récemment publié un ouvrage consacré à ses pérégrinations au Rastro : Andrés Trapiello, *El Rastro. Historia, teoría y práctica*, Barcelone, Destino, coll. « Imago Mundi », 2018.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 2004, p. 131.

<sup>3</sup> Selon la lecture proposée par Agnès Delage, *Le roman historien. Littérature, histoire et imaginaires démocratiques dans l'œuvre de Javier Cercas (2000-2017)*, Habilitation à diriger des recherches, Université Grenoble Alpes, 2017 (inédit).

<sup>4</sup> Talmud, *Mishna, Sanhédrin*, 4-5 et Talmud de Babylone, *Mishna, Sanhédrin*, 37a. Cet adage est parfois attribué au Coran, qui le reprend mais l'adapte au monde islamique (sourate 5, verset 32) (cf. Viviane Comerro, « La nouvelle alliance dans la sourate "al-Mā'ida" », *Arabica*, vol. 48, n° 3, 2001, p. 285-314, cf. p. 293-294). Elle est également inscrite sur les médailles remises aux Justes parmi les nations. Cet adage fait

Cependant, à l'échelle du corpus, cette filiation opère d'autant plus que tous les récits mettent en scène des crimes, des exactions ou des atteintes aux droits humains – assassinats et enlèvements de masse, tortures, coups d'État.

La convocation de stratégies discursives associées à la littérature populaire – roman historique, roman d'enquête – permet au roman documentaire de la mémoire d'alimenter sa narrativité. Nous proposons d'envisager ces procédés non seulement comme une volonté de toucher un large nombre de lecteurs mais également comme un moyen de façonner une identité et un désir de savoir.

Selon la théorie du désir triangulaire de René Girard, le tiers – fictionnel ou réel – est un intermédiaire dans le façonnement du désir : en possédant ou en désirant l'objet, il désigne l'objet du désir auprès du sujet qui devient sujet désirant par mimétisme, en s'identifiant au tiers<sup>1</sup>. Les narrateurs-enquêteurs cherchent à constituer le savoir sur le passé récent en objet du désir et en savoir reconnu. Pour ce faire, ils mobilisent des opérations cognitives dans le cadre d'intrigues passionnantes et passionnelles, dans lesquelles interviennent des ressorts éculés mais réactualisés et donc effectifs. Une enquête sur les modes de réception pourrait évidemment donner plus de poids à ces postulats, même si la sociologie de la littérature a bien établi le pouvoir de façonnement des identités de la littérature. Les travaux de la sociologue Nathalie Heinich ont à ce titre permis de saisir à quel point « la fiction est [...] une école de formation aux états identitaires<sup>2</sup> ».

## 1.2. Des documents exceptionnels et métonymiques

Le document originaire dans les romans du corpus entre dans la diégèse « comme trace, [...] comme par effraction, morceau irréductible de passé qui clame, ici et

---

bien sûr écho, dans sa dynamique métonymique, à la phrase que José Antonio Primo de Rivera attribue à Oswald Spengler – « a última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización » – que Javier Cercas reprend dans le roman pour la détourner et la resignifier. Il fait ainsi des soldats républicains des sauveurs héroïques de la civilisations – des « héros de la retirada » pour reprendre un terme mobilisé par Cercas dans *Anatomía de un instante* pour qualifier Suárez, Carrillo et Gutiérrez Mellado –, précisément parce qu'ils sont capables de sauver des vies... ou des les épargner. Pour un commentaire nourri sur la resignification de la phrase de Spengler dans *Soldados de Salamina*, cf. Isabelle Fauquet, *L'exemplarité dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 227-230.

<sup>1</sup> René Girard, *Mensonge romantique, vérité romanesque*, Paris, Grasset, 2001 [1961].

<sup>2</sup> Nathalie Heinich, « La fiction comme modelage de l'identité féminine », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 14, 2014/2, p. 93-99, citation p. 98.

maintenant, son insolente présence<sup>1</sup> ». À ce titre, le document introduit le désordre, comme le remarque Paul Ricœur à la suite des réflexions d'Emmanuel Lévinas sur la trace : « la trace se distingue de tous les signes qui s'organisent en système, en ce qu'elle *dérange* quelque "ordre" [...]. Oui, la trace laissée par quelque gibier dérange l'ordre végétal de la forêt<sup>2</sup> ».

Nous proposons de développer cette idée en montrant comment les narrateurs-enquêteurs construisent l'exceptionnalité du document qui s'offre à eux et s'engagent dans une quête à laquelle le lecteur est invité à s'identifier<sup>3</sup>. L'exceptionnalité du document d'archive s'associe *in fine* à l'exceptionnalité des narrateurs-enquêteurs qui construisent par ce moyen leur autorité et leur pouvoir de raconter le passé, et donc leur pouvoir de reconfigurer la mémoire depuis le terrain de la littérature, en concurrence avec nombre d'acteurs<sup>4</sup>.

### 1.2.1. *Des documents exceptionnels*

*Anatomía de un instante* confère un statut exceptionnel au document d'archive du 23-F avant tout depuis la perspective du saisissement, que nous aborderons plus avant dans ce chapitre, alors même que le narrateur-auteur insiste sur les potentialités heuristiques d'un document jusque-là délaissé par la communauté des historiens. Sur le plan de la poétique, cette exceptionnalité s'inscrit dans une visibilité inédite de l'archive via l'ekphrasis et sa portée structurante. En outre, il faut préciser qu'il y a là une véritable performativité du geste de constitution de cette exceptionnalité.

Comme l'énonce, à raison, Jesús de Andrés dans sa critique du roman de Javier Cercas,

[No] cabe la jactancia por haber utilizado las imágenes grabadas durante el secuestro del Congreso, presentando la obtención del vídeo completo de Televisión Española como otro logro de la investigación, ya que lo fundamental

---

<sup>1</sup> Stéphane Michonneau, *Un récit mémorable*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>2</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit. III.*, *op. cit.*, p. 226. Il se fonde sur Emmanuel Lévinas, « La trace », dans *id.*, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 57-63.

<sup>3</sup> Pour les besoins de l'analyse, nous laisserons de côté *El vano ayer* qui, précisément, conteste la construction de l'exceptionnalité du document trouvé et la soumet à une critique virulente visant à ridiculiser ce procédé.

<sup>4</sup> Sebastiaan Faber, Pablo Sánchez León, Jesús Izquierdo Martín, « El poder de contar y el paraíso perdido. Polémicas públicas y construcción colectiva de la memoria en España », *Política y Sociedad*, vol. 48, n° 3, 2011, p. 463-480, en ligne : [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_POSO.2011.v48.n3.36423](http://dx.doi.org/10.5209/rev_POSO.2011.v48.n3.36423), dernière consultation le 10/10/2018.



de las mismas está en la red al alcance de cualquiera pulsando simplemente el botón de un ordenador<sup>1</sup>.

Cette limite, qu'une pensée critique permet aisément de mettre en évidence, se trouve contrebalancée par un montage spécifique. D'une part, le narrateur-auteur exhibe l'archive via de nombreux passages descriptifs et, d'autre part, produit divers commentaires narratifs afin d'insister sur son statut de seule et unique preuve à conviction du coup d'État (*AI*, p. 26). Il en vient ainsi à passer sous silence les nombreuses photographies prises ce jour-là, notamment celles restées fameuses de Manuel Pérez Barriopedro, alors photographe à l'agence EFE, qui offrent des images précises et de grande qualité<sup>2</sup>. Par ailleurs, le lecteur peut s'étonner du degré de précision des ekphrasis proposées par le narrateur<sup>3</sup> à la lumière des images assez floues de cette archive – effectivement aisément consultable depuis le site internet de RTVE –, comme le montre on ne peut plus clairement le photogramme qui sert d'illustration à la couverture du roman. En d'autres termes, « les images [telles que les représente Javier Cercas] se révèlent profondément distinctes de celles que l'on peut observer à l'écran<sup>4</sup> ».

Le narrateur de *Mala gente que camina* assure l'exceptionnalité du document par diverses stratégies. La lecture référentielle et transitive du roman en faveur de sa valeur testimoniale a été préparée dans la phase de nouement. Durant l'enquête préliminaire sur Dolores Serma, le narrateur, outre des références historiques au contexte franquiste, essaime des références à Vallejo Nájera, le psychiatre inspirateur de la politique de soustraction des enfants aux prisonnières républicaines durant la période d'après-guerre. En outre, le narrateur prépare la lecture transitive d'*Óxido* en faisant de *Nada* un roman plus proche du réalisme social que d'une écriture existentialiste ou romantique. Il apparaît ainsi évident que c'est avant tout la socialité et la politicalité de la production littéraire qui intéressent Juan Urbano. La lecture d'*Óxido* perpétue cette tendance et la parachève. L'interprétation strictement littéraire est minime (*MGC*, p. 139), et bascule immédiatement sur une interprétation directement factuelle du texte, centrée sur ses

---

<sup>1</sup> Jesús de Andrés, « Javier Cercas: *Anatomía de un instante* » (recension), *op. cit.*, p. 330.

<sup>2</sup> Parmi ces photographies, celle représentant le lieutenant-colonel Antonio Tejero arme au poing face à l'hémicycle a permis à son auteur de remporter le prix World Press Photo of the Year en 1982.

<sup>3</sup> « por un momento [...], la mano del joven presidente y la mano del viejo general *parecen buscarse* » (*AI*, p. 103, nous soulignons), « Víctor Carrascal [...] levanta la vista y mira a derecha e izquierda, *con una expresión mitad de desconcierto y mitad de súplica* » (*AI*, p. 250, nous soulignons).

<sup>4</sup> Johanne Helbo Bøndergaard, *Forensic Memory. Literature after Testimony*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017, p. 182, notre traduction (« *the images appear profoundly different than when watched on screen* »).

implications politiques, sur la base d'une correspondance terme à terme entre le texte littéraire et la réalité extratextuelle du franquisme d'après-guerre. Il faut relever la dimension métatextuelle d'une telle pratique : Juan Urbano, en tant que héros exemplaire, fait ici figure de Lecteur Modèle intradiégétique au travers duquel le lecteur empirique est invité à actualiser *Mala gente que camina* sur le mode de la transitivité. Cette interprétation d'*Óxido* comme roman à clef est mise en texte sur le mode de questionnements à la chaîne, par ailleurs fréquents dans l'ensemble du texte :

Empecé a hacerme preguntas: ¿qué simbolizaba, en realidad, ese relato fantástico? [...] ¿Qué mensaje quería transmitir la parábola del niño desaparecido? ¿No resultaba evidente que la novela de Serma hablaba de uno de los más viscosos expolios del franquismo, el rapto o hurto de los hijos de las represaliadas para entregárselos a familias afectas al Régimen, un tema del que se sabía realmente muy poco pero sobre el que se tenían oscuras sospechas? Porque o yo veía visiones, o en la ciudad siniestra de *Óxido* no era muy difícil intuir una representación de la España onerosa de la posguerra. (MGC, p. 142, nous soulignons)

La voix de Dolores Serma se trouve noyée sous le discours interprétatif de Juan Urbano, comme l'a fort bien noté Elina Liikanen<sup>1</sup>. À juste titre, cette dernière remarque également que « resulta evidente que para el narrador el valor de [*Óxido*] radica en su calidad de testimonio sobre el robo de niños<sup>2</sup> ».

En outre, comme cela transparaît dans la longue citation que nous venons de reproduire, le narrateur n'a de cesse d'insister sur le déficit en termes de connaissances historiques qui entoure la question des enfants volés. La suite de l'intrigue permet de reproduire et de compenser – dans la diégèse – ce déficit qui tient autant à un manque historiographique qu'à une médiatisation déficitaire. Ce déficit médiatique est indirectement dénoncé lorsque Marconi, l'Uruguayen en exil qui tient le bar Montevideo où Juan Urbano a ses habitudes, rappelle que l'affaire des enfants volés sous les dictatures du Cône Sud a été évoquée « mil veces en los diarios » (MGC, p. 32). Or, cette

---

<sup>1</sup> Elina Liikanen, *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural. Tres modos de representar la Guerra Civil y el franquismo en la novela española actual*, thèse de doctorat, Université d'Helsinki, 2015, p. 204, en ligne : <http://hdl.handle.net/10138/155185>, dernière consultation le 28/05/2018.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 207. Ce mode de lecture basé sur l'idée d'une transitivité intégrale d'*Óxido* – la représentation littéraire devant systématiquement mener à une donnée référentielle précise – se fait cependant au prix d'un refus de s'engager plus avant dans les potentialités narratives que recèle le symbolisme du roman de Dolores Serma, comme le souligne Elina Liikanen (*ibid.*, p. 203), et comme le regrette par ailleurs Miguel García-Posada, dans sa critique littéraire parue dans le supplément culturel d'*ABC*, dans laquelle il estime que Benjamín Prado aurait pu faire le choix d'écrire « in extenso » *Óxido* (Miguel García-Posada, « Un alegato », *ABC*, supplément *Cultural*, 02/09/2006, p. 12). Remarquons que ce procédé n'aurait pas été sans rappeler le choix narratif effectué par Andrés Trapiello dans *Días y noches*.

dénonciation correspond à une situation bien réelle dans le hors-texte, puisque les enfants volés sous le franquisme ont eu jusqu'à la date de publication du roman, et même après, un écho médiatique fort modeste<sup>1</sup>.

Afin de parachever l'exceptionnalité d'*Óxido*, une seconde stratégie consiste à faire de Dolores Serma un personnage mystérieux de par sa trajectoire biographique paradoxale. En dépit d'un roman antifranquiste et testimonial d'une nature tout à fait remarquable, si l'on s'en réfère à la réalité historique<sup>2</sup>, Dolores Serma gravite dans l'entourage de diverses personnalités de haut rang attestées dans le hors-texte, à l'image de Mercedes Sanz-Bachiller, la veuve du fondateur des JONS, Onésimo Redondo. De surcroît, Serma travaille pour l'Auxilio Social et la Sección Femenina, ce qui attire toute l'attention du narrateur : « ¿cómo era posible que una misma persona publicara *Óxido* y, a la vez, perteneciera a aquellas organizaciones [la Sección Femenina y el Auxilio Social] [...]? » (*MGC*, p. 170).

Du reste, la position nodale de Serma au carrefour de diverses institutions sociales et de personnalités politiques liées à ces dernières permet à Benjamín Prado de donner accès au lecteur à ces milieux par le détour d'un personnage acteur et observateur. Ce procédé n'est pas sans rappeler une figure typique du réalisme zolien, celle du personnage d'« observateur-voyeur » dégagé par Philippe Hamon<sup>3</sup>, à la différence – de taille – que c'est bien le narrateur-enquêteur qui l'interroge à distance par l'intermédiaire des documents que Serma a laissé sur son passage. Juan Urbano, en reconstituant la trajectoire biographique de Serma, peut ainsi aisément livrer un portrait détaillé et documenté du premier franquisme et des rapt d'enfants que celui-ci a institutionnalisé.

C'est également le point de vue du narrateur-protagoniste d'*Ayer no más* qui permet d'instituer l'exceptionnalité du témoignage de Graciano Custodio, depuis une

---

<sup>1</sup> À ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à Lucas Merlos, « Exhumer le passé pour reconstruire la mémoire trouée dans *Mala gente que camina* de Benjamín Prado », dans Odette Martínez-Maler et Nathalie Sagnes-Alem (coord.), *Dans les blancs de l'histoire. Les récits troués de l'Espagne contemporaine*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 41-56, cf. p. 53-55. Nous avons pu ainsi constater qu'avant 2010 et la découverte d'adoptions illégales durant le franquisme tardif, les enfants volés dans l'après-guerre ont fait l'objet d'une médiatisation étonnamment faible au regard du bouillonnement mémoriel de cette période, notamment à compter de l'élection de José Luis Rodríguez Zapatero en 2004. En outre, lorsque la médiatisation se fait plus intense, elle ne porte plus sur les rapt d'enfants orchestrés par l'État franquiste mais sur des pratiques illégales plus récentes, survenues à la fin du franquisme et au début de la période démocratique actuelle.

<sup>2</sup> Les témoignages sur la répression franquiste d'après-guerre sont quasiment inexistantes dans les années 1940-1960. Lorsqu'ils existent, ils paraissent à l'étranger. Cf. Stéphane Michonneau, *Un récit mémorable*, *op. cit.*, p. 71-72.

<sup>3</sup> Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 66 et suivantes.

perspective double et enlacée, entre document et événement<sup>1</sup>. D'une part, le témoignage est porté à l'encontre du père du protagoniste, José Pestaña. Cet événement survient alors que ce dernier est de retour dans sa ville d'origine, après avoir longuement résidé dans les Canaries, dans le but probable de se réconcilier avec son père. D'autre part, en tant qu'historien, José Pestaña porte un regard d'expert sur le témoignage et se trouve en mesure de garantir sa dimension exceptionnelle. C'est ce qu'il explicite, alors qu'il est parti à la recherche de Graciano Custodio afin de l'interroger plus longuement à propos du témoignage à charge contre son père. L'ayant dans un premier temps perdu de vue, Pestaña se désole tout en l'instituant d'emblée en document d'exception, en « documento viviente » :

Lo que acababa de sucederme puede compararse al hallazgo fortuito de un documento excepcional y decisivo en un archivo, la prueba que valida una hipótesis de trabajo de años, a veces de toda una vida. Pero en el mismo momento en que lo encontraba, volvía a perderlo, para mi desesperación. Lo que allí hubiera podido dilucidarse de haber conservado ese documento viviente era, a modo de fractal, la misma Guerra Civil, desde luego, pero también, y principalmente, la historia de mi familia, mi propia historia. (*ANM*, p. 51)

Là où certains historiens préfèrent appeler à une méfiance à l'égard de l'archive d'exception<sup>2</sup>, le personnage de Pestaña construit l'exceptionnalité de l'archive, puisqu'elle pourrait être un document inédit qui donnerait accès à ce tabou absolu que serait la culpabilité du meurtre durant la guerre civile espagnole : « Nunca hasta hoy, [...] nadie ha confesado algo tan sencillo como esto: “Yo maté”. El más grande tabú » (*ANM*, p. 45).

Il est intéressant de comparer cette affirmation avec la réalité du hors-texte. S'il faut éviter l'écueil d'effectuer une lecture purement transitive d'un récit littéraire, on ne saurait évacuer le fait que le roman documentaire de la mémoire se caractérise par sa propension à vouloir transmettre une connaissance souvent précise du passé de l'Espagne contemporaine. De surcroît, nous avons vu que *Ayer no más*, peut se lire à bien des égards comme un roman à clef. Il ne s'agit donc pas ici de faire une lecture terme à terme mais

---

<sup>1</sup> « Le témoignage est [...] de l'ordre de l'irruption, de l'événement » nous rappelle à raison Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>2</sup> « [C]omme beaucoup d'historiens, je me méfie des documents d'éclat qui étalent leur insolente singularité [...] En histoire, il n'y a pas de documents exceptionnels, seulement des documents singuliers » écrit ainsi Stéphane Michonneau, « Le document comme trace ou la trace du document », *Communications*, numéro monographique « Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2 », n° 79, 2006, p. 41-61, cf. p. 42 et p. 44, respectivement.

bien plus de percevoir le principe poétique qui a pu guider la diégétisation du réel opérée par l'auteur.

Sur le plan de la rigueur historique, l'affirmation de Pestaña appliquée à la réalité extratextuelle est fautive. Pourtant, force est de constater que ce type de confessions est extrêmement minoritaire. Sans mentionner le témoignage-confession de l'anarchiste Felipe Sandoval, obtenu sous la torture<sup>1</sup>, qu'Andrés Trapiello connaît bien<sup>2</sup>, on peut citer le récit d'un membre de la Federación Anarquista Ibérica (FAI), *Diario de un pistolero anarquista*, récemment publié sous couvert d'anonymat, même si son authenticité fait débat<sup>3</sup>. Il faut également rappeler que des témoignages ponctuels depuis le camp franquiste émergent durant la dictature<sup>4</sup> et même pendant la guerre civile. Paloma Aguilar et Leigh A. Payne les qualifient de « confessions héroïques<sup>5</sup> ». Il s'agit notamment de celles de hauts-gradés franquistes tels le colonel Juan Yagüe, surnommé « le boucher de Badajoz », ou encore de propos tenus par le général Franco<sup>6</sup>. À partir du franquisme tardif, il faut mentionner le cas de José Luis de Vilallonga, marquis de Castellvell, qui déclare à diverses reprises avoir participé à des exécutions sommaires au Pays basque durant la guerre civile<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, « Unsettling Bones, Unsettling Accounts: Perpetrators' Confessions to Violence », dans Ofelia Ferrán et Lisa Hilbink (éd.), *Legacies of Violence in Contemporary Spain: Exhuming the Past, Understanding the Present*, New York, Routledge Studies in Modern European History, 2016, p. 148-173, cf. p. 151 ; voir également : Paul Preston, *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, Barcelone, Random House Mondadori, coll. « Debolsillo », 2013 [2011], p. 630-631. Un proche d'Andrés Trapiello, l'artiste plasticien Carlos García-Alix a consacré à cet anarchiste un documentaire ainsi qu'un ouvrage, *El honor de las injurias. Busca y captura de Felipe Sandoval*, Madrid, T Ediciones, 2007. À ce sujet, on pourra consulter Agnès Delage, « Fictions d'archives. Les enjeux de la contre-histoire dans l'Espagne contemporaine », dans Marie Panter *et al.* (dir.), *Imagination et Histoire : enjeux contemporains*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p. 85-96.

<sup>2</sup> Andrés Trapiello, *Las armas y las letras*, *op. cit.*, notamment p. 137.

<sup>3</sup> Miquel Mir (éd.), *Diario de un pistolero anarquista*, Barcelone, Ediciones Destino, 2006. Le nom de l'auteur a fuité a posteriori dans la presse espagnole (cf. Julius Ruiz, « Miquel Mir: *Diario de un pistolero anarquista*; Carlos García-Alix: *El honor de las injurias* », *Historia y política*, Madrid, janvier-juin 2010, p. 319-321, cf. p. 320). L'auctorialité et l'authenticité de ce témoignage posent toujours question selon Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, *op. cit.*, p. 101 et p. 162-163 (note 5).

<sup>4</sup> Paul Preston, *El holocausto español*, *op. cit.*, p. 671-678.

<sup>5</sup> Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, *op. cit.*, p. 62 et p. 69-77. Elles emploient l'expression de « confessions héroïques » non dans un sens dithyrambique mais bien pour souligner que ces confessions impliquèrent une véritable glorification de la violence de la part des bourreaux.

<sup>6</sup> On fait ici allusion à l'entrevue restée fameuse entre le journaliste Jay Allen et Francisco Franco en date du 27 juillet 1936 : « Allen : Entonces, ¿no es posible una tregua, un compromiso? / Franco: No. No, tajantemente no. Estamos luchando por España. Ellos luchan contra España. Continuaremos, cueste lo que cueste. / Allen: Tendrá que matar usted a media España. / Franco (sacudió la cabeza, sonrió y miró fijamente): Repito, cueste lo que cueste » (cité par Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, *ibid.*, p. 71).

<sup>7</sup> Il témoigne d'abord dans un roman, *Fiesta*, initialement paru en français en 1971 puis en espagnol en 1983, puis devant la caméra de Jaime Camino dans le documentaire *La vieja memoria* (1978). Enfin, Vilallonga publie une autobiographie en 1980 dans laquelle il revient sur son expérience de soldat engagé dans les rangs de pelotons d'exécution (*La nostalgia es un error*, Barcelone, Planeta, 1980). Or, ce

Tout se passe comme si Andrés Trapiello n'avait pas visé la stricte exactitude historique mais une vérité « générale ». La confession des bourreaux constitue effectivement un événement exceptionnel. Les historiens spécialistes de la répression obtiennent très rarement, voire jamais, de telles confessions lors de leurs entretiens avec d'anciens combattants, comme l'ont précisé les historiens José Luis Ledesma, Julián Casanova ou encore Francisco Espinosa<sup>1</sup>. Sur un plan scientifique, il est intéressant de souligner que les recherches spécifiques sur les témoignages de bourreaux sont postérieures à la publication du roman<sup>2</sup>. En outre, nous verrons, à l'issue de cette étude, qu'il s'inscrit dans un courant littéraire plus large qui dépasse largement le champ littéraire espagnol, celui du « *giro victimario* ».

### 1.2.2. *Le fantasme du document métonymique*

Le regard des narrateurs-enquêteurs se trouve informé par l'idée d'une exemplarité des documents d'exception qu'ils décryptent. Nous touchons ici à la frontière de la saisie rationnelle du document et du saisissement documentaire, émotionnel et intuitif, là où le document constitue tout à la fois une trace et une force auratique. Le rapport au document originaire peut, à cet égard, se lire comme l'expression d'un fantasme métonymique, dont la forme la plus aboutie se donne à voir et à lire dans *Anatomía de un instante*. L'affirmation de la puissance métonymique du document, c'est-à-dire sa représentativité, constitue une stratégie documentaire de choix, dans la mesure où elle mobilise tout à la fois la raison et les affects. Les romans du corpus proposent ainsi une représentation des narrateurs-enquêteurs qui lisent les documents comme des sources d'exception mais aussi comme des documents représentatifs et donc porteurs d'un enseignement historique général. Ce recours au document comme métonymie peut, à notre sens, se lire comme une stratégie typique du cahier des charges réaliste<sup>3</sup>.

---

témoignage, effectivement exceptionnel, n'a pourtant qu'une maigre répercussion médiatique. Ce n'est qu'en 1997, suite à la rediffusion du documentaire de Jaime Camino, que Santos Juliá, dans *El País*, écrit que la confession de José Luis de Villalonga constitue le témoignage le plus significatif du film, après plusieurs décennies d'invisibilité sociale d'un témoignage pourtant rendu public (Santos Juliá, « Las trampas de la memoria », *El País*, 20/07/1997). Pour une analyse détaillée de cette démarche testimoniale au long cours, cf. Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, op. cit., p. 89-96.

<sup>1</sup> Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, op. cit., p. 80-81.

<sup>2</sup> Cf. Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, *Revealing New Truths about Spain's Violent Past. Perpetrators Confessions and Victim Exhumations*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2016. Nous avons utilisé la traduction espagnole, parue en 2018 : *id.*, *El resurgir del pasado en España. Fosas de víctimas y confesiones de verdugos*, op. cit.

<sup>3</sup> Philippe Hamon a souligné, après Roman Jakobson, que dans le discours réaliste, la métonymie est une « figure obsédante » et une « figure clé » (Philippe Hamon, « Un discours contraint », dans *Littérature et*

Ainsi, l'entreprise mémorielle de Juan Urbano, dans *Mala gente que camina*, se trouve associée à la construction d'un savoir de portée générale. Avant même d'avoir narré la consultation et le décryptage du roman oublié de Dolores Serma, le narrateur, en guise d'amorce proleptique, programme par avance sa réception lorsqu'il se demande : « Qué son los problemas de un humilde profesor de Literatura si los comparas con un drama en el que se cruzan y resumen casi todos los infiernos por los que tuvo que pasar este país a partir de 1936 » (*MGC*, p. 45). *Óxido* motive ainsi une recherche biographique autour de Dolores Serma, qui à son tour, permet de faire le portrait de l'histoire espagnole depuis 1936 jusqu'à la Transition. Le roman dans son ensemble témoigne de ce souci de construire la diégèse sous la forme d'un microcosme narratif qui refléterait le macrocosme de l'Espagne dans son ensemble. C'est tout particulièrement le cas du système actantiel : les personnages se veulent représentatifs de certaines attitudes politiques et mémorielles qui structurent la société espagnole. À cet égard, le cas le plus explicite est celui de la mère néofranquiste du narrateur. Juan Urbano affirme par exemple, à propos d'un des nombreux avis tendancieux de sa mère : « aquella opinión no era más que el eco de millones de opiniones iguales, repetidas durante años por los más cínicos y asimiladas por los más ingenuos » (*MGC*, p. 381). On retrouve la même ambition dans le discours du narrateur de *El vano ayer* qui affirme souhaiter produire « una novela [...] necesaria », c'est-à-dire un véritable portrait du franquisme (*EVA*, p. 17). C'est cette capacité du roman à produire un véritable portrait à charge de la dictature qu'Ignacio Echevarría a mis en avant dans sa critique précisément intitulée « Una novela necesaria<sup>1</sup> ».

*Ayer no más* et *Anatomía de un instante* associent le document à des images métonymiques qui convoquent un intertexte historiographique, philosophique et littéraire dense, leur conférant ainsi une profondeur et une portée singulière dans notre corpus. Dans ces deux romans, les narrateurs constituent le document en « un détail [...] qui

---

*réalité*, *op. cit.*, p. 119-181, cf. p. 147) ; Jacques Dubois distingue également un « grand principe métonymique » à l'œuvre dans les romans naturalistes, et plus largement, dans le roman réaliste (Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 100).

<sup>1</sup> Ignacio Echevarría, « Una novela necesaria », *El País*, supplément *Babelia*, 12/06/2004, consultable en ligne : [http://elpais.com/diario/2004/06/12/babelia/1086997165\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/06/12/babelia/1086997165_850215.html), dernière consultation le 08/11/2018.

concentre un univers entier<sup>1</sup> ». Autrement dit, l'infiniment petit, le symptôme, constitue une clé d'accès au réel dans sa globalité et dans sa complexité, ce que l'on propose de concevoir comme un véritable fantasme métonymique qui n'est en aucun cas spécifique à l'écriture littéraire. La littérarité de ce fantasme tient bien plus aux modalités formelles de sa manifestation : Andrés Trapiello choisit d'avoir recours à une métaphore mathématique, tandis que Javier Cercas semble reprendre à Borges l'image de l'*aleph*.

Ainsi, lorsque Pestaña, tel un historien-chasseur, croit avoir perdu la trace de sa proie, c'est-à-dire le témoin Graciano Custodio, il fantasme en imaginant la richesse de ce « document vivant » qu'il pense désormais perdu : « Lo que allí hubiera podido dilucidarse de haber conservado ese documento viviente era, *a modo de fractal, la misma Guerra Civil, desde luego, pero también, y principalmente, la historia de mi familia, mi propia historia* » (*ANM*, p. 51, nous soulignons ; cf. également *ANM*, p. 85). Là où la méthodologie historique orthodoxe conçoit le document comme un objet circonstanciel éclairé par un contexte qui le dépasse, le document vivant renferme le secret de la complexité du réel dès lors qu'il est comparé à une fractale, c'est-à-dire à une « [e]structura iterativa que tiene la propiedad de que su aspecto y distribución estadística no cambian cualquiera que sea la escala con que se observe<sup>2</sup> », une forme de structure spéculaire dans laquelle le tout est dans la partie et la partie dans le tout. Cette spécularité est énoncée dans le mouvement même de la pensée de Pestaña qui fait du témoin une voie d'accès à la réalité collective d'un pays – « la misma Guerra Civil » – et à la réalité intime d'une famille dans ce microcosme que constitue León. Cette circularité dessine les contours de la tension à la fois heuristique et dramatique qui parcourt l'ensemble du roman et lui confère sa force narrative. Le témoin, figure du lien social et de la cohésion d'une communauté<sup>3</sup>, est ici cause de rupture et de déchirure dans le quotidien. Le choix de l'image de la fractale permet, en outre, de connoter cet état de fait sur un plan phonétique et étymologique, puisque ce néologisme récent a été construit sur la base du latin *fractus*, « fracturé, brisé ».

Pour sa part, Javier Cercas confère à l'archive vidéo un pouvoir métonymique que l'on peut qualifier d'hyperbolique, et ce, dès le prologue : « quizá desde el principio yo

---

<sup>1</sup> On emprunte ici ces mots à Jacques Rancière, qui se réfère par là aux historiens de la Nouvelle Histoire (Gérard Bras et Dominique Dupart, « Le partage des vies. Entretien avec Jacques Rancière », *Écrire l'histoire*, n° 5, printemps 2010, p. 93-101, cf. p. 96).

<sup>2</sup> Article « fractal », dans Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23<sup>e</sup> édition, 2014, en ligne : <http://dle.rae.es/?id=IMKQ7pj>. Dernière consultation le 19/07/2018.

<sup>3</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 207.



quise imaginar que el gesto de Adolfo Suárez contenía como en cifra el 23 de febrero » (*AI*, p. 20). L'archive filmique du 23-F contiendrait la clé explicative du coup d'État, de la Transition et donc de l'histoire espagnole entre 1936 et 1981 dans la mesure où l'auteur formule l'hypothèse d'une longue guerre civile qui ne prendrait fin qu'à l'issue de l'échec de la tentative de coup d'État de Tejero, Bosch et Armada : « el 23 de febrero no sólo puso fin a la transición y a la posguerra franquista: el 23 de febrero puso fin a la guerra » (*AI*, p. 427-428)<sup>1</sup>. Pourtant, l'auteur propose également d'aller plus loin et attribue à l'instant précis durant lequel Suárez désobéit une portée métonymique « universelle ».

Si l'on reprend les divers commentaires narratifs que formule le narrateur, il est possible, comme certains universitaires l'ont observé avant nous<sup>2</sup>, de percevoir une actualisation du motif de l'*aleph* tel que Borges le construit dans sa célèbre nouvelle éponyme<sup>3</sup>. Cette construction de l'instant comme concentration essentielle d'un univers tout entier – qui se révèle aussi constituer, on le verra plus avant, le cœur du « point aveugle » de la poétique de Javier Cercas – est en effet comparée à la fin du roman à un « vidrio » au travers duquel « sentimos que podríamos verlo todo –podríamos ver a Adolfo Suárez, el 23 de febrero, la historia reciente de España, tal vez un rostro que es acaso nuestro rostro verdadero » (*AI*, p. 430). Il se déploie ici une véritable confluence d'images désormais topiques sur la représentation réaliste, à savoir la transparence de la « maison de verre » zolienne et la réflexivité du miroir promené le long d'une grande route, parfois parsemée de borbiers, de Stendhal. En outre, l'image du « vidrio » comme lieu de saisie de la totalité, et donc comme métonymie, évoque de manière remarquable l'*aleph* borgésien, cet objet mystérieux et fantastique qui constitue un « lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe », une « pequeña esfera tornasolada<sup>4</sup> » dans laquelle l'univers tout entier se trouve reflété. Cette tension entre l'unique et la multiplicité se manifeste également dans l'image de l'insoumission de Suárez face aux putschistes, interprétée par le narrateur comme un geste littéralement inépuisable : « quizá [yo] podría prolongar de forma indefinida este libro y extraer de forma indefinida

---

<sup>1</sup> Ce postulat n'est pas sans rappeler l'idée de José-Carlos Mainer pour qui « [l]a Guerra civil –en cuanto estado de excepción y referente político fundamental de la vida española– perduró hasta 1975, y puede sostenerse incluso que hasta 1981 » (José-Carlos Mainer, « Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1960-2000) », *op. cit.*, p. 135).

<sup>2</sup> Notamment Luis María Romeu Guallart, « La poética del instante. Javier Cercas y su historia de un fracaso », *Olivar*, n° 16, 2011, p. 51-67, cf. p. 60 et Violeta Ros Ferrer, « Narrativa y transición: renovación y consenso en los discursos sobre la transición en la novela española », *Kamchatka*, n° 4, 2014, p. 233-251, cf. p. 247.

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, « El Aleph », dans *id.*, *El Aleph*, Barcelone, Debolsillo, 2011, p. 189-210 [1945].

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 202 et 205.

significados distintos del gesto de Suárez sin agotar su significado o sin rozar o atisbar su significado real » (*AI*, p. 430).

Chez Javier Cercas, mais également chez Trapiello, cette référence au « vidrio » nous semble plonger ses racines à la fois dans la notion de paradigme indiciaire, qui informerait les sciences humaines selon Carlo Ginzburg, et dans la philosophie de l'Histoire de Walter Benjamin. Ce dernier défend une histoire matérialiste qui ne se trouverait pas du côté des vainqueurs, mais bien des opprimés. Afin de « brosser l'histoire à rebrousse-poil<sup>1</sup> », W. Benjamin valorise notamment l'utilisation de « documents-rebuts<sup>2</sup> » afin d'élaborer de nouveaux montages<sup>3</sup>, de nouvelles constructions de l'histoire, qui permettront de « découvrir dans l'analyse du petit moment singulier *le cristal de l'événement total*<sup>4</sup> » (nous soulignons), une démarche qu'il associe à la construction d'une nouvelle « visibilité de l'histoire<sup>5</sup> ».

C'est exactement la démarche métonymique qu'adopte Javier Cercas dans son étude du 23-F en la fondant sur un document écarté par les historiens qui n'auraient pas jugé utile de considérer l'archive filmique du coup d'État comme un document à part entière. Ce constat apparaît en filigrane à la fin du prologue d'*Anatomía de un instante*, dans lequel l'auteur affirme que l'archive vidéo du 23-F s'avère être l'unique preuve documentaire disponible dans une longue note de bas de page (*AI*, p. 26). Dans l'épître, l'auteur s'est montré plus insistant encore : « el golpe del 23 de febrero fue un golpe sin documentos o sin eso que gran parte de la historiografía suele llamar documentos<sup>6</sup> ».

Le choix du terme de « vidrio » (*AI*, p. 430) fait écho au « cristal de l'événement » benjaminien, lui-même probablement inspiré du concept de monade chez Leibniz, qui a pour caractéristique de refléter l'univers tout entier<sup>7</sup> et qui a pu également inspirer Borges. Plus avant dans ce chapitre, nous verrons, que la question du visible a également une importance capitale dans cette poétique, dans la mesure où Javier Cercas construit son

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *id.*, *Œuvres*, III, trad. de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 433.

<sup>2</sup> Nous empruntons cette expression à Muriel Pic, *W. G. Sebald – L'image papillon. Suivi de W.G. Sebald : L'art de voler*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 101.

<sup>3</sup> « [...] n'importe quel matériau de montage ne fait pas l'affaire. Le montage véritable part du document », écrit Walter Benjamin, « Crise du roman », dans *id.*, *Œuvres*, II, trad. de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 192.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 477.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 41, nous soulignons.

<sup>7</sup> Michael Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, 2001, p. 117.

autorité à raconter le passé sur sa capacité à voir et à faire voir le « point aveugle », c'est-à-dire à faire voir l'existence d'un « secret essentiel » qui, malgré tout, reste insaisissable.

Andrés Trapiello est également redevable de cette esthétique du document-rebut : Graciano Custodio représente le vaincu par excellence. Issu du monde rural léonais, il a assisté, enfant, à l'exécution sommaire et barbare de son père. Il renvoie à une histoire organique, traditionnelle et rurale. Dès sa première apparition, il semble faire corps avec la nature et la ruralité au travers de son aspect « agreste » (*ANM*, p. 36), de sa « tez acortezada ». Il semble porter en lui les racines du terroir et les profondeurs de son histoire. Pestaña voit d'ailleurs dans son visage des traits qu'il rapproche de ceux des premiers colons romains en terre léonaise (*ANM*, p. 36). Significativement, Custodio a conservé, en dépit de son âge, une apparence juvénile, comme si le temps s'était arrêté pour lui le jour de l'exécution de son père : « Me examinó con expresión aturdida de niño que ha llegado a viejo sin perder su cara de niño » (*ANM*, p. 53). Son patronyme, Custodio, l'associe d'ailleurs étroitement à la conservation du souvenir, à un gardien de la mémoire du père assassiné. Sans aller jusqu'à faire de ce personnage une actualisation du mythe du « bon sauvage », il constitue effectivement une incarnation de la victime absolue car associée à l'innocence. Il sera manipulé et méprisé dans le roman tant par les personnages associés à l'extrême-gauche que par les représentants du néofranquisme, incarnés par les membres de la famille de Pestaña. Le décès inopiné de Custodio à l'issue du roman, alors qu'il n'aura pu retrouver les restes de son père, parachève cette logique narrative.

En tant que « document vivant », marginal mais fondamental, il représente un document-rebut auquel l'historien Pestaña confère d'emblée une grande force heuristique. En dépit de la distance qu'affiche Pestaña à l'endroit de la conception de l'histoire de Walter Benjamin, durant son dialogue avec le philosophe Medinagoitia<sup>1</sup>, sa pratique de l'histoire dérive vers ses positions. Outre ce fantasme métonymique du témoignage de Custodio comme porte d'accès à la connaissance pleine et entière de la guerre civile, on retrouve de nombreux passages dans lesquelles José Pestaña s'attarde sur des petits faits, ou des traces qui constituent des « guenilles » auquel il semble vouloir rendre justice en les recueillant, tout comme Walter Benjamin se le propose dans *Le livre des passages*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> « yo [Pestaña] me encuentro bastante alejado de esa nostalgia de Benjamin de un paraíso al que se llegaría por un camino mesiánico y en el que el mal será vencido [...] » (*ANM*, p. 143).

<sup>2</sup> « Méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux, ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut ; je ne veux pas

Nous avons mentionné dans la première partie de ce travail la liste de vieux noms typiques du León d’antan que cite Pestaña dans une des premières séquences du roman et qu’il dit avoir recueilli non pas dans les livres, mais bien sur le terrain : « Hace año empecé a hacer una lista con aquellos que llamaban mi atención, no sacados de los libros, sino de las lápidas de los cementerios, de los consejos de guerra, de los sindicatos y partidos, de las esquelas de los periódicos » (*ANM*, p. 18), c’est-à-dire extraits du réel le plus humble, le plus bas, le plus oublié. Cette sensibilité face à la trace délaissée évoque une quête des origines proches de la démarche intrahistorique de Miguel de Unamuno, axée autour de l’essence et de l’âme du peuple castillan dans *En torno al casticismo*<sup>1</sup> : « En todos y cada uno [de aquellos nombres] parece correr *la savia del castellano*, la médula de la lengua leonesa » (*ANM*, p. 18, nous soulignons). C’est ce même rapport direct et authentique au passé que Pestaña met en valeur lorsqu’il rend compte des premiers mots échangés avec Custodio :

—Me llamo José Pestaña. Soy profesor de Historia en la Universidad.  
 Pegó un respingo y sus cejas volvieron a moverse repetidamente arriba y abajo.  
 —Graciano Custodio Álvarez, para servirle.  
 Su mano áspera y dura como una piedra me pareció muy grande.  
 En aquel “para servirle”, más que una fórmula protocolaria anticuada, *me llegó el mundo sutil del pasado reciente que tampoco suele figurar en los libros de Historia*. (*ANM*, p. 54, nous soulignons)

On retrouve ce rapport intime aux petits faits oubliés et marginaux dans le goût du narrateur-protagoniste pour l’anecdote<sup>2</sup>, comme lorsque Pestaña parle d’un ancien lupanar (*ANM*, p. 123) ou lorsqu’il rappelle que tel édifice a servi de siège à la Légion Condor

---

en faire l’inventaire mais leur rendre justice de la seule façon possible : en les utilisant » (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 476).

<sup>1</sup> Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, [1895]. Rappelons que l’opposition entre l’histoire et l’intrahistoire chez Unamuno ne recouvre pas l’opposition histoire politique/histoire culturelle. L’histoire, chez Unamuno, renvoie au singulier, au conjoncturel, tandis que l’intrahistoire relève de la structure, de l’essence du peuple, du *Volksgeist* (cf. José Álvarez Junco et Gregorio de la Fuente Monge, « El 98. Regeneracionismo y krausismo » dans José Álvarez Junco (coord.) *Las historias de España. Visiones del pasado y construcción de identidad. Historia de España*, vol. 12, Barcelone/Madrid, Crítica/Marcial Pons, 2013, p. 329-352, cf. p. 330-331). Ainsi, « [la] vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras » (Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo op. cit.*, p. 63)

<sup>2</sup> Sebastiaan Faber reproche d’ailleurs à Trapiello dans sa critique de *Las armas y las letras* ce recours à l’anecdotiques et aux « pequeñas historias » comme sources de vérité historique (Sebastiaan Faber, « La traición de los intelectuales », *Ínsula*, n° 809, mai 2014, p. 10-12, cf. p. 11-12). L’historien Francisco Espinosa a, dans le même ordre d’idée, estimé que « el libro es una gran recopilación de datos y cotilleos » (Francisco Espinosa, « Literatura e historia. Manuel Chaves Nogales y la “tercera España” », *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, n° 44, 2014, p. 136-161, cf. p. 152).

(ANM, p. 35)<sup>1</sup>. Tout se passe comme si Pestaña incarnait un historien-chiffonnier, dans la lignée du chiffonnier benjaminien<sup>2</sup> auquel Andrés Trapiello s'identifie en tant que visiteur régulier du Rastro, à Madrid. Il a commenté cette figure en des termes éclairants, qui peuvent à notre sens s'appliquer à la démarche de José Pestaña dans *Ayer no más* :

[...] el trapero es aquel que busca cosas que estando al margen de la vida, es decir, eso que la sociedad no quiere, eso que desecha por viejo, por inútil, por incómodo; eso justamente, puesto en el presente, puede llegar a darnos una visión del pasado mucho más exacta que los documentos teóricamente más importantes<sup>3</sup>.

Cette pratique commune à Trapiello et à Cercas du document-rebut s'intègre également dans ce que Carlo Ginzburg a dénommé le paradigme indiciaire<sup>4</sup>. Celui-ci constitue un véritable modèle épistémologique fondé sur l'analyse de détails symptomatiques sur le mode non seulement de la saisie rationnelle mais également du saisissement et de l'empathie. Ce modèle puise ses racines dans l'histoire longue et universelle avec pour premier praticien le chasseur qui identifie et lit les traces ténues du réel pour remonter jusqu'à sa proie, une démarche indissociable de la mise en intrigue, tant et si bien que Carlo Ginzburg pose l'hypothèse, stimulante, de la naissance du récit narratif au sein d'une « société de chasseurs<sup>5</sup> ». En effet, selon lui, « [le chasseur] aurait été le premier à “raconter une histoire” parce qu'il était le seul capable de lire dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie, une série cohérente d'événements<sup>6</sup> ».

---

<sup>1</sup> La plupart de ces anecdotes sont très probablement tirées de l'ouvrage de l'écrivain Victoriano Crémer, *El libro de San Marcos*, León, Editorial Nebrija, 1980, dans lesquelles elles figurent toutes ; on a précisé dans notre première partie que cet écrivain constitue le modèle extratextuel du personnage de Clemente Lillo.

<sup>2</sup> Inspiré par la figure du chiffonnier chez Charles Baudelaire (*Les paradis artificiels*, Paris, Le livre de poche, 1964 [1960], notamment p. 74), Walter Benjamin se fait à son tour chiffonnier dans *Le livre des passages*. À ce sujet, on peut se reporter à Muriel Pic, *W. G. Sebald – L'image papillon*, op. cit., p. 57-58 ou encore Jean Lacoste, « La figure du chiffonnier chez Walter Benjamin », conférence prononcée dans le cadre du cours d'Antoine Compagnon, *Les chiffonniers littéraires : Baudelaire et les autres*, Paris, Collège de France, 02/02/2016, en ligne : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2016-02-02-17h30.htm>, dernière consultation le 09/11/2018).

<sup>3</sup> Andrés Trapiello, « El Rastro en sesenta imágenes », conférence prononcée dans le cadre du cycle *El Rastro*, Madrid, Fundación Juan March, 15/12/2015, en ligne : <https://www.march.es/videos/index.aspx?p0=9946>, dernière consultation le 09/11/2018.

<sup>4</sup> Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, juin 1980, p. 3-44. Cet article a fait l'objet d'une nouvelle traduction dans un ouvrage consacré au « goût du détail révélateur » propre à la recherche de Ginzburg – et dans notre cas à Trapiello et à Cercas – : Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *id.*, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1989 [1986], p. 139-180. C'est cette dernière version que nous citons dans les lignes qui suivent.

<sup>5</sup> Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », op. cit., p. 148-149.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 149.

C'est à partir de cette donnée matricielle et après de nombreux développements par-delà les époques et les civilisations que les sciences humaines, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle européen, face à des sociétés toujours plus complexes devenues opaques, mobilisent un paradigme indiciare fondé sur l'analyse de détails ténus et involontaires mais cependant révélateurs. Ces détails involontaires et inconscients permettent de déchiffrer, de classer et de comprendre le réel, avec pour illustres praticiens l'historien de l'art italien Giovanni Morelli, le psychanalyste Sigmund Freud et le détective privé fictionnel Sherlock Holmes. Ce paradigme, caractérisé par une « rigueur élastique<sup>1</sup> », dans la mesure où il s'applique à la réalité quotidienne et singulière, pourrait aider à penser un dépassement de « l'opposition stérile entre “rationalisme” et “irrationnalisme”<sup>2</sup> » nous dit C. Ginzburg. La quête et le décryptage des traces ne sauraient être menés sans le recours à l'intuition, donc à une donnée irréductible à la conceptualisation mathématique ou axiomatique<sup>3</sup>.

Au début de ce développement, nous avons considéré que le fantasme métonymique du document comme trace révélatrice d'une totalité chez Prado, mais aussi et surtout chez Cercas et Trapiello, nous amène à la frontière entre la saisie et le saisissement, entre le document comme une trace objective et une trace auratique qui s'empare de l'enquêteur. Nous avons ainsi analysé le rapport des narrateurs-enquêteurs au document originaire au prisme de la profondeur philosophique et épistémologique qu'il mobilise. Dans le prochain chapitre, nous nous attacherons à décrire le versant intuitif et empathique de ce paradigme indiciare.

## **2. Représenter la fabrique de l'histoire : les gestes de l'enquête**

L'intérêt majeur de la mise en scène de la conduite et de l'écriture de l'enquête réside dans l'exhibition de l'élaboration du savoir. Marie-Jeanne Zenetti, constatant une véritable prégnance de l'enquête dans le champ littéraire, affirme ainsi que désormais « la question centrale n'est plus celle de la représentation, qui est celle que pose le réalisme

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>3</sup> On comprend l'intérêt de ce paradigme indiciare pour l'écriture de l'histoire dès lors qu'on se souvient que quelques années avant Carlo Ginzburg, Paul Veyne avait qualifié cette écriture de « roman vrai » et refusé de considérer l'histoire comme une science puisqu'elle traite de réalités singulières, irréductibles à une modélisation nomologique, ou à des lois physiques et intangibles (cf. Paul Veyne, *Comment on écrit l'Histoire*, Paris, Seuil, 1971).

(comment représenter le réel ?) mais une question qu'on peut qualifier d'épistémologique (par quelles démarches produit-on des énoncés capables de décrire le monde?)<sup>1</sup> ».

Cette mimésis du travail historiographique passe notamment par la représentation de procédures documentaires. Les romans du corpus mobilisent des espaces d'étude – la bibliothèque, le centre d'archives, le terrain – ou de débat, ainsi que des opérations documentaires et cognitives – la consultation de documents, la citation, le déchiffrement et le commentaire interprétatif, la mise en contexte – indissociables de gestes critiques. En proposant un discours situé, le narrateur construit un ethos de fiabilité – et donc son autorité –, et œuvre ainsi à garantir la recevabilité des savoirs transmis mais aussi à affirmer la valeur cognitive de la littérature et sa légitimité à interagir avec les discours de savoir et les discours sociaux sur le passé de l'Espagne contemporaine. Il s'agit ainsi de représenter, sous une forme diffractée car diégétisée, la façon dont l'écrivain prend place dans l'interdiscours et comment il légitime cette prise de parole fragile que constitue l'écriture littéraire.

La portée de cette démarche prend tout son sens à la suite de la postmodernité et de sa remise en cause des grands systèmes et des discours totalisants<sup>2</sup>. Dans le roman, « [c]omment peut-on prétendre dire le monde quand les certitudes se sont écroulées et que les grands systèmes explicatifs n'ont plus cours ?<sup>3</sup> » se demande ainsi, à juste titre, Geneviève Champeau. Cette méfiance à l'égard des métarécits de la modernité, fondés sur l'idée de la raison et du progrès<sup>4</sup>, n'est pas sans conséquence pour une écriture réaliste travaillée, au moins depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, par un désir d'embrasser la complexité et la totalité du monde<sup>5</sup>. L'exhibition de l'enquête-écriture dans sa progressivité implique, en effet, une mise en scène de « l'hétéroclite des échafaudages<sup>6</sup> » et donc une esthétique de l'incomplétude et de l'hétérogène dont la portée est fondamentale en termes de représentation et de validation du savoir. Comme l'a énoncé Laurent Demanze à propos

---

<sup>1</sup> Marie-Jeanne Zenetti, « Paradigmes de l'enquête et enjeux épistémologiques dans la littérature contemporaine », *op. cit.*

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minit, 1979.

<sup>3</sup> Geneviève Champeau, « Le roman-essai de Javier Marías », *op. cit.*, p. 525. Voir également : Alice Pantel, *Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*, thèse de doctorat dirigée par Jean-François Carcelen, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2012, p. 78-79.

<sup>4</sup> On pense ici, entre autre, aux Lumières et l'Encyclopédie, à l'idéologie libérale dans son versant politique et économique (la rationalité de l'*homo economicus* et des marchés), à la « raison de l'Histoire » hégélienne ou au marxisme qui postule qu'une raison historique oriente le capitalisme, pris dans ses contradictions, vers son dépassement par le communisme.

<sup>5</sup> Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, *op. cit.*, p. 70-76 ; Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 47-80, notamment p. 60 et 66-67.

<sup>6</sup> Laurent Demanze, « Les enquêtes d'Ivan Jablonka. Entre histoire et littérature », *op. cit.*, p. 197.

de l'*Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* de l'historien Ivan Jablonka<sup>1</sup>, il s'agit de proposer un savoir situé et anti-autoritaire :

[Il s'agit] de proposer un savoir à hauteur d'individu, et c'est ce geste fort de revendication démocratique qu'il faut saluer : raconter la fabrique d'un savoir, c'est faire entrer le lecteur dans l'atelier de l'historien, exhiber les sources et marquer les hésitations, pour donner les outils de la confrontation et de la discussion. L'enquête a pour horizon une coproduction du savoir<sup>2</sup>.

La représentation de la conduite et de l'écriture de l'enquête permet de produire un savoir incarné dans des gestes, dans une démarche épistémologique, mais également dans un ethos de narrateur-enquêteur fiable, à même de valider les savoirs représentés dans les récits. Il s'agira de montrer que procédures herméneutiques et élaboration d'un ethos légitimant constituent un entrelacs d'où émerge un pouvoir de raconter et un savoir susceptible d'être reconnu comme tel par le lecteur.

## **2.1. La fonction critique du narrateur-enquêteur au travail**

Les personnages de narrateurs-enquêteurs s'illustrent par leur capacité, à l'orée du récit, à exploiter avec brio leur rencontre inopinée avec un document ou un témoin. À l'échelle des récits, cette première étape de nouement de l'intrigue, décrite plus haut, s'articule à une enquête au long cours irriguée par une enquête documentaire au centre de laquelle se situe la figure du narrateur.

Nathalie Sagnes-Alem a bien souligné que dans le roman de la mémoire, les documents d'archive « doivent être déchiffrés, hiérarchisés et interprétés par un sujet qui fait ce travail nécessairement à partir du présent<sup>3</sup> ». Le narrateur-enquêteur occupe ainsi une position nodale, il constitue une interface interprétative structurée par une double dynamique, rétrospective – la quête du passé – et prospective – sa transmission –. En interprétant le réel historique à partir des traces – témoins, archives, documents – et d'un savoir lettré, il devient un lecteur du réel historique.

En d'autres termes, le narrateur-enquêteur constitue une figure exemplaire à deux égards dans les romans de notre corpus – exception faite d'*El vano ayer* – : avant d'être

---

<sup>1</sup> Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris, 2012.

<sup>2</sup> Laurent Demanze, « Les enquêtes d'Ivan Jablonka. Entre histoire et littérature », *op. cit.*, p. 196.

<sup>3</sup> Nathalie Sagnes-Alem, *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain. Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler*, Montpellier, PULM, 2015, p. 114.



un enquêteur-écrivain, en tant qu' « herméneute<sup>1</sup> » de la matière historique, il constitue un chercheur et donc un modèle de lecteur. Il contribue à cet égard, de manière privilégiée, à programmer l'actualisation du texte par le lecteur empirique et à assurer la transmission des savoirs mis en scène dans la diégèse. Véritable passeur, il constitue à ce titre une pièce hautement stratégique dans la structure du roman documentaire de la mémoire, puisqu'il fonctionne à la manière d'un chaînon dans le cycle de la transmission mémorielle.

Les narrateurs-enquêteurs sont pourvus d'une fonction critique consubstantiellement liée à leur quête documentaire. Nous avons précisé, au début de cette étude, que le document n'est finalement que le produit d'un questionnement<sup>2</sup>. Dans la même perspective, l'historien Ivan Jablonka a posé que « personne n'est témoin, rien n'est source, tant que le chercheur ne l'a pas décidé par une question<sup>3</sup> ». La constitution du document dépend donc, au moins en partie, d'une autorité à l'interroger de manière adéquate.

Nous postulons que la « documentarité » des récits du corpus émerge de la mise en scène et en écriture de gestes et de procédures épistémologiques au service de raisonnements, de réflexions, de conclusions ou d'incertitudes sur le passé récent, c'est-à-dire par le prisme de l'enquête sur des acteurs fictionnels ou réels du passé de l'Espagne actuelle. À cet égard, les narrateurs-enquêteurs, par leur faire et leur dire, constituent des nœuds auxquels se rattachent les modalités documentaires que nous avons dégagées dans la première partie de cette étude. Sources de la production du récit, les narrateurs sont également, dans une large mesure, les producteurs des documents, réels ou fictionnels, présents dans les univers diégétiques<sup>4</sup>.

### **2.1.1. *La constitution du document sous l'œil du narrateur-expert***

Les « manuscrits trouvés » que représentent les sources à l'origine du récit illustrent bien la manière dont les narrateurs-enquêteurs se saisissent des traces pour les constituer en document et engager une enquête sur le passé de l'Espagne contemporaine.

---

<sup>1</sup> Nathalie Sagnes-Alem, *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 116-119.

<sup>2</sup> Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, op.cit., p. 80-81 et Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 100.

<sup>3</sup> Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 165.

<sup>4</sup> Dans les pages qui suivent, nous n'aborderons que de manière marginale le cas de *El vano ayer*, dans la mesure où le narrateur de ce roman enquête moins sur le passé que sur les modalités de mise en texte du passé dans la fiction. Par ailleurs, les stratégies documentaires mobilisées s'inscrivent avant tout dans le cadre d'un montage subversif et contestataire que nous aborderons plus avant.

Ces derniers se présentent ainsi comme des personnages dotés d'une capacité à exploiter des traces inédites et oubliées.

L'exemple paradigmatique en la matière est figuré par Javier Cercas invoquant le caractère exceptionnel – « uno de los documentos fundamentales de la historia española del siglo XX<sup>1</sup> » – mais pourtant non perçu de l'archive filmique du 23-F. Outre la présence d'un paratexte documentaire en fin d'ouvrage, précédemment analysé, qui mime les procédés méthodologiques propres à la recherche en sciences sociales, le narrateur-auteur affirme s'être documenté avec une extrême rigueur pour produire un récit factuel sur le 23-F : « Durante varios meses a tiempo completo [...], leí todos los libros que encontré sobre el 23 de febrero y sobre los años que lo precedieron, consulté periódicos y revistas de la época, bucéé en el sumario del juicio, entrevisté a testigos y protagonistas » (*AI*, p. 24). Nous avons ici une rhétorique de l'exhaustivité, figurée de manière paroxystique par l'image de la plongée. Cette rhétorique dresse le portrait d'un auteur décidé à mener une recherche historique avec les mêmes armes que celles de l'historien.

L'exhaustivité des sources non seulement vise à garantir un savoir mais également à exhiberle le pouvoir de procéder à des recoupements documentaires, une opération cognitive essentielle à la production de tout savoir sur le réel. Selon le sociologue et théoricien de la fiction Olivier Caïra, il s'agit du critère le plus opératoire afin de distinguer les représentations fictionnelles des représentations d'ordre référentielles<sup>2</sup>. En histoire, le recoupement sous-tend la critique du document, essentielle à assurer la dimension « véridative<sup>3</sup> » de cette discipline. C'est à ce titre que les narrateurs-enquêteurs du roman documentaire de la mémoire le mettent en scène de manière systématique.

### *a. La critique des témoignages*

Dans *Ayer no más*, lorsque José Pestaña relate la scène originaire du roman, durant laquelle son père demande pardon à Graciano Custodio et admet par là même sa culpabilité dans l'assassinat du père de ce dernier, il souligne la portée historique de cet événement. Pour ce faire, il affirme s'appuyer sur un savoir documentaire nourri et garantit ainsi l'authenticité – sur un plan diégétique – de ses dires :

[...] cuando empecé a entrevistarme con unos y con otros, de los dos bandos, comprobé para sorpresa mía que los que habían hecho la guerra decían lo mismo

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, op. cit., p. 42.

<sup>2</sup> Olivier Caïra, *Définir la fiction*, op. cit., p. 49-55.

<sup>3</sup> Selon la terminologie de Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., passim.

que me había asegurado mi padre siendo yo niño: ellos nunca, jamás, habían matado a nadie. La Guerra Civil es así la única de la Historia en la que habiendo muerto más de medio millón de personas nadie ha matado a nadie. Por no hablar de los trescientos mil que fusilaron o pasearon en las retaguardias o acabada la guerra. Nunca hasta hoy, y hasta donde yo sé, después de haber leído miles de páginas en libros, memorias, diarios, confesiones policiales, sumarios judiciales, nadie ha confesado algo tan sencillo como esto: “Yo maté”. El más grande tabú. (ANM, p. 45)

José Pestaña se présente ainsi comme le détenteur d’un savoir documenté : l’exhaustivité du processus de documentation est signifiée par la référence à son activité d’historien. Il se fait à la fois témoinnaire –« cuando empecé a entrevistarme con unos y con otros » –, et lecteur de sources secondaires (« libros ») et primaires. Il convient de souligner le recours à une « précaution argumentative<sup>1</sup> » – « hasta donde yo sé » – qui dans le même temps vise à figurer un narrateur-historien qui n’hésite pas à affirmer les limites de son savoir. Cette affirmation constitue une stratégie rhétorique de validation du savoir du narrateur, également mobilisée dans *Anatomía de un instante*.

En outre, Pestaña occupe une position interstitielle, comme le signifie la surmotivation onomastique de ce personnage commentée plus haut. Tirailé entre sa position de fils du présumé coupable et d’historien, il se tient à la fois au cœur d’un conflit tout en souhaitant se tenir à la juste distance à même de lui permettre d’analyser le réel et de connaître la vérité en interrogeant les sources. Celles-ci se trouvent liées à « un passé qui ne passe pas » caractéristique du présentisme et de l’importance de la mémoire dans l’espace public<sup>2</sup>. Le caractère sensible de la source dans *Ayer no más* tient au fait qu’elle est bien souvent d’ordre testimonial et que Pestaña incarne une figure hybride de témoinnaire et d’historien, entre l’empathie<sup>3</sup> et l’exercice critique : il recueille le témoignage et lui assure sa garantie de par sa position d’expert qu’il construit dans le même temps.

Selon Jacques Derrida, « témoigner n’est pas prouver. Témoigner est hétérogène à l’administration de la preuve ou à l’exhibition d’une pièce à conviction », il s’agit « d’une promesse toujours susceptible de trahison, toujours suspendue à cette possibilité du

---

<sup>1</sup> Richard Saint-Gelais, « L’effet de non-fiction : fragment d’une enquête », *op.cit.*

<sup>2</sup> François Hartog, *Régimes d’historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2012 [2003], p. 256.

<sup>3</sup> Nous avons déjà signalé en première partie que Pestaña recueille des témoignages « inédits » – dans la diégèse – et incarne à ce titre une figure digne de confiance pour le philosophe Medinagoitia ou pour le paysan Graciano Custodio.

parjure, de l'infidélité ou de l'abjuration<sup>1</sup> ». Mais comme l'a montré Paul Ricœur, le témoignage, fondé sur la mémoire, constitue, malgré tout, la base de la connaissance historique : « nous n'avons pas mieux que le témoignage et la critique du témoignage pour accréditer la représentation historique du passé<sup>2</sup> ». La connaissance ne peut donc se passer de reconnaissance. Dans *Ayer no más*, tout comme dans *Anatomía de un instante* et dans *Mala gente que camina*, le passage du témoignage à la preuve documentaire s'opère via les opérations critiques des narrateurs-enquêteurs à même de constituer le témoignage en document, ce dont rend compte Pestaña dès lors qu'il confère à Graciano Custodio le statut de « documento viviente ». « Tal es en parte nuestro trabajo de historiadores, aprender a preguntar » (*ANM*, p. 38) affirme ainsi José Pestaña, qui, dès son premier entretien avec Custodio, s'efforce d'effectuer une critique du témoignage de ce vieux paysan.

Pour ce faire, il insiste non seulement sur les lacunes du témoin – « No recuerda quién fue el que disparó. Cree que mi padre no. En realidad no está seguro de nada » (*ANM*, p. 60) – mais il apporte également des garanties au récit du témoignage en évoquant des sources documentaires et des informations historiques qui semblent dépasser le témoin. Lorsque Graciano fait référence à son oncle Lázaro – un militant révolutionnaire dont on apprend ultérieurement qu'il prône et pratique la violence politique –, Pestaña apporte immédiatement des précisions historiques à Custodio qu'il rapporte ensuite dans sa narration a posteriori. Dans cet entrelacement des temporalités – temps de la guerre civile, temps du récit à la fin des années 2000 et temps de la narration en différé –, le narrateur-enquêteur se présente comme la source d'une caution historique porteuse d'un savoir documenté et érudit :

—Mi tío Lázaro fue muy famoso...

—Lo conozco bien. Cuando los sacó de la cárcel la amnistía del Gobierno, los presos de Octubre desfilaron por Ordoño, con Antonio Fernández y Zenón Prieto, del sindicato minero. Yo he visto fotos de todos ellos. ¿Sabía que a su tío lo llamaban *el Lenin de la Ribera*?

No lo sabía. Se admiró de que pudiera conocer historias de su familia, como le sorprenden a un niño los trucos de un mago. (*ANM*, p. 56-57, l'auteur souligne)

Dans *Ayer no más*, la fonction critique du narrateur-protagoniste médiatise et conditionne la validité et l'interprétation du témoignage. Celui-ci insiste de manière

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, op. cit., p. 30-31 pour les deux citations, l'auteur souligne.

<sup>2</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 364.

récurrente sur les limites des témoins. Ainsi, Custodio affirme d'abord ne jamais avoir revu le père de Pestaña, puis lors d'un second entretien, il avoue finalement à l'historien l'avoir recroisé à la fin des années 1960 à La Bilbaína, l'entreprise de fournitures et de matériels électriques de Canseco (*ANM*, p. 79). En outre, selon José Pestaña, Custodio parle de son oncle « como de un héroe mítico » alors que ce dernier, en tant que révolutionnaire, lutte « por la libertad... y por la dictadura del proletariado o por la revolución que la habría suprimido » (*ANM*, p. 71). La critique se fait donc à la fois historique et idéologique. Dans l'ensemble du roman, le narrateur-historien pointe du doigt les failles du récit des témoins, leur manque de sincérité, qu'il associe à la médiation d'idéologies mortifères toujours latentes chez les acteurs de la guerre civile comme chez leurs descendants (*ANM*, p. 231-232).

Il en est ainsi face au personnage du journaliste et écrivain républicain Clemente Lillo, auteur d'un livre sur la répression franquiste durant la guerre civile à León<sup>1</sup>. Ce dernier confie à Pestaña que durant son emprisonnement dans les geôles de San Marcos, Germán Canseco, alors phalangiste, s'est comporté avec humanité à son endroit. Pestaña relève que cette anecdote « capital a mi modo de ver, no figura en su libro » (*ANM*, p. 232), avant d'insister sur la gravité de ce non-dit :

¿Por qué Lillo ni siquiera le [Canseco] menciona en su libro, ni esta historia? No estaba obligado a hacerlo ni es importante, cierto, pero acaso habría ilustrado con ella la complejidad del mundo y del ser humano. [...] Lillo no mintió en su libro, al contrario. Es una crónica aterradora [...], pero en estos asuntos no decir toda la verdad es casi mentir.

Salí de su casa sin atajar la vieja sospecha de que mi padre, Lillo, todos ellos, nos han contado sólo una parte. (*ANM*, p. 233, nous soulignons)

La gradation qui clôt cette citation confère à Germán Canseco et à Clemente Lillo une dimension métonymique et contre-exemplaire qui rejaillit sur l'ensemble des acteurs de la guerre civile, dans une équidistance assumée du narrateur-protagoniste.

---

<sup>1</sup> Rappelons que Lillo constitue un double du journaliste léonais Victoriano Crémer, auteur d'un livre sur la prison de San Marcos : *El libro de San Marcos*, *op. cit.* Cet ouvrage a représenté une source documentaire pour Andrés Trapiello puisqu'une bonne partie des anecdotes historiques sur la ville de León durant la guerre civile que Pestaña relève dans ses séquences en sont tirées, telles la référence au siège de la Legión Cóndor à l'Hôtel Oliden (*ANM*, p. 35), l'allusion au lupanar tenue par la prostituée La Manca (*ANM*, p. 123) ou encore la mention du bar Todo va bien (*ANM*, p. 54) (cf. *El libro de San Marcos*, *op. cit.*, respectivement p. 119, p. 166-167 et p. 187). Plus avant, dans le récit on trouve des références brèves à la cruauté de la répression franquiste tirées également du livre de Crémer : « Teresa Monje, joven socialisata ; le cortaron los pechos y la rociaron con gasolina, como a sus compañeros, luego les prendieron fuego » (*ANM*, p. 214 et *El libro de San Marcos*, p. 75) ou encore le cas de « “Toto”, vendedor minorista de pescado en la plaza, de la Cnt, lo arrastraron por las calles de León hasta matarlo » (*ANM*, p. 215 et *El libro de San Marcos*, p. 184 et 189).

Cette tendance des témoins à falsifier l'histoire est également signifiée par la mise en regard des Mémoires de Canseco (séquences 18, 37 et 42), précédemment analysés dans cette étude, avec la version documentée que propose Pestaña de l'histoire familiale tout au long du roman. Le montage des séquences, que l'on peut attribuer à l'auteur implicite<sup>1</sup> – ici entendu comme instance organisatrice du récit dans sa séquentialité fragmentaire –, amène le lecteur à comparer l'histoire de l'enrichissement familial grâce à l'entreprise « La Bilbaína » depuis le point de vue de Canseco et depuis celui de l'historien Pestaña. Dans la séquence 24 (*ANM*, p. 96-100), ce dernier cite longuement sa monographie sur le commerce léonais, qui contient un passage sur « La Bilbaína » et apporte en outre des commentaires qui contredisent la version familiale que son père défend et cherche à transmettre dans ses Mémoires. Par le biais du montage séquentiel, le lecteur est ainsi amené à reproduire le regard critique de Pestaña à l'endroit des récits testimoniaux. Enfin, il faut ici relever la portée métanarrative et exemplaire de ce discrédit des témoignages : le regard critique de Pestaña, mis en exergue par l'auteur implicite, constitue également un engagement vis-à-vis de la vérité historique.

La critique du témoignage peut même être portée à l'encontre du refus de témoigner, lequel compromet l'établissement de la vérité historique. Un des axes thématiques du récit tourne autour de la critique de l'exhumation des fosses et des discours médiatiques et historiens qui en rendent compte. Dans la séquence 40, Pestaña apprend par l'historienne Raquel, sa maîtresse<sup>2</sup>, que les restes d'un notaire assassiné durant la guerre civile ont été exhumés d'une fosse commune léonaise de manière clandestine en plein franquisme dans les années 1950. À cette occasion, la veuve aurait payé le propriétaire des terres en remerciement puisque ce dernier n'avait plus labouré la terre par respect pour la fosse. Mais la version qui circule dans les médias à l'époque de la diégèse fait de ce propriétaire terrien un félon qui aurait fait payer les descendants des victimes afin de ne pas labourer la parcelle où se trouve la fosse. Or, la fille du notaire assassinée, devenue magistrate du Tribunal Suprême, refuse de témoigner auprès de Raquel. Face à cette situation – directement inspirée de l'exhumation réelle de la fosse

---

<sup>1</sup> Selon la notion forgée par Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 85-113.

<sup>2</sup> Quand bien même Pestaña est divorcé dans le récit, nous utilisons ici de ce terme puisqu'il s'agit d'une relation clandestine que les deux amants cachent à leurs collègues de travail.

commune d'Izagre en septembre 2008<sup>1</sup> –, Pestaña estime que savoir si la veuve du notaire a été contrainte de payer le propriétaire ou non revêt une portée essentielle :

Conocer la verdad de ello no es en absoluto irrelevante. De esas quince pesetas va a depender que creamos que España es una cueva de forajidos sin entrañas, o, por el contrario, un país que puede expiar su culpa porque no ha olvidado el sentimiento de piedad que hace habitable el mundo. (*ANM*, p. 167)

Suite à cette assertion péremptoire formulée via des propositions antithétiques, le narrateur livre une série de quatorze questions qu'il souhaiterait soumettre à la magistrate, qui « como juez juró defender la verdad » (*ANM*, p. 167). La concaténation de questions sur deux pages (*ANM*, p. 168-169) et leur ton pour le moins lapidaire et direct produit l'effet d'un interrogatoire agressif qu'Olga Bezhanova a associé à une manifestation de machisme<sup>2</sup>.

En tout état de cause, cette réaction agressive du protagoniste participe de sa méfiance quasi systématique à l'égard du témoin. Cette méfiance s'étend aussi à ceux qui relaient les témoignages, à l'image des autres historiens contemporanéistes de l'Université de León, Mariví et José Antonio, présentés comme des alliés de la gauche révolutionnaire. Il est à ce titre révélateur que le témoignage du philosophe Medinagoitia ne soit à aucun moment questionné ni mis en doute par Pestaña : la communion idéologique entre les deux personnages et l'auteur implicite apparaît évidente. Lorsque Pestaña consulte *a posteriori* la *Causa general* afin d'y retrouver l'histoire tragique de la famille de

---

<sup>1</sup> Le corps de Juan María Begué Arjona, conservateur des hypothèques, l'une des onze victimes enterrées dans la fosse d'Izagre durant la guerre civile, a été exhumé à la fin des années 1950. Ses restes ont été transférés à Izagre, puis, en 1971, à Madrid dans le caveau familial. Comme dans le roman, l'exhumation clandestine des restes de cet homme a suscité une polémique médiatique locale au moment de l'ouverture de la fosse menée par l'ARMH en septembre 2008, du fait de la position politique et sociale de Gloria Begué Cantón (1931-2016). Celle-ci, outre une carrière universitaire brillante de professeure de droit à l'Université de Salamanque, est d'abord nommée sénatrice en 1977 sur désignation royale – rappelons que l'Espagne n'est pas encore dotée d'une constitution démocratique à cette date –, avant de devenir la première femme à siéger au Tribunal Constitutionnel (1980-1989). La polémique prendra fin lorsque l'ARMH publiera un démenti pour affirmer que sa condition de notable n'avait eu aucune influence pour des motifs chronologiques évidents (Sources : José Cabañas González, « In Memoriam, doña Gloria Begué Cantón, bañezana », *ibañeza.es*, en ligne : <http://www.ibaneza.es/?p=64013> ; dernière consultation le 13/08/2018 ; José Cabañas González, « Corrección de la ARMH », *La Bañeza Hoy*, 23/10/2008, en ligne : <https://lbhoy.blogspot.com/2008/10/i-gran-captulo-de-la-cofrada-de-la.html> ; dernière consultation le 13/08/2018).

<sup>2</sup> « Pestaña constructs an elaborate fantasy of a detailed and aggressive interrogation that he would like to conduct of Torices's daughter [...]. Pestaña's rage against the notary's daughter is fueled by the professional success she has achieved as a Supreme Court Judge. » Globalement, cette critique perçoit dans le roman de Trapiello l'expression d'une « masculinité hégémonique » en partie héritière de la rhétorique franquiste – un point de vue qui nous semble mériter quelques nuances – (Olga Bezhanova, « Masculinity and historical memory. Benjamín Prado and Andrés Trapiello », dans Lorraine Ryan et Ana Corbalán, *The Dynamics of Masculinity in Contemporary Spanish Culture*, Londres, Routledge, 2016, p. 49-62, citation p. 53).

Medinagoitia, il ne cherche pas à recouper le témoignage avec les archives franquistes. Il s'agit bien plus de regretter que son histoire n'ait laissé que de bien maigres traces : « una tragedia homérica, entre cientos, y apenas ocupa dos líneas » (*ANM*, p. 145). Nous reviendrons sur les implications argumentatives et idéologiques du regard du protagoniste sur les témoignages qu'il recueille dans la troisième partie de ce travail.

L'ethos de narrateur expert de José Pestaña se construit ainsi dans sa pratique d'historien critique à l'endroit du témoin et de la mémoire, une position relativement fréquente au sein de l'institution historique dans le hors-texte. On en trouve un bon exemple chez Santos Juliá, particulièrement méfiant à l'endroit du concept de « mémoire historique », qu'il assimile à une nouvelle idéologie porteuse de falsification du passé<sup>1</sup>. Il s'agit d'une défiance – qui n'a rien d'une spécificité espagnole<sup>2</sup> – partagée par Andrés Trapiello ainsi que par le protagoniste d'*Ayer no más*.

### *b. L'autopsie et la monstration*

Dans *Anatomía de un instante*, le narrateur-auteur se met avant tout en scène en tant qu'enquêteur dans le pourtour du texte, dans le prologue et l'épilogue, ainsi que dans la section bibliographique et l'appareil de notes. Ces deux derniers espaces reproduisent les codes historiographiques de référencement des sources, bien qu'ils comportent des lacunes soulignées plus haut. Passés ces seuils, le corps du récit diffère dans une grande mesure de *Soldados de Salamina*, de *El impostor* ou de *El monarca de las sombras* : le récit de la conduite de l'enquête laisse place à la *historia rerum gestarum*, à l'histoire des faits passés. Cependant, le narrateur-auteur parsème le récit de gestes critiques qui mettent en évidence l'importance de son regard dans la constitution du document.

Dès son titre, *Anatomía de un instante* se place sous la bannière de la métaphore de l'anatomie qui renvoie à l'image de l'autopsie chère à la pratique de Thucydide<sup>3</sup>, entendue au sens d'attestation oculaire directe<sup>4</sup>. Javier Cercas, de même que Juan Urbano ou José Pestaña, « est celui qui a vu, non pas le passé, mais les traces du passé dans le

---

<sup>1</sup> Santos Juliá, *Elogio de Historia en tiempo de Memoria*, Madrid, Fundación Alfonso Martín Escudero/Marcial Pons, 2011, p. 179-204.

<sup>2</sup> En France, notamment, les historiens se sont dans un premier temps placés en porte à faux avec la montée des revendications mémorielles, à l'image de Pierre Nora, et ont entretenu une méfiance à l'endroit des « sources mémorielles » (Stéphane Michonneau, « L'histoire au risque du récit », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 65-2, 2018, p. 68-77, cf. p. 69). Pour une synthèse à ce sujet, cf. Eduardo González Calleja, *Memoria e historia. Vademécum de conceptos y debates*, Madrid, Catarata, 2013, p. 93-100.

<sup>3</sup> François Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Éditions EHESS, coll. « Cas de figure 5 », 2005, p. 78.

<sup>4</sup> Adriana Zangara, *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique. II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. - II<sup>e</sup> siècle après J.-C.*, Paris, Éditions de l'EHESS/Librairie philosophique J. Vrin, 2007, p. 7.



présent et qui s'est trouvé confronté à la matérialité de ces traces<sup>1</sup> », mais il est également celui qui fait voir l'histoire, dans un entrelacement des *res gestae* et de l'*historia rerum gestarum*. Roland Barthes associe cette dynamique au « discours de l'histoire » d'un Michelet ou des historiens positivistes, lesquels construisent l'illusion d'un signifiant qui présenterait le référent sous les yeux du lecteur<sup>2</sup> et que l'on retrouve, dans une certaine mesure, chez Javier Cercas.

Les deux grands paradigmes d'écriture du récit historiographique dégagés par Carlo Ginzburg, le régime de l'*enargeia* et le régime de l'*evidence*<sup>3</sup>, serviront ici de cadre à l'analyse de la présence du narrateur-auteur dans le corps du récit dans *Anatomía de un instante*. L'*enargeia* se donne notamment à voir dans les derniers chapitres de chacune des cinq parties qui composent le roman, dans lesquels le narrateur entreprend de narrer, heure par heure, le déroulement de la journée du 23 février 1981. Elle se perçoit plus largement dans l'ensemble du roman, du fait de la récurrence du discours narratif qui tend à produire un effet de factualité brute durant lequel la voix du narrateur semble alors s'effacer pour laisser place au référent. Le chapitre consacré à la chronologie de la gestation du coup d'État autour de la figure du général Armada exemplifie cette tendance (*AI*, p. 275-297). L'auteur y narre la préparation du putsch sur un mode linéaire et événementiel, usant abondamment d'énumérations, qui peuvent également constituer des répétitions de lexies propres à l'interdiscours de l'époque<sup>4</sup>.

Le régime de l'*evidence*, principalement visible par le biais du geste citationnel, se trouve souvent intimement associé à celui de l'*enargeia*. Nous l'avons suggéré en première partie à propos du recours à la citation, à la fois porteuse d'un effet de présence – il s'agit de montrer les discours des acteurs du passé – et d'un effet de vérité. Cet

---

<sup>1</sup> Bérenger Boulay, « Effets de présence et effets de vérité dans l'historiographie », *Littérature*, vol. 3, n° 159, 2010, p. 26-38, citation p. 31.

<sup>2</sup> Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », dans *Social Science Information*, VI, 4, 1967, p. 65-75 repris dans Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 153-167.

<sup>3</sup> Carlo Ginzburg, « Description et citation », dans *id.*, *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, trad. de Martin Rueff, Paris, Verdier, coll. « Histoire », 2010, p. 23-60. Le régime de l'*enargeia*, c'est-à-dire de la vivacité et de la visibilité, permet à l'historien de donner à voir, éventuellement en se présentant comme un témoin oculaire. Il s'agit de faire du lecteur un spectateur, notamment via l'hypotypose et l'ekphrasis. Le régime de l'*evidence* – de la preuve et de l'attestation – caractérise l'historiographie universitaire, par lequel l'historien cite et produit des références documentaires, via lesquelles il affiche et produit une distance critique à l'endroit du passé.

<sup>4</sup> « [...] tres días más tarde el Rey llamó por teléfono a Armada y le dijo que acababa de firma el decreto de su nombramiento como segundo jefe de Estado Mayor del ejército y que preparara las maletas porque volvía a Madrid. En esa óptima coyuntura para Armada se celebró su cena con el Rey, a lo largo de la cual el antiguo secretario reiteró sus razonamientos con ahínco: la necesidad de un golpe de bisturí o de timón que alejase el peligro de un golpe de estado, la conveniencia de un gobierno de unidad presidido por un militar y el carácter constitucional de tal solución [...] » (*AI*, p. 289).

entrelacement des deux régimes apparaît dans les reproductions brutes de document d'archive, à savoir la couverture d'un numéro d'*El Alcázar* (AI, p. 45-46) et la photographie d'Adolfo Suárez assis seul au Congrès des députés (AI, p. 134). Il est également visible dans les ekphraseis de l'archive vidéo du 23-F, narrées en apparence au mode impersonnel, qui précèdent chacune des parties du roman.

Cependant, la compétence critique qu'exhibe le narrateur-auteur dans le prologue du récit, illustrée par sa capacité à constituer l'archive vidéo du 23-F en document, transparait tout au long du récit. Ainsi, concernant la couverture du numéro d'*El Alcázar* du 22 février 1981, sa reproduction s'accompagne d'une clé de lecture afin de permettre au lecteur de découvrir le message caché : l'annonce de la date et de l'heure approximative du coup d'État. La monstration du document permet d'exhiber la capacité du narrateur à le déchiffrer, aidé de son savoir et de son expertise. La connotation d'un narrateur-expert apparaît également dans la sélection et la lecture de certaines sources qui semblent apporter un nouvel éclairage sur l'histoire de la Transition. C'est par exemple le cas de la citation d'un article de Santiago Carrillo dans lequel le secrétaire du PCE se montre particulièrement et étonnamment bienveillant à l'endroit d'Adolfo Suárez suite à son accession à la Présidence du gouvernement en juillet 1976 : « Carrillo publicó en el semanario *Mundo Obrero*, órgano clandestino del PCE, un artículo lleno de benévolo escepticismo hacia el nuevo presidente [...]. “El gobierno Suárez –concluía– podría servir para llevar la negociación que conduzca a la ruptura pactada” » (AI, p. 189)<sup>1</sup>. Cette citation revêt une portée stratégique dans la construction de la thèse d'une alliance durable entre Suárez et Carrillo durant la Transition, mais elle connote également la capacité de Javier Cercas à lire et à produire des documents et, ce faisant, à construire un savoir historique sur la Transition. Cette capacité à exploiter les sources se manifeste de manière particulièrement visible dans le chapitre dix de la première partie (AI, p. 79-85), déjà commenté *supra*, dans lequel le narrateur produit un véritable coup de théâtre documentaire autour de l'origine d'un rapport sur les projets de coups d'État à la fin de l'année 1980, en en révélant le véritable auteur. Cette information, inédite au vu des sources bibliographiques citées par Javier Cercas, permet également de démontrer la compétence historique d'un auteur qui se réclame avant tout de l'écriture littéraire.

---

<sup>1</sup> Pour se convaincre du caractère inédit de ce type de discours, on peut rappeler que l'éditorial de *El País* en date du 4 juillet 1976, intitulé « El presidente », évoque les réticences de l'opinion publique en générale et de l'opposition démocratique en particulier, ainsi que le scepticisme du journal face à un homme politique de second rang et, en outre, ancien Secrétaire du Mouvement, le parti unique phalangiste.

On a dit *supra* que Javier Cercas affirme tirer une large part de son savoir sur le 23-F et la Transition des entretiens qu'il a menés mais qu'il ne référence pas. Cependant, il apparaît comme personnage de son propre récit à une seule reprise, lorsqu'il se met en scène durant un seul et unique entretien avec Santiago Carrillo, à son domicile madrilène. Ce passage explicitement autoréférentiel constitue donc un événement exceptionnel à l'échelle du roman : il s'agit de l'unique entrée en scène de Javier Cercas en dehors des espaces paratextuels de l'épilogue et du prologue ; il s'agit également de l'unique référence explicite à la conduite d'un entretien dans le corps du texte. Ce très bref récit de l'entretien (*AI*, p. 225-226), dans lequel Cercas apparaît de manière secondaire et en retrait, constitue néanmoins une forme de caution : il s'agit finalement de la preuve « lisible » que l'auteur s'est rendu auprès des témoins de la Transition.

### c. *Le décryptage positiviste des archives*

*Mala gente que camina* reprend dans une grande mesure l'esthétique de *Soldados de Salamina*. Outre le récit d'enquête, le roman de J. Cercas constitue également un roman auto-généré, un *self-begetting novel*, selon la terminologie de Steven Kellman<sup>1</sup>, à l'issue duquel le narrateur se dit prêt à écrire son récit. Dans le roman de Benjamín Prado, l'auto-génération laisse la place à des commentaires métanarratifs portés par le narrateur autodiégétique. Ainsi, ce dernier explique que ce qui devait être initialement un essai sur la littérature espagnole sous le premier franquisme a finalement évolué vers le genre romanesque. Dans une filiation plus marquée encore avec *Soldados de Salamina*, le roman de Benjamín Prado a également recours à un montage hétérogène de citations diverses, de données brutes à valeur documentaire – dates, statistiques –, mais aussi d'extraits de récits essayistiques mis en forme présentés comme le résultat des recherches du narrateur-enquêteur.

Dans ce va-et-vient constant entre la quête historique, l'élaboration d'un savoir et sa mise en forme narrative, le narrateur de *Mala gente que camina* n'a de cesse de faire montre, sur un mode positiviste, de sa capacité documentaire. Il n'a de cesse, tout au long du récit, de lire, mobiliser et déchiffrer des documents dans le but de produire un récit biographique sur Dolores Serma qui se veut également être un récit historique sur la barbarie de la dictature franquiste.

---

<sup>1</sup> Steven G. Kellman, « The Fiction of Self-Begetting », *MLN*, Vol. 91, n° 6, décembre 1976, p. 1243-1256, cf. p. 1245.

Nous avons montré *supra* comment le roman trouvé *Óxido* était constitué en document testimonial par la lecture critique du narrateur, elle-même précédée d'une enquête préliminaire. Pour ce faire, Juan Urbano se fonde sur son savoir historique et sur ses compétences documentaires, visibles dans l'exhumation de citations d'essais littéraires attestés dans le hors-texte, dans lesquelles l'auteur a intégré le personnage de Dolores Serma. Ce faisant, le narrateur fait montre d'une mémoire et d'une efficacité de travail prodigieuses, en dépit des obligations chronophages de sa vie quotidienne : « Ni que decir tiene que la noche pasada apenas había avanzado en la conferencia sobre Carmen Laforet, ni antes ni después de cenar con Virginia, aunque sí había logrado localizar el nombre de Dolores Serma en el libro de Miguel Delibes *España 1936-1950 : Muerte y resurrección de la novela* [...] » (*MGC*, p. 46).

Le processus de recherche et le recours au recoupement sont constamment exhibés par le narrateur. Celui-ci fait tantôt appel à son savoir encyclopédique sur les acteurs du premier franquisme, tantôt consulte des archives ou accède à des archives confidentielles via l'aide d'adjuvants. Le principal d'entre eux se révèle être le personnage de Natalia Escartín<sup>1</sup>, dont l'impulsion se révèle décisive tant pour nouer que pour dénouer le récit via des dons documentaires. Elle remet au narrateur au début du roman un exemplaire d'*Óxido*, puis finit par lui remettre, vers la fin du livre, un coffret en laiton renfermant les archives secrètes de Dolores Serma : « Se lo he robado a Carlos –dijo, entregándome una caja de latón–. Es la parte que él no te quería dar. [...] Son las cosas que le guardaba [a Dolores Serma] Mercedes Sanz Bachiller » (*MGC*, p. 352). Ces documents permettent à Juan Urbano de résoudre avec brio l'énigme qui entoure la vie de Dolores Serma, une fois de plus, grâce à une expertise que l'on peut qualifier de positiviste.

En effet, le rapport du narrateur-enquêteur à ces archives secrètes, à cet « especie de cofre del tesoro que lleva meses buscando » (*MGC*, p. 353) est exemplaire de sa capacité à interpréter et à lire le document. Le roman documentaire de la mémoire, selon Anne-Laure Rebreyend, se nourrirait d'une « épistémologie objectiviste<sup>2</sup> » qu'elle associe à l'influence de l'historiographie dominante dans l'Espagne du tournant des XX et XXI<sup>e</sup> siècle, mais également à la juridicisation des revendications mémorielles associatives dès leur émergence en 2000. *Mala gente que camina* constitue un exemple paradigmatique de

---

<sup>1</sup> Deux adjuvants plus discrets étant la sœur de Juan Urbano, qui lui permet d'accéder à des archives interdites au public du ministère de la Justice, et l'hispaniste Gordon McNeer (*MGC*, p. 422-423).

<sup>2</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, *op. cit.*, p. 207-223.

cette tendance « objectiviste ». Le positivisme de Juan Urbano, manifeste tout au long du roman, est porté à son paroxysme dans la séquence du dénouement, durant laquelle le narrateur lit et déchiffre les documents que renferme le coffret de laiton (*MGC*, p. 364-376 et 403-419). Leur portée symbolique est particulièrement notable dans la mesure où ces archives clandestines avaient été déposées chez la phalangiste et dignitaire franquiste Mercedes Sanz Bachiller par Dolores Serma.

Comme le rappelle Jacques Derrida, l'archive dérive étymologiquement d'*archivum*, mot latin lui-même issu du grec *arkheion* désignant la demeure des magistrats (les « archontes »). Ce philosophe relève un principe de « domiciliation » de l'archive qui, historiquement, renvoie à un enjeu de pouvoir normatif et politique<sup>1</sup>. Juan Urbano, symboliquement, extrait l'archive secrète et la rend publique en la décryptant, alors qu'elle était jusqu'alors confinée au domicile de Sanz Bachiller, puis chez Carlos Lisvano, le fils de Serma. Or, ce dernier, en tant qu'avocat et notable politique de la droite espagnole, perpétue un discours néofranquiste nappé d'épais silences.

Les documents de l'archive clandestine sont de deux ordres : d'une part, la correspondance de Serma avec sa sœur Julia et avec Carmen de Icaza, Mercedes Sanz Bachiller et le Ministère de l'Intérieur ; d'autre part, des copies dactylographiées d'*Óxido*. Ces deux formes documentaires ont pour point commun de dissimuler leur message à travers des subterfuges plus ou moins élaborés. Les lettres sont raturées en divers endroits tandis que l'une des copies dactylographiées contient, sous une forme intercalaire, le témoignage direct de Dolores Serma. Dans les deux cas, le narrateur-enquêteur parvient à décrypter rapidement et intégralement les documents. Ainsi, concernant les copies du roman, il découvre immédiatement que « ese documento por cuadruplicado tampoco era sólo lo que parecía. Lo descubrí porque soy un investigador muy minucioso » (*MGC*, p. 389). Le témoignage relativement intransitif que constitue *Óxido* renferme non plus symboliquement mais aussi littéralement un témoignage transitif.

Dans le cas du courrier conservé par Dolores Serma, l'étendue du savoir et l'intelligence de Juan Urbano lui permet de mener à bien le décryptage terme à terme de chacune des ratures représentées par des points de suspension :

»Dígame, no obstante, para que yo pueda así iniciar algún tipo de averiguación, en qué... y cuáles fueron... que se le... así como el día exacto... y, si se supiera, quiénes procedieron a...».

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive*, *op. cit.*, p. 12-16.

[...] Era, sin duda, un documento valioso para mi estudio [...]. Y en segundo lugar, *yo podía ver muy claramente a través del muro de las tachaduras* : lo que le pedía la autora de Óxido a Sanz Bachiller era que la ayudase a encontrar y liberar a su hermana Julia. Desde esa perspectiva, *era sencillo rellenar los huecos del párrafo censurado*, por ejemplo de este modo: “Dígame, no obstante, para que yo pueda así iniciar algún tipo de averiguación, en qué [cárcel está retenida su hermana] y cuáles fueron [los cargos] que se le [imputaron] así como el día exacto [de su detención] y, si se supiera, quiénes procedieron a [la misma]”. (MGC, p. 366, nous soulignons)

Ces ratures, assimilées aux blancs de l’histoire, aux « espaces en blanco » de la vie de Serma par le narrateur (MGC, p. 372), font ainsi l’objet d’une réécriture littérale et symbolique par un narrateur-enquêteur expert.

Juan Urbano manifeste un rapport positiviste au savoir, propre au détective du roman à énigme tel que l’a dégagé par José F. Colmeiro, dans lequel l’enquête relève du défi intellectuel, voire du « sport<sup>1</sup> ». Dans le roman de Benjamín Prado, le narrateur-enquêteur établit un rapport enthousiaste et ludique au passé tout au long d’un parcours d’investigation au cours duquel il parvient à accéder systématiquement à la vérité historique : aucun « blanc de l’histoire » ni aucune rature ne lui résistent. Il est révélateur, à ce titre, que parmi les quatre récits de notre corpus, seul *Mala gente que camina* soit pourvu d’un dénouement en forme de clôture effective du récit. La « véritable » histoire de Dolores Serma a été intégralement exhumée et narrée, tandis que le récit peut effectivement paraître sous la forme d’un roman – le hors-texte rencontrant ainsi l’univers diégétique via une ultime métalepse –, en dépit de l’opposition du fils adoptif de Serma, Carlos Lisvano, qui se maintient dans un déni à valeur négationniste, alors qu’il a lui-même été victime d’un enlèvement par l’Etat franquiste. Au contraire, les romans de Javier Cercas, d’Andrés Trapiello et d’Isaac Rosa se terminent par une fin ouverte, plus proche des pratiques du roman noir. Le lecteur ne saura pas ce qu’il est véritablement advenu de Julio Denis ni où se trouve la dépouille d’André Sánchez dans *El vano ayer* ; pas plus qu’il ne saura où se trouvent les restes du père de Graciano Custodio tandis que le corps de Juan García et de son père sont découverts sans que le coupable probable, le père de José Pestaña, ne puisse répondre de ses crimes ; le lecteur ne saura pas non plus quel mystère essentiel cache le geste de résistance pourtant transparent d’Adolfo Suárez. Le « final feliz<sup>2</sup> » de *Mala gente que camina*, caractéristique du roman à énigme, vient donc

---

<sup>1</sup> José F. Colmeiro, *La novela policiaca española*, op. cit., p. 59.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 61.

parachever un récit informé par un souci constant d'assurer sa lisibilité ainsi que sa complétude.

La présence matérielle d'un témoignage transitif de Dolores Serma au sein des copies dactylographiées permet à Benjamín Prado de « remettre une couche » textuelle et documentaire sur le roman diégétique de Serma, *Óxido*, déjà reçu par Urbano comme un document au début du récit. Ce procédé hautement redondant a une portée métaxtuelle : il révèle le souci de lisibilité et de transitivité du récit dans une forme – sans doute involontaire – de mise en abyme de la poétique à l'œuvre dans *Mala gente que camina*. Plus largement, l'agir du narrateur-enquêteur renvoie à la visée didactico-informative et mémorielle de l'acte d'écriture de Benjamín Prado.

### 2.1.2. *La mise en scène du savoir historique du narrateur*

L'ethos des narrateurs experts se construit ainsi dans la mise en scène, explicite ou implicite, de compétences et de pratiques critiques qui permettent d'exploiter des documents, de construire un savoir historique et d'élaborer le récit. Cette capacité à user et à constituer des matériaux documentaires se fonde notamment sur la mobilisation de savoirs historiques.

#### a. *La bibliographie fictionnelle de José Pestaña*

Dans *Ayer no más*, le protagoniste appuie nombre de ses observations historiques sur ses travaux universitaires, généralement présentés comme iconoclastes et porteurs de trouble dans le récit dominant au sein du microcosme léonais :

« San Marcos, lo sabe todo el mundo, fue cuartel y cárcel durante la guerra. Allí también estuvo confinado Quevedo. Hoy es un hotel de cinco estrellas. Los que duermen allí duermen sobre cadáveres.

*San Marcos en la Guerra Civil*: mi primer trabajo académico. En León lo llevé a la única editorial que hubiera podido estar interesada. Me disuadieron: “Es un tema difícil”. [...] Al final se publicó en Madrid. (*ANM*, p. 12)

Lorsque José Pestaña rapporte sa rencontre fortuite avec son père à proximité de l'hôtel Oviden, qui servit de quartier général à la Légion Condor durant la guerre civile, il prend la peine de préciser : « *La Legión Cóndor* fue el cuarto o quinto de mis trabajos académicos. Recuerdo que mi padre me dijo: Qué lástima, habiendo tantos temas interesantes, como la Legio Séptima Gémina » (*ANM*, p. 35). Cette réaction n'a rien de surprenant dès lors que l'on se souvient que la Légion Condor fut responsable de la

destruction de Guernica le 26 avril 1937 – une ville éminemment symbolique dans l’imaginaire basque<sup>1</sup> – et que le franquisme tenta de nier sa responsabilité dans ce bombardement immortalisé par le célèbre tableau de Pablo Picasso. Pestaña précise plus avant avoir publié un livre sur le mouvement ouvrier léonais (*ANM*, p. 228). Enfin, le lecteur apprend par le biais de divers personnages – le curé don Mamés (*ANM*, p. 66) et l’historienne Raquel (*ANM*, p. 102) – que le protagoniste a publié un livre sur le rôle de l’Église durant la guerre civile, *La cruz y la espada*, devenu un bestseller – « Le han dado ya cuarenta premios por él » précise Raquel (*ANM*, p. 102). La référence ou la citation *in extenso* des travaux universitaires de Pestaña dressent le portrait d’un spécialiste du territoire léonais durant la guerre civile. Dans l’égrènement de cette recherche historiographique, on lit en creux une quête toujours recommencée des origines et la volonté de dévoiler les non-dits de l’histoire familiale.

Par ailleurs, le titre de l’ouvrage sur l’Église, *La cruz y la espada*, antithétique et « thématique métaphorique<sup>2</sup> », rappelle le titre de l’essai *Las armas y las letras* d’Andrés Trapiello<sup>3</sup>, véritable sommet d’érudition historique et littéraire. Cet ouvrage est également cité dans *Ayer no más* (*ANM*, p. 127) sur le ton de la critique par José Antonio, un personnage d’historien malmené par l’auteur implicite. Enfin, aussi bien Andrés Trapiello que José Pestaña sont qualifiés de « *pedantes* » au cours du récit<sup>4</sup>. Il ne s’agit pas simplement d’assurer la lisibilité du récit via la convergence biographique et idéologique de José Pestaña et Andrés Trapiello<sup>5</sup>. Ce dernier apporte également son « ethos

---

<sup>1</sup> C’est sous un vieux chêne que les seigneurs successifs de la Biscaye juraient de respecter les *fueros*. Cette tradition perdue de nos jours : c’est désormais le lehendakari qui prête serment au pied de cet arbre lors de sa prise de fonction.

<sup>2</sup> Selon la terminologie de Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>3</sup> Édition consultée : Andrés Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelone, Destino, 2010, 3<sup>e</sup> éd. [1994]. L’objectif déclaré de cet essai consiste à aborder l’ensemble des auteurs de la période de la guerre civile espagnole depuis un point de vue esthétique et éthique, par-delà les positionnements idéologiques des auteurs (cf. Emma Rodríguez, « Andrés Trapiello: “La literatura y el arte son un viaje constante” », *Turia. Revista cultural*, n° 107, juin-octobre 2013, p. 269-292, cf. notamment p. 276 et suivantes). Au moment où nous révisons ces lignes, Andrés Trapiello vient de faire paraître une nouvelle édition de son ouvrage, riche d’une soixantaine de pages supplémentaires.

<sup>4</sup> José Antonio, à propos de *Las armas y las letras*, affirme ne pas l’avoir lu ni souhaiter le faire car « dicen que es el libro de un pedante » (*ANM*, p. 127) tandis que Luisa, la sœur de Pestaña, affirme à son sujet « Lo que me tira para atrás de presentarle a mis amigas es que es un pedante redomado » (*ANM*, p. 21).

<sup>5</sup> La critique universitaire et journalistique a fréquemment relevé cette parenté entre l’auteur et son personnage en parlant de « traits » communs (Javier Sánchez Zapatero), ou en faisant de Pestaña un « alter ego » de l’auteur (Alfredo Gordo) ou en faisant du récit le roman le plus autobiographique de Trapiello (Jordi Gracia) : cf. Javier Sánchez Zapatero, « Memoria y Guerra Civil en la obra de Andrés Trapiello », *La nueva literatura hispánica*, n° 20, 2016, p. 67-85, cf. p. 81 ; Alfredo Gordo, « Ayer no más », *Jot Down*, 12/07/2015 ; Jordi Gracia, « En la segunda guerra », *El País*, 06/10/2012.



préalable<sup>1</sup> » d'écrivain fin connaisseur de l'histoire de la guerre civile<sup>2</sup> à l'ethos d'historien expert de José Pestaña qui s'élabore au fil du récit, aussi bien depuis les séquences prises en charge par le protagoniste que par les effets de montage induits par la narration chorale.

### b. *Narrateur érudit et désir de focalisation interne*

*Anatomía de un instante* peut se lire comme un essai historique sur le 23 février 1981 et, plus largement, sur la Transition. Pour mener à bien la dissection de l'instant durant lequel Adolfo Suárez tient tête au lieutenant colonel Tejero et ses hommes, l'auteur-narrateur dresse le portrait politique de la Transition. Pour ce faire, il privilégie l'approche biographique autour des destinées de ceux qu'il estime être les principaux acteurs du coup d'État, à savoir d'une part, Adolfo Suárez, le général Manuel Gutiérrez Mellado et Santiago Carrillo, et, d'autre part, Alfonso Armada, Milans del Bosch et Antonio Tejero. Pour autant, le récit dépasse le cadre des années 1975-1981. Il remonte bien souvent à la guerre civile, retrace les biographies de chacun des principaux acteurs, et prolonge nombre de développements en abordant les années 1980-2009, comme s'il s'agissait d'éclairer le présent à la lumière du 23-F.

Sergio Vidal<sup>3</sup> défend une thèse éclairante à propos d'*Anatomía de un instante*, qui nous permet de mieux cerner l'importance et les formes de la donnée historique au sein du récit de Javier Cercas. Selon S. Vidal, une part notable du roman contemporain relève moins de l'hybridation générique que d'une stratification générique au sein de laquelle chacun des genres sources conserve une forme d'autonomie. En ce sens, *Anatomía de un instante* se construirait autour d'un « triangle narratif » – mais il s'agit en l'occurrence d'un triangle générique –, c'est-à-dire :

---

<sup>1</sup> L'ethos préalable, selon Ruth Amossy, correspond à « l'image préalable, par opposition à l'ethos tout court (ou ethos oratoire, qui est pleinement discursif), l'image que l'auditoire peut se faire du locuteur avant sa prise de parole ». Cette image peut, comme ici avec les références implicites et explicites à *Las armas y las letras* ou de par les biographèmes, laisser « dans le discours des traces tangibles » et donc « repérables » (Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 94-95).

<sup>2</sup> À ce titre, Andrés Trapiello a intégré un groupe d'experts au sein du Commissariat de la Mémoire Historique de la Mairie de Madrid, organe consultatif actif entre 2016 et 2018 afin d'aider la municipalité à concevoir et mettre en œuvre sa politique en faveur de la mémoire historique. En dépit d'une majorité de gauche et d'extrême-gauche autour de l'ancienne juge et désormais ancienne maire Manuela Carmena, la composition de cette commission a obéi à un souci de pluralisme. À ce titre, Andrés Trapiello a été nommé sur proposition du parti de centre-droit Ciudadanos.

<sup>3</sup> Sergio Vidal, « Triángulos narrativos. Aproximaciones a la combinatoria de géneros en la novela contemporánea », *Fahrenheit 452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 14, p. 192-208, en ligne : <https://www.452f.com/index.php/sergio-vidal/>, dernière consultation le 21/02/2019.

un modelo tridireccional, [...] de carácter interdiscursivo, transgenérico e interdisciplinar en el que las respectivas funciones de los géneros formantes conviven activamente, permitiendo una lectura que fluye de un género a otro sin que ninguno desaparezca completamente en beneficio de otro<sup>1</sup>.

Selon ce modèle, le texte de Javier Cercas se caractérise par l’articulation du roman, de l’essai et de la narration historique. Vidal évacue le genre journalistique – ou journalistico-littéraire – au nom des trente années qui séparent le coup d’Etat de la publication d’*Anatomía*<sup>2</sup>. Il est pourtant possible de discuter ce choix, comme l’a fait Miguel Ángel de Lucas Chorro en proposant une nouvelle triade générique autour du genre romanesque, du récit historique et du genre « ensayístico-periodístico<sup>3</sup> ». Deux raisons amènent à considérer l’héritage journalistique de ce récit. D’abord, l’espace paratextuel convoque la référence au Nouveau Journalisme nord-américain en quatrième de couverture. En second lieu, dans le prologue, Javier Cercas inscrit son récit dans le genre de la chronique, dont nous avons évoqué la polysémie ainsi que ses rapports fréquemment étroits avec l’écriture littéraire.

Dans ce cadre propice à une pluralité de lectures, programmée par Javier Cercas à l’orée du récit<sup>4</sup>, on pourra relever nombre de procédés d’écriture relatifs à la factualité. On se concentrera ici sur les procédés propres au récit historique et au Nouveau Journalisme par lesquels le narrateur, outre des gestes documentaires liés à un savoir-faire, montre l’étendue de son savoir.

A priori, les cinq parties constituant le corps du récit d’*Anatomía de un instante* semblent rapportées depuis le recours à une focalisation zéro dans la mesure où le narrateur a un savoir manifestement supérieur à celui de ses personnages, tel un narrateur du roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, Javier Cercas s’efforce de se tenir à la limite de la focalisation interne qu’autoriserait à l’envi ce type de focalisation. Pour mieux saisir ce phénomène, il n’est pas inutile de se reporter aux travaux de Raphaël Baroni, qui a récemment proposé d’infléchir la terminologie genettienne afin de l’adapter, notamment,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>3</sup> Miguel Ángel de Lucas Chorro, *Anatomía de un escritor. El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas*, thèse de doctorat dirigée par Mercedes Comellas Aguirrezábal, Université de Séville, 2017, p. 430.

<sup>4</sup> « [este libro] no renuncia a acercarse al máximo a la pura realidad del 23 de febrero, y de ahí que, aunque no sea un libro de historia y nadie deba engañarse buscando en él datos inéditos o aportaciones relevantes para el conocimiento de nuestro pasado reciente, no renuncie del todo a ser leído como un libro de historia ; tampoco renuncia a responder ante sí mismo además de responder ante la realidad, y de ahí que, aunque no sea una novela, no renuncie del todo a ser leído como una novela » (*AI*, p. 25-26).

aux récits factuels. Non sans acuité, il relève que cette terminologie ne permet pas d'aborder le récit historiographique qu'il considère « non focalisé<sup>1</sup> ». En effet, en régime d'écriture historiographique, « le narrateur poursuit un idéal de neutralité et d'objectivité, ce qui l'amène à éviter de se focaliser sur un protagoniste en particulier au détriment d'autres personnages » ; la visée informative, guidée par un souci de transparence des sources, conduit ainsi le narrateur historien à produire « un mode de narration en surplomb ».

*Anatomía de un instante* se trouve polarisé par un désir de focalisation interne qui amène le narrateur-auteur à se tenir, depuis le récit non focalisé, au plus près du « paysage intérieur<sup>2</sup> » – des principaux acteurs du 23-F, à savoir Suárez, Gutiérrez Mellado et Carrillo, mais également des autres acteurs clé de la Transition. Le cas paradigmatique de cette tension se donne à lire autour des questionnements suscités par le « geste » de résistance d'Adolfo Suárez, à la fois qualifié de « gesto diáfano », mais aussi de geste gigogne – « contiene muchos gestos » (*AI*, p. 33) – face auquel l'analyse du narrateur achoppe dès les premières pages du livre, dans le prologue, puis au chapitre un de la première partie, puis enfin tout au long de la cinquième partie.

Pour parvenir à toucher du doigt la complexité intérieure qui se dérobe cependant à une saisie pleine et entière, Javier Cercas n'a de cesse de dresser un portrait psychologique de son personnage qu'il fonde sur un savoir encyclopédique. C'est par son détour qu'il navigue à la croisée du récit non focalisé, proprement historiographique, et du récit à focalisation zéro – ou « récit à focalisation élargie » selon la conceptualisation de Raphaël Baroni<sup>3</sup>. Ce faisant, le roman se tient à la frontière du récit mimétique – c'est-à-dire immersif et caractérisé par « un ancrage de la représentation dans une expérientialité simulée<sup>4</sup> » – et du récit informatif et distancié propre, notamment, au récit

---

<sup>1</sup> Raphaël Baroni, « Les fonctions de la focalisation et du point de vue dans la dynamique de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 32, 2017, en ligne : <https://journals.openedition.org/narratologie/7851>, dernière consultation le 21/02/2019.

<sup>2</sup> Selon la belle expression de Vicente Verdú qui considérait que l'analyse de l'intériorité de l'âme humaine dessinait les contours du territoire propre à l'écriture littéraire : « Yo creo que lo específico de la literatura es [...] el paisaje interior, así como una cámara nos describe mejor esta habitación, te describe mejor a ti, me describe mejor a mí, describe mejor los acontecimientos... Sin embargo, no hay cámara, por mucha endoscopia que se hayan inventado, que entre al fondo de las emociones y que hable de los conflictos y de las contradicciones de la condición humana. La escritura para eso es un medio idóneo e insustituible » (« Entrevista a Vicente Verdú – Madrid 30/06/2008 », *ConoceralAutor.es*, 28/08/2008, en ligne : <https://www.conoceralautor.es/entrevistas/ver/MTIyOA>, dernière consultation le 22/01/2019).

<sup>3</sup> Raphaël Baroni, « Les fonctions de la focalisation et du point de vue dans la dynamique de l'intrigue », *op. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, cf. également Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue. Nouveaux outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine érudition, 2017, p. 31-36.

historiographique. Cette dynamique fait écho à la volonté de l'auteur, manifestée dans l'épitéxte, de mobiliser tout à la fois « vérité littéraire » et « vérité historique » au service d'une « troisième vérité<sup>1</sup> ». Sur un plan textuel, on peut lire tout au long du récit cette tension via les jeux autour de l'impossible accès à l'intériorité des acteurs du 23-F, sans cesse comblé par la convocation de la donnée historique, de sorte que l'effet de narration en surplomb et distanciée se noue à un effet immersif.

On ne citera que deux exemples tirés de deux lieux textuels forts éloignés l'un de l'autre pour illustrer notre propos. Dans la longue citation suivante, le narrateur-auteur rend compte de la disgrâce d'Adolfo Suárez au sein de l'UCD au début de 1980, par le détour d'une « phrase-fleuve » extrêmement dense :

[...] a fines de marzo de 1980, cuando la mala marcha del país es ya inocultable y abrumador el pesimismo de las encuestas que maneja el gobierno, tres agrias derrotas en las urnas (en el País Vasco, en Cataluña y en Andalucía) desnudan en UCD ambiciones insatisfechas y disensiones ideológicas hasta entonces tapadas por los oropeles de la victoria, de forma que cualquier asunto relevante (la política económica, la política autonómica, la política educativa, la ley del divorcio, la integración en la OTAN) y más de uno irrelevante provoca controversias que se aplazan para evitar una explosión intestina y que el tiempo no hace más que enconar; por su parte, Suárez está cada vez más ausente, más perplejo y más encerrado en el laberinto doméstico de la Moncloa, ha perdido la energía de sus primeros años en el gobierno y parece incapaz de poner orden en el guirigay levantisco en que se ha convertido su partido, tal vez porque sospecha desde hace tiempo que, animados por su propia debilidad, igual que animales que han olido el miedo en su presa los líderes de los grupos teóricamente fusionados en UCD vuelven a considerarlo lo que en el fondo nunca dejaron de considerarlo: un falangistilla de provincias consumido por la ambición, un chisgarabís ignorante, un arribista de manual que había medrado en el caldo corrompido del franquismo gracias a la adulación y el mangoneo y que continuó medrando después gracias a que el Rey le encargó que desmontara con trucos de trilero y verborrea de mercachifle el tinglado del Movimiento, un pícaro que años atrás tal vez fue un mal necesario, porque conocía mejor que nadie las sentinas del franquismo, pero que ahora está conduciendo el país al despeñadero con sus irrisorias pretensiones de estadista. (*AI*, p. 68-69)

On constate dans ce passage la prégnance de la donnée historique via la référence, souvent allusive, à des données chronologiques, à des mesures politiques attestées, ou encore à des clivages politiques. On perçoit également l'omniprésence de focalisations internes hypothétiques, modalisées par des adverbes de doute et accompagnées d'un style vif, constellé de métaphores et de comparaisons familières. Enfin, l'extrait se conclut par

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, op. cit., p. 48-49 ; Javier Cercas, « La troisième vérité », *Esprit*, vol. 6, juin 2011, p. 65-73.

une longue énumération de lexies que l'auteur semble tirer de l'interdiscours propre au champ politique du début des années 1980. La voix de l'UCD apparaît ici comme un énonciateur collectif, par opposition à la voix du locuteur Javier Cercas, pour reprendre la distinction posée par Oswald Ducrot. Ce dernier procédé, éminemment polyphonique, constitue un discours indirect libre collectif qui relève autant de la mobilisation d'un savoir historique – il suppose une connaissance fine du discours des acteurs de l'époque – que d'un effet de monstration de ce discours. Enfin, ce passage exemplifie la tendance d'*Anatomía de un instante* à produire des séquences descriptivo-explicatives, dans lesquelles le narrateur revêt une fonction de commentateur – et souvent de juge – des événements passés.

Notre second exemple concerne une autre modalité du récit historique fréquente dans *Anatomía de un instante*, ce que Gérard Genette appelle une « scène<sup>1</sup> », durant laquelle le narrateur raconte heure par heure, voire minute par minute, le déroulé de l'action. De nombreuses séquences répondent à ce désir de reproduction exhaustive du réel historique. Tel est le cas des ekphraseis de l'enregistrement vidéo du coup d'État placées en guise d'introduction à chacune des parties. Cette quête d'exhaustivité se manifeste également dans les chapitres conclusifs des différentes parties du récit, constitués par un récit fouillé du déroulé opérationnel du coup d'État. Ce type de mise en récit implique une minutie narrative, mais aussi un savoir historique fondé sur une documentation nourrie. Le chapitre huit de la quatrième partie, durant lequel le narrateur relate la confrontation entre Tejero et le général Armada au sein même du Congrès des députés alors pris en otage par près de deux cents gardes civils, renvoie à l'ampleur du savoir du narrateur mais aussi à la façon dont le récit se tient aux portes de l'intériorité des personnages :

Lo que ocurre a continuación es uno de los episodios centrales del 23 de febrero; también uno de los más problemáticos y debatidos. A la entrada del Congreso el general Armada da la contraseña a los guardias que la custodian [...]. [...] los guardias avisan al capitán Abad y éste avisa al teniente coronel Tejero, que acude de inmediato y se cuadra ante el general, sin duda aliviado por la llegada de la autoridad militar esperada y el líder político del golpe. Luego, seguidos por el capitán Abad y por el comandante Bonell, los dos hombres caminan hacia la puerta del edificio viejo del Congreso, la que da entrada al hemiciclo donde aguardan los diputados. Según Tejero, Armada se disculpa por el retraso, [...] ahora él se encargará de negociar con los líderes parlamentarios y de conseguir que le propongan como presidente de un gobierno de unidad. Tejero

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, op.cit., p. 107-110.

pregunta entonces qué ministerio ocupará en ese gobierno el general Milans y acto seguido Armada comete el mayor error de su vida; en vez de mentir, en vez de eludir la pregunta, dejándose llevar por su arrogancia natural y su instinto de mando contesta: Ninguno. [...] En ese momento, a punto ya de franquear la entrada del edificio viejo, Tejero se detiene y sujeta a Armada por el antebrazo. Un momento, mi general, dice el teniente coronel. Esto tenemos que hablarlo. Durante los dos o tres minutos siguientes Armada y Tejero permanecen en el patio [...], hablando, la mano de Tejero siempre fija en el antebrazo de Armada, observados a pocos metros por el comandante Bonell y el capitán Abad, no entienden lo que está ocurriendo. Bonell y Abad tampoco entienden que, pasados los dos o tres minutos, Armada y Tejero no entren en el edificio viejo [...] sino que crucen el patio y entren en el edificio nuevo y en seguida aparezcan tras los grandes ventanales de un despacho de la primera planta. A continuación los dos hombres pasan casi una hora encerrados allí, discutiendo, pero Bonell y Abad [...] sólo pueden intentar deducir sus palabras de sus gestos, como si estuvieran asistiendo a una película muda [...]. (*AI*, p. 317-318).

Ce passage convoque ce que Roland Barthes appelle des « effets de réel », ces petits détails qui, a priori, ne s'inventent pas et disent « nous sommes le réel<sup>1</sup> ». Il en est ainsi de l'image de la main de Tejero tenant fixement l'avant-bras d'Armada, ou encore de l'extrême précision chronologique de la narration. Cette précision pointilliste est rendue possible grâce à la présence de témoins, Bonell et Abad, qui font l'objet d'une focalisation interne dont on ne saura pas si elle relève d'un raisonnement hypothético-déductif du narrateur ou d'un entretien avec ces militaires.

La salle vitrée dans laquelle se réunissent Tejero et Armada<sup>2</sup> revêt ici une portée métanarrative notable. Elle permet au narrateur de montrer les limites matérielles du savoir historique : la vérité existe, elle est perceptible et le lecteur la voit aux côtés de Bonell et Abad, mais elle reste cependant inaccessible. Il y a là un dispositif rhétorique de validation du savoir historique complété quelques lignes plus bas par l'unique passage du roman où le narrateur affirme produire un savoir conjectural sur la conversation visible mais non audible entre le général Armada et Tejero, qu'il introduit explicitement par une affirmation à valeur d'avertissement: « Tal y como yo lo reconstruyo o lo imagino, lo que ocurrió es lo siguiente: [...] » (*AI*, p. 319). Une telle précision, dans sa singularité, confère, en retour, le statut de savoir documenté au reste du récit, et plus spécifiquement au chapitre dans lequel elle vient prendre place. Elle permet en outre de rejouer la partition de l'impossible accès à la vérité, ici encore associée à l'intériorité, en dépit de la transparence des baies vitrées qui entourent le bureau.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *op. cit.*, p. 89.

<sup>2</sup> Cette salle vitrée est bien attestée dans le hors-texte, cf. Roberto Muñoz Bolaños, *La involución militar durante la Transición. El golpe de estado del 23-F*, *op. cit.*, p. 286.

On remarquera que cette transparence sert également à décrire le geste de résistance d'Adolfo Suárez. Après l'avoir qualifié dans un premier temps de « gesto diáfano » (*AI*, p. 33), le narrateur revient sur son propos à l'issue du récit : « el gesto de Suárez no es un gesto diáfano sino un gesto transparente » (*AI*, p. 430). Cependant, il reste et restera inaccessible à l'enquête du narrateur, de même que l'intériorité d'Adolfo Suárez ne saurait être pleinement saisie. Et ce, d'autant plus qu'au moment de l'écriture d'*Anatomía de un instante*, l'ancien président du Gouvernement est atteint de la maladie d'Alzheimer, raison pour laquelle Javier Cercas affirme avoir écrit son livre « como si estuviera muerto » (*AI*, p. 399). Le désir de produire une dissection anatomique du 23-F et du geste de Suárez butte ainsi sans cesse sur des limites cognitives. Dans le même temps, le narrateur affiche les limites de son savoir et le rend ainsi d'autant plus recevable.

Enfin, la rhétorique du savoir historique se nourrit également de certains procédés présents dans le Nouveau Journalisme et dans le roman de non-fiction nord-américain tel qu'il a été théorisé par Tom Wolfe<sup>1</sup>. Les différences restent cependant notables, comme l'affirme Javier Cercas dans *El punto ciego*<sup>2</sup>, lesquelles l'ont amené à considérer *Anatomía de un instante* comme un roman « dénué de fiction » (« una novela sin ficción<sup>3</sup> ») et non comme un roman de non-fiction. A priori, comme dans les récits du Nouveau Journalisme – et comme dans le récit historiographique –, le récit à la troisième personne, distancié, est privilégié. Pour autant, la première personne du romancier n'est jamais qu'en situation de retrait dans *Anatomía*. Dans le corps du texte, elle émerge ponctuellement, au moins à une quinzaine de reprises selon notre relevé<sup>4</sup>. Un second trait générique commun, directement lié à la production du savoir historique, consiste à recourir à ce que Víctor Fabián Latorre appelle des « descriptions significatives<sup>5</sup> », c'est-à-dire centrées sur un ensemble de détails « simbólicos [...] del *status de la vida* de las personas<sup>6</sup> » par lesquels ces dernières rendent compte de la façon dont elles occupent l'espace social. Il en est ainsi de l'importance symbolique de la photographie de la une du

---

<sup>1</sup> Tom Wolfe, *El Nuevo Periodismo*, trad. de José Luis Guarner, Barcelone, Anagrama, coll. « Compactos », 2012 [1973], notamment p. 50-53.

<sup>2</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 44-45.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>4</sup> P. 87, 119, 129, 146, 182, 225, 231, 277, 299, 309, 319, 322, 394, 399. Ce relevé exclut le prologue, l'épilogue, les ekphraseis, la bibliographie et l'appareil de notes.

<sup>5</sup> Víctor Fabián Latorre, « Periodismo narrativo: cuando la realidad se apoya en la ficción », *Narrativas.com.ar*, 2017, en ligne : <https://www.narrativas.com.ar/periodismo-narrativo-cuando-la-realidad-se-apoya-la-ficcion/>, dernière consultation le 23/02/2019.

<sup>6</sup> Tom Wolfe, *El Nuevo periodismo*, *op. cit.*, p. 51-52.

*New York Times* consacrée au geste de résistance d'Adolfo Suárez au lendemain du coup d'Etat qui trône dans le bureau de Santiago Carrillo (*AI*, p. 226) ou de la description de la trajectoire ascensionnelle de Suárez de sa jeunesse jusqu'à la présidence du Gouvernement au chapitre deux de la dernière partie (*AI*, p. 338-356). Les deux autres traits stylistiques dégagés par Tom Wolfe, à savoir la construction « *escena-por-escena* » et l'abondant recours aux dialogues, à la manière du récit réaliste, sont au contraire écartés par Javier Cercas. Nous avons souligné *supra* à quel point le dialogue se trouve systématiquement évacué, au profit de très brefs passages au discours direct ou indirect, desquels sont proscrits les points d'exclamation, comme s'il s'agissait de mieux les dissoudre dans le phrasé du narrateur. Autrement dit, la proximité entre le Nouveau Journalisme et *Anatomía* tient moins à une pratique stylistique effective qu'à un pacte de lecture factuel et littéraire<sup>1</sup>.

### c. *Souci didactique et pulsion documentaire*

Le narrateur-enquêteur de *Mala gente que camina*, à l'image de ceux d'*Anatomía* et d'*Ayer no más*, se caractérise également par l'étendue de son savoir historique, proprement encyclopédique, qu'il n'a de cesse d'exhiber en divers lieux du texte. Cette monstration du savoir revêt diverses fonctions. Ce savoir a une fonction narrative dans la mesure où il donne au lecteur des clés de compréhension de l'intrigue et alimente ainsi les deux grandes modalités thymiques de la tension narrative, à savoir le suspense et la curiosité<sup>2</sup>. Il y a également une fonction didactique dans la mise en texte d'un savoir historique attesté dans le hors-texte : le lecteur implicite du roman de Benjamín Prado ressemble fort à un double de l'Espagnol « moyen », probable victime du pacte d'oubli et donc pourvu d'une connaissance superficielle de l'histoire récente de l'Espagne contemporaine. La fiction pourrait, dès lors, avoir une fonction compensatrice face à un déficit, voire une rupture, dans l'ordre de la transmission. Plus largement, l'ensemble des romans du corpus s'inscrivent dans cette dynamique. Enfin, il convient de considérer la fonction rhétorique de la monstration d'un savoir historique dense : son omniprésence contribue à valider la démarche herméneutique du narrateur ainsi que ses diverses prises de position.

---

<sup>1</sup> Remarquons que Roberto Herrscher considère qu'*Anatomía de un instante* relève du « journalisme narratif », catégorie dans laquelle il intègre également le Nouveau Journalisme (cf. Roberto Herrscher, *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*, Barcelone, Universitat de Barcelona, 2012).

<sup>2</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative*, op. cit.



Le savoir encyclopédique du narrateur a pour caractéristique essentielle de lier intimement, comme chez Andrés Trapiello, les lettres et le monde, la littérature et le champ politique. Ainsi, lorsque Juan Urbano découvre que Dolores Serma a assisté aux rencontres de l'hôtel Formentor à Mallorca en 1959, il récapitule son savoir sous forme d'une longue énumération de dates et d'événements culturels et politiques survenus cette année-là sur près de deux pages (*MGC*, p. 71-72), parfois en les imbriquant étroitement comme lorsqu'il commente le voyage d'Ernest Hemingway : « [...] y Hemingway, que en 1937 estuvo en Madrid defendiendo a la República, ahora comparte el palco de la plaza de toros de Bilbao con Carmen Polo, la mujer de Franco » (*MGC*, p. 72).

Ce savoir du narrateur s'exhibe en divers lieux textuels. Il innerve les longs dialogues échangés avec la mère du protagoniste, avec Natalia Escartín ou avec le mari de cette dernière. Par ailleurs, il est également reproduit dans les séquences autoréférentielles qui parsèment le récit, durant lesquelles le narrateur n'a de cesse de se présenter au travail : « Trabajé hasta la madrugada en mi conferencia » (*MGC*, p. 86) ; « Acabé de redondear ese párrafo y me disponía a añadir la nueva cita de las memorias de Barral cuando, cómo no, llamaron a la puerta » (*MGC*, p. 93) ; « Continué la lectura de *Óxido* [...] » (*MGC*, p. 141) ; « Intentaba coser mentalmente toda esa información cuando [...] » (*MGC*, p. 176) ; « El viernes me levanté muy pronto y seguí trabajando hasta que llegó McNeer » (*MGC*, p. 193), « Puse por escrito esos detalles » (*MGC*, p. 203), « Esboqué un párrafo que recogía más o menos esas ideas » (*MGC*, p. 328).

Dans ces séquences, le narrateur expose et commente le résultat de ses recherches, propose des séquences biographiques consacrées tant à des personnages historiques avérés qu'à des personnages fictionnels, et insère parfois des extraits des écrits qu'il produit, qu'il s'agisse d'une communication universitaire sur Carmen Laforet (*MGC*, p. 10-11, 14, 18, 35), ou d'un essai d'histoire littéraire sous le premier franquisme qui évolue finalement vers une biographie de Dolores et Julia Serma (*MGC*, p. 234-253, 273-278, 329, 331-332, 390-398). Toutes les étapes de l'enquête du narrateur sont ainsi exhibées dans une fusion de l'*enargeia* – l'hypotypose de l'« écriture de l'enquête<sup>1</sup> » – et de l'*evidence*. Cette dernière correspond dans le récit à l'information historique qu'il délivre,

---

<sup>1</sup> Nous empruntons cette expression à Georges Tyras, « Relato de investigación y novela de la memoria », *op. cit.*, p. 353.

souvent présentée au travers de citations de sources testimoniales ou documentaires extrêmement diverses, que nous avons détaillées dans la première partie de cette étude.

Juan Urbano constitue un narrateur doué d'une incroyable mémoire, capable de citer *in extenso*, de manière souvent invraisemblable, diverses citations afin de prouver ses dires, notamment lors des débats menés avec sa mère, avec Natalia Escartín ou avec Carlos Lisvano. C'est notamment le cas dans la longue citation suivante, au cours de laquelle Juan Urbano s'apprête à révéler à ce dernier sa condition de victime du franquisme et de fils adoptif de Dolores Serma :

[...] Esa mujer de la que acabo de hablarte, Carme Riera, recuerda que el día de su ingreso en la cárcel de Les Corts de Barcelona, obligaron a todas la prisioneras a ir a misa, y el capellán empezó así el sermón: "Putas, más que putas, que habéis jodido con vuestros propios hijos. No os hagáis ilusiones, porque nosotros haremos limpieza. No penséis en el indulto. No habrá amnistía para vosotras". Y hay cientos de testimonios sobre la crueldad con que trataban a las penadas los sacerdotes y las monjas, a las que, en 1931, cuando la nombraron directora general de Prisiones, Victoria Kent había sustituido por funcionarias especializadas, pero que Franco volvió a reintegrar en sus puestos. Las famosas Hijas de la Caridad eran el terror de las reclusas en Les Corts o en las cárceles de Valencia y Málaga, lo mismo que las Hijas del Buen Pastor que gobernaban la de Ventas con mano de hierro. [...]

–Pero vamos a ver, eso que dices, por ejemplo de los niños robados: ¿dónde están? ¿Quiénes son? Porque una cosa es que un psiquiatra loco escribiera un par de insensateces y otra que esas insensateces se llevaran a la práctica.

–Es que así fue. En 1940, el Ministerio de la Gobernación sacó una ley que sistematizaba esos robos: "Las instituciones de beneficencia a quienes se encomiende la guarda y dirección de los huérfanos ostentarán, a todos los efectos jurídicos pertinentes, el carácter de tutor legal de los mismos". Eso no es un rumor, es un decreto que se puede leer en el *Boletín Oficial del Estado*. (MGC, p. 428-429)

Cette citation est exemplaire des efforts constants de Benjamín Prado afin de conférer une valeur documentaire à son roman<sup>1</sup>, voire à le constituer en une sorte de « document historique » selon les termes de Gloria García Urbina<sup>2</sup>. Le geste citationnel, récurrent, vaut tout autant comme preuve irréfutable de la validité du savoir historique délivré que de l'autorité de Juan Urbano à le produire. En outre, comme ici, la citation, dans sa pratique cumulative, se trouve mise au service de la production d'un véritable *pathos* par

---

<sup>1</sup> Une partie de la critique a valorisé cet aspect du roman comme le relève Samuel Amago, « On the Archaeological Impulse in Contemporary Spanish Narrative Fiction », *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 88, n° 7-8, 2011, p. 327-343, cf. p. 331.

<sup>2</sup> Gloria García Urbina, « No basta con que callemos. *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado: una reivindicación de la historia completa », *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, n° 33, juillet-octobre 2006, en ligne : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/malagen.html>, dernière consultation le 24/02/2019.

lequel le narrateur invite la communauté des lecteurs à *compatir* et à former une véritable communauté affective.

Remarquons que le décret de 1940 du ministère de l'Intérieur franquiste a d'ailleurs été précédemment évoqué dans le roman (*MGC*, p. 395). Cette redondance de l'information historique, visible en d'autres endroits du texte, a amené Ignacio Soldevila Durante et Javier Lluich Prats à parler de « reiteraciones innecesarias de datos » qui auraient exigé « una relectura última del texto antes de la edición<sup>1</sup> ». À notre sens, cette réitération cristallise au contraire un enjeu fondamental de *Mala gente que camina*, à savoir la transmission d'une connaissance et la génération d'une reconnaissance à l'endroit de la mémoire républicaine. Le souci didactique de Benjamín Prado l'a conduit à faire le choix de la forme d'un roman à thèse, genre notamment caractérisé par le recours à la redondance, propre à réduire l'ambiguïté et à assurer la cohésion du message transmis<sup>2</sup>. Benjamín Prado, lors d'un entretien, nous a indiqué qu'il avait finalement retiré un nombre conséquent de passages documentés et de citations de son roman sur les conseils de son éditrice<sup>3</sup>.

Le personnage de Dolores Serma, en ce sens, constitue un personnage hautement fonctionnel dans la mesure où il se tient à la croisée de divers espaces sociaux, politiques et culturels. Retracer son parcours biographique conduit Juan Urbano à convoquer un savoir historique sur le champ littéraire des années 1940 et 1950, sur le monde carcéral franquiste, sur la condition de la femme sous la dictature, mais également sur les différentes institutions de contrôle social que furent le parti unique FET de las JONS et ses diverses organisations – l'Auxilio Social, la Sección Femenina –.

Susan R. Suleiman relève que l'excès de redondance peut constituer un frein à la lisibilité du roman à thèse<sup>4</sup>. L'omniprésence du geste citationnel et de la donnée historique ne fait-il pas courir ce risque au roman ? Tout se passe comme si, derrière la construction d'un ethos de narrateur expert et la construction d'un portrait documenté et probant du franquisme, planait l'écueil de la saturation. L'on ne peut s'empêcher de songer que l'une des remarques acerbes du narrateur d'*El vano ayer* pourrait s'appliquer au récit de

---

<sup>1</sup> Ignacio Soldevila Durante et Javier Lluich Prats, « Novela histórica y responsabilidad social del escritor: el camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina* », *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, n° 8, 2006, p. 33-44, citations p. 43.

<sup>2</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 208-209.

<sup>3</sup> « [...] el manuscrito que yo entregué a la editorial tenía cien páginas más. Y la editora, con un muy buen criterio, me dijo "Yo te lo publico mañana, si quieres. Ahora, creo que esta novela está un poco desequilibrada hacia el lado del ensayo" » (Entretien privé avec l'auteur (Madrid, 12/06/2016)).

<sup>4</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*, p. 219.

Benjamín Prado : « Son demasiados meses de documentación y lecturas obligadas como para permitir que ciertos tesoros, de imposible encaje narrativo, sean sustraídos al interés del lector » (*EVA*, p. 102). Cette omniprésence des sources ressemble, dans son aspect cumulatif et excessif, à une véritable pulsion documentaire qui, à notre sens, est symptomatique d'un rapport à la fois positiviste et intime au savoir historique. Cette dynamique s'inscrit dans l'objectivisme propre à Juan Urbano et à son ambition de vérité, par définition caractéristique de l'histoire et problématique en régime fictionnel. Dans le prochain chapitre, il sera temps de mettre en lumière cette tension entre un ethos expert et un ethos de sincérité, au cœur du lien entre la connaissance et la reconnaissance.

En outre, comme dans les autres récits du corpus, le savoir historique constitue un savoir pratique à l'échelle de l'univers diégétique : il permet au narrateur de déceler les ressorts des destins des sœurs Serma, Dolores et Julia, et de mener le récit vers la reconnaissance, dans les trois sens du terme posés supra. Le récit se conclut par un coup de théâtre, par une *anagnôrisis*, qu'Aristote définit comme le passage soudain « de l'ignorance à la connaissance<sup>1</sup> » dans le théâtre tragique. Carlos Lisvano se révèle être le fils de Julia Serma et donc le neveu de Dolores alors qu'il pensait être son fils, tandis que son père s'avère être un brigadiste international britannique d'idéologie communiste. La reconnaissance s'entend ici comme identification, sur le plan de la filiation et de l'onomastique – il s'appelle en réalité Carlos Bates Serma –, indissociable de la reconnaissance de la vérité dévoilée par le narrateur.

Le roman, dans ses dernières lignes et dans la dédicace paratextuelle conclusive, se donne à lire comme un hommage aux victimes et un lieu de mémoire. Mais le dénouement du récit parachève aussi, grâce à la résolution de l'enquête, un processus de reconnaissance de l'agir et de l'autorité du narrateur en tant qu'enquêteur-historien, comme l'indique la mention finale de son nom, Juan Urbano, le narrateur dans la cité. Si Carlos Lisvano refuse de reconnaître cette autorité, le lecteur a ici le dernier mot en la matière.

### **2.1.3.        *Imaginaires de l'enquête et lieux du savoir : les archives et le terrain***

Dans son étude sur les « paradigmes de l'enquête » dans la littérature contemporaine, Marie-Jeanne Zenetti dégage divers modèles d'enquête qu'elle rattache à

---

<sup>1</sup> Aristote, *La poétique*, 11, 52 a 29-32, *op. cit.*, p. 71.

des lieux et à des pratiques épistémologiques. Cette typologie nous fournit ici un cadre analytique à partir duquel resituer les lieux de l'enquête et les rapports au savoir qu'ils contribuent à informer.

Selon Zenetti, si le modèle du laboratoire, qui prend les « possibles langagiers » comme objet, renvoie à un formalisme expérimental désormais éculé, nous assisterions aujourd'hui à une littérature dominée par le paradigme de l'enquête de terrain, plus proche des sciences sociales, au détriment de l'enquête criminelle menée depuis la table de travail, ce lieu d'étude feutré où consulter tout un ensemble d'indices. Cette opposition entre le travail de terrain et l'étude distanciée des indices recouvre selon elle l'opposition canonique, depuis Tzvetan Todorov, entre le roman policier et le roman noir<sup>1</sup>.

À l'échelle de notre corpus, l'opposition entre l'enquête de terrain et l'enquête depuis la table de travail se révèle particulièrement opératoire pour comparer *Ayer no más* et *Mala gente que camina*. À l'inverse, *Anatomía de un instante* et *El vano ayer* constituent des romans irréductibles à l'un ou l'autre de ces pôles. Le roman de Javier Cercas semble a priori constituer une enquête distanciée, en lien avec la table de travail et l'espace de la bibliothèque, mais le pacte littéraire qu'il propose se fonde sur la mise en tension entre la distance de l'historien et la proximité affective du citoyen-écrivain Cercas avec sa propre histoire. *El vano ayer*, en tant qu'anti-roman, ressemble à un jeu littéraire formaliste et postmoderne<sup>2</sup>. Pourtant, loin de tout autotélisme, il fait du laboratoire métatextuel une agora voire un tribunal au sein duquel auteurs et lecteurs sont cités à comparaître.

Javier Cercas se place à la croisée de ces deux dimensions : le corps du récit, amplement documenté, construit en creux l'image d'un écrivain affairé aux archives ou dans les bibliothèques. La référence explicite au processus de documentation dans le paratexte, notamment dans le prologue, confirme cette construction. Et ce, d'autant que le narrateur valorise un rapport distancié au 23-F, comme s'il s'agissait de mettre en exergue cette distance critique qui ferait éminemment défaut aux diverses versions en circulation dans l'espace public. Tel est le reproche que formule le narrateur-auteur à l'endroit des

---

<sup>1</sup> Marie-Jeanne Zenetti, « Paradigmes de l'enquête et enjeux épistémologiques dans la littérature contemporaine », *op. cit.* ; Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », *op. cit.*

<sup>2</sup> Roberto Valencia, « Tradición y experimentación. Una conversación entre Jordi Gracia y Jorge Carrión », *Quimera*, n° 332, juillet-août 2011, p. 17-24, cf. p. 21 ; José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad*, *op. cit.*, p. 34.

récits sur le 23-F dans le prologue, reproche que Javier Cercas réitère dans ses *columnas*<sup>1</sup>. Pourtant, le rapport singulier à l'archive du 23-F se révèle, à l'issue du récit, caractérisé par une forme d'intimité et de proximité. Javier Cercas, dans son goût pour les constructions spéculaires et souvent contradictoires, comme si le chiasme devait aller de pair avec l'oxymore, révèle que son père, récemment décédé, fut un grand partisan d'A. Suárez (*AI*, p. 434-437). Tout comme dans *Ayer no más*, l'histoire du 23-F et le geste d'Adolfo Suárez deviennent ainsi une histoire familiale. En outre, émerge alors une hypothèse identitaire : le narrateur-auteur affirme qu'à travers le geste « transparente » de Suárez, « podríamos verlo todo –podríamos ver a Adolfo Suárez, el 23 de febrero, la historia de España, tal vez un rostro que es acaso nuestro rostro verdadero [...] » (*AI*, p. 430, nous soulignons). Le pacte documentaire, distancié, se trouve par là-même encadré, notamment en ce lieu textuel stratégique qu'est l'explicit, par un pacte affectif dans lequel le narrateur s'avère finalement embarqué et impliqué.

*El vano ayer*, dans son attention aux effets du discours narratif sur la construction du réel et dans sa tendance à déconstruire le récit pour produire une radiographie critique de la fiction mémorielle, pourrait sembler constituer une sorte de laboratoire formaliste. Mais à la différence du formalisme, qui se donne la langue littéraire pour seul objet, dans une intransitivité marquée, *El vano ayer* s'inscrit pleinement dans ce que Dominique Viart appelle un « retour *au* réel<sup>2</sup> » de la littérature contemporaine. En effet, la déconstruction du récit dessine en creux l'exigence d'une responsabilité de la lecture et de l'écriture, en tant qu'actes en prise directe avec le réel sociohistorique. Le lecteur et l'auteur ne sauraient donc se concevoir en dehors de leur implication et de leur engagement. En ce sens, l'espace métatextuel du récit en train de se construire et de se déconstruire sous les yeux du lecteur n'est jamais un laboratoire aseptisé, ni même une table de travail ou de lecture coupée du réel, mais bien un véritable terrain amené à devenir une agora.

---

<sup>1</sup> Ainsi, à l'endroit du faux documentaire sur le 23-F de Jordi Évole, *Operación Palace*, diffusé sur la Sexta le 23 février 2014, Javier Cercas a pris la plume pour expliquer les raisons de la crédulité du public espagnol face à ce programme : « el caso es que hasta hace poco tiempo, aunque ustedes no lo crean o lo hayan olvidado, la verdad oficiosa del 23 de febrero decía algo no muy distinto de lo que decía la ficción de Évole; a saber: que el 23 de febrero fue un falso golpe, un golpe urdido por los servicios secretos y teledirigido por el Rey para evitar el golpe auténtico y reforzar la democracia y la monarquía. [...] Dicho de otra manera: mucha gente se creyó la ficción de Évole porque durante décadas se han contado sobre el 23 de febrero muchas ficciones parecidas como si fueran verdades » (Javier Cercas, « El golpe de estado de Jordi Évole », *El País Semanal*, 16/03/2014, nous soulignons).

<sup>2</sup> Dominique Viart, « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, n° 102, 2013, p. 113-130, citation p. 125, l'auteur souligne afin de préciser qu'il entend par là « un retour à la question du réel, ou encore au réel en tant qu'il fait question pour la littérature » (*ibid.*).

L'intervention impromptue de divers témoins actualise le franquisme tardif et fait du roman le lieu d'une polyphonie « interruptive », entre agora et tribunal, où l'auteur et la littérature sont appelés à la barre, tandis que le lecteur n'a d'autre choix que de prendre position, d'une manière ou d'une autre, et de se faire juge. Le destin de Julio Denis tel qu'il transparaît dans l'une des séquences finales, narrée par un ancien policier qui affirme avoir procédé à son interrogatoire, s'avère particulièrement symbolique à cet égard. En effet, ses romans de gare provoquent son arrestation au motif que des militants communistes utilisent le nom du héros de ses récits d'évasion, Guillermo Birón, comme nom de code (*EVA*, p. 274-290). Julio Denis incarne ici une figure contre-exemplaire d'écrivain désengagé finalement rattrapé par le réel. La morale ne saurait être plus explicite : écrire implique nécessairement un engagement dans le réel et la socialité, comme l'avait énoncé Jean-Paul Sartre dans sa pensée de la littérature comme prise de parole et de position dans l'espace public<sup>1</sup>.

*Mala gente que camina* s'apparente au roman policier dans son rapport au savoir distancié et positiviste. Les lieux de l'enquête, selon la typologie proposée par Marie-Jeanne Zenetti, confortent cette interprétation.

Juan Urbano mène l'enquête avant tout depuis sa table de travail, depuis l'espace des livres qu'il consulte et des divers espaces de travail qu'il occupe tour à tour dans le récit dès que son emploi du temps de professeur et de directeur des études le lui permet. Le savoir livresque, parfois tiré d'ouvrages oubliés, ou archivistique, à l'image de la visite aux archives d'Alcalá de Henares d'où le narrateur tire de nouvelles citations extraites des organes de presse de la Section féminine (*MGC*, p. 231-232), constitue le fondement de la recherche de Juan Urbano. Il aurait pourtant été vraisemblable de faire intervenir des témoins d'alors<sup>2</sup>. Le seul témoin, le personnage de la mère néofranquiste, pur produit de l'endoctrinement imposé par la dictature, ne sert finalement qu'à asseoir la supériorité du savoir distancié et lettré de Juan Urbano.

Juan Urbano fréquente des archives ou des lieux retirés où il peut s'adonner à la recherche et à l'écriture, à l'image de son studio-bibliothèque qui fait également office de lieu de retraite. Il s'agit d'une dépendance de la maison familiale, dans laquelle il vit avec

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1985 [1948].

<sup>2</sup> C'est d'ailleurs le choix qui a été opéré par Ricard Vinyes, Montse Armengou, Ricard Belis, *Los niños perdidos del franquismo*, *op. cit.*, à la fois dans leur ouvrage et dans le documentaire diffusé sur TV3, au cours duquel intervient un nombre conséquent de victimes de la politique carcérale franquiste, et notamment des personnes qui furent victimes de rapt dans leur enfance par l'État franquiste.

sa mère depuis son divorce, dans une petite ville de la banlieue madrilène, Las Rozas (*MGC*, p. 40). Les références au travail dans cette bibliothèque ou dans des chambres d'hôtel sont récurrentes : « me encerré en la biblioteca hasta la hora de cenar » (*MGC*, p. 230); « después fui a la biblioteca, encendí el ordenador [...] » (*MGC*, p. 390)<sup>1</sup>. Dans les archives, les livres et les documents, depuis la distance de l'espace clôt de la bibliothèque ou de la chambre d'hôtel, Juan Urbano reconstruit avec succès l'histoire cachée et oubliée de Julia et Dolores Serma. Dans ce modèle positiviste, une vérité extérieure existe et peut être établie avec certitude grâce aux preuves documentaires réunies sur la table de travail d'un narrateur-expert.

*Ayer no más* correspond en tout point à l'enquête de terrain, que Marie-Jeanne Zenetti apparente au roman noir, un qualificatif qui sied au roman d'Andrés Trapiello. L'on pourrait penser qu'en tant que récit organisé autour d'un personnage historien, l'accent serait mis sur la recherche archivistique. Pourtant, José Pestaña ressemble bien plus à un chercheur de terrain qu'à un amateur d'archives, quand bien même il se prévaut également de cette autorité.

Certes, quelques références à des consultations d'archives ponctuent les séquences narrées par le protagoniste : « Días tranquilos, de trabajo en la hemeroteca, solo, y en casa [...] » (*ANM*, p. 206) ; « lo primero que he hecho al entrar en el Departamento ha sido consultar la *Causa General* » (*ANM*, p. 145). Cependant, le véritable espace de travail de Pestaña recouvre la géographie léonaise, c'est-à-dire un territoire intime. Les rues du vieux León – et notamment du Barrio Húmedo – que Pestaña traverse nuitamment à plusieurs reprises dans le roman, la place de Santo Domingo, la maison familiale, la maison de la famille Custodio, la Fonfría ou encore l'ancestrale Plaza del Grano où vit le protagoniste tracent la carte du « terrain » de Pestaña.

Plus que la conduite de l'enquête en tant que telle, l'écriture essayistique et diaristique de José Pestaña permet de produire une prose réflexive face à un microcosme léonais révélateur d'un rapport morbide aux abus et aux mésusages de la mémoire de la guerre civile. Comme dans le roman noir d'un Vázquez Montalbán tel que l'a analysé Joan Ramón Resina, la résolution de l'énigme et le processus herméneutique passent au second plan au profit d'une « visión moralista » de la société. Le crime commis donne

---

<sup>1</sup> On trouvera également ce motif aux pages 40, 73, 192, 253, 384.



d'abord lieu à une « disección del mal y a la asignación de responsabilidades<sup>1</sup> » de la part de Pestaña. L'obsession face aux mensonges de l'histoire, à la question du Mal qu'il partage avec le philosophe Medinagoitia et ses critiques constantes face à l'irresponsabilité de « los *hunos* y los *hotros* » (*ANM*, p. 302, le narrateur souligne) – expression que Pestaña reprend, sans l'expliciter, à Unamuno<sup>2</sup> – constituent des leitmotivs du roman.

Dans sa conduite erratique de l'enquête, Pestaña ressemble moins à un historien de la guerre civile, spécialiste des archives, qu'à un historien du temps présent, voire à un ethnographe<sup>3</sup> occupé à récupérer sur le terrain les traces et les signes autour desquels fonder une réflexion sur sa « patria chica », León, véritable concentré de sa « patria grande », l'Espagne. Dans l'enquête de terrain, comme l'a souligné Marie-Jeanne Zenetti, « c'est le moment intermédiaire de collecte sur le terrain qui est mis en avant », avec pour corollaire un imaginaire épistémologique proche des sciences sociales, dans lequel l'enquêteur est « partie prenante » et s'interroge sur sa propre démarche<sup>4</sup>. Dans *Ayer no más*, le récit n'a de cesse de confronter directement et intimement José Pestaña au réel historique, faisant de ce dernier un historien de terrain qui s'interroge sur ses propres pratiques. Les entretiens récurrents avec Custodio à son domicile suscitent par exemple des remarques ethnographiques : « Impresiona ver las cuadras vacías y el corral con guarniciones en desuso, acartonadas y rotas [...] viejos aperos y herramientas, metáfora de todo lo que ya no tiene sentido » (*ANM*, p. 77) ; « Su mujer [la de Custodio], me recibió tímida como lo son las hospitalarias mujeres del agro leonés » (*ibid.*) ».

En tant que chercheur impliqué, le protagoniste rend l'observation participante problématique sur un plan moral, du fait de sa position ambivalente et des loyautés contraires qu'elle sous-tend. Confronté à Custodio et à ses propres questionnements

---

<sup>1</sup> Joan Ramón Resina, « El detective en la cultura del desencanto », dans José B. Monleón (éd.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, p. 109-121, cf. p. 110-111.

<sup>2</sup> « Entre los unos y los otros –o mejor los *hunos* y los *hotros*– están ensangrentando, desangrando, arruinando, envenenando y entonteciendo a España » écrit Miguel de Unamuno, « Carta al Sr. D. Quintín de Torre », 1<sup>er</sup> décembre 1936, dans *id.*, *Epistolario inédito II (1915-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 350, l'auteur souligne. On notera que José Pestaña prend soin de souligner « *hunos* » et « *hotros* », respectant ainsi la typographie unamunienne.

<sup>3</sup> Traditionnellement, l'ethnographie renvoie au travail de recueillement des données et de contact prolongé avec le terrain, tandis que l'ethnologie constitue une écriture d'analyse, a posteriori (Sylvaine Camelin et Sophie Houdar, *L'ethnologie*, Paris, PUF, 2018, p. 4-5). On peut relever que la proximité entre l'histoire du temps présent avec les sciences sociales a été mise en évidence par l'historien Henry Rousso, « Histoire du temps présent », dans *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-du-temps-present/>, dernière consultation le 02/02/2019.

<sup>4</sup> Marie-Jeanne Zenetti, « Paradigmes de l'enquête et enjeux épistémologiques dans la littérature contemporaine », *op. cit.*

éthiques, Pestaña n'arrive pas à se résoudre à révéler qu'il est le fils de Germán Canseco, le complice du meurtrier du père de Custodio. José Pestaña s'interroge également sur sa place et son rôle dans une des premières scènes du roman (séquence 3, *ANM*, p. 12-19). Dans cette séquence, le protagoniste observe son père en train de jouer une partie de cartes avec des partenaires fantômes, mais il le fait en cachette, derrière le dos de son père, tel un intrus qui n'aurait pas sa place. Cette position donne lieu à des réflexions historiographiques qui posent la question de la place de l'historien vis-à-vis de son objet d'étude, mais qui s'appliquent avant tout à un historien du temps présent ou à un chercheur en sciences sociales : « El historiador es un espectador que sabe que el mundo no es ningún teatro y ha de mirar a la distancia justa, de frente y a los ojos. La nuca es sólo el lugar de los verdugos » (*ANM*, p. 13).

Ainsi, le terrain entendu comme géographie intime du protagoniste, devient le lieu d'une collecte de données prélevées « *in vivo* », au service d'une histoire vive, testimoniale, qui expose le narrateur à des limites épistémologiques et, à l'issue du roman, à l'ostracisme. Non seulement la quête de la vérité s'avère une entreprise impossible selon Pestaña, d'où le choix final de l'écriture littéraire comme mode de dépassement de cette limite – et comme mode de validation autoréférentielle de l'écriture du roman d'Andrés Trapiello –, mais elle expose le protagoniste à la dureté du réel. En tant qu'observateur participant engagé dans le réel, il devient lui-même un sujet ostracisé, agressé physiquement et verbalement, jusqu'à quitter León et l'Espagne pour aller enseigner aux Etats-Unis, sur le mode de l'exil.

Les lieux de l'enquête, ainsi que les pratiques qu'ils impliquent, dessinent les contours d'imaginaires épistémologiques en lien avec d'autres discours de savoir et avec des héritages génériques marquées, notamment le roman policier et le roman noir. On voit se dessiner une tendance du roman documentaire de la mémoire à présenter des narrateurs engagés, des observateurs participants confrontés à une vérité extérieure problématique voire inaccessible, et pour qui produire un récit signifie également être affectés. Juan Urbano constitue à ce titre une exception : même s'il trouve sa place et s'il construit son identité dans le cours de l'enquête, il n'en reste pas moins un enquêteur de bibliothèque

fondamentalement positiviste capable de recomposer dans son intégralité le puzzle<sup>1</sup> de l'histoire.

## 2.2. La fonction de régie : autorité et narrativité

Le pouvoir de raconter se donne à voir dans la capacité compositionnelle que les narrateurs-enquêteurs exhibent. Dans son *Discours du récit*, Gérard Genette parle d'une « fonction de régie » du narrateur afin de se référer aux commentaires métanarratifs de ce dernier sur la mise en ordre du récit et ainsi marquer son « organisation interne<sup>2</sup> ». Selon Sylvie Patron, l'expression porte à confusion puisqu'elle confond la fonction organisatrice elle-même, l'activité de régie, et les commentaires sur cette activité<sup>3</sup>. On proposera donc ci-après d'envisager ces deux dimensions dans leur complémentarité. La capacité du narrateur à organiser le récit, sur un plan narratif ou métanarratif, n'est jamais sans avoir une fonction rhétorique de persuasion. Lorsque Philippe Hamon pose que l'effet de réel découle de l'autorité que se construit le narrateur en structurant la donnée narrative qu'il délivre<sup>4</sup>, il associe étroitement le réalisme à la fonction de régie ainsi entendue comme une rhétorique de la persuasion.

Dans les romans du corpus, la fonction de régie se donne à voir, d'une part, dans la production de « feuilletés » énonciatifs dans lesquels s'imbriquent discours narratifs, commentaires historiques et discours cités ; d'autre part, l'organisation du discours invite à stimuler une lecture critique des récits et contribue à élaborer une tension narrative spécifiquement « documentaire ».

---

<sup>1</sup> Juan Urbano a d'ailleurs significativement recours à la métaphore de la recombinaison à plusieurs reprises dans le roman, alliant parfois le motif archéologique à celui du puzzle : « Era emocionante picar en aquella especie de mina abandonada que era la vida de Dolores Serma y ver cómo iban apareciendo los personajes e historias de su época, uniéndose unos a otros como las piezas de una estatua rota » (*MGC*, p. 225-226, nous soulignons) ; « yo ya tenía otra pieza del enigma de Dolores Serma en mi poder » (*MGC*, p. 423, nous soulignons)

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 267.

<sup>3</sup> Sylvie Patron, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2009, p. 46.

<sup>4</sup> « [L]’effet de réel n’est que la conséquence de la perception d’un effet de structure, réinterprété lui-même comme effet d’autorité. La croyance en l’existence des faits relatés passe non pas par la connaissance de ces faits, mais par la créance (le crédit) que le lecteur attache à tout structuré de faits » (Philippe Hamon, « Thème et effet de réel », *Poétique*, n° 64, décembre 1985, p. 495-503 cité par Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalistes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 134-135 et par Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 186).

### 2.2.1. *Des récits feuilletés*

Les récits du corpus présentent, à des degrés plus ou moins marqués, des sources et un discours qui les commentent et les mettent au service de la narrativité. Ils se rapprochent en ce sens du discours historiographique et des « textes feuilletés » qu'il implique, pour reprendre les termes de Michel de Certeau. Selon lui, ce discours se caractérise par sa « structure dédoublée », laquelle « fonctionne à la manière d'une machinerie qui tire de la citation une vraisemblance du récit et une validation du savoir<sup>1</sup> ». Se pose dès lors la question des modalités de combinaison des divers types d'énoncés au sein du roman mémoriel documentaire.

Dans *Ayer no más* et *Mala gente que camina*, l'importance d'un récit mimétique<sup>2</sup> enchâssant doit être relevée. Par son biais, les narrateurs-enquêteurs mobilisent des sources documentaires – qu'elles soient fictionnelles, pseudo-référentielles ou référentielles – et produisent des commentaires historiques. Ces derniers peuvent être rapprochés de ce que Raphaël Baroni appelle le « récit informatif », qu'il associe au récit historique dans la mesure où prime « la configuration d'un savoir, et non le désir d'intriguer le lecteur<sup>3</sup> » – à l'image de l'écriture de l'histoire qui n'a pas à être captivante nous dit Paul Veyne<sup>4</sup>. Il convient donc de souligner la subordination des séquences informatives et documentaires à la dynamique intrigante du récit narratif. Pour les narrateurs-enquêteurs, le feuilleté documentaire mobilisé constitue un savoir situé à deux égards. D'abord, parce qu'il est présenté depuis la perspective d'un sujet exposé à la présentification du passé. Ensuite, parce qu'il s'agit d'un savoir intégré dans une tension narrative qui rythme et structure le récit, à l'image des nœuds de chacun des récits de notre corpus, systématiquement liés à une actualisation du traditionnel *topos* du manuscrit trouvé.

Dans *Mala gente que camina*, la tension narrative se structure autour d'une enquête documentaire que Samuel Amago a comparé à une démarche archéologique<sup>5</sup>. Tant le nœud que les péripéties et le dénouement dépendent des documents et des archives

---

<sup>1</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>2</sup> C'est-à-dire, fondé sur la « l'agencement de séquences événementielles et textuelles pour *mettre en intrigue* les événements, c'est-à-dire pour immerger le lecteur dans le flux temporel d'une histoire *tendue* vers son dénouement » selon la définition de Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>4</sup> En histoire, « le roman est vrai, ce qui le dispense d'être captivant » (Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, p. 22).

<sup>5</sup> Samuel Amago, « On the Archaeological Impulse in Contemporary Spanish Narrative Fiction », *op. cit.*

qui permettent au narrateur de reconstituer la biographie oubliée de Dolores Serma et de sa sœur Julia. Pour ce faire, il produit de nombreuses séquences historiques – lesquelles constituent souvent de véritables îlots référentiels dans le récit – organisées autour de la citation documentaire, de l'interprétation et de la contextualisation.

Les citations sont fréquemment insérées de manière morcelée, de sorte que le narrateur encadre étroitement la source et la met en forme, notamment via l'emploi de verbes *dicendi* :

En el volumen *Eugenesia de la hispanidad y regeneración de la raza*, aparecido un año más tarde y donde [Vallejo Nájera] agradecía a Nietzsche “la resurrección de las ideas espartanas acerca del exterminio de los inferiores orgánicos y psíquicos, parásitos de la sociedad”, o en textos como “Psiquismo del fanatismo marxista”, donde hablaba de la “inferioridad mental de los partidarios de la igualdad social y política, o desafectos”, criticaba “la perversidad de los regímenes democráticos [...]” y llegaba a la conclusión de que hay “revolucionarios natos” cuyas “tendencias instintivas” les llevan a trastocar el orden social”. (*MGC*, 144-145)<sup>1</sup>.

À l'inverse, on remarquera que la voix du narrateur tend à s'effacer face à celle de certaines victimes, même si la fonction de régie se manifeste par la sélection et l'accumulation des extraits du témoignage, comme dans la reproduction de témoignages tirés des mémoires de Carlota O'Neill, *Una mujer en la guerra de España* (*MGC*, p. 250-252). Dans ce passage, le narrateur souligne son rôle de compilateur rigoureux et fiable via la présence de points de suspensions entre crochets : « En esa casa de enfrente vive un doctor en medicina. [...] Tiene una hija que se muere poco a poco. [...] La purgaron los falangistas, no con aceite de ricino: con gas-oil » (*MGC*, p. 251, nous soulignons).

Ce dispositif d'encadrement de l'accès au sens des citations documentaires est complété par nombre de commentaires interprétatifs, explicatifs et évaluatifs qui relèvent de ce que Gérard Genette appelle la « fonction idéologique<sup>2</sup> » du narrateur : « la biografía de aquel delirante psiquiatra militar, al que luego he dedicado muchas horas de estudio, me dejó anonadado » (*MGC*, p. 144) ; « Ya presa, las historias que [O'Neill] conoce por sus compañeras de cautiverio siguen ofreciendo un panorama espantoso » (*MGC*, p. 251) ; « Nada raro, desde luego, en un tipo [Dionisio Ridruejo] que había ido a la Unión Soviética a luchar por Hitler » (*MGC*, p. 456).

---

<sup>1</sup> On trouvera des passages citationnels analogues aux pages 452-457,

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 269.

*Stricto sensu*, la fonction de régie dans *Ayer no más* revient à l'auteur implicite – nous avons dit qu'il pourrait s'agir du protagoniste lui-même, au vu du dénouement au cours duquel Pestaña publie un roman intitulé « *Ayer no más* » –. Cependant, *lato sensu*, ce dernier personnage se distingue des autres narrateurs de ce récit choral par sa capacité réflexive, visible dans la mise en ordre de son récit et la complexité des séquences qu'il prend en charge, que nous avons rapprochée de l'écriture diaristique et essayistique dans la première partie de cette étude. À la différence du narrateur de *Mala gente que camina*, qui encadre fermement les nombreuses citations égrenées et produit de longues séquences documentaires, on trouve chez le protagoniste d'*Ayer no más* une prose produite au contact direct des événements, fréquemment paratactique et proche de l'oralité. En outre, José Pestaña adopte face au réel une démarche tâtonnante et fondamentalement dubitative qui semble suivre le flux de sa pensée. Le travail d'encadrement du sens, dans une confluence de la fonction de régie – au niveau de ses séquences – et de la fonction idéologique du narrateur-protagoniste, n'en est pas moins omniprésent.

Souvent, le protagoniste déplore l'absence de sens et le chaos des événements : « nada de lo que ha sucedido hasta ahora parece tener sentido, contra lo que llegué a suponer en un primer momento » (*ANM*, p. 85). Face à ce désordre, il se présente comme un spectateur engagé et éminemment réflexif via des séquences feuilletées dans lesquelles le récit des événements se trouve complété par des commentaires historiques, des citations diverses, des jugements, des questionnements sur le récit. Face à un réel troublé et désormais chaotique, Pestaña dresse parfois un bilan des actions passées qui permettent d'assurer la cohésion du récit, d'en rappeler les enjeux et d'entretenir la tension narrative. Il en est notamment ainsi lorsqu'il se rend compte que ses collègues historiens de l'Université de León, proches de l'ARMH, cherchent à débusquer l'identité du « bourreau » reconnu en pleine rue par le vieux paysan Graciano Custodio :

[...] un asesino real, con nombre y apellidos, es cosa inaudita. Mi padre. Aunque él no sea el asesino. Da igual. Pasará a la Historia como el asesino de La Fonfría. No podrá volver a salir a la calle, tendrán que marcharse a Alicante para siempre. [...] Sería el primero al que se le probaría que participó en un asesinato en la zona nacional durante la Guerra Civil. [...] Si a esto añadimos que aquel muchacho llegó a ser presidente de la Cámara de Comercio, uno de los empresarios más conocidos de León y jerarca local de Fuerza Nueva, unido al crimen horrible de aquel hombre asesinado a sangre fría delante de su hijo de nueve años, el escándalo será colosal.

Esto lo sabe también mi padre. No ha debido de pensar en otra cosa en las últimas semanas (*ANM*, p. 109).

Face au désordre, le personnage de José Pestaña est traversé par une dynamique contradictoire d'indécision et de mise en procès du réel qui se donne à voir sur un plan thématique et formel. Ainsi, Pestaña s'interroge non seulement sur le sens de la discorde générée par l'irruption de Custodio dans la diégèse, mais il questionne en permanence sa (prise de) position : « Una encrucijada. No sé si telefonar a Graciano y confesarle la verdad, o ganar tiempo » (ANM, p. 71) ; « Sólo una oscura intuición me ha impedido hasta hoy declararle a Graciano la verdad sobre mi padre » (ANM, p. 88) ; « No sabemos nunca cómo obrar » (ANM, p. 94) ; « ¿Lo denunciaré? ¿Lo haría? ¿es lo que quiere? ¿Otra guerra civil en la familia, el hijo contra el padre? » (ANM, p. 110) ; « ¿Podré honrar la figura de mi padre como honró Manrique la del suyo, como haría cualquier bien nacido? » (ANM, p. 286). Ce faisant, ce personnage construit la complexité de l'intrigue et de sa place en son sein. Sa position réflexive et nodale, à la croisée des tensions – d'où la référence à la « encrucijada » – lui permet d'ordonner le sens du récit et de se présenter comme une forme de juge qui se voudrait équitable. L'on retrouve ici l'« *ecuanimidad* » si chère à Andrés Trapiello.

Cette position se donne également à voir dans des séquences durant lesquelles le narrateur-enquêteur se représente, sous la forme d'autoportraits, dans des postures mélancoliques et réflexives, dans des *locus amoenus* où le passé semble à la fois omniprésent à l'état de traces et mis à distance. Dans les trois autoportraits de ce type qui parcourent le récit (ANM, p. 30-31 ; p. 192-194 ; p. 220-223), José Pestaña convoque en outre des références littéraires par le biais desquelles il cherche à s'orienter dans le chaos du réel. Ce faisant, il mobilise une métanarrativité implicite qui légitime la littérature comme source de connaissance – et donc l'entreprise littéraire que constitue *Ayer no más* –, et annonce son choix final de l'écriture littéraire comme moyen d'accès à une vérité conçue comme inaccessible à l'historien.

Ainsi, le protagoniste, se promenant à la nuit tombée dans les rues léonaises, brosse son propre portrait par le détour de la convocation du motif littéraire du *suave mari magno*<sup>1</sup> et s'inscrit dans le même temps dans la lignée du philosophe latin Lucrèce :

---

<sup>1</sup> Le motif du *suave mari magno* renvoie à un passage fameux de *De la nature* de Lucrèce, dans lequel le poète, après avoir représenté la douceur qu'il y a à observer du rivage la mer agitée figurant l'agitation humaine (« Douceur, lorsque les vents soulèvent la mer immense, / d'observer du rivage le dur effort d'autrui ») propose une sagesse basée sur la vie en retrait du monde, porteur d'ambitions et de troubles : « Mais rien n'est plus doux que d'habiter les hauts lieux / fortifiés solidement par le savoir des sages, / temples de sérénité d'où l'on peut voir les autres / errer sans trêve en bas, cherchant le chemin de la vie, / rivalisant de talent, de gloire nobiliaire, / s'efforçant nuit et jour par un labeur intense / d'atteindre à

« Hubiese sido el rincón que hubiera escogido Lucrecio para acabar sus días. Las mayores riquezas, dice, son para el hombre el vivir tranquilo con poco [...] » (*ANM*, p. 30). La séquence 47 (p. 189-194) contient un nouvel autoportrait réflexif qui illustre également la capacité de Pestaña à produire un récit feuilleté dans lequel se mêlent, en plus de cette autoreprésentation, ses souvenirs d'enfance et un commentaire documenté sur la loi de la mémoire historique par le détour d'une allusion à un article d'opinion du philosophe Fernando Savater<sup>1</sup> (*ANM*, p. 191-192).

José Pestaña, dans l'énonciation et l'organisation de ses séquences, se présente également comme un savant apte à juger et à mettre en procès le réel. À ce titre, les jugements historiques et moraux abondent dans son discours. Cette seconde dynamique offre un contraste prononcé avec son caractère fréquemment dubitatif. La spoliation des biens d'un entrepreneur républicain à la source de l'opulence de la famille Canseco est ainsi qualifiée de « burda farsa de ladrones » (*ANM*, p. 98). La loi de la mémoire historique est vivement critiquée car « permite que los oportunistas busquen únicamente su provecho personal, no la verdad » (*ANM*, p. 108). Plus loin, le protagoniste énonce, taxatif : « Los derrotados hemos sido los hijos de los que hicieron la guerra: nunca conoceremos la verdad » (*ANM*, p. 176) ; il s'agit là d'une affirmation proche de ce que Jean-François Carcelen a appelé, dans le genre de la *columna*, l'« effet-sentence<sup>2</sup> », dans la mesure où ce jugement condense une bonne part de l'axiologie et des enjeux du texte. On relèvera la portée métanarrative de cet énoncé, qui préfigure et valide le choix du roman, sur le plan diégétique et extratextuel, comme moyen légitime de quête d'une vérité historique posée comme insaisissable pour l'historien que constitue le protagoniste.

La capacité de José Pestaña à énoncer ce qu'il présente comme des vérités incontestables – « en realidad » ; « hasta donde sé, no es cierto en absoluto » ; « Es cierto que » – se donne également à voir dans la tendance de ce personnage à asseoir son discours sur des citations issues du discours des acteurs de la guerre civile, qu'il dit tirer notamment de la presse de l'époque. Comme Juan Urbano dans *Mala gente que camina*, il s'affirme ponctuellement comme un compilateur grâce au recours aux crochets : « “El

---

l'opulence, au faite du pouvoir » (Lucrece, *De la nature/De rerum natura*, trad. de José Kany-Turpin, Paris, GF Flammarion, 1998, Livre II, v. 1-2 et 7-13, p. 115).

<sup>1</sup> Il s'agit probablement d'un article non attesté dans le hors-texte. Il s'agit d'une exception puisque les nombreux autres articles cités, généralement tirés d'*El País*, par les personnages d'*Ayer no más* peuvent être aisément retrouvés.

<sup>2</sup> Il le définit comme « l'énonciation d'un segment discursif de nature axiologique qui, dans un texte aussi bref qu'un article, sert le plus souvent d'élément d'élucidation déterminant de l'ensemble du texte » (Jean-François Carcelen, *Poétique d'une forme brève*, *op. cit.*, p. 87).



triunfo de las izquierdas [*en las elecciones de febrero de 1936*] sumirá a España en un baño de sangre » (*ANM*, p. 180, nous soulignons) ou à des notations textuelles ponctuelles, tel ce « [*sic*] » à la page 180 (l’auteur souligne). José Pestaña, à la différence des autres personnages historiens, mobilise également des références philosophiques qui, à l’image des références littéraires, éclairent le réel diégétique et lui donnent un sens. L’organisation du récit en une structure à double entrée, entre récit mimétique et commentaires explicatifs usant de citations littéraires et philosophiques, ne saurait ainsi être dissociée de la fonction idéologique du narrateur-enquêteur qu’est Pestaña. Le protagoniste convoque les figures de Walter Benjamin (*ANM*, p. 142-143), de Miguel de Unamuno (*ANM*, p. 207), de Nietzsche (*ANM*, p. 122 ; 141 ; 207 ; 303<sup>1</sup>) ou encore de Hannah Arendt (*ANM*, p. 46 ; 264), qui fait l’objet d’une assez longue citation au début du récit :

Las bolsas de olvido, decía Hannah Arendt, no existen. “El olvido no existe – dice ella textualmente–. Nada humano es tan perfecto, y sencillamente hay demasiada gente en el mundo para que el olvido sea posible. Siempre quedará un superviviente para contar la historia.” (*ANM*, p. 46)

Cette citation, sans source explicitée, constitue une légère réécriture de réflexions présentes dans *Eichmann à Jérusalem* et montre la capacité de José Pestaña à produire un texte feuilleté à partir de références autorisées qui éclairent l’évolution du récit. En outre, le pourtour de cette citation, constitué d’une glose des réflexions de la philosophe allemande, constitue en réalité une « dilution » du texte de Arendt dans la prose de Pestaña<sup>2</sup>. On peut ici supposer qu’Andrés Trapiello a voulu conférer à son protagoniste

---

<sup>1</sup> Il s’agit d’une référence implicite, puisque Pestaña produit une citation sans pouvoir préciser le nom de son auteur : « “Es posible vivir casi sin recuerdos, incluso vivir feliz, pero no vivir sin olvidar; un exceso de Historia daña la vida”, ¿quién lo dijo? ». La citation originale, qui a été tronquée et modifiée à dessein pour mieux servir les thèses d’*Ayer no más* sur la nécessité de l’oubli, est la suivante : « Es posible vivir casi sin recuerdos, e incluso vivir feliz, como muestra el ejemplo del animal, pero es completamente imposible en general sin olvidar. O, para explicar mi tema de modo más sencillo : “existe un grado de vigilia, de rumia, de sentido histórico, en el que se daña lo vivo para, finalmente, quedar destruido [...]” » (Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)*, trad. de Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 43).

<sup>2</sup> La citation d’Hannah Arendt est la suivante : « Cierta es que el dominio totalitario procuró formar aquellas bolsas de olvido en cuyo interior desaparecían todos los hechos, buenos y malos, pero del mismo modo que todos los intentos nazis de borrar toda huella de las matanzas —borrarlas mediante hornos crematorios, mediante fuego en pozos abiertos, mediante explosivos, lanzallamas y máquinas trituradoras de huesos—, llevados a cabo a partir de junio de 1942, estaban destinados a fracasar, también es cierto que vanos fueron todos sus intentos de hacer desaparecer en «el silencioso anonimato» a todos aquellos que se oponían al régimen. Las bolsas de olvido no existen. Ninguna obra humana es perfecta, y, por otra parte, hay en el mundo demasiada gente para que el olvido sea posible. Siempre quedará un hombre vivo para contar la historia. » (Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, op. cit., p. 352).

une profondeur intellectuelle et critique en lui prêtant une réflexion qui est en fait celle d'une des principales philosophes du XX<sup>e</sup> siècle.

### 2.2.2. *Le récit par strates*

*Anatomía de un instante* constitue de manière superlative un récit feuilleté dans lequel le récit informatif semble dominer. Cela tient notamment à ce que l'accès à l'intériorité des personnages constitue un fait problématique, que nous avons signalé plus haut en abordant la question de la focalisation du roman, à la croisée du récit non focalisé et du récit à focalisation zéro. En outre, comme dans le récit historiographique, la structure dédoublée du récit est rendue visible par la présence d'un appareil de notes. Le roman de Javier Cercas se caractérise également par une structure narrative singulière qu'il est possible d'analyser comme un « récit par strates ». Dans son étude narratologique des productions historiographiques de la Nouvelle Histoire, Philippe Carrard remarque que celles-ci s'organisent autour de trois ou quatre strates, selon une logique chronologique ou, parfois, thématico-chronologique<sup>1</sup>. Javier Cercas reprend ce modèle et propose une structure par strates quinaire dont la cohérence des lignes narratives contribue à renforcer les effets spéculaires que multiplie le récit. Cependant, la stratification chronologique, dominante en histoire, cède la place à une stratification thématique centrée sur les personnages.

Face au chaos du 23 février 1981, réaffirmé par l'auteur à diverses reprises (*AI*, p. 21 ; 25 ; 335), la structure du récit tend au contraire à instiller de la concordance, une mission esthétique que Javier Cercas confère au roman. Il l'associe en effet à l'homogénéité (*AI*, p. 23) mais également à la « géométrie » et à la « symétrie » (*ibid.*) ; en outre, il affirme que ce genre se doit de « responder ante sí mismo » (*AI*, p. 26) au service d'une vérité morale et universelle<sup>2</sup>, dans la lignée de la pensée aristotélicienne de la littérature.

Le lecteur peut aisément constater que le récit se construit en fonction de cinq strates correspondant toutes à un ou plusieurs personnages. La première partie, « La

---

Dans *Ayer no más*, nous soulignons la citation intégrée mais non référencée : « Aquel hombre [Graciano Custodio] había emergido del pasado, del olvido absoluto. *El dominio totalitario procuró formar bolsas de olvido en cuyo interior desaparecían todos los hechos, buenos y malos, pero igual que los hornos crematorios de los nazis estaban destinados a salir a la luz, también es cierto que ha sido vano cualquier intento de hacer desaparecer en el « silencioso anonimato » a aquellos que se opusieron o sufrieron el Régimen »* (p. 46).

<sup>1</sup> Philippe Carrard, *Poétique de la Nouvelle Histoire*, op. cit., p. 55-60.

<sup>2</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, op. cit., p. 48.

placenta del golpe», se concentre sur Adolfo Suárez et le replace face à une société espagnole qui semble conspirer contre lui durant la période 1980-1981. Cette opposition est enrichie dans les deuxième et troisième parties, respectivement consacrées au général Gutiérrez Mellado et au secrétaire du PCE, Santiago Carrillo. Ils y sont présentés, aux côtés de Suárez, comme des « héros de la retirada » opposés non seulement aux putschistes et à une société espagnole qui déserte la démocratie mais aussi à leur propre passé antidémocratique, qu'il s'agisse de l'extrême-droite fasciste ou du communisme stalinien. La quatrième partie présente les principaux putschistes, le général Armada, le général Milans del Bosch et le lieutenant-colonel Tejero. En outre, le narrateur-auteur construit au niveau de cette partie un chiasme parfait en opposant chacun de ces militaires, associés à une forme de coup d'État, à l'un des trois « héros de la retirada », respectivement Suárez, Gutiérrez Mellado et Carrillo (*AI*, p. 258-272). Le récit déploie ainsi une construction antagonique et spéculaire sur laquelle le narrateur insiste avec force anaphores :

desde el punto de vista personal [...] Armada, Milans y Tejero dieron en un solo golpe tres golpes distintos contra tres hombres distintos o contra lo que para ellos personificaban tres hombres distintos, y esos tres hombres –Suárez, Gutiérrez Mellado y Carrillo: los tres hombres que habían cargado con el peso de la transición, los tres hombres que más se habían apostado en la democracia, los tres hombres que más tenían que perder si la democracia era destruida– fueron precisamente los tres únicos políticos presentes en el Congreso que demostraron estar dispuestos a jugarse el tipo frente a los golpistas. (*AI*, p. 272)

Cette « figure » – selon le terme autoréférentiel choisi par le narrateur pour désigner les « symétries » qu'il affirme tirer du réel (*AI*, p. 184 ; 211 ; 214 ; 221 ; 272 ; 437) –, réactualiste le motif, lui aussi spéculaire, du « pelotón de soldados que al final salva a la civilización » développé dans *Soldados de Salamina*<sup>1</sup>, comme l'a bien remarqué Luis Bouza<sup>2</sup>. Enfin, la cinquième et dernière partie construit une boucle en revenant au personnage d'Adolfo Suárez afin de mettre en récit sa trajectoire biographique, jusque-là

---

<sup>1</sup> Dans *Soldados de Salamina*, le narrateur affirme que José Antonio Primo de Rivera citait fréquemment ces propos et que les phalangistes s'identifiaient à ce peloton de sauveurs de l'humanité : « Por entonces a José Antonio le gustaba mucho citar una frase de Oswald Spengler, según la cual a última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización. Por entonces los jóvenes falangistas sentían que eran ese pelotón de soldados » (*SdS*, p. 272). L'issue du roman opère un renversement symbolique en réassignant à Miralles et à ses compagnons d'armes en lutte contre le fascisme ce statut de troupe salvatrice de la civilisation. Dans *Anatomía de un instante*, l'on retrouve cette opposition entre deux pelotons, selon une opposition entre réaction et démocratie, visible notamment dans l'ingratitude de la Patrie à l'égard de ses « sauveurs », Suárez, Carrillo et Gutiérrez Mellado, qui, à l'instar de Miralles et ses hommes, sombrent dans l'oubli, selon la vision proposée par Javier Cercas.

<sup>2</sup> Luis Bouza, « Suárez, el 23F y la transición: anatomía de un homenaje », *Eldiario.es*, 22/03/2014.

laissée en suspens, contrairement aux autres principales figures du récit. Dans cette dernière partie, le narrateur cherche à montrer comment, durant la Transition, Suárez se métamorphoserait progressivement en démocrate et en rédempteur d'une société espagnole rongée par la culpabilité « de haber colaborado masivamente con el fascismo » (AI, p. 385).

L'analyse de l'intériorité de Suárez est ainsi structurellement constituée en véritable pôle d'attraction vers lequel tend le récit depuis le prologue et qui, cependant, toujours résiste à la saisie pleine et entière du narrateur-auteur. Comme le narrateur José Pestaña dans *Ayer no más*, Javier Cercas convoque des figures littéraires ou artistiques afin d'analyser le réel. Pour ce faire, il reprend notamment à l'interdiscours des années 1980-1981 (AI, p. 357) le personnage d'Emmanuele Bardone, antihéros du film *Le Général Della Rovere* de Roberto Rossellini (1959), afin de filer sur plusieurs chapitres une comparaison entre cette figure oxymorique de la dualité et Adolfo Suárez. On peut ainsi relever, d'un point de vue structurel, deux traits saillants : d'une part, la prégnance de la dualité, qu'elle relève de la spécularité ou de l'oxymore, répond à l'ambivalence générique affichée par le récit, entre récit littéraire et récit historiographique, entre vérité morale et vérité historique ; d'autre part, le récit par strates prend d'abord et avant tout comme objet des trajectoires biographiques, c'est-à-dire des personnages.

Cette structuration du récit nous apporte un éclairage générique de taille sur la nature de l'enquête proposée par Javier Cercas. En dépit de l'apparente prééminence du récit informatif, l'ambition du narrateur-auteur consiste à accéder à ce qu'il perçoit comme le cœur du 23-F, à savoir l'inaccessible intériorité de ses principaux acteurs, au premier rang desquels figure Adolfo Suárez. Ainsi, malgré l'ambition de faire co-exister deux pactes de lecture, l'un littéraire et l'autre historiographique, *Anatomía de un instante* s'articule autour de « la représentation d'hommes agissants<sup>1</sup> », que Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino considèrent comme définitoire du récit, non sans s'inspirer de *La poétique* d'Aristote. Au niveau micro-textuel, Javier Cercas souligne d'ailleurs cette polarisation vers le niveau expérientiel des personnages agissants, et d'Adolfo Suárez au premier chef, en précisant à l'issue du prologue et dans l'épilogue que le véritable sujet n'est pas le coup d'État du 23 février mais bien le geste de résistance d'Adolfo Suárez : le récit « no vers[a] en el fondo sobre el 23 de febrero, sino sólo sobre una imagen o un

---

<sup>1</sup> Jean Molino, Raphaël Lafhail-Molino, *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2003, p. 34.

gesto de Adolfo Suárez el 23 de febrero » (*AI*, p. 26) ; « no le [a mi padre] engaÑé: le dije que trataba de Adolfo Suárez, no del 23 de febrero, porque desde el principio *yo quise imaginar* que el gesto de Adolfo Suárez contenía como en cifra el 23 de febrero » (*AI*, p. 436, nous soulignons).

A priori, *Anatomía de un instante*, dans son versant générique historiographique, semble redevable de la micro-histoire dès lors que l'analyse d'un fragment, ici réduit à un simple instant, semble permettre de déchiffrer le 23 février 1981, voire l'histoire de l'Espagne du XX<sup>e</sup> siècle. Or, comme le souligne l'historien Paul-André Rosental, « la micro-histoire se situe à l'échelle de la *configuration* [...] et non de l'individu : elle insère les personnes dans un tissu de liens qui, simultanément, les aident et les contraignent, en conditionnant leur marge de manœuvre<sup>1</sup> ». Le récit par strates, fondé sur un découpage du réel historique en tranches biographiques serrées, pourrait inviter à produire une lecture micro-historique d'*Anatomía de un instante*. Il faut pourtant signaler que le geste de Cercas s'inscrit moins dans une configuration réticulaire que dans un projet poétique fondé sur le sens de l'action d'un nombre restreint d'individus érigés en acteurs-clés de la Transition dans une démarche proche de l'intime conviction romanesque – « *yo quise imaginar* ».

La fonction de régie alimente un ethos d'enquêteur-historien capable d'ordonner et de donner sens au « chaos » du 23 février alors même que, paradoxalement, la stratification du récit obéit d'abord au souci d'accéder à l'intériorité d'acteurs de la Transition désignés comme tels avant tout depuis l'autorité du romancier. La quête d'une vérité morale et expérientielle fait basculer la quête historique dans une entreprise testimoniale, car orientée vers l'histoire vécue en tant que vérité expérientielle. Il faudra s'interroger sur la dimension politique qu'implique ce choix esthétique de fonder le récit du 23 février, et de la Transition, sur cet au-delà de l'archive et de la chronique qu'est l'intériorité des élites de la Transition ici incarnées par Adolfo Suárez, Santiago Carrillo et Manuel Gutiérrez Mellado.

---

<sup>1</sup> Paul-André Rosental, « Micro-histoire », *Encyclopædia Universalis* (l'auteur souligne), en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/micro-histoire/>, dernière consultation le 06/03/2019.

### 2.2.3. *Questionnements narratifs et adresses au(x) lecteur(s)*

Aussi bien *Ayer no más*, *Mala gente que camina* qu'*Anatomía de un instante* interpellent le lecteur, directement ou indirectement, sur les enjeux du récit. Les questionnements sur le réel diégétique, par leur énonciation, montrent des narrateurs-enquêteurs occupés à interroger le réel. Simultanément, ces questionnements récurrents dans ces trois romans mettent en tension le récit en mobilisant tout à la fois la curiosité du lecteur – « que s'est-il passé ? » – et le suspense – « parviendra-t-on à faire la lumière sur le passé ? ». En outre, ils rendent visible la fonction de régie des narrateurs : multiplier les questionnements revient à poser une autorité herméneutique et à encadrer la conduite du récit. Enfin, dans *Anatomía de un instante* et dans *Mala gente que camina*, ces interrogations sur la conduite du récit et le réel diégétique constituent des adresses au lecteur, particulièrement explicites dans le roman de Benjamín Prado, par lesquels celui-ci se trouve engagé à reproduire le geste interrogatif des narrateurs.

Le caractère dubitatif du protagoniste d'*Ayer no más* face au réel se révèle également dans son faire énonciatif. Ce personnage se distingue du reste de la *dramatis personæ* par sa tendance à multiplier les questionnements sur le réel, et corollairement, sur la conduite du récit. Les phrases interrogatives de José Pestaña sur la conduite et le sens de l'intrigue – axée sur la question de la barbarie révolutionnaire d'extrême-droite ou d'extrême-gauche – sont constantes : « ¿Qué hicimos, o mejor, qué no hicimos para que el franquismo durara cuarenta años, tanto el de 1944, el de 1958 o el de 1974? » (*ANM*, p. 73) ; « ¿[Medinagoitia] nos lo había contado, pues, como le abrimos en un tren nuestro corazón a un extraño [...]? » (*ANM*, p. 145) ; « ¿Por qué quiso [mi padre] contarme aquello y por qué lo hizo únicamente cuando acababa de llegar a las librerías el libro de Lillo? » (*ANM*, p. 210).

En tant que narrateur dubitatif, Pestaña s'interroge de manière récurrente sur le sens du réel diégétique et sur les ressorts de l'action humaine depuis des perspectives éthiques et politiques. Par cette activité interrogatrice, il se présente comme un enquêteur non autoritaire qui ne se limite pas à asséner des vérités tout en orientant fermement le sens du récit en invitant le lecteur à suivre son exemple et à reproduire ces questionnements à l'échelle du récit ainsi que du hors-texte. En ce sens, Jordi Amat, dans

sa critique du roman parue dans la revue *Ínsula*, relate comment la lecture d'*Ayer no más* l'a enjoint à multiplier les questionnements autour de son propre passé familial :

No he sabido desprenderme de la necesidad de inquirir sobre los míos desde que leí la novela. Lo confieso. Esta lectura ha puesto en marcha una necesidad íntima por saber, sin encubrimientos ni afán justiciero, qué hicieron y qué les sucedió a los míos. Y diría que esta dinámica –esta recepción *impuesta por el discurso de la novela*– es la demostración de la densa autenticidad moral que bombea un libro inolvidable<sup>1</sup>.

Les questionnements des narrateurs d'*Anatomía de un instante* et de *Mala gente que camina* saturent le récit. L'importance de ces questionnements dans l'organisation et l'orientation du récit ne saurait étonner chez Javier Cercas. En effet, ses romans documentaires de la mémoire s'articulent fondamentalement autour de questions explicitées par le narrateur. Ainsi, si *Soldados de Salamina* se demandait pourquoi un soldat républicain avait épargné la vie de Rafael Sánchez Mazas à la fin de la guerre civile, *Anatomía de un instante* pose dès le prologue un questionnement formel – quel genre de récit est-il proposé au lecteur ? – et thématique – quel sens donner au geste de résistance d'Adolfo Suárez dans l'hémicycle ? –. C'est tout le sens de la poétique du point aveugle que Javier Cercas esquisse à l'issue du roman (*AI*, p. 430-431), puis dans les dernières pages de *El impostor* et enfin dans son essai *El punto ciego* dans lequel il achève de théoriser sa pratique romanesque. Il y postule que son écriture s'inscrit dans ce qu'il nomme les « romans du point aveugle », c'est-à-dire « cierto tipo de novelas cuyo centro es una pregunta y cuyo desarrollo es un vano intento de responderla de manera taxativa<sup>2</sup> ». Cette poétique nous semble pouvoir être rattachée à la ligne générique de l'antiroman<sup>3</sup>. Le roman, tel que le conçoit Javier Cercas, se voit assigner le devoir de « formular preguntas, transmitir dudas y presentar problemas<sup>4</sup> », mais non de formuler des certitudes.

Dès lors, il n'est guère surprenant que chacun des chapitres qui composent *Anatomía de un instante* comportent des questionnements en chaîne, avec un effet d'insistance souvent renforcé par le recours à l'anaphore. Les quelques exemples suivants permettent d'illustrer cette tendance :

---

<sup>1</sup> Jordi Amat, « La puerta del perdón », *op. cit.*, p. 16, nous soulignons.

<sup>2</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>3</sup> Et ce, d'autant plus que Javier Cercas se réclame dans *El punto ciego*, notamment, de l'héritage du *Quichotte*, l'un des principaux représentants de la ligne antiromanesque selon la perspective de Mikhaïl Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 224-225).

<sup>4</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 117.

¿Lo fue? ¿Tiene razón Enzensberger? [...] ¿no adquiriría el gesto de Suárez en la tarde del 23 de febrero el valor de un gesto fundacional de la democracia? ¿No se convertiría entonces el gesto de Suárez en el emblema de Suárez como héroe de la retirada? (AI, p. 34)

¿Quién hubiera podido prever que el cambio de la dictadura a la democracia en España no lo urdirían los partidos democráticos, sino los falangistas y los comunistas, enemigos irreconciliables de la democracia y enemigos irreconciliables entre sí durante tres años de guerra y cuarenta de posguerra? ¿Quién hubiera pronosticado que el secretario general del partido comunista en el exilio se erigiría en el aliado político más fiel del último secretario general del Movimiento, el partido único fascista? ¿Quién hubiera podido imaginar que Santiago Carrillo acabaría convertido en un valedor sin condiciones de Adolfo Suárez y en uno de sus últimos amigos y confidentes? (AI, p. 184)

Recapitulo: el golpe del 23 de febrero fue un golpe exclusivamente militar [...]. Ahora bien: ¿cuándo empezó todo? ¿Dónde empezó todo? ¿Quién lo empezó todo? ¿Cómo empezó todo? (AI, p. 275)

Ce foisonnement interrogatif répond au principe poétique du roman comme forme à même de problématiser le réel. Tout comme dans *Ayer no más*, ce faisant, le narrateur affirme, dans le mouvement même de son énonciation, sa capacité à interroger le réel et à orienter le récit, c'est-à-dire à l'organiser. Ces questionnements entretiennent en outre une tension narrative intrigante en cherchant à produire de la curiosité chez le lecteur, mais aussi du suspense, de par leur valeur cataphorique, puisqu'ils annoncent des passages explicatifs postérieurs. En d'autres termes, il s'agit d'engager le lecteur à participer à la dissection anatomique du 23 février et, en ultime instance, à celle du geste d'Adolfo Suárez. Javier Cercas se pose ces questions et, dans le même mouvement, les pose au lecteur.

L'intégralité de *Mala gente que camina* peut se lire comme un dialogue avec un chœur fictif de lecteurs auquel le narrateur n'a de cesse de s'adresser, un narrataire pluriel. Dès les premières lignes du roman, le narrateur instaure une dynamique conversationnelle : « *Les decía que aquella mañana estaba en mi despacho [...]* » (MGC, p. 10, nous soulignons). Il faut dès à présent souligner le choix symbolique d'un narrataire pluriel alors que la tradition littéraire occidentale privilégie l'adresse à un lecteur singulier, à l'image du célèbre poème introductif « Au lecteur » par lequel Baudelaire, dans *Les Fleurs du Mal*, apostrophe le lecteur et l'invite à se plonger dans son recueil :



« Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!<sup>1</sup> ». On peut également rappeler le prologue au *Quichotte*, qui débute par une adresse à un lecteur singulier : « Desocupado lector [...] »<sup>2</sup>.

Dans ce cadre dialogique, les questionnements récurrents que le narrateur formule en focalisation interne apparaissent comme des adresses implicites aux lecteurs, comme ici : « ¿cómo podían haber admitido que los sometiesen de aquel modo? ¿Cómo fueron capaces de encontrarle argumentos a la sinrazón? ¿Cómo puede alguien sentarse a descansar, sin remordimientos, a la sombra de los verdugos? » (*MGC*, p. 158). Tout comme dans *Anatomía de un instante*, en s'interrogeant, le narrateur produit un récit intrigant et, ce faisant, le met en ordre et lui donne un sens, tout en intégrant la communauté des lecteurs dans cette dynamique.

En outre, dans le roman de Benjamín Prado, l'adresse aux lecteurs est parfois explicitée de même que les fonctions d'organisation et de mise en tension du récit que remplissent ces questionnements en série : « [...] toda esa historia que Dolores Serma le contó a su familia era un puro invento. Pero ¿por qué les había engañado? ¿Qué se ocultaba tras esa ficción? Pronto lo iba a descubrir. Y no se inquieten ustedes también lo van a saber muy pronto » (*MGC*, p. 357, nous soulignons). Par ce jeu entre le temps de l'histoire et la temporalité du récit, notamment grâce à l'annonce à valeur de prolepse « también lo van a saber muy pronto », Juan Urbano explicite la double dynamique qui sous-tend les questionnements en série déjà à l'œuvre dans *Anatomía de un instante*, à la fois régressive – la curiosité qui pousse le lecteur à se demander ce qu'il s'est passé – et prospective, liée au suspense que génère l'attente d'une résolution de ces interrogations. Ces interrogations participent également de la construction de l'ethos d'un narrateur-enquêteur compétent en exhibant sa capacité à problématiser le réel diégétique et à le questionner.

---

<sup>1</sup> Baudelaire, « Au lecteur », dans *id.*, *Les Fleurs du Mal*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « poésie », 1996 [1861], p. 34. Pour d'innombrables autres exemples, tirés du roman européen des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle, d'adresses à un lecteur singulier, nous renvoyons à Aude Deruelle, « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004, en ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/11>, dernière consultation le 07/03/2019.

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, p. 7.

### *Conclusion*

À l'issue de cette analyse des principales modalités de saisie du document et du réel historique depuis l'œil des narrateurs-enquêteurs, on peut poser que le roman documentaire de la mémoire persuade qu'il délivre un savoir historique d'autant plus recevable qu'il se présente comme limité mais néanmoins documenté. Dans cet ensemble, le positivisme de *Mala gente que camina* fait exception, en ce que la représentation de l'enquête sert moins à problématiser la question de la vérité historique qu'à l'énoncer depuis la toute-puissance herméneutique de Juan Urbano. À l'inverse, Javier Cercas dans *Anatomía de un instante* et José Pestaña dans *Ayer no más* construisent dans leur énonciation un ethos de narrateur fiable face à une donnée historique qui résiste à sa saisie pleine et entière. La critique toujours recommencée des témoignages et des documents ou le caractère mélancolique et dubitatif de José Pestaña, ou le désir inassouvi d'accès à l'intériorité d'Adolfo Suárez dans *Anatomía* constituent les principales résistances qui médiatisent et finalement empêchent l'accès à une vérité historique posée non comme une réalité pourtant objectivable.

Outre ces procédés rationnels, liés à la construction d'un ethos de narrateur fiable et expert, les romans documentaires de la mémoire mobilisent également des affects. Le contact des narrateurs-enquêteurs avec les vestiges du passé permet de représenter un savoir incarné et sensible face au retour du passé.



## Chapitre 2. Quand le passé fait retour : enquête et affects

---

Dans le roman documentaire de la mémoire, les narrateurs-enquêteurs, face aux traces du passé, ne sont pas représentés comme des acteurs objectifs : l'ethos de fiabilité s'articule à un ethos de sincérité. Ce dernier se construit principalement dans un rapport sensible aux documents et aux traces, entendus comme des sources face auxquels le narrateur se trouve affecté, dans une plus ou moins grande mesure. Face à l'irruption d'archives trouvées ou de témoins oubliés, les narrateurs se saisissent des sources mais sont également saisis par celles-ci. L'histoire, en faisant retour par le biais de la remontée des traces, semble produire des spectres qui amènent les narrateurs-enquêteurs à une réflexion identitaire.

Nous dégagerons ci-après une grammaire affective du rapport au document et au passé, constituée de trois catégories de narrateurs : le narrateur-voyant, récurrent dans les récits de Javier Cercas, le narrateur mélancolique figuré par le protagoniste d'*Ayer no más* et, enfin, le narrateur euphorique de *Mala gente que camina*. L'analyse laisse volontairement de côté *El vano ayer* qui mobilise un narrateur ascétique et fondamentalement ironique.

### 1. Le narrateur-voyant : pulsion scopique et reconnaissance

La poétique cercassienne du « point aveugle » convoque une métaphore optique des plus « révélatrices ». Dans *Anatomía de un instante*, comme dans nombre des récits de Javier Cercas, le point aveugle relève très précisément du regard qui naît de la contemplation de l'archive du 23-F et de l'épiphanie qu'éprouve le narrateur face à elle. En dépit de la prise de distance revendiquée par le narrateur, aux fondements du pacte

référentiel proposé dans le prologue, force est de constater que l'archive du 23-F conditionne la structure du récit et s'affirme comme la source fondamentale sans nulle autre justification que le pouvoir de fascination qu'elle exerce sur Javier Cercas.

Ci-après, nous montrerons qu'en dernière instance, le narrateur-auteur, non sans finesse, se pose *in fine* en véritable voyant et se prévaut de cette autorité, fondamentalement liée à un ethos de sincérité, pour produire une reconnaissance identitaire à la fois singulière et collective.

## 1.1. La trace et l'aura : voyance et épiphanie

### 1.1.1. Révélation, répétition, écriture

La rencontre avec l'archive vidéo du 23 février 1981 telle que la décrit le narrateur se produit sous le signe de la discordance et de la répétition. La rencontre avec l'archive à la source de l'acte d'écrire le roman relève d'un mystère appelé à être répété :

[...] yo había visto decenas de veces esa imagen, pero por algún motivo aquel día la vi como si la viese por vez primera [...]. De repente me pareció una imagen hipnótica y radiante, minuciosamente compleja, cebada de sentido ; tal vez porque lo verdaderamente enigmático no es lo que nadie ha visto, sino lo que todos hemos visto muchas veces y pese a ello se niega a entregar su significado, de repente me pareció una imagen enigmática. (*AI*, p. 18)

Chez Javier Cercas, le motif de l'insondable mystère de ce qui est visible et cependant invisible<sup>1</sup> est indissociable de la révélation qui saisit le narrateur-romancier et explique l'acte d'écriture, qui se trouve ainsi expliqué et légitimé. L'anaphore de « *de repente* » est associée à un champ lexical qui dénote un saisissement qui dépasse le cadre de la raison : l'hypnose – « hipnótica » –, le mystère – « enigmático », « enigmática » –, la plénitude lumineuse – « radiante », « cebada de sentido » – rendent compte d'une véritable épiphanie<sup>2</sup>. L'image appelle l'image : face à la révélation première, le narrateur prétend souhaiter partir de l'archive première, de la source première et authentique.

---

<sup>1</sup> On en trouve une formulation en tout point analogue dans *El monarca de las sombras* : « al fin y al cabo, lo esencial suele ser invisible, pero no porque esté oculto, sino porque está a la vista de todos » (Javier Cercas, *El monarca de las sombras*, Barcelone, Random House, 2017, p. 158).

<sup>2</sup> « [*Anatomía de un instante*] es el análisis de una epifanía, de un acto final que ilumina todo lo que precede » écrit Justo Serna, « Un hombre solo. Historia y virtud en *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas », *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, n° 23, UNED, 2011, p. 96-112, ici p. 106). Le terme de « révélation » a également été utilisé à propos de *Soldados de Salamina* par Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire*, *op. cit.*, p. 154.

Lo primero que hice fue intentar conseguir en Televisión Española una copia de la grabación completa de la entrada del teniente coronel Tejero en el Congreso. El trámite resultó más engorroso de lo esperado, pero mereció la pena; la grabación [...] *es deslumbrante*: las imágenes que vemos cada aniversario del 23 de febrero duran cinco, diez, quince segundos a lo sumo; las imágenes completas duran cien veces más [...] *son imágenes densísimas, de una potencia visual extraordinaria, rebosantes de historia y electrificadas por la verdad, que contemplé muchas veces sin deshacer su sortilegio*. (AI, p. 19, nous soulignons)

Le narrateur, devant l'image d'archive, fait l'expérience de l'archive en tant qu'affect, en tant que source d'un pàtir et d'une passion. Il y a là une tension irréductible entre la distance de l'archive – des images d'un passé proche mais pourtant étranger – et la présence de l'archive dans l'à-présent du narrateur affecté et littéralement ébloui par l'image : l'électricité –« imágenes [...] electrificadas por la verdad » – fait écho à la qualification, employée à l'occasion du premier visionnage, d' image « radiante », adjectif renvoyant littéralement à la brillance et au scintillement – il dérive du verbe latin *radiāre*, « scintiller ». C'est également l'archive dans son intégralité qui apparaît « deslumbrante », un éblouissement qui matérialise une impression. En outre, le narrateur convoque la notion d'excès de sens, marquée par la redondance hyperbolique : « imágenes *densísimas*, de una potencia visual *extraordinaria*, *rebosantes* de historia ». Cette redondance fait écho au syntagme « imagen [...] cebada de sentido » utilisé lors de la première mention de la rencontre avec l'archive. Selon Jaimie Baron, l'« *archive effect* » se trouve au cœur de la redéfinition de l'archive documentaire qu'impose notre époque hypermédiatique. Cet effet entretient un lien étroit avec la puissance d'attestation de l'archive prise comme expérience du spectateur<sup>1</sup>, à laquelle le narrateur fait ici référence. Cependant, comme ici chez le narrateur, l'expérience paroxystique de l'« *archive effect* » glisse vers une expérience avant tout sensible, un « *archive affect*<sup>2</sup> », selon les termes de J. Baron.

L'expérience saisissante de l'archive du 23-F passe par la répétition, comme s'il y avait là un incessant retour aux origines – du récit, de la biographie du narrateur, de l'histoire espagnole contemporaine –. Durant la phase de documentation approfondie à laquelle se consacre Javier Cercas afin d'écrire un récit sans fiction, il précise n'avoir de

---

<sup>1</sup> L'effet d'archive, chez J. Baron, tient à l'expérience que fait le spectateur d'une dissonance temporelle – entre le présent et le passé – et d'une « disparité intentionnelle », à la fois liée au cadre pragmatique de production du document et à l'intentionnalité représentée, qui retient ici l'attention du narrateur. Cf. Jaimie Baron, *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Londres/New York, Routledge, 2014, p. 11-21 ; *id.*, « The Archive effect: Archival Footage as an Experience of Reception », *Projections*, vol. 6, n° 2, hiver 2012, p. 102-120.

<sup>2</sup> Jaimie Baron, « The Archive effect: Archival Footage as an Experience of Reception », *op. cit.*, p. 109.

cesse de revenir à l'archive, comme l'indique le choix du verbe *volver* : « son imágenes [...] que contemplé muchas veces » (*AI*, p. 19) ; « una y otra vez *volvía* sobre la grabación del asalto al Congreso –como si esas imágenes escondieran en su transparencia la clave secreta del golpe– » (*AI*, p. 23, nous soulignons) ; « Vuelvo a mirar la imagen [...] *como si no la hubiera visto centenares de veces* » (*AI*, p. 428, nous soulignons). Ce retour incessant à l'archive vidéo du 23-F se trouve inscrit dans la structure du roman : d'une part, nous avons déjà relevé et analysé l'importance des *ekphraseis* qui précèdent chacune des parties du récit ; d'autre part, tout au long du récit et dans l'épilogue, le narrateur revient à l'image du geste de résistance de Suárez, parfois en le comparant avec ceux du général Gutiérrez Mellado et de Santiago Carrillo<sup>1</sup>.

En outre, ce retour inlassable à l'archive se trouve être également le lieu d'une résistance du sens. Face à elle, le narrateur éprouve finalement une « épiphanie de l'insu<sup>2</sup> ». L'archive devient paradoxalement une source intarissable et le lieu d'un achoppement insurmontable. Le mystère du geste d'Adolfo Suárez ne pourra jamais être dévoilé, comme l'expose le narrateur à l'issue du récit lorsqu'il fait l'hypothèse de « un gesto inagotable o inexplicable, como si contuviera infinitos gestos » (*AI*, p. 429). En outre, cette hypothèse est elle-même répétée quelques lignes plus bas : « quizá podría prolongar de forma indefinida este libro y extraer de forma indefinida significados distintos del gesto de Suárez sin agotar su significado o sin rozar o atisbar su significado real ». L'excès de sens d'un seul document semble ici produire cette « noyade<sup>3</sup> » qu'Arlette Farge associe au manque qui, toujours, se niche au cœur de l'archive, même lorsque le chercheur est confronté à « l'abondance des documents<sup>4</sup> ».

Pour toutes ces raisons, nous proposons de lire dans ce rapport à l'archive la manifestation d'une pulsion scopique<sup>5</sup> qui s'intègre, plus largement, dans la poétique de Javier Cercas, par-delà *Anatomía de un instante*. Comme le pose le psychanalyste Daniel Sibony, « une pulsion, c'est ce à quoi on ne peut donner une satisfaction définitive<sup>6</sup> ». En

---

<sup>1</sup> *AI*, p. 33-38 (I, 1) ; p. 105-106 (II, 1) ; p. 179-183 (III, 1) ; p. 336 (V, 1) ; p. 428-431 (épilogue).

<sup>2</sup> Nous empruntons cette formule à Jean-Michel Ganteau, « Horizons de l'inassimilable : du réalisme traumatique dans le roman britannique contemporain », *Études britanniques contemporaines*, n° 40, 2011, en ligne : <http://journals.openedition.org/ebc/2476>, dernière consultation le 03/07/2019.

<sup>3</sup> Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997 [1989], p. 10.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>5</sup> La notion apparaît pour la première fois dans : Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987 [1905]. Elle fait l'objet de développements plus complexes dans des œuvres ultérieures – notamment dans « Pulsions et destins des pulsions » [1915], dans *id.*, *Œuvres complètes*, tome XIII, Paris, PUF, 1988.

<sup>6</sup> Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2016 [1991], p. 56.

outre, derrière la transparence de l'archive, Javier Cercas affirme percevoir un au-delà de l'archive. Cet impensé de l'image d'archives n'est pas sans rappeler le postulat de Georges Didi-Huberman selon lequel il y a deux régimes du voir devant l'image : celui de la vision, rationnel et intelligible, et celui du visuel, lorsque l'image saisit le spectateur – comme en témoigne ici le narrateur-auteur – et qu'elle devient ainsi « symptôme » d'un non-savoir, d'un savoir latent qui se dérobe à sa saisie pleine et entière<sup>1</sup>.

Dans *Anatomía de un instante*, l'archive n'est pas uniquement vue, elle interpelle, et dans un sens métaphorique, elle regarde également le narrateur comme le laisse entendre le motif de l'hypnose – « una imagen hipnótica » –, de l'enchantement – le « sortilegio » –, mais aussi celui de l'électricité et de la lumière – « radiante », « deslumbrante », « electrificada por la verdad » –. Autant de motifs, répétés à l'issue du roman : « Vuelvo a mirar la imagen de Adolfo Suárez en la tarde del 23 de febrero y, como si no la hubiera visto centenares de veces, vuelve a parecerme una imagen hipnótica y radiante » (*AI*, p. 428, nous soulignons). L'archive du 23-F, proche de l'aleph borgésien, semble nimbée de ce que Walter Benjamin appelle l'aura, qu'il oppose à la trace en ce que celle-là consiste en « l'apparition d'un lointain » et qu'elle « se rend maîtresse de nous<sup>2</sup> ». Ici, en effet, l'aura de l'archive se saisit du narrateur-auteur.

Javier Cercas, devant l'archive, peut dès lors affirmer répondre à l'appel du réel, cette « sensación presuntuosa de que la realidad le está reclamando una novela, de que no es él quien busca una novela, sino una novela quien lo está buscando a él » (*AI*, p. 16). Il s'agit d'une constante dans les romans documentaires de Javier Cercas : la mise en récit s'impose comme un appel impérieux du réel, parfois contre la volonté du narrateur. Il en rend compte dans *El impostor* dès l'ouverture du récit qui débute par ces mots : « Yo no quería escribir este libro<sup>3</sup> ». La dialectique appel/résistance se matérialise fréquemment sous la forme d'adjuvants qui poussent le narrateur à se saisir de ce réel qui le saisit, tels Roberto Bolaño dans *Soldados de Salamina* ou David Trueba dans *El monarca de las sombras*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 9-64.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 464.

<sup>3</sup> Javier Cercas, *El impostor*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>4</sup> « ¡Chucha, Javier! –exclamó Bolaño–. Ahí tienes una novela cojonuda. Ya sabía yo que estabas escribiendo. » (*SdS*, p. 358) ; Dans *El monarca de las sombras*, le personnage de David Trueba reprend, significativement, le même terme : « Que ahora te toca afrontar la realidad, ¿no? Así podrás cerrar el círculo [abierto por *Soldados de Salamina*]. Y así podrás dejar de escribir de una puta vez sobre la guerra y el franquismo y todos esos coñazos que te torturan tanto. [...] Ya lo verás [...]: te va a salir un libro cojonudo » (*El monarca de las sombras*, *op. cit.*, p. 44, nous soulignons).



### 1.1.2. *Point aveugle et voyance*

Le regard sur l'archive interpelle et interroge le lecteur. Qu'est-ce qui est vu par l'auteur-narrateur ? Ou plutôt : comment Javier Cercas construit non seulement l'archive visuelle mais également le rapport qui se tisse entre l'écrivain-narrateur et cette archive ? Comment interpréter ce saisissement du narrateur par l'aura de ce document-rebut que les historiens auraient délaissé ? Nous avons signalé, en première partie, que l'archive vidéo fait l'objet d'un nouveau régime de visibilité dans *Anatomía de un instante* : en tentant de rendre publique l'archive à l'état brut au sein du corpus, par le détour de l'ekphrasis, Javier Cercas semble vouloir l'extraire de son cadre télévisuel habituel afin de la montrer, voire de la dévoiler. Or, paradoxalement, ce dévoilement prend dans le récit une dimension contradictoire, à la manière d'un oxymore, dans la mesure où Javier Cercas non seulement révèle l'archive, dans sa forme brute, mais il en proclame dans le même temps l'insondable mystère. Ce paradoxe s'inscrit dans la poétique du point aveugle, que Javier Cercas a défini en des termes éclairants, par lesquels il met en évidence l'importance de « l'imminence d'une révélation » dans la constitution de ce qu'il appelle la « vérité littéraire » :

El punto ciego busca un sentido donde parece no haberlo, en lugares a simple vista invulnerables al sentido, o al menos a un sentido claro –contradicciones, ironías y paradojas irreductibles–, persiguiendo de ese modo un conocimiento inédito o incluso *una revelación o como mínimo una inminencia de revelación* [...]. Borges observó sin embargo que una inminencia de revelación, que no se produce, es quizá el hecho estético; yo añadiría que quizá es también ese hecho escurridizo, ambiguo, equívoco, contradictorio y esencialmente irónico que llamamos verdad literaria: *esa verdad que no está en la respuesta a una pregunta sino en la propia búsqueda de una respuesta, en la propia pregunta, en el propio libro; [...] nada contribuye tanto como el punto ciego a cebar de sentido una novela o relato, a incrementar el volumen de significado que es capaz de generar*<sup>1</sup>.

Ici, l'auteur pose explicitement le point aveugle non seulement comme une pratique poétique mais également, dans les dernières lignes de cette citation, comme une stratégie d'écriture destinée à saturer le récit de sens.

Or, Dans *Anatomía de un instante* et dans les autres romans mémoriels de Javier Cercas, le point aveugle a pour corollaire la présence d'une autorité du narrateur à voir et à montrer ce « secret essentiel » qui saisit mais reste insaisissable. Comme dans la prose

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, op. cit., p. 73-74, nous soulignons.

de l'écrivain allemand W. G. Sebald, il y a également dans *Anatomía* une « fonction épiphanique<sup>1</sup> » de l'image d'archives. Nous postulons que celle-ci advient par le regard de Javier Cercas ainsi érigé en narrateur-voyant. La fonction informative et donc auxiliaire du document, en tant que preuve au service d'un discours historien<sup>2</sup>, se trouve par là même subordonnée à une poétique de la voyance, prise dans cette tension entre la révélation épiphanique et les limites du dicible. En affirmant être regardé et happé par l'archive, en se déclarant l'objet de l'épiphanie d'un « secret essentiel », le narrateur constitue, sur un mode performatif, l'archive comme le support de la révélation, et non plus seulement comme un objet de savoir « objectif ». Autrement dit, il se place dans la position d'un voyant.

Dans les secrets essentiels de Javier Cercas, il y a en effet du sacré, c'est-à-dire de l'intouchable<sup>3</sup> : la révélation touche au sublime et demeure inaccessible. « Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère<sup>4</sup> », et c'est en instituant et en constituant le mystère de l'archive que Javier Cercas construit la dissonance inaugurale du récit ainsi que sa propre autorité auctoriale. Le « sortilège » de l'image (*AI*, p. 19) fait passer le narrateur de son ancien statut de « *televidente* » à celui de « *vidente* » : se déclarer victime d'un « *sortilegio* », c'est faire explicitement référence à l'ensorcellement mais aussi à la divination, si l'on s'en tient à l'étymon latin du terme, *sortilēgus*, « devin ».

Dans *La velocidad de la luz*, le personnage de Roodney définit d'ailleurs l'écrivain comme celui capable de voir, plus qu'aucun autre, la réalité depuis une position de marginal : « es un chiflado que mira la realidad, y a veces la ve. [...] El artista es el que vuelve visible lo que ya es visible y todo el mundo mira y nadie puede o nadie sabe o

---

<sup>1</sup> Muriel Pic, *W. G. Sebald – L'image papillon suivi de W.G. Sebald: L'art de voler*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 61-62.

<sup>2</sup> Marie-Jeanne Zenetti et Camille Bloomfield ont montré comment le document « seconde toujours un autre discours » et qu'il n'y a donc pas de document sans usage du document (Marie-Jeanne Zenetti et Camille Bloomfield, « Écrire avec le document : quels enjeux pour la recherche et la création contemporaine », *op. cit.*, p. 7).

<sup>3</sup> « *Sacer* désigne celui ou ce qui ne peut être touché sans être souillé ou sans souiller ; de là le double sens de “sacré” ou “maudit” (à peu près). Un coupable que l'on consacre aux dieux infernaux est sacré (*sacer esto*) » (Alfred Ernout et Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, 1959, p. 586 cité par Danièle Dehouve, « *Sacer* et sacré. Notion *emic* et catégorie anthropologique », dans Thibaud Lanfranchi (études réunies par), *Autour de la notion de sacer*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2018. En ligne : <http://books.openedition.org/efr/3381>, dernière consultation le 02/07/2018.

<sup>4</sup> Stéphane Mallarmé, « Hérésies artistiques : l'art pour tous » [1862], dans *id.*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1945, p. 257.

nadie quiere ver<sup>1</sup> ». De même, dans *El monarca de las sombras*, le narrateur-auteur dit avoir besoin de *voir* Manuel Mena pour pouvoir raconter son histoire : « no conozco al personaje, no soy capaz de imaginármelo, *no lo veo*... No sé si me explico<sup>2</sup> » ; « yo seguía *sin ver* a Manuel Mena<sup>3</sup> » ; « *Y entonces lo vi* [a Manuel Mena]. [...] Durante el viaje de vuelta a Trujillo les conté a los dos [a mi hijo y a mi sobrino] la historia de Manuel Mena<sup>4</sup> ». Il y a là un réinvestissement de la vieille conception du poète comme *vates*, c'est-à-dire comme prophète inspiré, qui affleure dès l'Antiquité, notamment chez Virgile<sup>5</sup>.

Selon Muriel Pic, l'image d'archives peut avoir une fonction épiphanique, elle « fait apparaître les fantômes, redonne vie au passé, et enclenche le récit<sup>6</sup> ». Outre le fait que le document soit à la source de la mise en tension du récit, un certain nombre de spectres semblent appelés à comparaître. Dès le prologue, Adolfo Suárez apparaît sur l'image d'archives comme « solo, estatuario y espectral » aux yeux du narrateur. Ce syntagme fonctionne comme un leitmotiv dans le récit, puisqu'il sera répété à cinq reprises. De surcroît, le récit finit par assimiler Adolfo Suárez à une forme de fantôme. Dans la cinquième partie, le narrateur précise avoir écrit son texte comme si Suárez était déjà décédé, du fait de sa maladie et de sa mise au ban de la vie politique espagnole (*AI*, p. 399). La comparaison finale, dans les dernières pages du livre, entre Adolfo Suárez et le père du narrateur, José Cercas, alors récemment décédé et à la mémoire duquel le récit est dédié, renforce cette impression d'un narrateur hanté par le retour du passé.

La vision de l'archive recèle ainsi une pluralité sémantique et poétique que l'on peut rapprocher d'une « esthétique du symptôme<sup>7</sup> » : à la puissance d'attestation de l'« effet d'archive » et au questionnement distancié qu'imposerait une posture historienne se superpose une posture de voyant saisi par la fonction épiphanique et spectrale de l'image. L'anatomie d'un instant – et d'un photogramme, d'un geste – semble ainsi faire remonter ce qui avait été jusqu'alors refoulé, ce qui relève d'un inconscient individuel et collectif.

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, Barcelone, coll. « Debolsillo », 2014 [2005], p. 61.

<sup>2</sup> Javier Cercas, *El monarca de las sombras*, *op. cit.*, p. 48, nous soulignons.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 147, nous soulignons.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 223, nous soulignons.

<sup>5</sup> Jeanne Dion, « La grandeur dans l'*Énéide*, problèmes d'esthétique et de morale », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3, octobre 1984, p. 279-294, cf. p. 288.

<sup>6</sup> Muriel Pic, *W. G. Sebald – L'image-papillon*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>7</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 310. Selon lui, « l'esthétique du symptôme » consiste en une esthétique des « accidents, ou singularités de l'image picturale » (*ibid.*) qui explique l'ouverture du sens inhérente à l'image.

La remontée soudaine puis répétitive du passé devant l'archive qu'opère le narrateur-voyant dans le prologue puis tout au long du récit fait songer à un propos célèbre de Walter Benjamin sur le concept d'histoire : « Articuler historiquement le passé ne signifie pas le connaître “tel qu'il a été effectivement”, mais bien plutôt devenir maître d'un souvenir tel qu'il brille à l'instant d'un danger<sup>1</sup> ». La pratique poétique de Javier Cercas dans *Anatomía de un instante*, et peut-être au-delà de ce récit, fait étonnamment écho à cette assertion fascinantes. C'est peut-être également pour cette raison que les images de l'archive semblent « deslumbrantes », « radiantes », « electrificadas por la verdad » aux yeux du narrateur-voyant. On peut y voir, comme nous l'avons fait, une stratégie rhétorique visant à construire le « point aveugle » du récit et à s'arroger une autorité à dessiner les contours d'une révélation imminente. Mais si l'image du 23-F brille et saisit le narrateur, n'est-ce pas aussi que celui-ci pense qu'un danger plane ?

## **1.2. Reconnaître et se reconnaître : une révélation identitaire**

L'écriture de l'histoire, dans *Anatomía de un instante*, ne saurait être dissociée d'une vision voire d'une voyance de l'histoire. On montrera ici que la vision, sens primordial de l'écriture réaliste selon Philippe Hamon<sup>2</sup>, constitue un sème récurrent dans la poétique de Javier Cercas. La vision s'associe fréquemment à un effet spéculaire fondé sur la notion de reconnaissance. La connaissance de l'histoire, chez Javier Cercas, est indissociable d'une reconnaissance spéculaire et identitaire. L'aura du photogramme de l'archive du 23-F appelle non seulement une connaissance mais également une reconnaissance, qu'il faut à la fois entendre comme *anagnôrisis*, comme hommage, mais aussi comme identification.

L'« instant d'un danger », chez Javier Cercas, pourrait bien être double : il s'agit, d'une part, du moment où Suárez se révèle face au danger du coup d'État, mais aussi celui durant lequel Cercas se sent appelé par l'image d'archives, face au danger de l'oubli et de l'ingratitude nationale à l'endroit du premier président du Gouvernement en démocratie. L'écriture, enclenchée par la perception d'un point aveugle, d'une « révélation

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, thèse VI, trad. de Michaël Löwy, dans Michaël Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie*, op. cit., p. 50.

<sup>2</sup> « Le regard est [...] constitutif du projet descriptif zolien en général [...] et, peut-être, de tout projet réaliste en général qui privilégie le regard par rapport à l'odorat, ou au goût, ou au toucher, ou à l'ouïe [...] » (Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 69).

imminente », s'entendrait dès lors comme une forme de rédemption voire de salvation qui fait écho, dans *Anatomía de un instante*, à la dimension christique conférée à Adolfo Suárez à l'issue du roman, comme nous allons le voir ci-après.

Pour démontrer cette thèse d'une reconnaissance identitaire au fondement de la poétique de Javier Cercas, nous allons proposer une lecture croisée de la vision reconnaissante dans *Soldados de Salamina* et *Anatomía de un instante*.

### 1.2.1. *Le regard et l'anagnôrisis du héros*

La vision constitue un sens essentiel dans la poétique de Javier Cercas. La récurrence de la présence de formes cinématographiques ou liées à la vidéo l'illustre bien. Les références cinématographiques<sup>1</sup>, notamment pour donner forme et sens au récit, comme dans *Anatomía de un instante* via la convocation du film *Le Général della Rovere*, sont récurrentes. On constate également, depuis *El impostor*, la présence constante de vidéastes ou de références à la mise en archive vidéo. Dans ce récit, les documentaristes Santiago Fillol et Lucas Vermal interviennent en tant que personnages tandis que Raül Cercas, le fils de l'auteur, aide ce dernier à enregistrer chacun de ses entretiens avec Enric Marco. Dans *El Monarca de las sombras*, le réalisateur David Trueba, filme les témoignages que recueille Javier Cercas auprès des habitants de son village natal, Ibahernando, afin de reconstruire l'histoire de son grand-oncle phalangiste, Manuel Mena.

Plus largement, le regard et de la vision jouent un rôle décisif dans la mise en intrigue, notamment dans *Soldados de Salamina*. Sara Santamaría remarque à raison que « *Soldados de Salamina* es la historia de una mirada que entraña un acto de perdón<sup>2</sup> ». Le réalisateur David Trueba, qui a adapté le roman au cinéma<sup>3</sup>, estime que la force du regard dans ce récit confère à ce dernier sa puissance cinématographique :

A mí *Soldados de Salamina* me pareció cinematográfica porque su cenit es una mirada. Ni un pensamiento, ni una reflexión, ni una frase, ni una atmósfera, ni una descripción prolifera. No, una mirada. [...] Y la película arranca y el libro arranca

---

<sup>1</sup> Pour une brève analyse de l'intermédialité cinématographique dans *Soldados de Salamina*, on peut se reporter à Carmen Peña Ardid, « Cinefilias al margen de la sala de cine : huellas del cine y la televisión en la novela española del siglo XXI », *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n° extra 2, 2017, p. 437-450, ici p. 446.

<sup>2</sup> Sara Santamaría Colmenero, *La palabra como acontecimiento. Segunda República, Guerra Civil y posguerra en la novela actual (1990-2010)*, thèse de doctorat dirigée par Pedro Ruiz Torres, Universitat de València, 2013, p. 353.

<sup>3</sup> David Trueba, *Soldados de Salamina*, Espagne, 2003.

con el artículo de Cercas, que trata de la mirada del miliciano. Y esa mirada persiste a lo largo de toda la historia. Y se queda congelada<sup>1</sup>.

En effet, la rencontre/confrontation entre le soldat républicain et le phalangiste Rafael Sánchez Mazas fait l'objet d'un récit répétitif<sup>2</sup>, puisque le même événement est raconté à quatre reprises. Le regard y est systématiquement présent<sup>3</sup>, généralement non sans insistance. La première occurrence intervient au début du récit, lorsque le narrateur reproduit un échange dialogué avec Rafael Sánchez Ferlosio, le fils de Sánchez Mazas :

En algún momento mi padre oyó un ruido de ramas a su espalda, se dio la vuelta y vio a un soldado que *le miraba*. Entonces se oyó un grito: “¿Está por ahí?”. Mi padre contaba que el soldado se quedó *mirándole* unos segundos y que luego, *sin dejar de mirarle*, gritó: “¡Por aquí no hay nadie!”. dio media vuelta y se fue (*SdS*, p. 202, nous soulignons).

Dans la deuxième occurrence, dans la reproduction de l'article de presse « un secreto esencial », le verbe *mirar* est répété et fait cette fois-ci l'objet d'un questionnement du narrateur-journaliste : « Nunca sabremos quién fue aquel soldado que salvó la vida de Sánchez Mazas, ni qué es lo que pasó por su mente *cuando le miró a los ojos* » (*SdS*, p. 208-209). La troisième occurrence intervient dans la deuxième partie du roman lors d'une focalisation interne sur Sánchez Mazas qui butte sur le sens du regard du soldat républicain, qui amène le narrateur à associer ce regard à l'indicible : « [los] ojos deteriorados [de Sánchez Mazas] no entienden lo que ven » (*SdS*, p. 291) ; « [es] algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra » (*ibid.*). La quatrième occurrence est livrée peu après et adopte la perspective du souvenir de Daniel Angelats, l'un des « amigos del bosque » qui aidèrent Sánchez Mazas dans sa fuite dans la forêt. Daniel Angelats est réveillé en pleine nuit par le bruit des chuchotements émis par Rafael

---

<sup>1</sup> Javier Cercas et David Trueba, *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Barcelone/Madrid, Tusquets/Plot, 2003, p. 199.

<sup>2</sup> C'est le terme proposé par Gérard Genette lorsqu'un événement de l'histoire est raconté *n* fois dans le cours du récit (« Discours du récit » [1972], dans *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 113-114.

<sup>3</sup> L'importance du regard dans ce roman a également été soulignée par Isolina Ballesteros, « La exhumación de la memoria histórica: nostalgia y utopía en *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001; David Trueba, 2002) », *FILMHISTORIA Online*, Universidad central de Barcelona, 2005, en ligne : <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13282/16609> ; dernière consultation le 6 juillet 2018, ainsi que par Ignacio Rodríguez de Arce, *Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas*, thèse de doctorat dirigée par Jesús Rubio Jiménez et Margherita Bernard, Università degli studi di Bergamo, 2014, p. 267-269. Signalons également que David Becerra (*La guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave intelectual, 2015, p. 246-250) perçoit dans *Soldados de Salamina* une construction du regard similaire à celle opérée par le poète Garcilaso, ce qui inscrit le récit dans un néohumanisme cependant problématique à ses yeux, dans la mesure où il tendrait à dépolitiser les engagements respectifs des personnages représentés tout en humanisant la figure de Sánchez Mazas.

Sánchez Mazas, qui est alors en train de raconter le récit de sa salvation *in extremis* par le soldat républicain à un autre des amis de la forêt, Pere Figueras. Il s'agit d'une scène éminemment cinématographique – « La escena es ésta » (*SdS*, p. 306) affirme d'ailleurs le narrateur – du fait du contraste entre la visualité du récit qu'écoute Angelats et l'obscurité qui règne dans la vieille *masía* isolée :

Angelats conocía el episodio porque Sánchez Mazas les había hablado de él la primera mañana en que estuvieron juntos, pero ahora, quizá por *la oscuridad impenetrable del granero* y la elección tan cuidadosa de las palabras otorgaban a los hechos un suplemento de realidad, lo oyó como por vez primera o como si, *más que oírlo, lo estuviera reviviendo*, expectante y *con el corazón encogido*, quizá un poco incrédulo, porque también por vez primera –Sánchez Mazas había eludido mencionarlo en su primer relato– *vio al soldado de pie junto a la hoya*, entre la lluvia, alto y corpulento y empapado, *mirando a Sánchez Mazas con sus ojos grises o quizá verdosos bajo el arco doble de las cejas* [...] Era muy joven, oyó Angelats que decía Sánchez Mazas [a Pere Figueras]. De tu edad o quizá más joven [...]. *Por un momento, mientras me miraba, creí que sabía quién era; ahora estoy seguro de saberlo.* (*SdS*, p. 306-307, nous soulignons).

Plongé dans la noirceur du grenier, dans un espace hermétique et protecteur au cœur des ténèbres de l'hiver catalan et européen, alors que la République sombre et que la seconde guerre mondiale est sur le point d'éclater, Angelats vit lui aussi une forme de révélation. L'écoute du récit se transforme, grâce à une synesthésie, en une expérience vitale marquée par la vision : « *vio al soldado* », tel un jaillissement de lumière au milieu de « la oscuridad impenetrable » du grenier. Il y a là une révélation photographique : le grenier figure une chambre noire, une *camera obscura*, dans laquelle le récit de Sánchez Mazas viendrait s'imprimer lumineusement dans l'esprit d'Angelats, sensible à la visualité du réel figuré par la parole du phalangiste devenu conteur.

Ce passage entretient un lien fort avec le concept aristotélicien d'*anagnôrisis* comme moment de la reconnaissance du héros et comme révélation identitaire. Rafael Sánchez Mazas, lorsqu'il affirme, au discours direct libre, « Por un momento, mientras me miraba, creí que sabía quién era; ahora estoy seguro de saberlo », ne dit pas uniquement qu'il reconnaît le soldat, qui s'était fait au préalable remarquer en chantant le pasodoble *Suspiros de España* dans la cour du monastère-prison d'El Collell. Il énonce également, littéralement, par l'indifférenciation morphologique de la première et de la troisième personne de l'imparfait de l'indicatif espagnol, que ce soldat s'est alors véritablement reconnu : le soldat républicain « *sabía quién era* ». C'est dans cet entrelacs de regards et dans l'intensité dramatique de cet instant périlleux que se cristallise ce savoir. Cette

dialectique de la connaissance/reconnaissance est repris dans *Anatomía de un instante* dans des termes semblables au début du roman, ainsi que dans l'épilogue (*AI*, p. 428) :

Dice Borges que “cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en el que el hombre sabe para siempre quién es”. Viendo aquel 23 de febrero a Adolfo Suárez sentado en su escaño mientras zumbaban a su alrededor las balas en el hemiciclo desierto, me pregunté si en ese momento Suárez había sabido para siempre quién era y qué significado encerraba aquella imagen remota, suponiendo que encerrase alguno. Esta doble pregunta no me abandonó durante los días siguientes, y para intentar contestarla – o mejor dicho: para formularla con precisión– decidí escribir una novela. (*AI*, p. 18)

La citation de Borges et l'interrogation qu'elle suscite chez le narrateur pose la question de la reconnaissance du héros, c'est-à-dire de l'*anagnôrisis*, concept aristotélicien dans lequel Javier Cercas semble puiser dès *Soldados de Salamina*. Aristote la définit dans *La poétique*<sup>1</sup> comme le moment du « passage de l'ignorance à la connaissance » (1452a 29), un effet cognitif et esthétique configuré par le *muthos* – c'est-à-dire la « mise en intrigue<sup>2</sup> » –, généralement sous la forme d'un coup de théâtre. Il faut ajouter que l'identité des personnages chez Aristote obéit à un principe actionnel : « la tragédie est représentation non d'hommes mais d'actions [...]. [...] [I]ls n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est au travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères<sup>3</sup> ». Dans ce cadre, le personnage, et notamment le héros, ne saurait être transparent à lui-même : son caractère ne conditionne pas son action, mais c'est l'action, exposée à la contingence du monde, qui révèle son caractère et son identité<sup>4</sup>.

Cette conception du personnage dans la théorie du théâtre tragique aide à comprendre les héros cercassiens et l'*anagnôrisis* dont ils font l'objet. Pour s'en convaincre, on peut se rappeler la description du héros que propose Roberto Bolaño au narrateur dans *Soldados de Salamina*. Il prend pour ce faire deux exemples tragiques, celui de la mort de Salvador Allende après avoir résisté retranché dans le palais de la Moneda, et celui d'un jeune homme qui porte secours aux occupants d'un immeuble en feu alors même que les pompiers n'osent plus pénétrer dans le bâtiment, jusqu'à périr dans les flammes. Bolaño commente en ces termes cette mort :

---

<sup>1</sup> Nous suivons ici les explications de Haud Guégen et Guillaume Malochet, *Les théories de la reconnaissance*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2014, p. 7-8.

<sup>2</sup> On retient la traduction proposée par Paul Ricœur, *Temps et récit*, I, *op. cit.*

<sup>3</sup> Aristote, *La poétique*, 50a-b, *op. cit.*, p. 55.

<sup>4</sup> Haud Guégen et Guillaume Malochet, *Les théories de la reconnaissance*, *op. cit.*, p. 10-11.



yo no estoy seguro de que ese muchacho actuase movido por la compasión, o por vete a saber qué buen sentimiento; yo creo que *actuaba por una especie de instinto, un instinto ciego que lo superaba, que podía más que él, que obraba por él*. Lo más probable es que ese muchacho fuera una persona decente, no digo que no; pero puede no haberlo sido. Chucha, Javier, ni falta que le hacía: el cabrón era un héroe. (*SdS*, p. 340, nous soulignons).

Non seulement le héros l'est « malgré lui », dépassé par son instinct, mais c'est précisément au cœur du danger que la reconnaissance et la révélation identitaire peuvent avoir lieu. En ce sens, aussi bien le soldat républicain qu'Adolfo Suárez dans *Anatomía de un instante* sont deux exemples de cet « héroe que no quería serlo » dont parle José María Pozuelo Yvancos dans sa recension critique de *El monarca de las sombras*<sup>1</sup>.

### 1.2.2. *Parcours de la reconnaissance*

Dans *Soldados de Salamina*, tout comme dans *Anatomía de un instante*, on assiste à une circulation de la reconnaissance, dans un mouvement spéculaire, par lequel l'identité du héros et du narrateur semblent advenir dans le même temps. Le héros, noyau dur du « point aveugle » et incarnation d'un sauveur, enclenche l'écriture entendue comme un lieu de mémoire et de reconnaissance par lequel le narrateur-voyant se fait à son tour sauveur. Par le geste d'écriture, il sauvegarde la mémoire des grands hommes oubliés – que ce soit le soldat républicain ou Adolfo Suárez – et, ce faisant, se sauve en restaurant son identité.

Les dernières pages de *Soldados de Salamina* sont exemplaires d'une poétique de la voyance par laquelle le narrateur se donne également à voir en voyant. À l'issue du récit, les références à la vision se multiplient à l'endroit de Miralles, le vieux soldat républicain que le narrateur retrouve dans une maison de retraite dijonnaise – dont l'onomastique connote d'ailleurs le regard<sup>2</sup> – : « En ese momento *vi a Miralles* caminando por el desierto de Libia hacia el oasis de Murzuch » [...] (*SdS*, p. 385, nous soulignons). La vision se répète et rend poreuse les frontières entre la diégèse et la métadiégèse :

*Volví a ver a Miralles caminando con la bandera de la Francia libre por la arena infinita y ardiente de Libia, caminando hacia el oasis de Murzuch mientras la*

---

<sup>1</sup> José María Pozuelo Yvancos, « “El monarca de las sombras”, el héroe de Ibañerando », *ABC*, supplément *ABC Cultural*, 04/03/2017, p. 14-15, cf. p. 14.

<sup>2</sup> Isabelle Fauquet a proposé une analyse onomastique poussée du nom catalan de Miralles, qui a pour étymons latins *mirus* (« éminent ») et *miraculum* (« tour du guet »), faisant de Miralles un personnage qui a la capacité de voir du fait d'une hauteur de vue également morale (Isabelle Fauquet, *L'exemplarité dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 226).

gente caminaba por esta plaza de Francia y por todas las plazas de Europa atendiendo a sus negocios, sin saber que su destino y el destino de la civilización que ellos habían abdicado pendía de que Miralles siguiera caminando hacia delante, siempre hacia delante. (*SdS*, p. 386, nous soulignons).

La confusion des temps signifie la volonté performative de faire littéralement remonter le temps passé que le narrateur pensait révolu pour en déclarer l'actualité. Il faut aussi remarquer une tension entre le héros solitaire, rédempteur, et un peuple qui a renoncé à la lutte, structure que l'on retrouvera en tout point dans *Anatomía de un instante* : Adolfo Suárez est représenté comme le dernier des résistants alors que les rues du pays sont désertes. La remontée visionnaire du temps présent dans le présent de la diégèse, dans *Soldados de Salamina*, culmine dans l'explicit, durant lequel le narrateur, depuis le wagon-restaurant du train le ramenant en Espagne, voit ses pensées se matérialiser sur la vitre de la fenêtre, devenant ainsi miroir et écran (*SdS*, p. 399-400). Sur la vitre défilent Miralles et ses compagnons d'armes dans le désert libyen, mais aussi l'ensemble des personnages du livre : « *allí vi de golpe mi libro, el libro que desde hacía años venía persiguiendo, lo vi entero, acabado [...] Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo* » (*SdS*, p. 399, nous soulignons). Cette vision est indissociable de l'érection d'un lieu de mémoire livresque, d'un monument aux morts oubliés par les nations ingrates, ici matérialisé par l'acte de nomination :

[...] mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también, siempre que yo hablase de ellos, los hermanos García Segués —Joan y Lela— y Miquel Cardos y Gabi Baldrich y Pipo Canal y el Gordo Odena y Santi Brugada y Jordi Gudayol, *seguirían viviendo aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos, muertos, hablaría de Miralles y de todos ellos, sin dejarme a ninguno.* (*SdS*, p. 399, nous soulignons)

*Soldados de Salamina* est ainsi présenté comme ce « libro [...] que lo [a Miralles] resucitará cuando esté muerto », un livre qui sauve mais, aussi, par lequel le narrateur-voyant s'inscrit dans une filiation, construit son identité et se sauve :

[...] y entonces el periodista mira su reflejo entristecido y viejo en el ventanal que lame la noche hasta que lentamente el reflejo se disuelve y en el ventanal aparece un desierto interminable y ardiente y un soldado solo, llevando la bandera de un país que no es su país, de un país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desharrapado, polvoriento y anónimo, infinitamente minúsculo en aquel mar llameante de arena

infinita, caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal [...] (SdS, p. 400, nous soulignons)

La vitre devient à la fois écran et miroir : le narrateur voit l'histoire des oubliés de l'histoire et se voit, dans une collusion des plans diégétique et métadiégétique. Le souvenir qui ressurgit ressemble à un défilé des morts, à une *nekuia*, c'est-à-dire une invocation et une convocation des morts non dénuée de mélancolie – « el sol negro del ventanal » évoquant le « *Soleil noir* de la *Mélancolie* » nervalien<sup>1</sup> –. Ce souvenir, porteur d'un « vouloir-écrire<sup>2</sup> » et même d'un « pouvoir-écrire », permet l'avènement d'une double reconnaissance : celle des morts et celle des vivants, et tout particulièrement du narrateur dont l'identité se révèle ainsi dans l'acte de la quête et de l'écriture devenue finalement possible. Dans le miroir, en s'inscrivant dans cette filiation choisie, ce que Sebastiaan Faber a appelé un « acte affiliatif<sup>3</sup> », le narrateur désormais écrivain se noue aux héros du passé et se construit, par l'écriture comme hommage<sup>4</sup>, une identité narrative. C'est par cet hommage qu'il se constitue en sujet et se reconnaît.

Dans *Anatomía de un instante*, la vision née du saisissement de l'archive reprend la même syntaxe. Le « parcours de la reconnaissance<sup>5</sup> » se nourrit d'une image porteuse d'une révélation et se fait spéculaire et spectaculaire. Le narrateur restaure son identité en reconnaissant la grandeur d'Adolfo Suárez en tant qu'architecte de la démocratie, mais aussi en tant que Christ laïc qui, par son geste sacrificiel de résistance, aurait lavé le péché de tous les Espagnols, coupables de désertion aux yeux de Javier Cercas. La comparaison avec le film *Le Général della Rovere* permet au narrateur d'asseoir l'hypothèse d'une transformation identitaire essentielle d'Adolfo Suárez, faisant de l'instant de résistance le parachèvement de sa métamorphose en héros de la démocratie :

es probable que durante esa época de desastres [los años 1979-1981] Suárez se imbayera más que nunca de su papel aristocrático de hombre de estado

---

<sup>1</sup> « Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé, / Le prince d'Aquitaine à la tour abolie: / Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé / Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie* » (Gérard de Nerval, « El desdichado », dans *Les Filles du feu. Les chimères*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2005 [1854], p. 303, l'auteur souligne).

<sup>2</sup> Roland Barthes, *La préparation du roman*, op. cit., p. 31.

<sup>3</sup> Sebastiaan Faber, « La literatura como acto filiativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007) », dans Palmar Álvarez Blanco et Toni Dorca (coord.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 101-110, notamment p. 106.

<sup>4</sup> Cette interprétation de l'explicit en forme de monument aux morts a été proposée par Isabelle Fauquet, *L'exemplarité dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 375.

<sup>5</sup> Nous empruntons cette belle formule à Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Stock, 2004.

progresista, cada vez más convencido de ser el último baluarte de la democracia cuando todas las defensas de la democracia se derrumbaban, cada vez más seguro de que las innumerables maniobras políticas contra él entreabrían las puertas de la democracia a los enemigos de la democracia, cada vez más profundamente investido de la dignidad de presidente de la democracia y *de su responsabilidad como hacedor de la democracia, cada vez más incorporado el personaje a su persona*, como un Suárez inventado *pero más real que el Suárez real porque se sobreponía al real trascendiéndolo*, como un actor a punto de interpretar la escena que lo justificará ante la historia escondido *tras una máscara que antes que ocultarlo revela su auténtico rostro* [...] (*AI*, p. 381, nous soulignons)

On reconnaît ici le *topos* littéraire de l'acteur possédé par son rôle, historiquement associé à la transcendance<sup>1</sup>. Cet apparent paradoxe fonctionne également comme un dépassement de la dualité, dans un parcours allant de la duplicité – Suárez l'ambitieux sans scrupule prêt à trahir les siens pour obtenir le pouvoir – à la sincérité et l'authenticité.

Suárez, outre la comparaison à Emmanuel Bardone devenu le résistant Della Rovere, est également assimilé, de manière plus implicite, à un Christ laïc : « permaneciendo en su escaño mientras las balas zumbaban a su alrededor en el hemiciclo durante la tarde del 23 de febrero, Suárez no sólo se *redimía* él, sino que de algún modo *redimía* a todo su país de haber colaborado masivamente con el franquismo » (*AI*, p. 385). Cette vision sacrificielle et salvatrice s'articule à deux autres motifs qui couronnent cette construction christique d'Adolfo Suárez.

Le premier d'entre eux est celui d'un peuple irresponsable qui s'est détourné de la démocratie en pleine Transition, que l'on peut interpréter comme une relecture du « *desencanto* » que les historiens ont coutume de situer à la suite des élections de juin 1977<sup>2</sup>. Dès le prologue, le narrateur avance que « salvo un puñado de personas que demostraron estar dispuestas a jugarse el tipo por defender la democracia, el país entero se metió en su casa a esperar que el golpe fracasase. O que triunfase » (*AI*, p. 17). Cette pensée, également omniprésente dans *El impostor*, se manifeste sous diverses formes. Le choix du récit par strates autour d'une poignée de personnages tend à écarter les acteurs collectifs du cœur du récit. S'ils apparaissent, c'est en tant qu'antagonistes secondaires, à l'image de la première partie qui décrit le complexe obsidional dans lequel prend place Adolfo Suárez. Les partis, les syndicats, la presse, l'armée, les entreprises y apparaissent non comme des acteurs de premier plan mais comme un « placenta » qui permet au

---

<sup>1</sup> Bruno Tritsmans, « Pouvoirs et contraintes du masque : l'acteur possédé par son rôle chez Nerval et Villiers », *Romantisme*, n° 79, 1993, p. 29-38, cf. p. 29.

<sup>2</sup> Santos Juliá, « De Transición modelo a Transición régimen », *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n° 52, 2017, p. 83-95, cf. p. 86.

putschisme de se développer et qui symbolise l'abandon de la démocratie par le pays dans son entier. Cette démocratie désertée apparaît également dans les deux archives que Javier Cercas reproduit dans son récit, à savoir la couverture du numéro de l'*Alcázar* et une photographie d'Adolfo Suárez seul, sur son siège de président du Gouvernement au Congrès des députés, qui semble annoncer sa lutte solitaire face aux menaces réactionnaires, « como si, más que fotografiar a Suárez, la fotografía hubiera fotografiado el futuro » (*AI*, p. 133).

Le second motif, esquissé durant la cinquième partie, se donne pleinement à lire dans l'épilogue du récit : Adolfo Suárez est présenté comme un idéal-type de l'Espagnol sous le franquisme, idée qui réapparaît dans la bouche du père du narrateur, alors en fin de vie :

Pero una tarde le pregunté por qué él y mi madre habían confiado en Suárez y del golpe pareció despertar de su letargo, intentando en vano retrepase en su sillón me miró con los ojos desencajados y movió sus manos esqueléticas con nerviosismo, casi con furia, [...] como si lleváramos toda la vida enredados en una discusión sin sentido y se hubiera presentado por fin la ocasión de zanjarla. “Porque era como nosotros”, dijo con la voz que le quedaba. Iba a preguntarle qué quería decir cuando añadió: “Era de pueblo, había sido de Falange, había sido de Acción Católica, no iba a hacer nada malo, lo entiendes, ¿No?” (*AI*, p. 436-437)

L'image du geste ou le geste de Suárez avait été justement comparé quelques pages auparavant à « une vitre », à la fois entendue comme écran au travers duquel « podríamos verlo todo » (*AI*, p. 430, nous soulignons) et comme miroir : « podríamos ver a Adolfo Suárez, el 23 de febrero, la historia reciente de España, tal vez un rostro que es acaso nuestro rostro verdadero » (*ibid.*). Outre ce retour de l'association de la vitre à l'écran et au miroir déjà présente dans *Soldados de Salamina*, cette vitre-aleph fait de l'image du geste de Suárez le lieu d'un montage à la fois unitaire et hétérogène dans la mesure où « les temps se rencontrent [...], se fondent plastiquement les uns dans les autres<sup>1</sup> ». Adolfo Suárez, à l'instant du danger, devient ainsi une figure salvatrice dans la mesure même où il représente l'Espagne toute entière, raison pour laquelle son action peut avoir une portée rédemptrice pour l'ensemble du pays. Comme dans *Soldados de Salamina*, nous assistons à des identifications croisées. Javier Cercas reconnaît Adolfo Suárez comme héros et sauveur de la démocratie dans cet instant périlleux durant lequel ce dernier se révèle peut-être à lui-même et « sabe para siempre quién es ». Or, en se

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, éd. De Minuit, 2000, p. 22.

faisant le héraut du héros, en lui édifiant un lieu de mémoire littéraire, Javier Cercas refonde son identité singulière et collective. C'est le sens de cette comparaison/assimilation de José Cercas, le père du narrateur, à Adolfo Suárez et, par conséquent, à l'Espagnol moyen. La reconnaissance d'Adolfo Suárez devient à la fois reconnaissance du père, de la patrie, et de soi. La poétique de la voyance suppose ainsi une refiguration identitaire par laquelle le narrateur, dans un mouvement de connaissance et de reconnaissance, peut se construire une place et s'identifier à une lignée, au moment même où celle-ci s'éteint.

Le rapport à l'archive du 23-F – et à l'histoire qu'elle permet d'enclencher – se trouve ainsi conditionné par le regard du narrateur. Ce regard déploie une esthétique structurée par l'exhibition puis la résorption de la dualité au profit d'une unité retrouvée. À cet égard, la poétique de l'archive dans *Anatomía de un instante* n'est pas sans implications éthiques et politiques. Il n'est guère surprenant que ce récit ait pu apparaître comme un roman du consensus et de la réconciliation<sup>1</sup>, deux traits fréquemment associés au pacte transitionnel et à la désidéologisation qu'il aurait impliqué<sup>2</sup>.

En tout état de cause, dans *Anatomía de un instante*, la légitimité du narrateur-anatomiste et savant se trouve subordonnée à la légitimité d'un narrateur-voyant qui structure et interprète son récit informatif à la lumière du saisissement dont il se dit l'objet.

## 2. Le narrateur mélancolique : une crise identitaire

Le roman de la mémoire a été associé à une littérature de la restitution à même de faire remonter la voix des vaincus et finalement de mener à bien un deuil encore inachevé<sup>3</sup>, visible dans le poids de débats mémoriels fortement clivés. Cette réparation littéraire et symbolique passe avant tout par la représentation diégétique du trauma

---

<sup>1</sup> Violeta Ros Ferrer, « Narrativa y transición: renovación y consenso en los discursos sobre la transición en la novela española », *Kamchatka*, n° 4, 2014, p. 233-251, cf. p. 247.

<sup>2</sup> Jaume Peris Blanes, « *Hubo un tiempo no tan lejano...* Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España », *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, n° 4, 2011, p. 35-55, cf. p. 39, en ligne : <https://www.452f.com/index.php/jaume-peris/>, dernière consultation le 18/03/2019.

<sup>3</sup> Celia Fernández Prieto, « Duelo, fantasmas y consuelo en la narrativa de la guerra civil (y la inmediata posguerra) », dans Juan Carlos Cruz Suárez et Diana González Martín (éds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Peter Lang, coll. « Perspectivas hispánicas », 2013, p. 43-61.

historique<sup>1</sup>. Dans *Ayer no más*, le trauma, dans son actualité, prend la forme d'un héritage de l'histoire et de la génération des pères. Cependant, contrairement à nombre de romans de la mémoire, la réparation n'est en aucun cas assurée à l'issue du récit. Ce faisant, *Ayer no más* se présente comme une réflexion sur la réparation en tant que telle, sur ses conditions et même sur sa possibilité.

Dans ce cadre, José Pestaña constitue un narrateur mélancolique saisi par le poids de l'histoire à la fois intime et collective. Cette mélancolie se matérialise sous diverses formes qui contribuent à construire un ethos de narrateur affecté et sincère. La mise en scène d'un narrateur mélancolique participe par là-même d'une stratégie visant à assurer la reconnaissance de la parole et des thèses proposées par José Pestaña. Il s'agit également de représenter une crise identitaire via le recours au pathos. Ce choix de la représentation d'un narrateur blessé par le passé peut se penser comme une invitation à ce que le lecteur s'interroge sur les récits qu'il a reçus en héritage et qui contribuent à façonner sa propre identité<sup>2</sup>.

## 2.1. Errance, traces et hantise

Le personnage de Raquel multiplie les descriptions élogieuses de José Pestaña, son amant dans le récit. Font exception les quelques mentions sur son caractère, parmi lesquelles celle-ci : « Es melancólico, pero sin queja, por suerte » (*ANM*, p. 187). L'agir et l'autoreprésentation qu'offre le personnage dans le mouvement de son énonciation corroborent ce diagnostic.

Son caractère réflexif l'amène à multiplier les questionnements sur le réel historique ou diégétique, mais aussi à faire preuve d'une certaine inertie face à Graciano Custodio. Ainsi, Pestaña n'arrive pas à lui révéler sa véritable identité, à savoir qu'il est en réalité le fils du phalangiste qui participa à l'assassinat de son père, et que son véritable nom est José Canseco Pestaña. Sur un plan structurel, *Ayer no más* se distingue d'ailleurs des autres romans du corpus dans la mesure où l'enquête historique, que dit conduire Pestaña autour du meurtre du père de Graciano Custodio et de la culpabilité du père, constitue une ligne narrative secondaire mise au service d'une réflexion morale sur la place de la guerre civile dans le présent diégétique. À ce titre, Pestaña ressemble souvent plus à un spectateur indécis et réflexif qu'à un acteur.

---

<sup>1</sup> Nathalie Sagnes-Alem, *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 57-84.

<sup>2</sup> Jordi Amat, « La puerta del perdón », op. cit.

Le but et le sens du retour de Pestaña à León, au lieu des origines, suscitent nombre d'interrogations chez lui et chez les autres personnages, grâce à la focalisation multiple offerte par le roman choral. Dès le début du roman, Pestaña insiste, dans ses soliloques, sur son incapacité à saisir pleinement les raisons de son retour à León, ce qui amène à en faire un personnage désorienté, perdu dans l'histoire diégétique mais aussi dans l'histoire de son pays. C'est notamment le cas dans l'extrait suivant, dans lequel sont récurrentes les épanorthoses par lesquelles il nuance son propos, le met en doute ou le contredit :

Si pudiera evitar estos almuerzos, quizás los evitara. Sí. No. Debo estar con ellos [sus padres]. He vuelto en parte a eso, a estar con ellos sus últimos años. ¿Por qué habré vuelto a León? [...] Sé por qué dejé el Pce hace años, pero nadie sabe por qué he vuelto a León. Yo creí que lo sabía. Quizá a aprender a olvidar y a no depender siempre del pasado. (ANM, p. 17)

L'interrogation sur le sens du retour se poursuit plus avant. Constatant qu'il avait effacé certains souvenirs liés à son père, le protagoniste s'interroge : « ¿Es posible que fuesen cosas que yo conocía y que he ido olvidando? ¿Acaso me alejé de aquí para olvidarlas? ¿He vuelto para recordarlas? » (ANM, p. 25). Cet enchaînement de phrases interrogatives sur le sens de l'action et sa mise en lien avec l'histoire familiale dessine les contours d'une quête des origines ici visible par le biais de la réminiscence. La focalisation multiple du roman permet de démultiplier ce questionnement. Plus avant, Raquel prend la parole au nom du Département d'histoire de l'Université de León : « No nos explicamos por qué concurrió a una plaza en León » (ANM, p. 101). « ¿Para qué habrá venido [a León]? » (ANM, p. 28) se demande également le père de Pestaña, tout en assimilant son fils à un juge prêt à le condamner. Cette crainte annonce le drame moral au cœur du roman que suscite l'apparition de Custodio et la position de témoin comme tiers et comme juge qu'occupe dès lors Pestaña jusqu'à l'issue du roman.

Dans *Ayer no más*, le narrateur-mélancolique, est littéralement enfermé dans le « labyrinthe » des origines, intime et collectif, de la guerre civile et de sa violence. Cet emprisonnement dans une forteresse intérieure, typique du caractère mélancolique<sup>1</sup>, se matérialise dans la représentation du protagoniste en promeneur solitaire, fréquemment à l'occasion de sorties nocturnes dans un León désert : « Pasear. Me gusta pasear. Yo solo.

---

<sup>1</sup> Jean Starobinski, « L'encre de la mélancolie », dans Jean Clair (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 2005, p. 24-30, cf. p. 27.



Al caer la tarde, cuando cierran las tiendas. En invierno. [...] Nunca paseo de día jamás por la mañana. Prefiero hacerlo al atardecer o de noche, en silencio, solo, sin cruzarme con nadie » (*ANM*, p. 31). L'errance du narrateur dans ces divers espaces et dans les méandres de ses réflexions reproduit, dans sa circularité qui toujours ramène à la guerre civile, ce « labyrinthe espagnol » qu'évoque le protagoniste à l'issue du roman (*ANM*, p. 303) et dont il finit par s'extraire au moyen d'un exil volontaire.

L'errance dans l'espace redouble ainsi les réflexions du narrateur sur l'impossibilité de trouver sa place et les raisons de son retour à León, mais aussi sur sa difficulté, comme historien, à se placer à la « distancia justa » (*ANM*, p. 13, nous soulignons), celle qui, précisément, permettrait de juger le passé avec équité et de parvenir à connaître la vérité, qu'elle soit historique ou morale. C'est à ce titre que les autoportraits du protagoniste lors de ses promenades dans les lieux de l'enfance ou de l'origine familiale lui permettent de se représenter comme un être aux prises avec une réflexion fréquemment morale. Ainsi, la séquence 47 se conclut par une représentation de José Pestaña en marcheur solitaire de retour au village de Cerralba, lieu originaire de la famille Canseco désormais éteint. L'esthétique des ruines qui prédomine dans ce passage en rend compte : « Caminé hasta las afueras. Estuve sobre el puente de piedra mucho rato, viendo el río, absorto » (*ANM*, p. 194). Plus avant, Pestaña se rend à la Fonfría, sur les lieux de l'assassinat du père de Custodio. Le récit de ce parcours solitaire, entre ascension et descente, se trouve ponctué de réflexions : « el descenso estuvo azotado por pensamientos tristes y lúgubres » (*ANM*, p. 223).

Nous avons précédemment qualifié le héros d'historien-chiffonnier fasciné par les petits faits et les traces apparemment insignifiantes du passé, dans la lignée du paradigme indiciaire dégagé par Carlo Ginzburg. L'importance des documents-rebuts se perçoit notamment lorsque Pestaña mentionne son goût pour l'onomastique traditionnelle qui l'amène à constituer des listes de noms usuels au début du siècle à partir de sources primaires (*ANM*, p. 18-19) ou lorsqu'il décrit la ville actuelle comme « una ciudad pequeña y tranquila que esconde algo de la oscura ciudad provinciana que fue en las viejas tarjetas postales que conservo » (*ANM*, p. 30) de León. Dans cette fascination pour les traces oubliées, également visible dans la perception de l'espace comme un réservoir de documents, se dessine en creux la figure d'un narrateur-collectionneur fasciné par les traces de l'origine. Les descriptions qu'il offre de certains personnages témoignent également de cette quête toujours recommencée de l'origine : le paysan Graciano Custodio ressemblerait à « aquellos colonos romanos de tez acortezada que dejaron en

León su semilla » (*ANM*, p. 37), tandis que Raquel « por la piel parece morisca, como una reliquia de la ocupación árabe » (*ANM*, p. 112).

Son activité d'historien, en grande partie centrée sur l'histoire locale des années 1930, et donc de la guerre civile, constitue le corollaire rationnel de cette fascination pour les traces. Dans le rapport aux sources se manifeste une aspiration de complétude et d'exhaustivité dont le narrateur-historien rend compte tout en constatant l'impossibilité d'une telle entreprise :

He leído cientos de libros sobre la guerra, estudios, memorias, ensayos, testimonios, he pasado miles de horas en las hemerotecas y en archivos civiles y militares, he escuchado a incontables personas que la vivieron [...]; me he entrevistado con quienes la ganaron y con los que la perdieron, y entre estos con muchos que se exiliaron y con otros que se quedaron en España [...]. He sido testigo de cómo muchas personas cambiaban de opinión a lo largo de los años respecto de sus propios recuerdos y vivencias, llegando a amañarlos sin darse cuenta ni siquiera de que lo hacían, unas veces llevados por las corrientes de opinión y otras por sus propias estrategias interesadas. (*ANM*, p. 283-284)

L'ethos de narrateur fiable est indissociable de celui de narrateur sincèrement engagé dans son impossible entreprise de dévoilement de la vérité. Dans ce labyrinthe documentaire incertain, le narrateur mélancolique constitue un intellectuel brillant et reconnu qui se « désespère de saisir la totalité intelligible du monde<sup>1</sup> ». Ce faisant, la figure de Pestaña remobilise l'association du génie à la mélancolie opérée jadis par Aristote, devenue, depuis lors, un lieu commun de la pensée occidentale<sup>2</sup> : « Pourquoi tous les hommes exceptionnels du passé, en philosophie, en politique, en poésie ou dans les arts, étaient-ils manifestement mélancoliques, et parfois au point d'être pris des maladies qui viennent de la bile noire [...] ? »<sup>3</sup>

Dans *Ayer no más*, Pestaña se saisit des traces, mais semble également saisi par ces dernières. C'est cette importance de la spectralité de la trace, en tant que présence d'une absence, que nous proposons ici d'aborder comme manifestation de l'engagement émotionnel du narrateur et de sa sincérité. Il y a une dimension spectrale dans l'irruption du témoin Graciano Custodio au début du récit, une entrée en scène que José Pestaña

---

<sup>1</sup> Jean Clair, « La mélancolie du savoir », dans *id.* (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, *op. cit.*, p. 202-208, cf. p. 202-203.

<sup>2</sup> Sur ce point, cf. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 91. Selon lui, la théorie romantique du « génie » est redevable de l'héritage antique et de son actualisation par la pensée de la Renaissance.

<sup>3</sup> Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, I*, trad. de Jackie Pigeaud, Paris, Rivages Poche, 1988 cité par Paul Demont, « La mélancolie dans l'Antiquité : de la maladie au tempérament », dans Jean Clair, (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, *op. cit.*, p. 34-37, cf. p. 35.

compare à une apparition – « apareció aquel hombre como salido de la nada » (*ANM*, p. 36) – dont le témoignage produit chez Canseco un véritable effroi lié au retour d'un passé jusque-là tu : « Mi padre enmudeció, descompuesto, lívido, blanco como una pared, [...] la sonrisa de dos segundos antes se le desfiguró en una mueca de espanto » (*ANM*, p. 41).

En outre, le regard que porte le protagoniste sur les lieux qu'il parcourt donne sans cesse lieu à la vision et à la description de traces depuis la perspective mélancolique d'un passé qui envahit le présent. Par le biais de la focalisation interne qu'offrent les séquences narrées par le protagoniste, les morts et la violence du passé semblent en permanence se superposer au présent diégétique. Lorsque Pestaña décrit le salon de la maison familiale, dans la séquence 3, il évoque immédiatement la vue sur l'ancien couvent de San Marcos ainsi que son usage comme caserne et prison durant la guerre civile : « Hoy es un hotel de cinco estrellas. Los que duermen allí duermen sobre cadáveres » (*ANM*, p. 12). En outre, les milliers de soldats de plomb que peint et conserve son père dans des vitrines qui parsèment la maison constituent également le symptôme visible de l'omniprésence de la Guerre au sein de l'espace familial. Il n'est guère étonnant que le narrateur se sente *visé* lorsqu'il prend part au déjeuner dominical « con todos esos batallones y regimientos artillándonos las espaldas » où qu'il compare ces vitrines à lieux de mort : « Son como urnas funerarias hechas a medida » (*ANM*, p. 19). Plus largement, l'appartement familial dans son entier porte le souvenir de la guerre civile, puisqu'il se situe dans une résidence édifiée sur les ruines de l'usine de composants électriques spoliée à un républicain basque et vendue lors d'une vente aux enchères irrégulière à la famille Canseco (*ANM*, p. 99).

Souvent, la trace semble s'imposer au présent et questionner l'identité du narrateur. Ainsi, José Pestaña, une fois parvenu au sommet de la Fonfría, trouve des restes rouillés de munitions de la guerre civile :

Encontré una vaina de bala de fusil. No son raros esta clase de hallazgos todavía, setenta años después. Da idea del número de los que se dispararon, de su locura. Estaba oxidada, a punto de descomponerse. También el casquillo de una de pistola. Me tiznaron las manos, se me quedaron rojas. Teñidas como de sangre. La prueba de un crimen que fue cometido antes de que yo naciera todavía me concierne, nos concierne a todos. (*ANM*, p. 222-223)

Les mains du protagoniste sont tachées non plus de rouille mais de sang, par le biais d'une comparaison (« como de sangre ») qui devient explicitement une métaphore de la persistance au présent des crimes impunis de la guerre civile et de la souillure qu'ils

impliquent pour la société espagnole. Mais ce faisant, dans un processus de réversibilité, Pestaña se retrouve avec du sang sur les mains comme s'il était également coupable. Cette confusion identitaire, liée à une confluence des temps, se retrouve également lors d'une promenade nocturne durant laquelle semblent apparaître les spectres du passé (*ANM*, p. 122-123). La séquence 31 se conclut, en effet, par le récit que fait Pestaña de son retour à son domicile, à la nuit tombée, dans la vieille ville de León. Les spectres du passé semblent alors apparaître et se mêler au présent diégétique au point de produire une désorientation identitaire :

Al caminar se apoderó de mí la extraña impresión de que me encontraba en 1936. Pensé: León sería así entonces, mal iluminada, vacía, silenciosa. Me olía también a 1936, a carbonilla y a moho [...]. *Vi* a mi padre en San Marcos, yo era él, *sentí* que en cualquier momento al doblar una esquina me detendría una patrulla de Falange o un grupo de obreros que me pedirían un salvoconducto, pero sentí al mismo tiempo que yo formaba parte de uno de esos piquetes de milicianos. ¿De qué hubiera dependido entrar en una partida o en la otra? No había luz en ninguna de las ventanas de las casas. Me dije: la hora de los crímenes, y pude oír las detonaciones, los tiros de gracia, no en 1936, sino en ese momento, ayer, aquí, dentro de mi cabeza, haciendo saltar por los aires mi calavera. De un bar mísero de calle Misericordia salía una luz hepática. Una casa vieja a punto de venirse abajo. La única luz en toda la calle. Había dos o tres parroquianos de pie, mirando en el televisor. Sin hablarse. *Tuve la certeza*, como una visión, pensé: esa podría haber sido la mancebía de La Manca, una de las dieciocho casas de putas que funcionaron en la ciudad durante la guerra. [...] Seguí mi camino sintiendo a un tiempo opresión y alivio: la opresión de saberme en 1936 y el alivio de haber escapado ileso. Ocurrió cuando llegué a casa y encendí la luz. ¿De dónde vengo?, me dije, ¿dónde estoy?

Llegaba, perdido, de la Historia. (*ANM*, p. 122-123, l'auteur souligne)

Cette vision saisissante des spectres du passé depuis le présent des années 2000 constitue une métaphore des questionnements moraux et identitaires du narrateur-enquêteur, mais également de son engagement émotionnel. Comme dans un rêve, le héros revêt tour à tour diverses positions identitaires et idéologiques, passant du statut de fasciste – incarné par le père – à celui de révolutionnaire, mais aussi à celui de témoin d'une exaction et à celui de victime.

Cette « vision » spectrale et cette confusion identitaire et idéologique valent à la fois comme identification et mise à distance. D'une part, le protagoniste semble s'identifier aux figures du passé, à l'héritage de la guerre civile pris en bloc. D'autre part, la *nekuia* hallucinée fonctionne ici comme une métaphore de la thèse défendue dans le

roman, à savoir celle de la « réversibilité morale<sup>1</sup> » des deux camps en présence en 1936-1939, qu'Andrés Trapiello partage, avec des nuances notables, avec d'autres auteurs du champ littéraire espagnol, tels Javier Cercas, Ignacio Martínez de Pisón, Lorenzo Silva ou encore Antonio Muñoz Molina. Ici, cette réversibilité s'appuie également sur l'indifférenciation des bourreaux et des victimes, puisque Pestaña est tour à tour milicien fasciste, révolutionnaire, puis, l'espace d'un instant, victime aux contours idéologiques indéfinis.

La conclusion de la séquence 31 illustre la désorientation du protagoniste à l'échelle du roman dans son ensemble, perdu dans l'histoire singulière et intime mais aussi dans l'histoire collective. La hantise d'un passé qui fait retour sous une forme confuse qui tend à indifférencier les révolutionnaires et les réactionnaires, les victimes et les bourreaux, s'intègre plus largement dans un rapport problématique aux origines figuré par la relation conflictuelle entre le protagoniste et son père.

## **2.2.           Devant le père : guerre civile et secret(s) des origines**

Le rapport au père constitue la ligne narrative principale du roman selon Katherine O. Stafford<sup>2</sup>, mais aussi selon l'auteur lui-même<sup>3</sup>. Cette relation structure la tension narrative dans son ensemble et se nourrit de l'opposition entre la filiation (biologique) et l'affiliation (idéologique) qui caractérise le roman de la mémoire selon Sebastiaan Faber<sup>4</sup>. Comme on sait, le nœud du récit tient à l'irruption d'un témoin qui implique le père du protagoniste dans le meurtre d'un innocent durant l'été 1936, période qui concentre la majeure partie des exactions commises à l'arrière durant la guerre civile<sup>5</sup>. L'intrigue s'alimente dès lors d'un questionnement moral sur la loyauté due au père et la possibilité du pardon en dépit de sa culpabilité et de son identification au fascisme. Le dénouement

---

<sup>1</sup> Agnès Delage, « Fictions d'archives. Les enjeux de la contre-histoire dans l'Espagne contemporaine », *op. cit.*, p. 95.

<sup>2</sup> Katherine O. Stafford, « Remembering the Perpetrators: Nationalist Postmemory and Andrés Trapiello's *Ayer no más* », *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, vol. 5, n° 9, avril 2014, cf. p. 2, en ligne : <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol5/iss9/13>, dernière consultation le 22/03/2019.

<sup>3</sup> Dans un entretien donné à *ABC*, Andrés Trapiello considère ne pas avoir écrit « "otra" novela "sobre" la guerra, sino sobre la memoria y la verdad y las relaciones entre un padre y un hijo » (Laura Revuelta, « Andrés Trapiello: "la verdad cristaliza muy despacio" », *op. cit.*, citation p. 5).

<sup>4</sup> Sebastiaan Faber, « La literatura como acto filiativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007) », *op. cit.* ; Sebastiaan Faber, « Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes », *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Université d'Alcalá, vol. 2, n° 1, hiver 2014, p. 137-155, en ligne : [http://www.pasavento.com/numero\\_3.html](http://www.pasavento.com/numero_3.html), dernière consultation le 23/03/2019.

<sup>5</sup> José Luis Ledesma, « Qué violencia para qué retaguardia o la República en guerra de 1936 », *Ayer*, n° 76, vol. 4, 2009, p. 83-114, cf. p. 106-107 ; Julián Casanova, *España partida en dos*, *op. cit.*, p. 27-33.

passer par la publication d'un roman à clef, « *Ayer no más* », par le protagoniste qui acte la rupture avec le père tout en suscitant l'ostracisme du microcosme léonais à son encontre.

Un secret des origines, au cœur du « mal d'archive » dont souffre le protagoniste, se trouve constitutif de l'intrigue. À l'issue du récit, après avoir publié son roman, Pestaña semble finalement capable de donner un sens à sa fuite de León mais aussi à son retour :

Tantos años ocupándome de la guerra y sólo ahora comprendo algo que es a un tiempo sencillo y complejo. Complejo porque se hubiese creído que mientras trabajaba estudiando una guerra que protagonizaban otros, no me ocuparía de la de mi padre, y sencillo, porque todo ha acabado llevándome de la manera más natural a él. ¿Cómo no lo sospeché desde el primer momento, desde que decidí dedicarme a todo esto? (*ANM*, p. 286)

Tout se passe comme si le retour à León n'avait été que l'issue et la finalité d'une carrière académique pensée comme une façon paradoxale de fuir le passé familial en ne faisant que s'y replonger par des moyens détournés et apparemment inconscients. Cette plongée dans l'histoire familiale transparait pourtant dans les publications académiques du protagoniste, souvent liées à l'histoire léonaise, qui l'ont notamment amené à découvrir l'origine infâme de la fortune et de la position sociale prééminente des Canseco.

Un faisceau de tensions contradictoires caractérise la relation du protagoniste avec son père. L'attraction et la répulsion face à un père que le narrateur recherche en revenant à León tout en le fuyant – « al avistarlo en Santo Domingo miré a todas partes con disimulo, tratando de encontrar el modo, el camino, el quiebro que me alejara de él » (*ANM*, p. 10) – renvoie à d'autres paires oppositionnelles : amour/haine ; ressemblance/dissemblance ; pardon/condamnation. Cette dernière dichotomie s'articule à la question de la juste mémoire et de la part d'oubli qu'elle implique.

L'ensemble de ces tensions trouve son fondement dans un secret des origines aux sources d'un « mal d'archive » entendu comme « un désir [...] de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu<sup>1</sup> ». Il s'agit d'un désir contrarié, d'abord parce que cette origine est marquée par un péché originel, à savoir la souillure des crimes dont le père s'est peut-être rendu coupable, et ensuite parce que ces crimes ont été placés sous le sceau du secret – matérialisé sous la forme de l'absence de restes et de témoignages.

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive*, *op. cit.*, p. 142.

Le secret des origines se montre de manière particulièrement prégnante, sur un plan structurel, à l'entrée et à la sortie du récit. L'enclenchement de la phase de nouement est figuré par la réminiscence d'un souvenir d'enfance de Pestaña : le père, Germán Canseco, après avoir lu son journal, écrit parfois un nom sur les pages froissées, toujours le même, Juan García, « como si estuviese pensando en otra cosa. Varias veces o una sola, pero si era una sola, entonces lo repasaba con el bolígrafo una y otra vez [...] Y si papá se daba cuenta de lo que estaba escribiendo, lo tachaba. Como si quisiera que nadie lo leyera » (*ANM*, p. 22-23).

Ce qui ressemble à une remontée du passé et d'un secret des origines prendra tout son sens à l'issue du roman. Une séquence narrée par l'historien José Antonio apprend alors au lecteur que les corps d'un notable léonais des années 1930, Aníbal García, et de son fils de seize ans, Juan García, assassinés durant la guerre civile, ont été retrouvés dans une grotte (*ANM*, p. 304-306). Le roman choral permet au lecteur d'identifier cette grotte à celle qui servait de poudrière et de cache d'armes aux Canseco, qu'évoque Germán Canseco dans les séquences qui reproduisent ses Mémoires écrites à l'intention de ses petits-enfants. Rétrospectivement, l'écriture pratiquement inconsciente et répétitive du nom de la victime constitue un retour du refoulé, en l'occurrence celui du traumatisme d'avoir participé à une exaction durant la guerre civile. L'écriture devient ainsi le symptôme d'un traumatisme qui hante Canseco mais aussi, *in fine*, son fils José Pestaña, qui associe explicitement sa mélancolie à la conscience de porter l'héritage de la guerre civile : « esta tristeza mía que más he detestado porque he visto siempre en ella la sombra de aquellas muertas y de la muerte » (*ANM*, p. 288). En outre, l'affleurement du secret du père, au début du récit, précède l'irruption dans la diégèse de Graciano Custodio par lequel se noue la tension narrative du récit. C'est d'ailleurs juste après que Pestaña interroge son père à propos de Juan García que la figure accusatrice de Graciano Custodio apparaît dans le récit :

–Padre, ¿quién es Juan García? [...]  
–No conozco a ningún Juan García –respondió secamente.  
Ni siquiera mostró curiosidad por saber por qué se lo preguntaba. Es probable que dijera la verdad, y esa fue toda nuestra conversación.  
La lluvia arceciaba, y entonces apareció aquel hombre [Custodio] como salido de la nada. (*ANM*, p. 36)

Alors que la tension liée à ce témoignage semble s'être dénouée suite à la mort de Custodio à la fin du récit, les restes de Juan García et de son père sont découverts, non

sans revêtir une importante dimension symbolique, puisque l'exaction paternelle ainsi révélée indique également que l'histoire de la violence de la guerre civile reste à écrire. Ce symbolisme est renforcée par l'onomastique de cette jeune victime, dont le nom, dans sa banalité, a ici une valeur métonymique et renvoie au peuple espagnol dans son entier

Le poids du passé et l'absence d'un récit véridique, sur un plan moral et historique, compromettent la relation du fils et du père. Cette relation torturée se lit notamment au prisme du tourment du protagoniste face à l'impératif moral d'honorer la figure paternelle, visible d'une part via un réseau de références intertextuelles, et d'autre part, via le motif de la photographie en noir et blanc.

La nécessité de rendre honneur au père transparaît via la convocation d'un intertexte biblique, placé en épigraphe, transparaît dans tout au long du développement la trame narrative. La convocation de la figure du poète Jorge Manrique constitue à cet égard un point d'orgue. Lors de son retour à Cerralba, le village natal de son père, le narrateur, alors qu'il contemple le cours d'un fleuve depuis un pont, se plaît à rêver à la possibilité d'un dialogue :

Todo me pareció genuino y verdadero, los viejos con los que me crucé, las casas, aquellas dos mujeres que me miraron sin reparos, el puente, el río. Nació en mí la ilusión de una verdad inalcanzable. Tal vez mi padre ahora esté sintiendo estas mismas cosas, al fin y al cabo este fue su pueblo, donde transcurrieron los mejores años de su vida, los únicos en los que fue feliz, cuando aún vivían sus amigos muertos y su hermano. Su historia es la de su desdicha, y tal vez logre hablarnos de ella como le hablamos a la corriente del río al que decimos toda la verdad como a un extraño porque ha de llevársela lejos, a la mar, que es el morir. (ANM, p. 193-194, nous soulignons)

Dans ce passage, José Pestaña apparaît ici à nouveau comme un personnage réflexif et dubitatif face à une vérité qui existe mais reste insaisissable. L'espace avec lequel il semble faire corps se montre ambivalent, entre *locus amoenus* – « el de allí es un paraje idílico » (ANM, p. 193) – et lieu de décadence figuré par une modernité enlaidie – « Donde estuvo la casa de mis abuelos, se levanta un feo edificio en el que hay una caja de ahorros » (ANM, p. 192) – et la présence de maisons en ruines. Se représentant à nouveau en promeneur solitaire à l'écart du monde et de la cité, il contemple le passage du temps figuré par le motif bien connu du cours d'un fleuve, dont le plus illustre exemple fut formulé par le philosophe Héraclite : « Car on ne peut entrer deux fois dans le même



fleuve<sup>1</sup> ». En outre, le motif du fleuve comme destinataire anonyme réactualise ici celui de l'étranger à qui l'on peut ouvrir son cœur et se livrer, déjà mobilisé à la suite de la réception du témoignage du philosophe Medinagoitia (*ANM*, p. 145).

En outre, le protagoniste intègre ici, sans guillemets ni mention explicite, une citation d'un hypotexte fondamental de la poésie espagnole, les « Coplas a la muerte de su padre » de Jorge Manrique, et plus précisément les vers 25-27 : « Nuestras vidas son los ríos / Que van a dar en la mar, / Qu'es el morir<sup>2</sup> ». Cette intertextualité revêt une grande importance signifiante dans la mesure où ce poème a justement pour but de rendre hommage à la mémoire d'un père qui fut également un guerrier de la Reconquista. Elle s'articule à une allusion explicite peu avant la fin du roman au travers de laquelle le protagoniste s'interroge à nouveau sur son positionnement moral devant le père : « ¿Podré honrar la figura de mi padre como honró Manrique la del suyo, como haría cualquier bien nacido? » (*ANM*, p. 286). Cette interrogation dessine un réseau intertextuel et thématique plus large qui lui confère de ce fait une profondeur poétique singulière. Derrière les mots de Pestaña résonne en effet le cinquième commandement du décalogue : « Honra a tu padre y a tu madre, para que vivas largos años en la tierra que Yavé, tu Dios, te da<sup>3</sup> ». Ce commandement fait lui-même écho à l'épigramme placée en exergue du roman : « Quien maldiga a su padre o a su madre, morirá ». Ce verset, également tiré de l'*Éxode* (21, 17) a valeur d'avertissement et de prescription légale dans le cadre de ce que la tradition exégétique nomme « le code de l'alliance ». À l'échelle du roman, il fait de la parole juste – « maldecir » a pour étymon latin *maledicere*, « injurier » – une exigence morale et même vitale qui confirme la centralité thématique de la filiation à l'échelle du roman.

Mais le modèle de l'épigramme de Jorge Manrique associe étroitement l'acte d'honorer le père au décès de ce dernier. La convocation de cet intertexte par le narrateur revient à établir, implicitement, une association entre l'amour et la mort, entre Eros et Thanatos, que la fin de la séquence reprend, explicite et développe via une prose essayistique et paradoxale qui associe amour du père et désir de sa mort, et même, de son oubli. Pestaña affirme ainsi : « He deseado su muerte muchas veces. Todavía la deseo y me aterra decirlo. [...] Que la tierra se cierre sobre él, como se cierra sobre el mundo el olvido »

---

<sup>1</sup> Héraclite, *Fragments*, fragment XVI, dans Jean-Paul Dumont (éd.), *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 167.

<sup>2</sup> Jorge Manrique, « Coplas a la muerte de su padre », dans Nadine Ly (dir.), *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 160.

<sup>3</sup> « Éxode », 20.12, dans Eloíno Nácar Fuster et Alberto Colunga (trad.), *Sagrada Biblia*, Madrid, La Editorial Católica, 1967, p. 113.

(ANM, p. 287). La violence des mots tient à ce désir de mort redoublé par la force de l'oubli contre laquelle lutte justement l'écriture de Manrique en rendant la mort de son père mémorable. Mais Pestaña, par une reprise de son propos, semble finalement se rétracter : « Para mí no es la guerra, sino el temor de no honrarlo como debe honrar un hijo a un padre, y salvarle en mi amor, tanto como salvarme en él » (ANM, p. 288). Cette contradiction d'une disparition absolue du père et de l'amour filial comme voie de salut illustre de manière paroxystique les tensions qui structurent la relation père/fils dans le récit.

Cette tension est réaffirmée par la publication intradiégétique du roman « *Ayer no más* » dont on a dégagé l'effet métalectique. Cet événement narratif produit une boucle par laquelle le récit que tient le lecteur entre les mains pourrait aussi bien avoir comme auteur implicite José Pestaña qu'Andrés Trapiello. Cette mise en abyme métalittéraire se trouve renforcée par le jeu de miroir par lequel la photographie qui illustre la couverture du roman intradiégétique s'avère également être celle du roman d'Andrés Trapiello. Nous avons évoqué en première partie le meurtre symbolique du père qu'elle opère par le cadrage qui coupe la tête du père. Selon les dires de Pestaña à sa mère, il s'agit de préserver l'anonymat du père dont l'histoire est contée sur le mode du roman à clef. Mais les lecteurs intradiégétiques ne sont pas dupes, et Germán Canseco reçoit des appels suite à la parution du roman de Pestaña : « Lllaman muchos para saber lo que ha pasado, que están de nuestro lado, y otros que no dicen quiénes son y que me llaman fascista asesino y que diga donde está enterrado el otro » (ANM, p. 293).

Ainsi, une pulsion de vie et une pulsion de mort traversent la photographie placée en couverture. La photographie, en tant que trace visible de l'amour filial et du paradis perdu – « León fue el paraíso, porque León fue mi infancia » affirme Pestaña – place le récit sous le signe du désir d'honorer le père en tant que figure tutélaire et objet d'amour. Mais la tête symboliquement tranchée du père par le cadrage de la photographie fonctionne comme une mise à mort elle-même liée à l'accusation portée à l'encontre du père au sein du roman. Le rapport contradictoire et oxymorique au père remobilise ainsi l'aporie constitutive de la trace, comme présence d'une absence. Qu'elle soit photographique ou scripturaire, la trace représente la possibilité de conservation du passé tout en attestant son caractère révolu. Ainsi, pour Roland Barthes, la photographie

« produit la Mort en voulant conserver la vie<sup>1</sup> ». Javier Marías propose une réflexion analogue à propos de l'acte de mise en récit entendu comme écriture et sépulture :

Contar es lo que más mata y lo que más sepulta, lo que fija y dibuja y hiela nuestro rostro o el perfil o la nuca, y ser contado puede equivaler a verse inmortalizado para quien crea en eso y a ser muerto en todo caso, yo mismo me estoy enterrando con este escrito y en estas páginas<sup>2</sup>.

Cette ambivalence est au cœur de la photographie que place Pestaña en couverture de son roman, mais aussi de son écriture, puisque celle-ci semble signifier la rupture définitive du lien filial.

Dans *Ayer no más*, la tension entre deux loyautés contraires, celle due à la filiation et celle relevant de l'affiliation, visent à interroger l'écriture du passé sous l'angle de ses implications épistémologiques mais aussi éthiques. La vérité historique se trouve ici associée à la question de la justice. La mélancolie et l'importance des affects donnent corps aux tourments éthiques du protagoniste, en quête d'une « distance juste ». Elles construisent ainsi un ethos de sincérité qui s'articule à son ethos de fiabilité, puisque l'ambition véridative de l'historien se trouve associée à l'ambition morale d'être également un juge de l'histoire familiale et collective. Ce rapport mélancolique au savoir, souvent aporétique dans l'expression de ses limites et des contradictions qu'il suscite chez le narrateur-enquêteur, assure à ce dernier son exemplarité. Le savoir moral et littéraire que cherche à élaborer *Ayer no más* en la personne du narrateur-enquêteur mélancolique se trouve cependant fragilisé par la structure binaire du roman choral qui oppose, sans doute pour mieux la mettre en évidence, la complexité de José Pestaña à des antagonistes souvent caricaturaux, comme l'ont observé nombre de critiques<sup>3</sup>. À cet égard, nous verrons *supra* que ce récit, dans sa structure narrative et argumentative, constitue ce que nous appellerons un roman à thèse documentaire.

Le « mal d'archive » chez José Pestaña doit s'entendre également comme la manifestation du manque d'un récit vrai de la guerre civile et comme le symptôme de ce

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 863.

<sup>2</sup> Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 72-73.

<sup>3</sup> Sebastiaan Faber, « Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes », *op. cit.*, p. 152 ; Ana Luengo, « La última victoria del Franquismo: el *oikos* como patria, el *despot* como padre », *HIOL: Hispanic Issues On Line*, n° 19, 2017, p. 26-43, cf. p. 37, en ligne : <http://hdl.handle.net/11299/192220>, dernière consultation le 23/04/2019 ; Javier Rupérez, « A cada cual lo suyo: la memoria histórica de Andrés Trapiello », *Revista de libros*, 15/11/2012, en ligne : <https://www.revistadelibros.com/resenas/a-cada-cual-lo-suyola-memoria-historica-de-andres-trapiello>, dernière consultation le 23/03/2019.

manque. Le narrateur, dans sa critique (quasi) systématique des témoignages, dans le mal-être qu'il éprouve face aux mensonges du père et dans la hantise de la trace dont il est la proie, propose *in fine* une recomposition identitaire et idéologique du clivage victimes/bourreaux. Sa propre souffrance, matérialisée par les failles des liens de filiation – visible dans le choix de Pestaña de se présenter uniquement via son matronyme –, sa mélancolie au long cours qu'il associe à l'héritage du conflit originaire, et son exil final deviennent les moyens de se construire une position et une identité de victime qui se veut, de surcroît, représentative de la génération des fils. C'est ainsi que Pestaña conclut son avant-dernière séquence, proche de l'élégie, en se définissant, par l'intermédiaire d'un nous, comme victime de la guerre civile : « somos sus víctimas, sin haberla hecho, por qué nos han mentido » (*ANM*, p. 288). L'usage de « por qué », avec l'interrogatif « qué » mais sans points d'interrogation, fait penser à un lapsus scriptural, comme s'il y avait là une « assertion interrogative », entre affirmation rationnelle et lamentation pathétique.

### **3. Le narrateur euphorique : du *desencanto* à la restitution**

Dans *Mala gente que camina*, Juan Urbano constitue un narrateur-enquêteur analogue à ceux des romans policiers, en ce qu'il est animé par un rapport enthousiaste au savoir. Tout au long du roman, il mène à bien une saisie objectiviste du réel devenu un puzzle appelé à être pleinement reconstitué. À cet égard, on verra que son ethos de sincérité se construit autour d'un engagement euphorique dans la quête.

Le cheminement de Juan Urbano peut se lire moins comme celui de la transformation que de la révélation et de la réalisation. Le narrateur, englué dans un présent médiocre et hanté par les fantômes du *desencanto*, trouve dans l'enquête historique le moyen de trouver une place dans la cité. La quête se fait ainsi, *in fine*, euphorique. Le dénouement parachève l'enthousiasme du narrateur en devenant le lieu d'une « synthèse de l'hétérogène<sup>1</sup> » par lequel le passé se trouve restitué et le présent réparé.

#### **3.1. Un présent désenchanté**

*Mala gente que camina*, à l'instar des autres romans mémoriels, s'efforce de restaurer un lien considéré rompu entre le présent et ses racines. C'est dans cette

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit. III, op. cit.*, p. 435.

perspective que la représentation d'un présent médiocre prend sens dans l'économie générale du texte et dans son axiologie : un présent oublié d'un passé barbare ne saurait être harmonieux et satisfaisant. L'horizon vital que contemple le narrateur au début du récit semble morne et dégradé. À une carrière professionnelle frustrante s'ajoute la perception d'une société capitaliste consumériste et un divorce qui ne passe pas.

L'engagement éthique et politique au service du passé et des valeurs de la Seconde République qu'implique l'enquête à laquelle se consacre le narrateur fera office de réponse compensatoire à cet état de fait. Celui-ci ressemble fort à une perdurance dans le temps de la désillusion face à l'échec des utopies progressistes ou transformatrices caractéristique de la conscience postmoderne. Cette dynamique du passé comme source de régénération semble confirmer les réflexions d'Antonio Gómez López Quiñones pour expliquer le retour à la Seconde République dans les fictions mémorielles :

Esta revisión utópica del pasado llega, además, en un momento en el que las utopías que presidieron la modernidad se han visto sometidas a una dura crítica y en el que el mismo concepto de utopía parece atravesar un momento de crisis. En el contexto español, este resquebrajamiento de las esperanzas utópicas [...] coincidió con la llegada del sistema democrático y con ese momento de la cultura nacional denominado el "desencanto". Todas las esperanzas depositadas por algunos sectores de la izquierda en la muerte del dictador y en algún tipo de ruptura radical se vieron frustradas, en parte, por una transición tan rupturista como continuista, y en parte, por un contexto generalizado en el que las grandes narrativas revolucionarias y los grandes proyectos transformadores de la izquierda entraron en un claro momento de *impasse*. Resulta consecuente que, ante la dificultad para elaborar visiones utópicas del futuro, estas últimas encuentren un espacio simbólico en el pasado y en aquellos momentos del pasado que albergaron un potencial transformador, la posibilidad de un nuevo comienzo<sup>1</sup>.

Sur le plan de l'univers diégétique, la dégradation du réel se donne à voir sous diverses formes. Le rythme binaire qui structure le récit sur un mode pendulaire en est une première modalité. À l'enquête sur le passé, la monstration des documents et l'élaboration d'un raisonnement hypothético-déductif répondent des séquences prosaïques durant lesquelles le narrateur se trouve empêché par le présent qui opère comme un frein. Le narrateur au travail se trouve sans cesse interrompu par les impératifs et les contraintes du présent diégétique.

Ces impératifs s'incarnent fréquemment dans des personnages grotesques et caricaturaux, à l'image de Bárbara Arriaga, la professeur de Physique Chimie – « Era una

---

<sup>1</sup> Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente, op. cit.*, p. 201.

mujer delgada, con un rostro terroso y asimétrico, una mirada pendenciera en la que se conjugaban, de forma incongruente, el desinterés y la avaricia [...] » (MGC, p. 11) –, du proviseur du lycée où officie Juan Urbano – « Mientras el directo del instituto les dirigía a los estudiantes unas palabras tan huecas que daban ganas de echarles serrín encima, como a las cáscaras de marisco que caen en el suelo de los bares, yo le daba vueltas al rompecabezas de Dolores Serma [...] » (MGC, p. 364) –, ou de l'hôtesse de l'air dans l'avion qui le conduit aux États-Unis. Le passage suivant illustre de manière paradigmatique la dégradation du présent diégétique. L'hôtesse y interrompt le narrateur dans son travail de décryptage du roman oublié de Serma :

Era indiscutible que Dolores Serma tenía buena prosa [...]. La verdad es que me costaba unir esa escritura al arquetipo de una militante del Auxilio Social, con su camisa azul de la Falange, su delantal blanco [...]. De cualquier forma, eso daría lo mismo si *Óxido* sabía cumplir sus promesas y resolver los misterios que planteaba en sus capítulos iniciales [...].

–¡Señor, le estoy preguntando si quiere cenar pasta o ternera! Si es tan amable...

La que me había gritado, para sacarme de mi ensimismamiento, era una azafata del avión que me llevaba de Madrid a Atlanta, una cincuentona teñida de rubio, con una cara angulosa, como llena de esquinas, ojos coléricos y una sonrisa tan acogedora como las paredes de un tanatorio. [...] (MGC, p. 139-140)

L'accumulation de qualificatifs péjoratifs relève clairement de l'hyperbole et de la caricature. Cet extrait synthétise les enjeux de ce rythme binaire à l'œuvre dans le roman. D'une part, ces séquences grotesques et caricaturales permettent de divertir le lecteur. La fonction divertissante explique que le cadre réaliste soit parfois enfreint, comme dans le cas du concierge du lycée, Julián, atteint d'un fantaisiste « Syndrome Alimentaire Nocturne » (MGC, p. 17 et p. 60-61, notamment). Aux séquences dramatiques et chargées d'informations documentaires succèdent ainsi des sortes d'entractes comiques qui permettent à l'auteur de construire un récit à la fois instructif et divertissant. D'autre part, ces séquences construisent un portrait du présent diégétique à la fois appauvri, vulgaire, et superficiel au regard de la tragédie qui se déploie dans le plan métadiégétique. Dès le début du récit, le présent se trouve d'ailleurs placé sous le signe de la dégradation, souvent associée au consumérisme, comme ici, dans cette description en ouverture du chapitre 2 :

Las calles seguían nevadas, aunque ahora se tratase de una nieve *más oscura e innoble, ya mucho más de la tierra que del cielo*. Las personas que pasaban tenían la piel de color rojizo y de sus bocas salían espesas columnas de vaho, igual que si dentro de ellos ardiese *la hojarasca de sus vidas*. Los árboles estaban engalanados

con bombillas blancas, en las tiendas brillaban luces intermitentes y la decoración de los escaparates era tan esmerada que el género no parecía una simple mercancía, sino un tesoro: de repente, la ropa, los zapatos, las plumas estilográficas o los discos no pertenecían al mundo del comercio, sino al de la fantasía. *Qué fraude*. (MGC, p. 28, nous soulignons)

Les images convoquées ici renvoient à la corruption – la neige souillée – ainsi qu’à la vacuité du consumérisme ambiant et des horizons vitaux qu’il suppose. La critique des fêtes de Noël, pour leur mercantilisme, fait l’objet de divers commentaires descriptifs hautement péjoratifs (MGC, p. 46, p. 55, p. 104). Le faire du narrateur confirme ce rejet : de retour des États-Unis, celui-ci préfère passer la journée de Noël à se consacrer à l’écriture d’une « *semblanza* » de Dolores Serma (MGC, p. 233).

Le rejet du consumérisme se trouve également figuré par une séquence spectrale durant laquelle la remontée des fantômes du passé met finalement en évidence l’effacement des traces au profit d’une Espagne néolibérale désormais envahie par des « non-lieux<sup>1</sup> » standardisés, généralement associés à l’économie du *ladrillo* et au règne du béton<sup>2</sup>. Ainsi, au début du roman, alors que le narrateur rentre chez lui, en bus, il monte accompagné de ses souvenirs d’enfance :

En cuanto me subí a aquel autobús, se subieron mi madre y yo detrás de mí, hace tanto tiempo [...]. Se sorprendieron mucho al ver cuánto había cambiado el paisaje, qué increíbles todos aquellos edificios de oficinas, tiendas de muebles, viveros, concesionarios de coches y discotecas donde antes sólo hubo pequeños chalés, jardines o, sencillamente, el campo; mira allí, mamá, donde antes estaban los nidos de ametralladoras en los que juego todos los días; fíjate en esa fábrica que van a hacer dentro de treinta años, qué horrible es. (MGC, p. 41)

Le recours à la polyphonie induite par le discours direct libre d’un Juan Urbano enfant et l’usage anachronique des temps verbaux (« donde antes *estaban* los nidos de ametralladoras en los que *juego* todos los días »), vise à produire une résurrection littéraire

---

<sup>1</sup> Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992.

<sup>2</sup> Benjamín Prado reprendra sa critique du boom immobilier en Espagne dans *Ajuste de cuentas* (Barcelone, Alfaguara, 2013). Voir notamment les pages 53-55 pour un regard relativement identique sur le développement foncier de la périphérie de Madrid. La ville de Las Rozas, lieu de résidence de la mère de Juan Urbano (et de Juan Urbano lui-même dans *Mala gente que camina*) constitue ainsi « [un] pueblo de las afueras de Madrid que, como tantos otros ha sido arrasado dos veces: una por las bombas y otra por el *boom* inmobiliario » (p. 53). Comme dans *Mala gente que camina*, le narrateur mobilise l’opposition organicité/déshumanisation: « El pueblo humilde y abarcable donde todo el mundo se conocía para bien y para mal se llenó de extraños en una engreída ciudad-dormitorio [...] » (p. 55) envahie de non-lieux : « oficinas », « locales de comida rápida », « hipermercados, franquicias y multinacionales » (*ibid.*). Il apparaît significatif que, dans le réel du hors-texte, Las Rozas a effectivement vu tripler sa population entre 1990 et 2010.

du passé et sa mise en regard avec un présent dégradé. La politique de la mémoire franquiste, ici représentée sous la forme des nids de mitrailleuses toujours visible dans les années 1960, écrase la mémoire des vaincus en légitimant le régime par le poids des armes et de la victoire de la Guerre Civile – considérée comme un moment fondateur<sup>1</sup> –. Cependant, cette politique ne détruit pas toutes les traces du passé, contrairement au présent démocratique. Le boom immobilier et la modernité deviennent ici le symbole de l’effacement du passé et de l’amnésie collective.

### **3.2. L’enquête euphorique comme restitution**

Le personnage de Virginia constitue une pièce importante dans la construction du cheminement du narrateur du désenchantement présentiste à l’euphorie de l’accomplissement de l’enquête. Cette euphorie se nourrit notamment de récompenses symboliques et érotiques jouissives. Dans ce parcours, le personnage Virginia occupe une place charnière. Il fonctionne comme une allégorie du présent démocratique dégradé à même d’être réparé par la restitution du passé et le devoir de mémoire.

L’histoire de Virginia permet d’en faire une incarnation de la Movida, de ses échecs, de ses contradictions, mais aussi, plus largement de la démocratie espagnole, entre échecs et désillusion. De manière significative, le narrateur décrit son histoire d’amour avec elle comme un parcours l’ayant mené « de la ilusión al desencanto » (*MGC*, p. 55). En outre, en tant qu’ex-femme de Juan Urbano, elle alimente chez lui regrets et nostalgie, tout en constituant un personnage interruptif qui fait écran et entrave l’enquête et le travail documentaire ardue qu’elle suppose.

Les souvenirs qui resurgissent au contact de son ex femme permettent au lecteur de reconstituer leur histoire d’amour. La rencontre, en pleine Movida, se solde par un mariage rapide et une bonne position économique, sociale et culturelle pour Virginia, qui, cependant, sombre dans l’héroïne, à l’instar de toute une génération perdue dans les années 1980. La dépendance à cette drogue entraîne le divorce du couple tandis que Virginia contracte une hépatite C. Dans le temps de la diégèse, Virginia, toujours

---

<sup>1</sup> Josefina Cuesta, *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 186 et p. 193. Le franquisme a cherché au cours de son histoire à articuler deux types de légitimité : une « légitimité d’origine » – la victoire militaire –, surtout valorisée durant le premier franquisme, et une « légitimité d’exercice » fondée sur l’efficacité de la politique économique et sociale qui émerge pleinement à partir de 1959 (cf. Paloma Aguilar, *Políticas de la memoria y memoria de la política*, *op. cit.*, p. 103-109).



malade, dirige un restaurant non sans difficultés économiques. La fonctionnalité de ce sous-axe narratif repose sur une figuration ambivalente de l'héritage de la Movida et de l'Espagne de la post-transition en la personne de Virginia.

Il nous semble excessivement univoque de lire dans cette histoire relationnelle « un exemple allégorique » de la corruption consubstantielle à la Movida, comme le propose Samuel Amago<sup>1</sup>. Le rapport à la Movida, et à Virginia en tant que figure allégorique, se fait au contraire ambivalent dans le roman. Son nom connote bien sûr l'innocence et la virginité, tandis que le nom du bar où a lieu la première rencontre, La Vía Láctea – haut lieu de la vie nocturne madrilène durant la Movida –, place le couple sous le signe de la transcendance. Si Virginia trahit alors son mari, elle n'en reste pas moins une victime de son addiction à l'héroïne qui la pousse dans les bras des dealers (*MGC*, p. 346). Cette ambivalence se retrouve dans le rapport de Juan Urbano à son ex-femme, entre le rejet et une attirance toute nostalgique, qui s'impose fréquemment à lui durant le récit. L'extrait suivant permet d'illustrer cette tension, via le rythme ternaire des énumérations entrecoupées par le son de la tonalité du retour d'appel :

Marqué su número y mientras sonaba el tono de la llamada me atravesaron algunas ráfagas de nuestros años juntos... piiiiiii... imágenes que resumían la felicidad, la música, la marihuana... piiiiiii... el sexo, Virginia desnuda, el amor... piiiiiii... la heroína, las sombras, la enfermedad... piiiiiii... el diluvio de los reproches, los charcos del rencor, el barro de la clemencia... piiiiiii... (*MGC*, p. 43)

La nostalgie et la présence perturbante de Virginia dans le présent diégétique freine le narrateur dans sa quête : « Esa noche regresé a casa pronto y, como siempre que veía a Virginia, me costó concentrarme y volver a mi trabajo » (*MGC*, p. 230). Ainsi, dans une certaine mesure, les souvenirs de la Movida incarnés par Virginia s'interposent entre le narrateur et le passé de la guerre civile. Innocence et souillure, elle incarne la déception d'une époque marquée par l'hédonisme mais aussi l'oubli du passé. Telle est notamment la position critique du fondateur de l'Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, Emilio Silva, qui a fréquemment accusé la Movida d'avoir servi d'écran de fumée afin d'empêcher la réévaluation du passé franquiste<sup>2</sup>. Cette position n'est pas

---

<sup>1</sup> Samuel Amago, « On the Archaeological Impulse in Contemporary Spanish Narrative Fiction », *op. cit.*, p. 339.

<sup>2</sup> Cf. William J. Nichols et H. Rosi Song, *Towards a Cultural Archive of La Movida. Back to the Future*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2014, p. 6, à propos d'une intervention orale d'Emilio Silva à la London School of Economics en 2012. Ce dernier écrit par ailleurs dès 2003 : « Han hecho la movida

étrangère à celle de Teresa Vilarós qui y perçoit le « silencio de un pasmo<sup>1</sup> » suite au refoulement collectif de la perte du Père, visible dans l'absence de référence au passé franquiste dans les productions culturelles de la Movida<sup>2</sup>.

La mise en parallèle des trajectoires vitales de Virginia et de Dolores Serma opérée par le narrateur (*MGC*, p. 167-169) permet également de voir dans Virginia la figuration des espoirs déçus de la Transition. Toutes deux sont des vaincues et se placent du côté des ouvriers, soit par choix politique (Serma et sa proximité avec la Seconde République) soit par déterminisme social (Virginia vient d'une famille ouvrière). En outre, elles ont pour point commun d'avoir cheminé de l'utopie à la déchéance.

Virginia se situe, sur un plan narratif, dans un entre-deux : sa renaissance grâce à l'agir exemplaire de Juan Urbano contribue à construire un parcours menant ce dernier de la dysphorie à l'euphorie. À l'issue du roman, grâce au soutien du narrateur, Virginia parvient à guérir de son hépatite C et retrouve une aisance économique. Tout se passe comme si l'exhumation du passé permettait de restaurer l'équilibre dans le présent démocratique.

En effet, la conduite de l'enquête du narrateur s'effectue sous le signe de la jouissance, que ce soit celle tirée de la satisfaction de la *libido sciendi* ou qu'il s'agisse des « récompenses » qui servent à confirmer la réussite de Juan Urbano, dans un mouvement de gradation qui culmine à l'issue du roman. À la dysphorie du présent prosaïque et d'un passé ignominieux répond ainsi, sur le mode littéral et symbolique de la réplique herméneutique et littéraire, l'enquête euphorisante du narrateur.

Nombre de modalités textuelles contribuent à construire ce que l'on pourrait appeler une euphorie herméneutique. D'une part, le rythme binaire du récit joue un rôle clé en la matière. Les freins incessants d'un présent prosaïque alimentent une tension narrative haletante qui confèrent à l'enquête documentaire – principalement menée depuis l'espace de la table de travail – une intensité notable, souvent matérialisée par les autoencouragements du narrateur : « Vamos, vamos, me dije » – (*MGC*, p. 70) ou par la multiplication des questionnements narratifs, déjà étudiés *supra*.

---

madrileña, los felices ochenta, etcetera... y estaban bailando sobre una España sembrada de cadáveres » (Emilio Silva et Santiago Macías, *Las fosas de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, coll. « Historia viva », 2003, p. 191, cité par Ofelia Ferrán, *Working Through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish narrative*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2007, p. 36).

<sup>1</sup> Teresa Vilarós, *El mono del desencanto, Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 37.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. p. 174-175.

D'autre part, à ce rythme effréné, particulièrement notable dans la première moitié du roman, s'ajoute le champ lexical de la jouissance qui fait de l'enquête une source de plaisir. Les références au travail fructueux, enthousiaste, voire jouissif, dans la bibliothèque, les chambres d'hôtel ou le bar Montevideo sont récurrentes. Après avoir débusqué et reproduit la première citation attribuée à Carlos Barral, Juan Urbano affirme, dans une hyperbole imagée, « Tensé el brazo y apreté un puño *para exprimir aquel limón del árbol de la felicidad* » (*MGC*, p. 58, nous soulignons). Dans le reste du récit, ce type de références à l'enquête et à la recherche comme sources de plaisir resurgissent : « Había trabajado toda la tarde del jueves, y las primeras horas de la noche, en mi hotel, y me había cundido el tiempo como nunca » (*MGC*, p. 192) ; « mi habitación era encantadora [...] un sofá para leer y una buena mesa para trabajar. Perfecto » (*MGC*, p. 203-204) ; « Salí de la biblioteca satisfecho de cómo iba la semblanza de Dolores Serma y orgulloso por la forma en que había podido trabajar casi doce horas seguidas [...]. Qué triunfo » (*MGC*, p. 253-254).

La jouissance de l'enquête se matérialise également via deux motifs récurrents, celui de l'ingestion de boissons alcoolisées, qui semble figurer une « ivresse du savoir », et celui, souvent complémentaire, de la conquête érotique.

Juan Urbano corrobore l'existence du livre de Dolores Serma alors qu'il se trouble attablé au bar Montevideo, buvant un bordeaux, dont il reprend un verre – « Me serví más Château Cantemerle » (*MGC*, p. 34) –. Quelques pages plus tard, une fois l'enquête documentaire engagée, son retour à ce bar s'accompagne à nouveau de la consommation de vin : « –Buen día, profesor –me saludó Marconi, nada más entrar al Montevideo–. ¿Qué tomás? ¿Un café negro? / –No, hoy no. Mejor dame directamente la botella de Château Cantemerle. » (*MGC*, p. 72). La lecture et le déchiffrement d'*Óxido* dans l'avion qui le mène à Atlanta se fait également avec l'aide d'un stimulant alcoolisé, du vin d'abord, puis de la vodka.

Tout au long du roman, Juan Urbano multiplie les conquêtes érotiques. Natalia Escartín et Virginia deviennent toutes deux ses maîtresses à l'issue du roman. Plus tôt dans le récit, après avoir donné une conférence sur Carmen Laforet et Dolores Serma dans une université nord-américaine, une professeure universitaire vient taper à la porte de sa chambre d'hôtel, apparemment séduite par son talent intellectuel :

Estaba [...] a punto de apagar el ordenador para irme a la cama, cuando llamaron a la puerta de mi habitación. Era Emily, mi profesora favorita de Athens.

Estaba gloriosamente borracha, se había soltado el pelo y sus ojos parecían diez veces más azules que un par de horas antes. Llevaba una camisa blanca desabotonada hasta más debajo de lo que uno pudiese considerar un descuido y una botella de vodka en la mano. Estuve encantado de recibirlas a ambas. (*MGC*, p. 206-207)

On notera ici la personnification de la vodka qui, par contre-coup suscite un effet de réification du personnage d'Emily (« Estuve encantado de recibirlas *a ambas* »).

La vodka sert également de boisson lors des rendez-vous avec Natalia Escartín à l'hôtel Suecia, dont le dernier aura finalement lieu dans une des chambres de l'hôtel : « Natalia me abrió la puerta y me puso en la mano un vodka que debía de haber pedido al servicio de habitaciones » (*MGC*, p. 349). La tendance du récit à faire de la conquête sexuelle une récompense de la quête menée a pu inciter certains critiques à parler du machisme de Juan Urbano<sup>1</sup>. *Mala gente que camina* lie ainsi intimement le plaisir intellectuel au plaisir sensuel, la *libido sciendi* à la *libido sentiendi*. Il s'agit de deux dimensions qui, depuis Saint Augustin jusqu'à Freud, en passant par toute une tradition littéraire et artistique, ont souvent été associées, notamment sous la forme du lien entre un personnage de savant et un personnage féminin, comme l'a relevé Caroline De Mulder<sup>2</sup>.

À l'issue du roman, Juan Urbano incarne pleinement un narrateur euphorique. L'explicit perpétue cette dynamique de la rencontre érotique : une nouvelle conquête semble poindre à l'horizon tandis que le narrateur maintient une relation sans engagement avec Virginia, guérie et indépendante (*MGC*, p. 458-459). En outre, l'enquête a été couronnée de succès, le puzzle de l'histoire trouée a été recomposé dans son intégralité et prend finalement la forme d'un roman publié dans la diégèse. Ce dernier est censé être celui que tient le lecteur réel entre ses mains, explicitement présenté comme un hommage mémoriel. Le passé semble restitué de même que le présent, figuré par Virginia, dans une confluence signifiante. Cette mise en ordre du réel laisse entendre que le présent démocratique de l'Espagne contemporaine ne saurait être harmonieux sans une digne prise en charge de son passé, comme l'a bien relevé Samuel Amago<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> cf. Juan Antonio Masoliver Ródenas, « Una ocasión perdida », *La Vanguardia*, supplément *Culturas*, 09/08/2006, p. 8. Olga Bezhanova a, pour sa part, préféré voir dans le roman une mise en avant des victimes féminines du franquisme et le questionnement des rôles genrés durant cette même période. Cf. Olga Bezhanova, « Masculinity and historical memory. Benjamín Prado and Andrés Trapiello », *op.cit.*

<sup>2</sup> Cf. Caroline De Mulder, *Libido sciendi. Le savant, le désir, la femme*, Paris, Seuil, 2012.

<sup>3</sup> Samuel Amago, « On the Archaeological Impulse in Contemporary Spanish Narrative Fiction », *op. cit.*, p. 339-340.

L'euphorie devient celle de la restitution d'une histoire et d'une identité, celle de l'Espagne contemporaine et celle du narrateur qui, enfin, peut révéler son nom – son identité – au lecteur avant de mettre un point final à son récit.

*Conclusion :*

La construction d'un ethos de sincérité via la mise en scène d'un narrateur affecté, dans sa subjectivité, par la remontée des traces du passé constitue une stratégie importante du roman documentaire de la mémoire. On a pu dégager ici trois formes d'affects toujours liés à une forme de saisissement passionnel des narrateurs par les documents et les témoins du passé. En premier lieu, un rapport pulsionnel et sacré à l'archive que nous avons associé à la voyance se déploie dans le roman de Javier Cercas. En second lieu, le protagoniste de *Ayer no más* entretient un rapport mélancolique au passé. Il se trouve bouleversé par un témoignage qui l'amène à explorer, non sans souffrance, son histoire familiale. Enfin, *Mala gente que camina* construit un personnage de narrateur à certains égards troublés par le passé, notamment en ce qu'il suscite chez lui un regard nostalgique. Mais, à la différence des narrateurs des deux récits précédents, Juan Urbano se révèle avant tout un narrateur positiviste et euphorique. Ce clivage recoupe celui observé autour des imaginaires de l'enquête. Juan Urbano ne se transforme pas mais se réalise au court d'une enquête jouissive, là où Javier Cercas opère une remise en question identitaire à l'issue de son récit, tandis que la difficulté à se positionner vis-à-vis de son histoire familiale conduit José Pestaña à une issue dramatique, qui l'amène sur le chemin de l'exil après avoir acté la rupture avec son père.

Cette présence du pathos et des émotions constitue une stratégie narrative de premier plan : le saisissement passionnel, par identification, vise à solliciter les passions du lecteur et la reconnaissance de la conduite de l'enquête des narrateurs-protagonistes.

## Conclusion : Les spectres du passé et l'identité narrative

---

L'étude du narrateur-enquêteur en fait un rouage essentiel de la poétique documentaire que mobilisent les romans du corpus. Sur un plan syntaxique, il constitue un fait structurant à même de mobiliser et d'inscrire les modalités documentaires – citations, discours essayistique, témoignages, fac-similés, photographies – dans une enquête prise entre le *pathos* et le *logos*, entre la trace et l'aura, entre la connaissance et la reconnaissance. Ce double versant s'articule à la double construction, tout au long de ces récits, d'un ethos de fiabilité et de sincérité indissociables d'un savoir incarné et de l'affirmation d'un pouvoir de raconter appelé à être reconnu par le lecteur.

Tout se passe comme si l'héritage de la postmodernité compromettait la possibilité d'une saisie totalisante du réel et la transmission autoritaire d'un savoir ou d'une idéologie. Le savoir situé et donc limité tel qu'il s'énonce peut donc apparaître comme une stratégie rhétorique qui prend acte de l'épistémè anti-autoritaire de la postmodernité pour produire, en creux, une littérature qui ne renonce en aucun cas à une assertivité axiologique et historique. Le roman documentaire de la mémoire n'emprunte pas les chemins de la contre-histoire et de la déconstruction du discours historien généralement associé à la métafiction historiographique postmoderne. L'assertivité irradie ces récits, par des procédés herméneutiques mobilisés par les narrateurs, liés autant à un savoir historique mobilisé qu'à une capacité à le mettre en ordre – visible de par la fonction de régie – qu'à le mettre au service de l'enquête et de l'exploitation critique des sources.

Ce dispositif épistémique aspire à être reconnu comme tel par le lecteur. On ne peut ici passer sous silence le lien de cette reconnaissance avec l'exemplarité du parcours de ces enquêteurs. Andrés Trapiello l'a bien souligné à propos de son protagoniste : « Lo importante [es] que Pestaña pudiera ser un referente para el lector, que los lectores

pudieran sentirse identificados con él, con los valores que representa con su talante conciliador<sup>1</sup> ». Comme l'a si justement énoncé Isabelle Fauquet, l'instauration d'une « relation constructiviste au savoir » au sein du roman espagnol contemporain contribue de manière décisive à son exemplarité<sup>2</sup>. Le narrateur critique se donne ainsi comme un modèle cognitif et éthique pour le lecteur et donc comme un vecteur essentiel de ce que Paul Ricœur nomme la « refiguration ». On l'entend ici non seulement comme refiguration de l'expérience temporelle du lecteur<sup>3</sup>, mais également comme refiguration d'un certain rapport au passé et aux origines, comme refiguration d'une identité narrative.

L'ethos de sincérité, lié à l'investissement affectif des narrateurs-enquêteurs, participe de cette même dynamique de la reconnaissance. Dans les trois récits du corpus analysés, la récurrence de la spectralité est remarquable, particulièrement chez Javier Cercas et Andrés Trapiello, mais également, dans une moindre mesure, chez Benjamín Prado. On a vu que dans ces récits, les spectres du passé sont nombreux : Suárez, fantômatique sur son siège de président du Gouvernement dans *Anatomía*, Custodio le revenant, les fantômes de la guerre civile dans le vieux León à la tombée de la nuit qui assaillent Pestaña, les souvenirs jamais formulés qui hantent le vieux Canseco dans *Ayer no más*, le temps de l'enfance ou de la Transition qui ressurgit sous les yeux de Juan Urbano dans *Mala gente que camina*. Que la hantise traverse l'ensemble de ces récits et en vienne à constituer un vecteur récurrent de leur dimension affective, n'est en rien surprenant.

Le document, en tant que trace, revêt en tant que tel une dimension spectrale, puisqu'il est présence d'une absence, de même que le témoignage et la mémoire visent à faire perdurer ce qui n'est plus. Le lien entre le fragment, le symptôme et la trace spectrale avait été avancé par Jo Labanyi qui détectait, en 2000, dans la littérature de Juan Marsé, de Julio Llamazares, d'Antonio Muñoz Molina ou dans le cinéma de Víctor Erice et Basilio Martín Patino une présence spectrale du passé franquiste, que ce soit par le biais de photogrammes, de photographies, ou de traces<sup>4</sup>. Dans son sillage, José F. Colmeiro a

---

<sup>1</sup> Laura Revuelta, « Andrés Trapiello: "la verdad cristaliza muy despacio" », *ABC cultural*, 06/10/2012, p. 4-7, citation p. 6.

<sup>2</sup> Isabelle Fauquet, *L'exemplarité dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 49.

<sup>3</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, III, op. cit., p. 324.

<sup>4</sup> Jo Labanyi, « History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period », dans Joan Ramon Resina (eds), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 65-82.

étendu ce constat à d'autres productions cinématographiques plus récentes<sup>1</sup>. Selon lui, « el trauma histórico de España es la causa que ha originado estas narrativas pobladas de fantasmas<sup>2</sup> ». Ce rapport de la spectralité au trauma paraît cohérent dans une société réputée avoir oublié son passé au point de devoir mener à bien une vaste entreprise d'exhumation, tant sur un plan matériel – les fosses communes qui parsèment la géographie péninsulaire – que sur le plan symbolique des discours mémoriels<sup>3</sup>. C'est dans ce cadre que les romanciers du corpus interviennent et représentent les traces, le retour aux origines mais aussi le trauma.

En ce sens, le cas d'*Ayer no más* apparaît exemplaire. La hantise du passé prend y prend une forme traumatique, par le biais de modalités documentaires ou de simples traces assimilable à des symptômes. Il en est ainsi de l'apparition de Custodio, mais aussi de la réapparition de la photographie perdue du père de Pestaña finalement représentée en couverture avec la tête symboliquement tranchée, ou encore de la manifestation pulsionnelle du père amené, durant le reste de sa vie, à écrire puis à effacer le nom d'un adolescent, Juan García, qu'il a probablement tué durant la guerre civile. Son corps sera finalement retrouvé à la fin du roman, dans un effet de boucle qui signifie que le présent n'en a pas encore fini avec le passé. On retrouve ici, dans une large part, la définition psychanalytique du trauma : « Figure même du paradoxe, le trauma se dit dans son impossibilité à se dire, et cet échec même du dire signe la présence du trauma<sup>4</sup> ». La hantise comme mode d'expression du traumatisme historique dessine ainsi, dans ces trois récits, les contours d'une société malade, voire névrosée. Il en est ainsi dans *Anatomía de un instante*. Javier Cercas voit dans les récits sur le 23-F en circulation dans l'espace public espagnol, dans leur fausseté même, la résultante d'une « neurosis colectiva » (*AI*, p. 15), tant et si bien que le roman semble devenir le lieu d'une cure par la construction de ce qui se veut être un récit vrai de l'histoire récente de l'Espagne contemporaine. C'est bien ce récit qui permet *in fine* au narrateur de restaurer sa propre identité en restaurant le lien paternel. La spectralité, fréquemment perçue et mise en ordre par les narrateurs-enquêteurs, devient à ce titre une manifestation de leur investissement émotionnel dans le

---

<sup>1</sup> José Colmeiro, « ¿Una nación de fantasmas? Apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista », *op. cit.*, p. 32.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>3</sup> L'intrication de l'exhumation comme processus physique et des récits sur la violence comme exhumation psychique et mémorielle a bien été soulignée par l'anthropologue Francisco Ferrándiz, « Exhumaciones y relatos de la derrota en la España actual », Jerónimo Zurita. Revista de historia, n° 84, 2009, p. 135-162.

<sup>4</sup> Marc Amfreville, *Écrits en souffrance*, Paris, Houdiard, 2009, p. 44 cité par Jean-Michel Ganteau, « Horizons de l'inassimilable : du réalisme traumatique dans le roman britannique contemporain », *op. cit.*



récit et la preuve sensible du caractère nécessaire du récit et du retour aux sources qu'il propose.

Les narrateurs-enquêteurs des romans documentaires de la mémoire se présentent ainsi comme des experts sincèrement engagés dans la quête du passé de l'Espagne contemporaine. Ce dispositif hautement stratégique ne saurait s'entendre pleinement en dehors de sa mise au service du projet d'intervention dans les batailles culturelles autour de l'interprétation du passé et de la mémoire collective. Les stratégies à même d'assurer la reconnaissance du savoir s'articulent ainsi à une volonté d'intervenir dans ces batailles narratives et culturelles et de faire une place de choix à la littérature. C'est ce lien avec le débat public et cette intégration dans un champ discursif qui dépasse le champ littéraire que nous nous proposons à présent de préciser et d'interroger.

## **TROISIÈME PARTIE :**

### **POLITIQUE DU ROMAN DOCUMENTAIRE DE LA MÉMOIRE**



## Introduction : Un engagement mémoriel et identitaire

---

Le roman documentaire de la mémoire, à l'image du roman mémoriel dans son ensemble, a pour visée de façonner des représentations du passé récent de l'Espagne actuelle. De la même manière que le mouvement associatif dit de « *recuperación de la memoria histórica* » pourrait tout autant être qualifié de mouvement de « reconstruction » ou même de « réélaboration » de la mémoire historique, le roman mémoriel ne se limite en aucun cas à dévoiler un passé méconnu, sur le mode d'une improbable transitivité diachronique. Comme toute littérature contemporaine, le roman mémoriel est consubstantiellement « prismatique<sup>1</sup> » : aux filtres de la mise en intrigue et des procédures poétiques viennent s'ajouter ceux des cadres culturels et politiques au sein desquels ces récits adviennent.

Comme on sait, le *memory boom* de notre contemporanéité conditionne la production des récits dits mémoriels, travaillés, à l'image de l'Espagne actuelle depuis la fin des années 1990 – et, plus largement, de l'Occident depuis la fin des années 1970 –, par la hantise de l'oubli et la nécessité de faire parler les témoins et ceux restés jusqu'à présent en marge de l'histoire<sup>2</sup>. Ainsi, comme le remarque Fernando Larraz<sup>3</sup>, l'étiquette générique de « roman de la mémoire » renvoie à son étroite imbrication dans le champ sociopolitique de la « mémoire historique ».

---

<sup>1</sup> Nous empruntons ce terme à Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>2</sup> Philippe Joutard, « Mémoire collective », dans Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies, II. Concepts et débats*, Paris, Gallimard, folio « histoire », 2010, p. 779-791, cf. p. 780-781.

<sup>3</sup> Fernando Larraz, « La Guerra Civil en la última ficción narrativa española », *Studia historica. Historia contemporánea*, n° 32, 2014, p. 345-356, cf. p. 351-352.

Dans cet espace symbolique matérialisé par des lieux et des symboles où se cristallisent les luttes – Valle de los caídos, fosses communes, loi mémorielle de décembre 2007 –, le roman de la mémoire a pu apparaître comme une prise de position hybride, un engagement à la croisée des champs littéraire et sociaux. Dans le sillage d’une véritable effervescence éditoriale qui faisait alors écho à l’« effusion protestaire<sup>1</sup> » autour du passé franquiste, le roman de la mémoire a été perçu comme « un des vecteurs privilégiés de l’engagement littéraire retrouvé<sup>2</sup> », selon les termes d’Anne-Laure Bonvalot qui souligne d’ailleurs la dimension réductrice de cette perspective critique<sup>3</sup>. À l’échelle du roman européen, on remarquera que Sylvie Servoise a également lié l’étude du roman engagé français et italien de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle à l’histoire, depuis un rapport éminemment mémoriel, à la fois intime et collectif grâce, notamment, à la notion de régime d’historicité qu’elle reprend à François Hartog<sup>4</sup>.

Se pose ainsi la question de l’engagement et de ses modalités spécifiques dans le roman documentaire de la mémoire. Parce que traversés par un rapport étroit au réel par le biais de la mise en scène de sources – attestées ou non – au service de visées mémorielles, les récits du corpus peuvent effectivement se saisir comme des textes engagés dans le réel. On a déjà observé dans cette étude que le roman documentaire de la mémoire se donnait à lire comme un véritable « lieu de mémoire », un constat déjà posé par nombre d’observateurs à propos des romans mémoriels<sup>5</sup>. Nous proposons d’envisager cette édification de lieux mémoriels depuis le prisme du devoir de mémoire et de la question de la construction identitaire.

L’identité, collective ou singulière, dépend de la mémoire entendue comme capacité à maintenir une permanence dans le temps du même. C’est ainsi qu’Eduardo

---

<sup>1</sup> Sélim Smaoui, « Sortir du conflit ou asseoir la lutte ? Exhumer et produire des “victimes républicaines” en Espagne », *Revue française de science politique*, vol. 64, n° 3, 2014, p. 435-458, citation p. 436.

<sup>2</sup> Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l’engagement dans le roman espagnol contemporain*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

<sup>4</sup> Sylvie Servoise, *Le roman face à l’histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

<sup>5</sup> Parmi eux, on peut notamment mentionner : Ulrich Winter, « “Localizar a los muertos” y “reconocer al otro”: lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea », dans Joan Ramón Resina y Ulrich Winter (coord.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005, p. 17-39, cf. p. 33 ; Ulrich Winter (coord.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006 ; Carmen Moreno-Nuño, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2006, p. 16 et *passim* ; Nathalie Sagnes-Alem, *Traces de l’histoire dans le roman espagnol contemporain*, *op. cit.*, p. 165 ; Juan Carlos Cruz Suárez et Hans Lauge Hansen (éds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Peter Lang, 2013.

González Calleja note que « gracias a la memoria, el hombre tiene ante sí su trayectoria vital completa, su biografía como algo unitario, y puede reproducirla en una secuencia ordenada temporalmente e imaginar su futuro<sup>1</sup> ». Or, n'est-ce pas également le propre de l'identité que d'être, entre autres, une construction réflexive et structurée, comme le soulignent Florence Haegel et Marie-Claire Lavabre<sup>2</sup> ? La mise en équivalence de la mémoire et de l'identité est une constante des travaux historiens<sup>3</sup>, au moins depuis *Les Lieux de mémoire* de Pierre Nora – lesquels ont pu être lus comme la manifestation d'un sentiment de délitement de l'identité nationale<sup>4</sup> –. Nous ne sommes pas sans ignorer que les sciences sociales peuvent regarder avec circonspection l'association étroite de l'identité et de la mémoire, voire se montrer critiques avec le concept même d'identité, tout du moins en France<sup>5</sup>. Ce lien, que l'on propose de maintenir, dans le cadre de l'étude de notre corpus, entre identité et mémoire, se donne précisément à voir au travers de la notion de devoir de mémoire. Cette injonction normative sous-tend le roman documentaire de la mémoire en tant que forme – problématique – de monument littéraire.

Paul Ricœur pose que le devoir de mémoire, en tant qu'injonction, constitue un appel au travail de mémoire – en un sens psychanalytique<sup>6</sup> – lorsque tout ou partie d'un corps politique entretient un rapport conflictuel à son passé<sup>7</sup>, comme c'est bien sûr le cas en Espagne. Il lie intimement ce travail à une exigence véridictive et une dimension pragmatique, c'est-à-dire à un « impératif de justice<sup>8</sup> » : « la justice [...], extrayant des souvenirs traumatisants leur valeur exemplaire, retourne la mémoire en projet<sup>9</sup> ». Le devoir de mémoire a ainsi une valeur morale et identitaire, puisqu'il s'agit de reconnaître que « nous sommes redevables à ceux qui nous ont précédés d'une part de ce que nous sommes<sup>10</sup> ». Cet héritage affirmé et reconnu permet de prendre acte d'une dette à l'égard du passé.

---

<sup>1</sup> Eduardo González Calleja, *Memoria e historia*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>2</sup> Florence Haegel et Marie-Claire Lavabre, *Destins ordinaires. Identité singulière et mémoire partagée*, Paris, Presses de Sciences Po, 2010, p. 98-108.

<sup>3</sup> Sophie Duchesne et Marie-Claire Lavabre, « Pas de chrysanthèmes pour le “sentiment national” », dans Olivier Fillieule *et al.* (dir.), *Sociologie plurielle des comportements politiques. Je vote, tu contestes, elle cherche...*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2017, p. 371-396, cf. p. 372.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 387-389 ; Nathalie Heinich, *Ce que n'est pas l'identité*, *op. cit.*, p. 17-24.

<sup>6</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 83-97.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 108.

Dans ce cadre, la quête d'une juste mémoire peut être envisagée sous le sceau de la contrediscursivité. En effet, se pose dès lors la nécessité de lutter contre d'autres récits, et notamment contre ce que Paul Ricœur appelle les mémoires manipulées au service des gouvernants, à l'image de « l'histoire officielle » construite sous le franquisme pour légitimer la violence fondatrice de la guerre civile, ou à l'image du « pacte d'oubli » transitionnel, parfois posé comme un discours hérité de la politique mémorielle franquiste. Cette mémoire manipulée, ou histoire officielle, est précisément ce que la sociologue Marie-Claire Lavabre appelle, à la suite de Maurice Halbwachs<sup>1</sup>, la « mémoire historique », c'est-à-dire une « historiographie partisane<sup>2</sup> », un « récit finalisé du passé<sup>3</sup> » au service de l'identité commune d'un groupe donné.

En ce sens, le roman documentaire de la mémoire peut être considéré comme une manifestation d'un devoir de mémoire aiguillé par un désir d'infléchir les représentations collectives sur le passé traumatique. Pour autant, il ne s'agit pas ici de se livrer à un éloge de la quête d'une juste mémoire de la part des récits du corpus, mais bien plus de la penser dans sa dimension problématique ainsi que dans sa spécificité. Il ne s'agira donc pas ici d'affirmer la valeur pragmatique et performative de ces romans en termes de représentations données en partage à une communauté passive et docile de lecteurs-réceptacles.

Sur un plan théorique, il est aisé de considérer que ces récits peuvent se penser, dans leur contrediscursivité affichée, comme une manifestation de ce que Jacques Rancière appelle une « politique de la littérature » au sens où la littérature, tout comme la politique, contribue à ce qu'il nomme « le partage du sensible », c'est-à-dire à un système représentationnel qui « fixe [...] en même temps un commun partagé et des parts exclusives<sup>4</sup> ». Cette pensée du discours littéraire – fictionnel ou non – comme un discours performatif influent est partagée par les auteurs de notre corpus mais aussi par une partie de la critique universitaire<sup>5</sup>. De leur côté, les historiens et les sociologues ont bien perçu

---

<sup>1</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, éd. de Gérard Namer, Paris, Labin Michel, 1997, p. 97-142.

<sup>2</sup> Marie-Claire Lavabre, *Le fil rouge. Sociologie de la mémoire communiste*, Paris, presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1994, p. 18.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>4</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000, p. 12.

<sup>5</sup> Citons, à titre d'exemple, les propos d'Ana Luengo pour qui les récits « representan la realidad, y por ello convierten en realidad lo representado, volviéndose referentes y deícticos donde asentar nuestra visión del mundo » (Ana Luengo, « La última victoria del Franquismo: el *oikos* como patria, el *despot* como padre », *op. cit.*, citation p. 27).

également cette capacité de la littérature à participer de « la production du monde social contemporain<sup>1</sup> » de manière décisive.

Pour autant, nous prendrons garde à ne pas poser l'effectivité de l'appel au devoir de mémoire proposé par les récits de notre corpus. Les réflexions métacritiques de Sebastiaan Faber font figure de boussole à ce stade de notre réflexion. Après avoir, dans un premier temps, estimé qu'il était « probable » que ce qu'il appelle le « nouveau roman de la guerre civile » ait contribué à établir « una transformación en el modo en que los españoles piensan, hablan y escriben sobre su pasado nacional violento<sup>2</sup> », S. Faber a finalement mis en garde contre le risque d'un glissement de l'effet potentiel à l'effet réel de la littérature. En effet, il déplore que certains chercheurs, souvent proches des études culturelles, s'affranchissent de précautions théoriques en faisant des romans de la mémoire un véritable corpus d'étude sociologique à partir duquel tirer des conclusions à propos de la mémoire collective sur la violence politique de l'Espagne du XX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Santos Juliá, depuis sa position d'historien, a d'ailleurs également observé cette tendance des spécialistes en études culturelles à glisser du produit culturel au phénomène social ou politique<sup>4</sup>. Ce à quoi il faut ajouter les innombrables difficultés méthodologiques d'une étude de la réception d'œuvres littéraires en termes d'influence représentationnelle.

Sur un plan conceptuel, enfin, l'on sait que l'action sur la mémoire n'est jamais univoque. En ce sens, Marie-Claire Lavabre a bien montré que l'angle mort du « devoir de mémoire », que nous avons associé plus haut à la juste mémoire, tient à ce que la mémoire collective, en tant que « représentation socialement partagée du passé », ne se laisse pas infléchir par des prescriptions<sup>5</sup>. En d'autres termes, la complexité du phénomène mémoriel, dès lors que l'on souhaite l'analyser depuis la rigueur de la sociologie politique ou de l'histoire de la mémoire, échappe de loin à la portée et aux ambitions de notre étude. Il faut ajouter à ce premier constat les difficultés liées à la gageure que représente l'étude de la réception de tels récits pour prendre la mesure d'un tel chantier.

Plus modestement, il s'agit ici de prendre acte de l'ambition des récits documentaires de la mémoire en ce qu'ils prétendent participer à une bataille discursive

---

<sup>1</sup> Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010, p. 7. Voir également : Nathalie Heinich, « La fiction comme modelage de l'identité féminine », *op. cit.*

<sup>2</sup> Sebastiaan Faber, « La literatura como acto afiliativo », *op. cit.*, p. 101-102.

<sup>3</sup> Sebastiaan Faber, « Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes », *op. cit.*, p. 139-141.

<sup>4</sup> Santos Juliá, « De Transición modelo a Transición régimen », *op. cit.*, p. 93.

<sup>5</sup> Marie-Claire Lavabre, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, n° 7, avril 2000, p. 48-57, cf. p. 52.



autour des représentations sur le passé de l'Espagne contemporaine. En tant que lieux de mémoire citoyens, les romans documentaires de la mémoire s'engagent dans l'espace public et entrent en dialogue avec un intertexte large, rendant ainsi poreuse la littérature à l'interdiscours – comme l'ont bien indiqué Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez à propos du roman de la mémoire dans son ensemble<sup>1</sup> –. Dans ce cadre, nous proposerons ci-après une étude des modalités par lesquelles le roman documentaire de la mémoire se présente comme une entreprise de configuration contrediscursive des représentations du passé à même d'entrer en dialogue avec d'autres champs discursifs dans l'espace public espagnol et, singulièrement, avec le champ historiographique.

Pour ce faire, nous reprendrons et prolongerons l'approche récemment développée par Geneviève Champeau consistant à se pencher sur les « stratégies de persuasion » à l'œuvre dans le roman de la mémoire<sup>2</sup>. Il s'agira ici d'envisager, dans un premier chapitre, la présence d'un discours argumentatif dans son association avec les ressources documentaires que nous avons dégagées jusqu'à présent. C'est à partir de ce premier niveau d'analyse que nous nous proposerons, dans un second chapitre, de mettre en lien le roman documentaire avec l'interdiscours. Quelle place cherche à se faire le roman documentaire de la mémoire dans l'ordre des discours ? Autrement dit, quelle forme d'engagement dans l'interdiscours proposent les récits de notre corpus ? Il s'agira de questionner le lieu ambivalent depuis lequel les écrivains prennent la parole et s'engagent dans le débat public depuis l'espace de la littérature.

---

<sup>1</sup> Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez, « Literatura y memoria cultural en España (2000-2010) », dans *id.* (ed.), *La memoria novelada I. Hibridación de géneros y metaficción en la novela sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern/Berlin/Bruxelles/Francfort/Oxford/Vienne, Peter Lang, 2012, p. 21-42, cf. p. 39.

<sup>2</sup> Geneviève Champeau, « Les “romans de la mémoire” renouvellent-ils le roman à thèse ? », *op. cit.*

# Chapitre 1. Les formes du débat : manifestations documentaires et argumentation

---

On souhaite ici montrer dans quelle mesure le roman documentaire de la mémoire mobilise un ensemble de stratégies argumentatives. L'ambition contre-discursive d'intervenir dans l'espace public par le biais d'une parole littéraire peut se concevoir depuis la perspective d'un engagement entendu comme une interaction entre la littérature et la société. Ce constat amène à penser la prise de position littéraire dans son rapport à l'argumentation. Nous l'entendrons, avec Ruth Amossy :

comme les moyens verbaux qu'une instance de locution met en œuvre pour agir sur ses allocutaires en tentant de les faire adhérer à une thèse, de modifier ou de renforcer les représentations et les opinions qu'elle leur prête, ou simplement d'orienter leurs façons de voir ou de susciter un questionnement sur un problème donné<sup>1</sup>.

Tout l'intérêt de la perspective de l'analyse de l'argumentation dans le discours tient à ce qu'elle permet une saisie de la visée pragmatique de l'argumentation depuis l'analyse textuelle, à travers la mise en évidence des stratégies par lesquelles les romanciers cherchent à faire adhérer à un positionnement. Les stratégies documentaires au service de la persuasion et la participation aux batailles discursives autour des représentations mémorielles du passé récent de l'Espagne actuelle sont diverses au sein du corpus.

Nous distinguerons trois grandes modalités. D'une part, le montage documentaire contestataire par lequel Isaac Rosa fait un usage à la fois déconstructif et constructif des modalités documentaires en procédant à leur mise en confrontation polémique, via ce que

---

<sup>1</sup> Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 47.

nous appellerons, avec Georges Didi-Huberman, un « choc des hétérogénéités<sup>1</sup> ». Nous verrons ensuite qu'*Ayer no más* et *Mala gente que camina* peuvent être rigoureusement saisis au prisme de la catégorie générique du roman à thèse et que la grammaire documentaire mobilisée dans ces récits joue dans ce cadre un rôle décisif. Enfin, *Anatomía de un instante* sera relu depuis la centralité des images d'archives qui conditionnent le sens du récit et sa portée en tant que récit fondateur du mythe de la Transition. S'il se présente comme un roman anti-autoritaire, ironique et démocratique, il n'en présente pas moins un message assertif fortement encadré, si bien que nous proposons de saisir ce récit comme un roman à thèse interrogatif.

## 1. Le montage contestataire documentaire

*El vano ayer*, véritable roman du dissensus, a plutôt suscité un consensus critique, tant sur le plan de la valeur littéraire et éthique<sup>2</sup> que sur celui de l'interprétation du roman comme une métafiction politique écrite contre les fictions dominantes sur la guerre civile et le franquisme. Elina Liikanen, qui a développé dans sa thèse une typologie fort utile du roman de la mémoire, considère que le livre d'Isaac Rosa relève du « mode contestataire » en ce qu'il questionne et critique les tendances dominantes de la fiction mémorielle et implique donc une réflexion sur la place des discours littéraires. En outre, et c'est là son second trait, le mode contestataire rejeterait le réalisme et sa pratique du vraisemblable, en l'occurrence via le recours massif au métadiscours dans *El vano ayer*<sup>3</sup>. Elina Liikanen remarque à raison le caractère minoritaire de cette tendance, face aux modes « expérientiel » (*vivencial*) et « reconstitutif » beaucoup plus fréquents, lesquels coïncident peu ou prou avec ce qu'Emmanuel Bouju appelle, respectivement, le « roman de l'historien » (ou « de l'*histor* ») et le « roman du témoin oculaire » (ou « de l'*istor* »)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, op. cit., p. 86.

<sup>2</sup> Citons ne serait-ce qu'un exemple de cet engouement de la critique universitaire pour *El vano ayer* : « pueden reivindicarse relatos que revelan una inequívoca aspiración de arrojar luz crítica/reflexiva sobre el pasado, articulan otras visiones alternativas y conflictivas de la historia, y reclaman otra verdad y otra justicia. Dentro del corpus de obras que podrían enmarcarse en esta línea de ruptura se halla, claro está, *El vano ayer* de Isaac Rosa » (Eduardo Matos-Martín, « Las paradojas de la memoria. Desviaciones, rupturas y discurso crítico en *El vano ayer* de Isaac Rosa », *Revista de Alces XXI. Journal of Contemporary Spanish Literature & Film*, n° 1, 2014, p. 532-557, citation p. 537. En ligne : <http://alcesxxi.org/revista1/#revista1/page/532-533>, dernière consultation le 19/04/2019).

<sup>3</sup> Elina Liikanen, *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural*, op. cit., p. 274-275.

<sup>4</sup> Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman "historique" contemporain », *Écrire l'histoire*, n° 11, printemps 2013, p. 51-60.

Si nous retenons l'étiquette sous-générique d'une écriture « contestataire », précisons d'emblée que l'autoréférence qui sature *El vano ayer* nous semble relever d'un réinvestissement de stratégies esthétiques postmodernes qu'il convient de maintenir dans le giron de la lecture réaliste. Il est vrai que la diégèse éclatée ressemble à une mosaïque de tesselles hétérogènes soumises à la rupture systématique de l'illusion référentielle sous les coups assésés tour à tour par le narrateur et par les divers témoins qui amendent en permanence l'histoire en train de se faire ainsi que le discours métanarratif qui tente de la construire. Mais il n'en reste pas moins que la « scénographie<sup>1</sup> » mobilisée invite à déplacer le curseur de la lecture réaliste au niveau diégétique, saturé de métanarrativité, à partir duquel prennent la parole narrateur et témoins. Nous nous inscrivons ici dans la perspective de la « productivité réaliste de l'autoréférence<sup>2</sup> » qu'a bien dégagé Anne-Laure Rebreyend, proche du constat d'une exogénéité de l'autoréférence dans le roman de la mémoire posé par Catherine Orsini-Saillet<sup>3</sup>.

Aborder *El vano ayer* depuis la perspective d'un montage contestataire réaliste fait sens car cette approche permet de nous confronter à plusieurs questions qui ne vont plus nous quitter tout au long du présent chapitre. L'argumentation, ici éminemment polémique, ne peut se penser en dehors du récit réaliste entendu comme un texte se donnant à lire comme « une description du réel<sup>4</sup> », et donc à même de renvoyer le lecteur à son propre champ d'expérience. Or, *El vano ayer* n'a de cesse de postuler et de réaffirmer l'importance de la représentation – qu'elle soit factuelle ou fictionnelle – dans le réel. La préoccupation à l'égard de l'influence de la fiction sur les représentations du passé inscrit le roman dans une démarche citoyenne : intervenir dans le champ de la représentation revient à intervenir dans le réel ; mais cela revient aussi, ce faisant, à (ré)affirmer les pouvoirs de la littérature – et de la fiction – dans la cité. Ce postulat ne peut être dissocié d'une mise en procès des formes de la représentation, c'est-à-dire d'une réflexion sur la représentation en tant que telle. Or, il s'agit là d'une tendance lourde du réalisme espagnol contemporain que notre corpus d'étude illustre à bien des égards.

---

<sup>1</sup> Selon Dominique Maingueneau, la scénographie est « une scène narrative construite par le texte », une scène de parole qui « légitime un énoncé qui, en outre, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément la scénographie requise pour énoncer comme il convient » (Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 192-193).

<sup>2</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011), op.cit.*, p. 63-65.

<sup>3</sup> Catherine Orsini-Saillet, « Quel référent pour les romans de la post-mémoire au début du XXIe siècle ? », *Bulletin hispanique*, tome 116, n° 2, décembre 2014, p. 773-786.

<sup>4</sup> Lorenzo Bonoli, « Écritures de la réalité », *Poétique*, n° 137, 2004, p. 19-34, citation p. 20.

Les manifestations documentaires à l'œuvre dans le récit, soumises à un processus de montage et de démontage, construisent à la fois une syntaxe argumentative réaliste et permettent de mettre en scène un rapport affirmé et cependant problématique au réel.

## 1.1. Réflexivité réaliste et discours argumentatif

### 1.1.1. *L'héritage de la réflexivité du réalisme*

Diverses études sur le roman de la mémoire et, plus largement, sur le roman espagnol contemporain ont mis en évidence la prégnance en leur sein d'une réflexion sur la représentation en tant que telle, qu'il s'agisse de la représentation romanesque ou, plus largement, des discours qui permettent de tisser le réel et de lui donner sens. Ainsi, Isabelle Fauquet associe les « récits hybrides » de son corpus<sup>1</sup> à un réalisme postmoderne : « Récits interrogatifs plus qu'assertifs, ils reflètent une littérature inquiète du monde mais aussi d'elle-même, où le questionnement sur le réel se double d'une réflexion sur les pouvoirs et les limites de la représentation<sup>2</sup>. »

Le roman de la mémoire, dans sa représentation récurrente des médiations qui permettent d'accéder au passé – traces, témoins, sources documentaires – participe pour une large part de ce mouvement. Certains critiques<sup>3</sup> parlent d'ailleurs de romans de la « postmémoire », reprenant la notion élaborée par Marianne Hirsch. Après l'avoir forgée pour désigner et décrire la « mémoire » que les enfants de la Shoah qui ont hérité de ce passé via la mémoire familiale – notamment grâce aux témoignages et aux photographies –, elle a proposé une extension de cette notion à l'ensemble de la génération de l'après via ce qu'elle nomme la « postmémoire affiliative<sup>4</sup> ». Elle cite et analyse depuis cette perspective l'œuvre de W. G. Sebald. Cette notion, aussi criticable soit-elle – notamment au regard de la dimension éminemment polémique et politique de la postmémoire

---

<sup>1</sup> Il s'agit de *Sefarad* et *Ventanas de Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina, ainsi que de *Soldados de Salamina* et de *Hay algo que no es como me dicen* de Juan José Millás.

<sup>2</sup> Isabelle Fauquet, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, *op. cit.*, p. 394.

<sup>3</sup> Parmi eux, citons : Ofelia Ferrán, *Working through Memory. Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2007 ; Catherine Orsini-Saillet, « Quel référent pour les romans de la post-mémoire au début du XXI<sup>e</sup> siècle ? », *op. cit.* ; Geneviève Champeau, « Les "romans de la mémoire" renouvellent-ils le roman à thèse ? », *op. cit.* ; Fernando Larraz, « La Guerra Civil en la última ficción narrativa española », *op. cit.*, p. 352 ; Anthony Uckols, « La novela de duelo frente a la novela de memoria histórica. Un análisis de *Santo diablo* de Ernesto Pérez Zúñiga », *Caracol*, n° 11, 2016, p. 210-243, cf. p. 215.

<sup>4</sup> Marianne Hirsch, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today*, 29/1, printemps 2008, p. 103-128 ; *id.*, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University, 2012, p. 39-42.

affiliative en contexte péninsulaire<sup>1</sup> –, a le mérite de mettre en lumière les médiations qui président à l'accès au passé de la génération des « petits-fils ».

En d'autres termes, la prégnance de la mise en scène des médiations discursives et documentaires peut s'expliquer par une homologie entre le vécu des auteurs et la mise en scène de l'enquête documentaire. Il apparaît dès lors évident que cette transcription de l'expérience mémorielle dans un cadre littéraire ne saurait se penser en dehors d'une réflexion sur la possibilité d'accéder au passé et, a fortiori, de le représenter. « A fortiori » car la mise en récit littéraire constitue, en tant que telle, une médiation supplémentaire qui pose également question.

Cette pensée se retrouve plus largement – et fort logiquement –, dans les études littéraires contemporaines qui, tant à l'échelle du roman européen<sup>2</sup> qu'à celle du roman français, ont constaté un retour de la question du réel dans la littérature. Dominique Viart a ainsi bien dégagé que la littérature française est « redevenue “transitive”<sup>3</sup> », depuis les années 1980, en se redonnant des objets d'écriture éminemment politiques, tout en prenant acte d'une impossible saisie immédiate du réel. Dans ses réflexions sur ce qu'il appelle les « fictions critiques », évoquées *supra*, il perçoit le déploiement d'un réalisme réflexif dans la mesure où ces fictions se font critiques à l'égard du réel qu'elles prétendent interroger depuis l'espace de la littérature, mais aussi à l'égard d'elle-même<sup>4</sup>. Il souligne également que les écritures réalistes contemporaines « ne prétendent être le juste reflet d'une réalité objective<sup>5</sup> ». Cette observation nous semble révélatrice du poids

---

<sup>1</sup> Certains critiques universitaires se sont montrés réticents à l'application de ce concept au champ littéraire espagnol au motif qu'il renvoie en première instance à la mémoire familiale de la Shoah, à l'image d'Hans Lauge Hansen, « Víctimas y victimarios. Trauma social y representación de víctimas y victimarios en la novela española de memoria », *Passés Futurs*, n° 3, 2018, en ligne : <https://www.politika.io/en/notice/victimas-y-victimarios-trauma-social-y-representacion-victimas-y-victimarios-novela-espanola>, dernière consultation le 13/04/2019). La notion de « postmémoire affiliative » permet pourtant de prendre en compte la solidarité intergénérationnelle autour d'expériences traumatiques entendues comme expériences universelles. Sebastiaan Faber livre à notre sens l'une des critiques les plus fines en signalant non seulement le lien de tout phénomène mémoriel aux médiations, qui rend finalement redondant l'idée d'une « postmémoire », mais aussi l'éminente politicalité dissensuelle au cœur du champ mémoriel espagnol, une caractéristique relativement absent des travaux de Marianne Hirsch (Sebastiaan Faber, « Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes », *op. cit.*, p. 147-148).

<sup>2</sup> On renvoie une fois de plus aux travaux d'Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman “istorique” contemporain », *op. cit.* et *La transcription de l'histoire*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Dominique Viart, « La littérature contemporaine et la question du politique », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene, 2010, p. 105-123, citation p. 107.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 118-121 et Dominique Viart, « Les “fictions critiques” de la littérature contemporaine », *Spirale*, n° 201, 2005, p. 10-11, cf. p. 10.

<sup>5</sup> *Ibid.*

de l'héritage de la critique formaliste et de ses mises en garde contre l'illusion référentielle de l'écriture réaliste.

Or, nombre d'études sur l'écriture réaliste tendent à montrer qu'elle comporte systématiquement, par-delà ses évolutions, une réflexion sur la représentation, notamment via une métadiscursivité qui lui est consubstantielle<sup>1</sup>. Ainsi, selon Geneviève Champeau, « [I]as escrituras realistas no son directamente discursos sobre la realidad sino discursos sobre otros discursos<sup>2</sup> », une conception également affirmée par Philippe Dufour pour qui « le réalisme ne représente pas le réel mais le discours sur le réel<sup>3</sup> ». Notons qu'elle était déjà en germe chez Ian Watt qui associait le « réalisme formel » à la représentation d'un prétendu « compte-rendu complet et authentique de l'expérience humaine<sup>4</sup> ». Cette perspective qui fait du réalisme une « représentation au second degré<sup>5</sup> » selon les termes d'Anne-Laure Rebreyend, en tant que « mimésis formelle<sup>6</sup> » de discours factuels, invite à relire la présence des modalités documentaires à l'échelle du corpus, et fournit une clé de lecture pour considérer leur présence dans *El vano ayer*.

Dans *El vano ayer*, comme dans les autres récits du corpus, le texte exhibe, dans une plus ou grande mesure « sus fuentes documentales [...] y los discursos con los que dialogan<sup>7</sup> », là où le réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle ou celui des années 1950 procédait majoritairement à une dilution diégétique des sources. Un des grands intérêts littéraires d'*El vano ayer* se trouve dans l'explicitation et l'exacerbation des tensions inhérentes à l'exhibition de modalités documentaires au sein du corpus, raison pour laquelle nous avons choisi d'ouvrir notre approche argumentative des modalités documentaires par ce récit. Plus précisément, dans la rupture systématique de l'illusion référentielle et dans le démontage des modalités documentaires, le dispositif métafictionnel à l'œuvre dans *El vano ayer* exacerbe les tensions entre référence et autoréférence, ainsi qu'entre écriture fictionnelle et écriture factuelle, que l'on retrouve au cœur du roman documentaire de la mémoire.

---

<sup>1</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, op.cit., p. 55-57.

<sup>2</sup> Geneviève Champeau, « Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa », op. cit., p. 13.

<sup>3</sup> Philippe Dufour, *Le réalisme. De Balzac à Proust*, Paris, PUF, 1998, p. 90-91, cité par Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, op.cit., p. 58.

<sup>4</sup> Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.) *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 11-46, citation p. 41.

<sup>5</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, op.cit., p. 55.

<sup>6</sup> Michal Glowinski, « Sur le roman à la première personne », op. cit.

<sup>7</sup> Geneviève Champeau, « Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa », op. cit., p. 13.

### 1.1.2. *Une structure argumentative à double entrée*

*El vano ayer* se compose d'une suite de 39 fragments non numérotés au cours desquels le roman se donne à voir « en construcción<sup>1</sup> ». Le roman a pour but avoué de fuir la vacuité discursive que l'auteur diégétique attribue à la fiction mémorielle : « que la novela no sea en vano, que sea necesaria » (*EVA*, p. 17). Pour ce faire, comme cela a été énoncé *supra*, Isaac Rosa n'aura de cesse de jouer avec le concept même de fiction, saisi depuis sa tension fondatrice entre outil cognitif, selon la conception aristotélicienne, et source de simulacres au fondement d'une déformation falsificatrice du réel, selon la conception platonicienne. Dans ce cadre, l'ébauche d'une diégèse autour de divers personnages sans cesse repris, critiqués et « raturés » ressemble fort à un prétexte. Certains critiques ont d'ailleurs associé *El vano ayer* à un roman « prenovelesco<sup>2</sup> » ou « protonovelesco<sup>3</sup> », à un roman en forme d'ébauche de roman, là où l'auteur diégétique et l'auteur réel préfèrent parler de « obra en marcha » (*EVA*, p. 189 et quatrième de couverture). Le « pré-texte » fonctionne comme un prétexte en ce que le récit subordonne la construction de l'histoire, autour de Julio Denis et d'André Sánchez, à des enjeux argumentatifs. Si une relative indétermination recouvre le sort de ces personnages, le récit se révèle centrifuge dans la mesure où il s'agit d'abord pour l'auteur diégétique d'exposer, depuis la fiction, la répression franquiste à l'état brut, et de dénoncer les fictions mémorielles qui n'auraient pas su rendre compte de la réalité du franquisme.

Depuis le prisme de cette visée argumentative, nous proposons de lire le roman comme un vaste et complexe enthymème, une structure récurrente du discours argumentatif. L'enthymème est un syllogisme<sup>4</sup> lacunaire dont l'efficacité repose sur l'implicite. Il a la double vertu de présenter un discours comme allant de soi<sup>5</sup> et de favoriser une lecture active. Le récepteur se trouve en effet amené à reconstruire le

---

<sup>1</sup> Pour reprendre le titre d'un fameux documentaire du cinéaste José Luis Guerín, *En construcción* (2001) qui joue sur la dialectique de la déconstruction et de la construction.

<sup>2</sup> Elina Liikanen, *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural*, *op. cit.*, p. 299 ; Amélie Florenchie, « Isaac Rosa o la “escritura responsable” », dans Amélie Florenchie et Isabelle Touton (dir.), *La ejemplaridad en la novela española contemporánea*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 131-149.

<sup>3</sup> Amélie Florenchie, « Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea: la pervisión del diálogo en las novelas de Isaac Rosa », dans Geneviève Champeau *et al.* (dir.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, *op. cit.*, p. 257-274, cf. p. 261.

<sup>4</sup> Le syllogisme est un raisonnement déductif fondée sur une double prémisse (une majeure et une mineure) suivi d'une ou plusieurs conclusion(s). L'exemple type étant : Tous les hommes sont mortels (majeure), Socrate est un homme (mineure), donc Socrate est mortel (conclusion). Nous reprenons cette définition à Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>5</sup> Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, *op. cit.*, p. 149.



syllogisme, ne serait-ce que sur un plan intuitif. Dans le cas de *El vano ayer*, il s'agit d'un enthymème à double entrée, de portée référentielle et autoréférentielle.

Si l'on reconstruit la structure argumentative de ce roman, il est possible d'aboutir au double syllogisme suivant :

	<b>Syllogisme 1 : <i>Les pouvoirs de la fiction</i></b>	<b>Syllogisme 2 : <i>La mauvaise mémoire du franquisme</i></b>
<i>Prémisse majeure</i>	La fiction, en tant que formation discursive, contribue à construire le réel.	Le franquisme est condamnable. En effet, il fut un régime dictatorial sanguinaire porté par un appareil répressif complexe ainsi qu'un discours légitimant visant à falsifier le réel.
<i>Prémisse mineure</i>	Or, les fictions mémorielles, soi-disant réalistes, du fait de leurs insuffisances, falsifient le réel.	Or, la société espagnole, oublieuse, ne condamne pas véritablement le franquisme. En effet, elle semble ne pas avoir conscience de sa gravité alors même que l'héritage franquiste est toujours bel et bien présent au cœur de la démocratie contemporaine, tant en termes de pratiques que de discours.
<i>Conclusion(s)</i>	(1) Donc, il faut se montrer critique à l'égard des discours fictionnels et se méfier d'une lecture passive et immersive. (2) Donc, il est nécessaire d'écrire un roman pour dénoncer les ressorts de ces fictions insatisfaisantes et engager les lecteurs à se montrer critiques.	Donc, il faut construire un contre-discours pour dénoncer et donner à voir cette réalité et son actualité.

La complexité de ce modèle tient à plusieurs facteurs. D'une part, ces deux syllogismes s'enlacent et se complètent, l'un n'allant pas sans l'autre. C'est la question des rapports entre la fiction et le réel que pose ainsi le roman tout en postulant la possibilité d'un passage. Dès le titre, cet enlacement est suggéré : « el vano ayer » reprend un vers d'Antonio Machado, cité en épigraphe, auquel est attribué une valeur de vérité générale : « El vano ayer engendrará un mañana vacío ». Ce vers affirmatif et prédictif se trouve finalement corroboré par le narrateur dans le cas de l'Espagne contemporaine, puisque, selon lui, « el vano ayer ha engendrado un mañana vacío » (*EVA*, p. 189). Implicitement, le récit littéraire se donne ainsi comme un moyen légitime de redonner sa substance et son poids au passé, précisément dans le geste discursif de la dénonciation des « récits vains » et d'exposition de la violence politique exercée sous le franquisme. Cet

acte littéraire apparaît d'autant plus légitime que d'autres fictions, dénoncées par le récit, aurait contribué à entretenir la vacuité du passé.

En outre, au soubassement de ces deux syllogismes émerge la pensée d'une discursivité du réel, de « la naturaleza discursiva de la realidad », pour reprendre les termes d'Anne-Laure Rebreyend<sup>1</sup>. Le roman de la mémoire, et plus spécifiquement le roman documentaire de la mémoire, par-delà l'écriture engagée et responsable d'Isaac Rosa, véhicule cette pensée d'un langage performatif. Cette conception, souvent associée à la théorie des actes de langage d'Austin<sup>2</sup>, remonte au moins à l'Antiquité grecque. Gorgias affirmait ainsi que « l'argument est un tout-puissant souverain, qui par le biais d'un corps minuscule et invisible accomplit les exploits les plus divins<sup>3</sup> ». Il faut ici entendre « l'argument » au sens de construction langagière raisonnée qui donne sens au réel<sup>4</sup>. Cette étroite imbrication entre le réel et sa mise en discours confère à cette dernière – qu'elle soit factuelle ou fictionnelle – une responsabilité de taille. Isaac Rosa en a une conscience aigüe<sup>5</sup>, raison pour laquelle il cherche à rendre pleinement visible cette responsabilité dans le mouvement même de sa création littéraire.

D'autre part, la complexité de la construction enthymématique à double entrée tient aux choix formels qui permettent d'en assurer la mise en scène et, donc, la communication au lecteur. En effet, certaines des conclusions sont implicites ou relativement implicites, de sorte que c'est au lecteur de les reconstruire. Lire a toujours à voir avec un décodage et une construction du sens, notamment face aux blancs inhérents à tout récit. Or, *El vano ayer* entrave la lecture pour mieux la conditionner et délivrer son message. Pour ce faire, il a recours à ce que nous proposons d'appeler un montage contestataire documentaire. Nous verrons ci-après que ce montage constitue une forme signifiante – voire une forme argumentative – au service de la programmation d'une lecture critique. Face à cette esthétique fragmentaire servie par un ton ironique et subversif, le lecteur est amené à prendre position.

---

<sup>1</sup> Anne-Laure Rebreyend, « Deconstrucción del realismo. Paradojas de la metáfora del teatro en *El vano ayer*, de Isaac Rosa », *op. cit.*, p. 67.

<sup>2</sup> John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. de Gilles Lane et François Récanati, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991.

<sup>3</sup> Gorgias, *Éloge d'Hélène*, dans Stéphane Marchand et Pierre Pichon (trad., introduction et notes), *Gorgias de Platon suivi de l'Éloge d'Hélène de Gorgias*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 368.

<sup>4</sup> La philosophe Barbara Cassin a d'ailleurs proposé une traduction alternative en ce sens : « Le logos est un grand souverain qui, d'un corps le plus minuscule et le plus imperceptible, parachève les actes les plus divins » (Gorgias de Léontium, *Éloge d'Hélène*, 8 cité et traduit par Barbarin Cassin, « Peut-on être autrement présocratique ? Remarques sur l'interprétation heideggerienne de la sophistique », *Revue de Philosophie Ancienne*, vol. 4, n° 2, p. 211-229, cf. p. 228).

<sup>5</sup> Isaac Rosa, « La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores », *op. cit.*

## 1.2. Poétique du montage

La proximité entre le réalisme pratiqué par Isaac Rosa et la distanciation caractéristique du théâtre épique brechtien a souvent été relevée par la critique<sup>1</sup>, mais aussi revendiquée par l'auteur lui-même<sup>2</sup>. En effet, le montage, chez Isaac Rosa, ressemble à ceux pratiqués par Bertolt Brecht tels que les décrit Georges Didi-Huberman :

On ne montre, on n'expose qu'à *disposer* : non pas les choses elles-mêmes – car disposer les choses, c'est en faire un tableau ou un simple catalogue –, mais leurs différences, leurs chocs mutuels, leurs confrontations, leurs conflits. La poétique brechtienne pourrait presque se résumer à un art de *disposer les différences*. Or, une telle disposition, en tant qu'elle pense la coprésence ou la coexistence sous l'angle dynamique du conflit, en passe fatalement par un travail destiné, si je puis dire, à *dysposer* les choses, à désorganiser leur ordre d'apparition. Façon de montrer toute disposition comme un choc des hétérogénéités. C'est cela, le montage : on ne montre qu'à démembrer, on ne dispose qu'à « dysposer » d'abord<sup>3</sup>.

Cette perspective s'applique en tout point à la poétique du montage à l'œuvre dans *El vano ayer*. L'esthétique du fragment permet de disposer des séquences textuelles hétérogènes, sur un plan micro- et macrotextuel.

### 1.2.1. Hétérogénéités

L'hétérogène repose d'abord sur une rupture de la cohérence diégétique : l'histoire en tant que telle n'est jamais qu'esquissée et souffre de ratures diverses. Ainsi, diverses possibilités narratives sont proposées concernant les personnages du récit, de sorte que l'écriture métanarrative devient le lieu d'une « casuistique du personnage de la fiction mémorielle<sup>4</sup> » à valeur contre-exemplaire. Julio Denis fait l'objet d'une triple mise en intrigue autour de trois options narratives : celle du résistant, celle du confident de la police franquiste, celle du professeur apolitique victime d'une erreur policière. Ces trois options seront tour à tour esquissées au gré du récit – parfois même simultanément à

---

<sup>1</sup> Santos Sanz Villanueva, « Isaac Rosa o la reinención del realismo social », *Cuadernos Hispanoamericanos*, janvier 2009, p. 87-93, cf. p. 89 ; Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 228 et 235 ; Geneviève Champeau, « Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa », op. cit., p. 28 ; Sebastiaan Faber, « Dieciocho tesis sobre la obra de Isaac Rosa » (conférence), *Kentucky Foreign Language Conference*, Université de Kentucky, 12/04/2014, consultable en ligne sur <https://oberlin.academia.edu/SebastiaanFaber>.

<sup>2</sup> Son nom figure dans les remerciements de son roman *La mano invisible*, Barcelone, Seix Barral, 2011, p. 381.

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, op. cit., p. 86. L'auteur souligne.

<sup>4</sup> Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 159

l'image de la séquence 27 (*EVA*, p. 172-181) qui met en regard deux biographies distinctes du protagoniste –.

L'hétérogène apparaît également dans les modalités de construction de ces personnages via une structure en apparence polyphonique. De nombreux personnages de témoins, qui parfois se présentent également comme des lecteurs, prennent la parole pour donner leur avis et, fréquemment, pour contre-dire ou affiner les versions proposées par les autres témoins ou par le narrateur. Ce dispositif a pour conséquence de fragiliser la cohérence de la chronologie et des relations causales. Sur les 39 séquences du récit, 15 font intervenir au moins un témoin impromptu qui livre une fiction de témoignage réaliste. Seule la séquence 12, échappe au contrat réaliste : un témoin s'y adonne à un éloge volontairement caricatural d'Andrés Sánchez en se bornant à énoncer un ensemble d'adjectifs laudatifs selon un ordre alphabétique : « Era abnegado, afanoso, agudo, altruista, animoso, ardoroso, austero... [...] » (*EVA*, p. 53-56).

Nombre de ces « témoins » se révèlent être des lecteurs du roman en train de se faire. Il s'agit là d'une dissonance métalectique qui véhicule une autre forme d'hétérogénéité, celle de l'hybridation problématique du plan de l'histoire diégétique et du discours métanarratif extradiégétique.

Enfin, *El vano ayer* fait montre d'une hétérogénéité générique en introduisant des séquences sous forme de pastiches ou de parodies, à l'image du réalisme grotesque de la séquence 25 (*EVA*, p. 149-154), de la séquence cinématographique imitant un film d'action ou un thriller (séquence 28, *EVA*, p. 182-188), du pastiche des romans de gare qu'écrit Julio Denis (séquence 31, *EVA*, p. 209-210) ou encore d'une esquisse de roman historique sur la jeunesse de Julio Denis (séquence 31, *EVA*, p. 211-220) puis sur sa vie dans le Séville des premiers mois de la guerre civile, qui fait l'objet d'un commentaire à la séquence 34 (*EVA*, p. 244-249) durant lequel l'auteur diégétique teste diverses hypothèses narratives. Cette hétérogénéité générique ne se limite pas à ces mimésis de récits fictionnels. Il faut y ajouter les fictions de témoignages – que nous venons d'évoquer –, la prégnance de la prose essayistique liée aux commentaires métanarratifs, analysée dans notre première partie et, enfin, les divers documents que l'auteur diégétique reproduit ou fait mine de reproduire dans le cours du récit, qui ont été répertoriés dans la première partie de cette étude.

## 1.2.2. *Disposer des différences*

Encore faut-il comprendre comment la disposition des séquences revient à « disposer des différences » et à produire une « coprésence » conflictuelle, « un choc des hétérogénéités », pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman énoncés plus haut. En somme, cela revient à se demander comment *El vano ayer* se positionne comme un récit en lutte contre la « synthèse de l'hétérogène<sup>1</sup> » que Paul Ricœur associe à la dynamique du récit.

Dans le roman, la disposition des séquences incombe à une « instance de régie<sup>2</sup> » que l'on peut attribuer à l'auteur diégétique, lequel se présente ainsi comme un narrateur-« compositeur<sup>3</sup> » ironique et autoritaire. La « *dysposition* » transforme l'espace du récit en un espace polémique nourri par divers procédés textuels à même de produire une distanciation critique chez le lecteur : la métalepse – effective ou thématisée –, le discours critique, le réseau analogique et le recours massif à l'antiphrase et à l'ironie. Le discours polémique s'entendra ici comme un discours argumentatif polarisé et antagoniste que Ruth Amossy associe à un « mode verbal de gestion des conflits » au service d'une « coexistence dans le dissensus<sup>4</sup> ». Selon elle, ce mode est consubstantiel au débat et à la démocratie. Notons que, toujours selon Ruth Amossy, ce discours a pour objet des « questions d'intérêt public » présentées sur le mode de la dichotomisation, rendant ainsi « problématique la quête d'un accord<sup>5</sup> ». Le montage contestataire aboutit à exposer les discours documentaires et les discours réalistes sous le signe de la disqualification du discours de l'adversaire. Ce faisant, *El vano ayer* construit la figure idéale et exemplaire d'un lecteur critique auquel le lecteur empirique est amené à s'identifier.

### a. *Le montage/démontage documentaire comme prise de position*

Certains critiques ont associé la poétique de *El vano ayer* à une entreprise de déconstruction du discours documentaire. Ainsi, pour Anne-Laure Rebreyend,

[Issac Rosa] déploie une mimesis du document qui en est surtout la fabrique et la falsification, associée à une métanarrativité qui questionne et soupçonne

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit. III, op. cit.*, p. 435.

<sup>2</sup> Geneviève Champeau, « Narratividad y relato reticular en la novela española actual », *op. cit.*, p. 76.

<sup>3</sup> Nous empruntons ce terme à Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol contemporain, op. cit.*, p. 312.

<sup>4</sup> Ruth Amossy, « La coexistence dans le dissensus », *Semen*, n° 31, 2011, en ligne : <http://journals.openedition.org/semen/9051>, dernière consultation le 18 avril 2019.

<sup>5</sup> Ruth Amossy, *Apologie de la polémique*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2014, p. 58.

systématiquement le document, pris comme objet du discours, pour en dégager la rhétorique et la portée idéologique<sup>1</sup>.

La rhétorique documentaire à l'œuvre dans *El vano ayer* vise à « faire savoir<sup>2</sup> » – dans tous les sens que peut revêtir cette expression : la déconstruction n'est jamais que relative et toujours mise au service de la construction d'un savoir métanarratif mais également de la transmission d'un savoir historique. En d'autres termes, la déconstruction du document répond toujours à une prise de position qui implique que les flèches du narrateur ne visent pas à saper uniformément l'ensemble des discours mis en scène et en débat. C'est bien l'équidistance et l'absence d'engagement que rejette le narrateur.

### *Une polyphonie monologique*

Ce rejet apparaît notamment sous la forme de l'antiphrase, lorsque le narrateur fait mine d'anticiper les critiques d'un lectorat indéterminé mais que l'on pourrait assimiler à la critique littéraire journalistique ici réputée rétive à l'inscription de l'engagement politique dans une œuvre littéraire :

Siempre habrá quien acuse al autor de vehemencia en su narración, de completa falta de rigor: «se escuda en la ficción con disfraz de realidad y en el juego literario para recuperar un gastado catálogo de lugares comunes: el estudiante que no sale vivo de comisaría, el chivato, los grises dando palos, etc» / «su paleoizquierdismo falsifica la memoria histórica de los lectores mediante elementos melodramáticos y apelaciones a una sentimentalidad ramplona» / «sus personajes, faltos de trayectoria y psicología, son sólo excusas instrumentales para un discurso caduco y vindicativo» / «arroja torpes paletadas de honor y sacrificio ejemplar sobre los horribles crímenes del comunismo en el siglo XX».

Para evitar —o al menos atemperar— tales acusaciones, de forma cobarde daremos voz a todas las partes. Caminemos juntos, el autor el primero, por la senda de ese perspectivismo indulgente del que somos hijos. (*EVA*, p. 81)

Nous reproduisons ici l'introduction de la séquence 17, constituée majoritairement d'un dossier documentaire dans lequel l'auteur a mêlé des documents authentiques, parfois retouchés, à l'image de la citation non référencée d'un ouvrage de Sergio Vilar<sup>3</sup> (*EVA*, p. 86) – que nous avons déjà décrite dans notre première partie –. L'anticipation de la critique dessine en creux un engagement politique affirmé, ouvertement de gauche voire d'extrême-gauche. Cette prise de position se trouve réaffirmée dans l'usage final de

---

<sup>1</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, op.cit., p. 99.

<sup>2</sup> Dominique Viart, « Quand la littérature fait savoir », *Revue des Sciences Humaines*, numéro monographique « Les savoirs littéraires » (textes réunis par Dominique Viart), n° 324, vol. 4, 2016, p. 9-20.

<sup>3</sup> Sergio Vilar, *Historia del antifranquismo 1939-1975*, op. cit., p. 344-345.

l'antiphrase. Par son biais, l'auteur diégétique fait mine de céder à une lâcheté faussement assumée en recourant au « *perspectivismo indulgente* ». Ce *perspectivismo* doit s'entendre comme une forme littéraire et politique. Il est associé ici, ironiquement, à une polyphonie censée contribuer à un idéal de représentativité démocratique de la fiction. C'est ce que confirme plus loin la transition entre deux fragments documentaires de cette même séquence où le narrateur évoque, à nouveau sur le mode de l'ironie, des « *gafas con cristales de todos los colores* » (*EVA*, p. 86) pour qualifier sa pratique d'une forme de pluralisme documentaire.

Si le récit semble mobiliser le multiperspectivisme, il le fait toujours depuis un rapport distancié et critique. Tant et si bien qu'il est possible de parler de « *parodie*<sup>1</sup> » de ce procédé voire d'attaque discursive permanente à son endroit dans le but de « *défaire l'illusion polyphonique*<sup>2</sup> », tant au niveau du récit que de l'intertexte des fictions mémorielles avec lequel s'engage un dialogue polémique et critique. Dans ce cadre, la prise de position de l'auteur diégétique se donne à voir dans la configuration et le choix des fragments qui composent l'ouvrage. Un retour à la séquence 17 permet de l'illustrer.

Avant cela, remarquons, en outre, que cette prise de position ne se lit pas qu'en creux, dans le montage séquentiel et dans le recours constant à l'ironie. Comme l'a relevé Elina Liikanen, le narrateur n'emploie qu'une seule fois la première personne du singulier dans le roman<sup>3</sup>. Or, il le fait précisément pour affirmer sans ambages ni ironie aucune l'engagement politique de gauche et pro-républicain qui préside à l'écriture du récit : « *yo estoy hablando de Sevilla, de Málaga, de la plaza de toros de Badajoz [...]* » (*EVA*, p. 249, nous soulignons).

### *L'exposition des masques discursifs de la violence franquiste*

La séquence 17 et son dossier documentaire s'ouvre par une introduction antiphrastique dans laquelle l'auteur diégétique s'en prend donc au « *perspectivismo indulgente* ». Si un tel procédé programme une lecture critique, la composition contradictoire de la séquence invite tout autant à une telle lecture. L'ensemble du dossier documentaire livré au regard du lecteur propose une perspective ouvertement biaisée. En effet, le « *perspectivismo* » déployé ici ne vise pas à mettre en regard la répression

---

<sup>1</sup> Amélie Florenchie, « Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea: la perversión del diálogo en las novelas de Isaac Rosa », *op. cit.*, p. 263.

<sup>2</sup> Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol contemporain*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>3</sup> Elina Liikanen, *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural*, *op. cit.*, p. 308-309.

franquiste et les manifestations estudiantines de janvier-mars 1965 sous la forme d'une neutralité distante. Il s'agit au contraire de mettre en évidence, et ainsi de dénoncer, le dévoiement du langage opéré par le pouvoir franquiste et ses soutiens, affairés à masquer la brutalité de la répression policière.

Ainsi, si l'on constate que, quantitativement, les documents ou les mimésis formelles de documents adoptent majoritairement la perspective franquiste – quatre documents sur sept –, ce point de vue est sapé par le co-texte immédiat et par l'ensemble du discours métanarratif à l'œuvre dans le roman. Le lecteur remarque sans mal les flagrantes contradictions entre les articles de presse que l'on imagine à la botte du pouvoir franquiste et les récits offerts par les sources anti ou tout du moins non pro-franquistes que sont *Le Monde*, le récit historien ou le témoignage a posteriori d'un manifestant d'alors. La violence se trouve au cœur de ces extraits. Si la presse franquiste la minimise – « dos estudiantas resultaron con contusiones leves » –, la fiction d'article paru dans *Le Monde* souligne au contraire la gravité de la violence policière, faisant état d'une vingtaine d'étudiants gravement blessés. Cette violence n'a de cesse de revenir dans les autres documents et se transforme naturellement en un fil conducteur par ailleurs affermi dans le reste du roman. C'est précisément ce que remarque, dans une des séquences finales, un témoin-lecteur diégétique profranquiste qui déplore que la moitié du récit aborde la question de la répression policière (*EVA*, p. 266). Le document anonyme – mais en réalité tiré du livre de Sergio Vilar – précise les blessures de l'étudiant Luis Tomás Póveda en citant le rapport médical : « hundimiento de la caja torácica, desprendimiento de retina en ambos ojos [...] » (*EVA*, p. 86). C'est par ce biais que le lecteur peut ainsi comprendre que cet étudiant fait partie des blessés graves.

Les fictions de témoignage qui clôturent la séquence 17 confirment cette centralité de la violence en mettant en regard le témoignage de l'étudiant et celui d'un policier blessé, Serrano (*EVA*, p. 89-92). Le lecteur attentif pourra l'associer au policier Gregorio Serrano Arellano que mentionne le premier article du dossier, pro-franquiste, pour insister sur la gravité de ses blessures (*EVA*, p. 82). L'article original, que nous avons cité en première partie<sup>1</sup>, a fait ici l'objet d'une retouche. Le personnage de policier a été intégré par l'auteur de manière à créer un antagonisme testimonial entre deux figures de victime, le policier Serrano, d'une part, et l'étudiant Luis Tomás Póveda, d'autre part. Ce dernier a

---

<sup>1</sup> Pour rappel : Auteur anonyme, « Estudiantes y personas no controladas provocan incidentes en la ciudad universitaria », *ABC*, 25 février 1965, p. 49.



bien existé, il est effectivement cité par l'historien Sergio Vilar, mais aussi par José Antonio Novais dans l'article original du *Monde*<sup>1</sup> qu'a repris et notablement réécrit Isaac Rosa. Cette réécriture, particulièrement détectable pour un lecteur francophone du fait d'une langue fautive ou maladroite<sup>2</sup>, a notamment permis de retirer la mention directe de l'étudiant Póveda, de manière à fragmenter l'information au sein du dossier documentaire de la séquence 17.

La mise en regard de ces fragments documentaires et docufictionnels ne laisse aucun doute quant à la prise de position du compositeur. Outre l'asymétrie de la violence infligée aux étudiants et celle, réactive, dont peuvent être l'objet de manière sporadique les forces de la répression, c'est également le détournement du langage qui est dénoncé. À cet égard, le personnage d'étudiant-témoin souligne les manipulations et le contrôle du langage auxquels s'adonne le pouvoir franquiste : « Inicialmente la prensa negó que hubiera heridos hospitalizados » ; « publicaron informaciones sobre mi estado, diciendo que yo mejoraba » ; « los diarios se limitaron a recoger la nota de prensa ministerial que [...] afirmaba que yo había sido víctima [...] de un "tropezón tumultuario" » (*EVA*, p. 88). La presse étrangère apparaît, au contraire, comme un possible recours pour restaurer la vérité, raison pour laquelle la chambre d'hôpital est surveillée par des policiers barrant l'accès aux journalistes étrangers (*EVA*, p. 87). Face à ce discours, le témoignage du policier s'invalide lui-même dès les premières lignes : « Aquello era un trabajo como otro cualquiera, un sueldo, una jornada, unas tareas » (*EVA*, p. 89). Dans ce dernier témoignage, la violence policière franquiste se trouve niée dans sa singularité de par la comparaison avec le maintien de l'ordre en démocratie, soulignée par un diminutif qui, littéralement, minimise et « *descarga*<sup>3</sup> » le poids et la gravité de la répression : « lo mismito hacíamos nosotros » (*ibid.*). Ajoutons encore que cette violence est dépolitisée – « No pegábamos a nadie por ser comunista o ser del Atleti, sino por armar bronca en la calle » (*ibid.*) – et justifiée – « la policía pega fuerte en todas partes [...] es la única forma

---

<sup>1</sup> Pour rappel : José Antonio Novais, « Plusieurs milliers d'étudiants qui manifestaient silencieusement sont brutalement dispersés par la police », *Le Monde*, 26 février 1965.

<sup>2</sup> Pour l'illustrer, voici le premier paragraphe du pastiche d'article du *Monde* : « La tension dominante pendant les dernières semaines à L'Université de Madrid a éclaté hier avec d'énormes conséquences. Des centaines d'étudiants, qui étaient réunis à ce qu'on appelle « l'Assemblée Libre », ont marché en manifestation vers le Rectorat où ils voulaient poser un document avec leurs demandes » (*EVA*, p. 85, nous soulignons les formes fautives ou maladroites). Vincent Raynaud, le traducteur de l'édition française de *El vano ayer* a fort logiquement repris et réécrit à son tour cette fiction de document. Cf. Isaac Rosa, *La mémoire vaine*, trad. de Vincent Raynaud, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2006, p. 94.

<sup>3</sup> Nous commenterons infra que le narrateur de *El vano ayer* craint, dans sa critique de la méreprésentation, de « *descargar* » (*EVA*, p. 22) le réel, notamment au regard de sa politicalité.

de que se tomen en serio tus advertencias para la próxima vez » (*EVA*, p. 91), dans un processus de généralisation visant à nier la spécificité de la violence franquiste.

### *b. Réseau analogique et désambiguïsation*

Plus largement, le lecteur ne saurait lire le document ou la fiction de document en dehors de son intégration dans l'espace fragmentaire des fictions de discours documentaire qui parsèment le récit. Nous voulons notamment parler des séquences dans lesquelles prennent la parole, à la première personne, des personnages de témoins, autant de séquences disposées par un narrateur devenu monteur. S'il fait mine de s'effacer dans ces intégrations documentaires ou pseudo-documentaires, le narrateur n'en demeure pas moins omniprésent. En effet, le principe de composition ne saurait être pensé hors des consignes métanarratives qui n'ont de cesse d'être délivrées. Cependant, pour les besoins de la démonstration, ce dernier aspect sera abordé dans un second temps.

Le montage séquentiel expose la répétition des scènes de violence policière et de torture, invitant ainsi le lecteur à percevoir la répression dictatoriale comme un fait structurel, porté par des pratiques entendues comme le produit d'un système politique. Au gré de la lecture, le récit réticulaire dessine en outre des récurrences de motifs ou de signifiants qui construisent un réseau analogique et, donc, des constantes, par-delà la diversité des témoignages et les contradictions qu'ils mettent au jour concernant le destin des protagonistes, André Sánchez et Julio Denis. Ainsi, les blessures de Julián Grimau évoquent celles subies, des années plus tard, par Luis Tomás Póveda : « le golpearon con tanta saña que cuando llegó al hospital penitenciario tenía un hundimiento craneal en el que cabía un puño » (*EVA*, p. 119), une blessure qui n'est pas sans évoquer « el hundimiento de la caja torácica » de Póveda (*EVA*, p. 86). Le lecteur pourra reconnaître dans cette blessure la force des coups de matraque. De même, l'article de presse sur le rétablissement de Grimau (*EVA*, p. 134-136) peut être d'autant plus facilement lu comme un tissu de mensonges de la presse nationale – en l'occurrence *ABC* même si cette source n'est pas référencée<sup>1</sup> – que le lecteur le comparera avec son co-texte lointain – Póveda évoquant les mensonges des autorités quant à son supposé rétablissement (*EVA*, p. 88-89) – mais aussi avec son co-texte immédiat. L'article succède en effet à une séquence reproduisant l'extrait d'un manuel de torture (*EVA*, p. 131-133), à tel point qu'il est aisé de relier les blessures de Grimau à des pratiques tortionnaires. La fracture des poignets

---

<sup>1</sup> Auteur anonyme, « Grimau, plenamente restablecido », *ABC*, 20 avril 1963, p. 52.

peut être attribuée à la torture de la barre détaillée aux pages 132-133, que décrira ultérieurement dans le récit un militant libertaire – « Después me colgaron de una barra, con las manos esposadas en ella » (*EVA*, p. 159) –. Enfin, ces contradictions compromettent la version officielle franquiste selon laquelle Grimau se serait jeté de lui-même par la fenêtre, déjà mise en doute par un témoin diégétique – « lo machacaron en Sol y después lo tiraron por una ventana » (*EVA*, p. 118) – et confirmée par la remarque de ce même témoin, lui-même victime de tortures dans une salle sans fenêtres : « lo primero que observé fue la ausencia de ventanas » (*EVA*, p. 119). Cette contradiction sera ultérieurement mise en lumière par le témoignage d'un policier franquiste à l'issue du roman. Il justifie alors le cas Grimau en précisant que celui-ci a pu se jeter d'une fenêtre alors qu'il se rendait en salle d'interrogatoire. Du fait de sa condition de policier franquiste, son témoignage se trouve fortement mis à mal, puisque le lecteur sera enclin à associer ce personnage à un tortionnaire :

[...] yo estuve presente en lo sucedido con Grimau, lo acababan de sacar del calabozo para un interrogatorio, iba esposado, lo llevaba un funcionario agarrado por un brazo y al pasar por un pasillo con ventanas se revolvió, tomó carrera y se lanzó contra la cristalera (*EVA*, p. 290).

### **1.3. Les procédures de distanciation : le montage comme artefact**

Aux effets de sens nés de la « *dysposition* » de séquences mimant ou reproduisant des discours hétérogènes ou liés au réseau analogique qu'elles tissent entre elles, il faut ajouter l'influence notable de l'hypertrophie du discours métanarratif. C'est à la confluence de ces deux dimensions, où la prise de position se trouve omniprésente et éminemment contraignante – à la fois pour l'auteur et pour le lecteur –, que se révèle l'engagement déconstructif qui vise autant à faire œuvre qu'à faire savoir dans *El vano ayer*. C'est également à leur croisée que se fait jour le nouage des deux grands messages argumentatifs que le récit porte et met en pratique. Le roman défend ainsi, d'une part, la nécessité d'un contre-discours mémoriel littéraire qui serait également, d'autre part, un discours à même d'exhiber la gravité du franquisme et les simulacres discursifs qu'il a produit pour mieux la dissimuler

Le discours de régie permet à l'auteur diégétique de commenter sa propre écriture dans sa visée contre-discursive. Ce faisant, il se pose en figure autoritaire et exemplaire, et

appelle de ses vœux, non sans redondance, une lecture critique des fictions mémorielles et des discours politiques franquistes ou néofranquistes. Par là-même, il dessine la possibilité d'un passage entre ces deux formes discursives et entre l'écriture fictionnelle et le discours factuel. Mais en retour, et c'est là l'attrait le plus remarquable du roman d'Isaac Rosa selon nous, l'auteur diégétique livre *El vano ayer* à la même fièvre déconstructrice qu'il mobilise et à laquelle il convie le lecteur. La force de l'engagement tient ici à l'exhibition d'une autorité affirmée qui construit pourtant dans le même temps sa vulnérabilité. C'est sans doute la raison pour laquelle Anne-Laure Bonvalot va jusqu'à parler d'une « auctorialité non-autoritaire<sup>1</sup> » pour se référer, entre autres, à l'écriture engagée d'Isaac Rosa, là où nous percevons une autorité « exposée », c'est-à-dire affirmée et cependant menacée par le jugement du lecteur. En ce sens, A.-L. Bonvalot a raison de mettre en exergue la notion de responsabilité mais aussi de risque au cœur d'une littérature engagée entendue comme prise de parole publique<sup>2</sup>. Dans *El vano ayer*, le geste de disposition – mis en œuvre par l'instance de régie – ne se pense pas en dehors de celui de l'exposition (métanarrative). Or, exposer revient aussi à s'exposer ; le gage de l'engagement étant ici, notamment, le risque de voir le récit tomber dans les écueils qu'il dénonce par ailleurs.

Pour le montrer, il est possible de revenir sur deux modalités textuelles phares dans le récit : le commentaire métanarratif « contestataire » et l'incessant recours à la métalepse, dont la portée est à la fois poétique et politique. Ces deux figures ne peuvent se penser en dehors de la construction d'un lecteur critique et de la destruction – toujours recommencée – de la lecture en immersion. Derrière ces pratiques se dessine l'affirmation de la fiction comme *pharmakon*, c'est-à-dire comme un venin – la mimésis comme simulacre selon Platon –, mais surtout comme remède – la mimésis comme ressource cognitive selon Aristote.

### **1.3.1. Les commentaires métanarratifs contestataires**

*El vano ayer* constitue un métarécit — c'est-à-dire un récit sur les récits – dans la mesure où il critique conjointement l'interdiscours et l'intertexte, au point de construire des ponts entre ces deux dimensions.

---

<sup>1</sup> Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 498.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 33.

Pour ce faire, le discours métanarratif construit un tableau textuel saturé de « repentirs » au sens pictural du terme – nous l’avons relevé en première partie –, fait de ratures et de corrections incessantes, parfois depuis le prisme de la contradiction. Dans son étude du cycle mémoriel d’Isaac Rosa, Anne-Laure Bonvalot a associé ces procédés aux figures rhétoriques de l’épanorthose et de la palinodie. Selon elle, dans ces récits « l’épanorthose devient [...] palinodie : les voix que les romans d’Isaac Rosa font entendre n’interagissent pas seulement sur le mode de la reprise chorale ; elles sont en conflit, en désaccord ouvert et perpétuel<sup>1</sup> ».

Or, dans *El vano ayer*, l’épanorthose – qui consiste pour un locuteur à revenir sur ce qu’il vient d’énoncer – ou la palinodie – qui est une épanorthose de la rétractation – ne peut s’appliquer, *stricto sensu*, qu’aux commentaires métatextuels du narrateur à propos d’un discours qu’il a antérieurement et effectivement énoncé. La palinodie, au sens premier est d’abord un « poème dans lequel on rétractait ce qu’on avait dit dans un poème précédent<sup>2</sup> », ce qui suppose une continuité dans l’identité du locuteur à l’origine de l’énonciation. L’analyse de *El vano ayer* révèle que les rétractations de l’auteur diégétique, bien que fréquentes, dépassent toujours le cadre de la palinodie : se rétracter s’inscrit dans un discours oblique et ironique visant à disqualifier d’autres discours. Prenons pour exemple l’introduction de la séquence 34 dans laquelle le narrateur, ironiquement, invalide la séquence antérieure inspirée du roman d’aventure : « Mucho mejor así, ¿no es cierto? Siempre será más aceptable esta comedia de arrojados seniles, equívocos, torpezas alcoholizadas, novelitas de quioscos, parodias más o menos ingeniosas [...] » (*EVA*, p. 242). Cette palinodie se trouve soumise au mouvement centrifuge de la critique intertextuelle qui la sous-tend et la dépasse : la critique ne porte pas contre la séquence 33 en soi mais bien contre le récit populaire qu’elle mime. Enfin, la répétition de cette figure s’inscrit effectivement dans une « reprise chorale » par laquelle une pluralité d’intervenants bouscule le cours du récit, notamment pour contester d’autres versions, à la fois sur un plan intratextuel et intertextuel. Autant de raisons qui nous amènent à préférer parler, pour notre part, de commentaires métanarratifs. Mis bout à bout, ils font de *El vano ayer* un véritable palimpseste contestataire.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 222-235.

<sup>2</sup> Article « Palinodie », *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/palinodie>, dernière consultation le 20/4/2019.

### a. *La métafiction contre le stéréotype*

Les analyses proposées dans notre première partie montraient que l'hypertrophie du discours métanarratif pris en charge par l'auteur diégétique était au fondement d'un effet de document. La mise en balance des formes narratives disponibles débouche sur une prose essayistique et erratique, en lien avec l'origine étymologique du genre de l'essai – l'*exagium* désignant la balance ou la pesée –. Tout se passe comme si l'auteur diégétique exposait un brouillon de roman, le processus de création en lui-même et non pas le produit.

À cet égard, aussi bien l'auteur diégétique que les divers personnages de témoins – qui s'avèrent parfois être des lecteurs-spectateurs du roman en cours d'élaboration – se montrent critiques à l'égard de la construction du récit. L'ouverture de *El vano ayer* place le roman sous le signe de la honte et de la peur du lieu commun ou du stéréotype littéraire, ouvertement constitués en obstacles à l'écriture d'un texte apte à transmettre un savoir historique :

¿Seremos capaces de construir *una novela que no mueva al sonrojo al lector menos complaciente*? ¿Sabremos convertir la peripecia de Julio Denis en un retrato de la dictadura franquista (pues no otro será el objetivo de la posible novela) útil [...]? ¿Conseguiremos que ese retrato *sea más que una fotografía fija*, sea un análisis del período y sus consecuencias *más allá de los lugares comunes, más allá del pintoresquismo habitual, de la pincelada inofensiva, de la épica decorada y sin identidad*? (EVA, p. 17, nous soulignons)

Le lieu commun, voilà l'ennemi. Celui-ci est logiquement associé à la répétition, à une « escritura de plantilla » (EVA, p. 291) engoncée dans la répétition de schémas narratifs et génériques sur lequel l'auteur diégétique n'a de cesse de revenir. Signalons ainsi cet « aparentemente limitado repertorio de esquemas de que disponemos para retratar el período conocido como “franquismo” » (EVA, p. 15) que l'auteur développe dans une typologie à six entrées (EVA, p. 15-16). Il ne cite cependant aucun exemple précis, stimulant chez le lecteur l'envie d'en débusquer – ce que n'ont pas manqué de chercher à faire certains universitaires face à ce « quizz intertextuel<sup>1</sup> ». Plus largement, l'ensemble de la séquence 2 (EVA, p. 11-16) égrène des modèles narratifs éculés et stéréotypés. Chaque

---

<sup>1</sup> Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., citation p. 160 ; Germán Labrador, « Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de la memoria histórica », dans Palmar Álvarez-Blanco et Toni Dorca (éds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 121-130, cf. p. 124 ; Amélie Florenchie, « Isaac Rosa o la “escritura responsable” », op. cit.

source d'inspiration documentaire, tirée d'ouvrages d'histoire générale de l'Espagne contemporaine, permet immédiatement de mobiliser des poncifs associés à des genres littéraires : la femme fatale du roman d'espionnage, le roman social et la « camaradería obrera », le thriller (« novela de traiciones y sospechas ») et la figure du traître.

La séquence 3, significativement, aborde la question corollaire de la convocation de concepts et de motifs liés à la représentation de l'époque franquiste depuis la perspective du simulacre et de la falsification :

El temblor se vuelve epileptiforme cuando el autor se da cuenta de que deberá emplear determinadas palabras que, referidas al período llamado franquismo, la retórica ha convertido en lugar común, descargándolas. Palabras como *represión, clandestinidad, régimen, comunista, célula, camarada*. Y no sólo palabras, no sólo conceptos. También situaciones: porque para relatar la peripecia del profesor Julio Denis en la universidad madrileña de los años sesenta parece inevitable, en principio, cruzar territorios poblados por asambleas estudiantiles, manifestaciones disueltas por policías a caballo, calabozos húmedos, reparto de octavillas, homenajes a poetas andaluces, recitales de canción protesta, hijos de vencedores enfrentados a su herencia, agentes de la Social, cineclubs; en fin, todos esos elementos que han sido adulterados por novelistas de guante de seda, cineastas industrializados y hasta alguna serie de televisión que ha culminado la corrupción de la memoria histórica mediante su definitiva sustitución por una repugnante nostalgia. Entiéndanse, pues, las pertinentes cautelas y disuasiones del prudente autor. (*EVA*, p. 22, nous soulignons)

Comment représenter le réel si celui-ci a été recouvert de toute une sédimentation fictionnelle déréalisante ? Le discours métanarratif devient le lieu de l'assomption d'une responsabilité auctoriale face à la matière historique, une responsabilité qui se donne à voir comme une gageure. La prise de position passe par la prise de conscience de la nécessité d'une lutte contre les couches discursives successives qui, selon l'auteur diégétique, constituent autant d'écrans qui compromettent la possibilité d'une écriture réaliste transitive. C'est ce que synthétise à notre sens le choix du verbe « *descargar* » qui fait ici directement écho au titre du récit et au vers machadien cité en épigraphe. Il renvoie à la légèreté et à la vacuité de signifiants devenus insignifiants car vidés de leur signifiés. Ce dévoiement du réel laisse place à une « repugnante nostalgia » qui évoque, dans le plaisir coupable qu'elle soulève, la première épigraphe du roman, tirée d'un ouvrage de Javier Alfaya et Nicolás Sartorius : « Leyendo a determinados escritores, oyendo a ciertos políticos y visionando algunas películas, se diría que militar en el antifranquismo fue

hasta divertido<sup>1</sup> ». Cette épigraphe dresse un pont significatif à l'échelle du roman entre les discours factuels – le discours politique – et fictionnels – les livres et les films – que reconduit en permanence *El vano ayer*, comme dans la présente citation. De surcroît, l'emploi du verbe « *descargar* » pourrait constituer un écho intertextuel au titre d'un poème fameux de Gabriel Celaya : « La poesía es un arma cargada de futuro<sup>2</sup> » qui, précisément, insiste sur le poids et la puissance des mots.

Les commentaires métanarratifs n'ont ainsi de cesse de faire la chasse aux stéréotypes et aux clichés. À titre d'exemple, l'auteur diégétique évoque ses doutes au moment de faire d'André Sánchez un personnage de militant communiste avant de revendiquer cet engagement au nom d'une réalité historique précise : le PCE fut bel et bien le principal parti d'opposition au franquisme (*EVA*, p. 57). De même la construction de Julio Denis ou d'André Sánchez obéit, dans son indétermination, à un refus du héros pur ou du « méchant » comme incarnation du mal : le respect de la singularité humaine impose de ne pas réduire la vie représentée à un simple support (ré)créatif, une « *mera carnaza literaria* » (*EVA*, p. 60). Cette censure transparait également dans les parodies, parfois esquissées, de récits populaires. Ainsi de l'ébauche de récit sur la jeunesse sévillane de Julio Denis (*EVA*, p. 211-220) dans lequel ce dernier est affublé d'un père incarnant « el estereotipo caciquil » (*EVA*, p. 214) tandis qu'en toile de fond se donnerait à voir « un hermoso retablo de las luchas socialistas en Sevilla » (*ibid.*).

Le rejet systématique du lieu commun programme une lecture critique également textualisée par la perspective des témoins-lecteurs qui interviennent pour dénoncer, à leur tour, des lieux communs qu'ils attribuent à l'auteur diégétique. Ainsi, à la séquence 6, la première irruption d'un témoin donne lieu à une critique conjointement littéraire et historique : « ¿Se me permite opinar? Debo discrepar: tales afirmaciones equivalen a tropezar con estrépito en esos clichés que, según se ha dicho anteriormente, van a ser evitados » (*EVA*, p. 25). Le policier franquiste de la séquence 36 reproche également à l'auteur d'avoir sombré dans les poncifs : « se deja llevar por ideas primitivas, lugares comunes, la policía represora, proterva » (*EVA*, p. 266). La crainte du lieu commun

---

<sup>1</sup> Nicolás Sartorius et Javier Alfaya, *La memoria insumisa. Sobre la dictadura de Franco*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 142.

<sup>2</sup> Gabriel Celaya, « La poesía es un arma cargada de futuro », *Cantos iberos*, Alicante, Verbo, 1955. Il est à noter que l'explicit du roman semble également mobiliser l'hypotexte de Celaya : le *relator* de la dernière séquence du livre remarque ainsi, en généralisant à partir du cas de Marta Requejo, « Hay personas capaces de cruzar la vida sin mancharla y sin ser manchados por ella » (*EVA*, p. 304). Pour G. Celaya, l'engagement revient précisément à « mancharse » dans ce même poème : « Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse ».



s'articule en outre à une rhétorique de la théâtralité – développée au travers de références au grotesque, à la farce, au mélodrame, au cinéma – qui mobilise à la fois la répétition, le ressassement, et l'artificialité du simulacre, comme l'a bien montré Anne-Laure Rebreyend<sup>1</sup>.

### *b. La métafiction contre la dégradation du pacte référentiel réaliste*

C'est également au nom de cette même vacuité, de cette théâtralité déréalisante et de cette stéréotypie que sont condamnées différentes formes d'écritures réalistes associées à la paralittérature et à la dégradation du réel. Nous avons mentionné, plus haut, certaines des formes soumises au regard ironique du narrateur et à la mise à distance parodique. Outre le roman d'espionnage assimilé au roman de gare (*EVA*, p. 209-210 et p. 221-241), il faut également signaler le roman historique, parfois associé à la figure de Galdós – « el galdosiano modelo de los episodios nacionales » (*EVA*, p. 213) –, ou encore le roman social des années 1950 lorsque le narrateur évoque la nécessité de réfréner le

probable afluente que la narración nos abre, un relato según los patrones del realismo literario de entonces, con cabecitas rapadas, piojos, ropas remendadas, caza de ratas, juegos de guerra en las ruinas de la Ciudad Universitaria con hallazgo de cadáver incluido, [...] *un relato amenazado por plagios y lugares comunes*. (*EVA*, p. 98-99, nous soulignons)

La critique semble viser l'écriture réaliste, mais il ne faut pas s'y tromper. Elle porte avant tout contre la répétition de formes convenues, contre des signifiants devenus insignifiants de par leur transformation en creuset de lieux communs au service d'une écriture dépolitisée et déshistoricisante. En somme, elle porte contre la dégradation du pacte référentiel réaliste, comme l'avance Germán Labrador, qui considère que Isaac Rosa pose, dans *El vano ayer*, la question d'une responsabilité éthique et politique face à la mémoire historique, c'est-à-dire une question de « *decoro* » – autrement dit, de convenance. Pour G. Labrador, cet enjeu renvoie non seulement au problème de l'adéquation entre la matière et le mode d'écriture (registre, genre), mais également aux conditions qui président à la recevabilité du recours à la fiction. Parmi ces conditions figurent l'adéquation entre la fiction et « la documentación histórica y el rigor archivístico<sup>2</sup> »,

---

<sup>1</sup> Cf. Anne-Laure Rebreyend, « Deconstrucción del realismo. Paradojas de la metáfora del teatro en *El vano ayer*, de Isaac Rosa », *op. cit.*

<sup>2</sup> Germán Labrador, « Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de la memoria histórica », *op. cit.*, p. 125.

d'ailleurs mise en scène dans la bibliographie placée à l'issue du récit. Il y a donc une question de rigueur documentaire, elle-même inséparable de la question du poids des mots et de la politicité du réel.

Il n'y a donc pas de critique à l'endroit du réalisme en tant que tel, mais de sa dégradation paralittéraire au service de visées commerciales sous couvert d'une fonction documentaire usurpée. Ainsi, lorsque le narrateur décide qu'il est temps de relater la jeunesse de Julio Denis, il évoque avec ironie les potentialités offertes par le début du XX<sup>e</sup> siècle espagnol et de l'espace sévillan dans laquelle il décide de situer l'action :

En el caso de Julio Denis, el autor es eufóricamente consciente de las generosas posibilidades que anuncia una acción desarrollada en Sevilla durante las cuatro agitadas décadas que transcurren entre el arranque novecentista y el estallido de la guerra civil; *basta tener unos mínimos conocimientos* de historia española para adivinar *el enorme caudal* novelesco que nos espera, *una ficción que no sólo entretiene sino que además alimenta* [...] (EVA, p. 213, nous soulignons).

L'ironie du narrateur offre une vision comptable et capitaliste de la littérature : l'investissement est minimal – « unos mínimos conocimientos » – mais les bénéfices plus que généreux – « el caudal » prenant le double sens d'« abondance » et de « capital<sup>1</sup> » –. Ici, la dimension cognitive et instructive est subordonnée au divertissement et à l'intérêt du marché. Cette dénonciation de la dégradation de la consigne de « *placere et docere* », si souvent reprise depuis l'Antiquité latine<sup>2</sup>, peut également se lire dans *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Dans ce roman, le lecteur critique, qui interrompt le flux du récit pour y intercaler ses commentaires, finit par estimer que la thématique historique sert « de referente atractivo, reconocible, donde el lector se siente cómodo y se muestra curioso<sup>3</sup> ». Ce qui est dénoncé, c'est, *in fine*, le principe même d'un plaisir fondé sur le confort et le conformisme, sur une illusion référentielle entendue comme illusion d'une vertu informative de la fiction mercantile. C'est à ce titre qu'Isaac Rosa, dans l'épître, n'a eu de cesse de se montrer critique à l'endroit de la littérature « commerciale » et du roman historique, en particulier, « que se basa en la vieja fórmula de “instruir

---

<sup>1</sup> « Caudal » a d'abord le sens de « Hacienda, bienes de cualquier especie, y más comúnmente dinero », d'où a dérivé le sens d'« abondance » selon le *Diccionario de la lengua española* de la RAE, qui signale qu'étymologiquement, le terme tire sa source de l'étymon latin *capitālis*, « capital ».

<sup>2</sup> Ce précepte est fréquemment associé à Horace qui énonce ainsi : « il enlève tous les suffrages celui qui mêle l'agréable à l'utile, sachant à la fois charmer le lecteur et l'instruire » (Horace, *Art poétique*, v. 343-344, dans *Épîtres*, trad. de François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 220).

<sup>3</sup> Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, *op. cit.*, p. 444, nous soulignons.

deleitando”<sup>1</sup> ». Dans son prologue à une réédition du célèbre pamphlet contre le roman historique de l’écrivain italien Alessandro Manzoni, Isaac Rosa questionne à nouveau l’illusion du *placere et docere* dans le roman historique, entendu comme une paralittérature commerciale :

[las] colecciones de novela histórica [...] buscan convertir en consumo el aparente interés de los lectores por el conocimiento del pasado (aunque sea un conocimiento trivializado). [...]. Autores y editores saben que el viejo “instruir deleitando”, en versión simplificada, se ha convertido en la consigna de enganche para una parte mayoritaria de los lectores, que buscan deleite y se conforman con una apariencia de instrucción, poco más que unos cuantos nombres históricos, un buen anecdotario de época, un colorido memorable. [...] Hoy parece que mayoritariamente se impone un tipo de novela donde el único aliento es el comercial, mediante la introducción de fórmulas arquetípicas [...] y el descuido, a veces escandaloso, del rigor histórico<sup>2</sup>.

Cette attaque fait directement écho à celle portée depuis l’espace textuel de *El vano ayer* au roman historique et à l’assimilation de la fiction mémorielle à ce genre commercial. Selon le narrateur, dans cette perspective, la guerre civile ou le franquisme prennent le risque de ne plus être autre chose qu’un « mero escenario para ambientar pasiones, luchas y muertes que en realidad son intemporales », un décor interchangeable avec d’autres contextes historiques désormais lointains et sans rapport avec le présent, tels que « los monasterios medievales » ou « la Roma imperial » (*EVA*, p. 250). Il n’y a pas de récusation de la fonction documentaire de la littérature chez Isaac Rosa, mais bien de sa dégradation au service d’un « réalisme mélodramatique<sup>3</sup> » et mercantile. Javier Cercas associe ce phénomène au *kitsch*, dans une critique analogue, exposée dans son roman *El impostor*. Dans ce récit, il associe le faux rescapé des camps nazis Enric Marco à ce qu’il appelle « l’industrie de la mémoire historique » à laquelle il fait des reproches semblables à ceux d’Isaac Rosa ou du narrateur de *El vano ayer* :

---

<sup>1</sup> Isaac Rosa, « la ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores », dans Amélie Florenchie et Isabelle Touton (éds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2000)*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 27-33, citation p. 29.

<sup>2</sup> Isaac Rosa, « Prólogo », dans Alessandro Manzoni, *Alegato contra la novela histórica y, en general, contra las obras mixtas de historia y ficción* [1830], trad. de Marta Pino Moreno, Ségovie, Ediciones La uña RoTa, 2011, p. 7-17, cf. p. 8-10. Manzoni, auteur de romans historiques dans la lignée de Walter Scott dans les années 1820, devient avec cet essai l’un des premiers pourfendeurs de ce genre alors naissant (cf. Celia Fernández Prieto, *Historia y novela, op. cit.*, p. 106-108).

<sup>3</sup> Anne-Laure Rebreyend, « Deconstrucción del realismo. Paradojas de la metáfora del teatro en *El vano ayer*, de Isaac Rosa », *op. cit.*, p. 67.

[E]s pura mentira (es decir: puro kitsch) la versión novelera y ornamental de la historia que Marco propagaba en sus relatos tanto de Flossenbürg como de la guerra y de la posguerra españolas, narraciones plagadas de *emoción y golpes de efecto y énfasis melodramáticos*, generosas en cursilería pero inmunes a las complejidades y ambigüedades de la realidad, protagonizadas por *un héroe de cartón piedra* [...]. [...] la nueva industria de la memoria necesita alimentarse del kitsch histórico, que regala a quien lo consume *la ilusión de conocer la historia real* ahorrándole las ironías y contradicciones y desasosiegos y vergüenzas y espantos y náuseas y vértigos y decepciones que ese conocimiento depara [...]<sup>1</sup>.

Le réalisme « rosien » s'élève contre la dégradation du réel et contre la culture du divertissement. Celle-ci produirait, selon cette perspective, des fictions historiques mensongères susceptibles de faire l'objet d'une réception non distanciée et documentaire<sup>2</sup> : « poco importan el rigor, la verdad histórica, la memoria leal o mellada, la falsificación mediante tópicos generados por los vencedores, estamos contruyendo una ficción, señoras y señores, relájense y disfruten » (EVA, p. 220) affirme ainsi le narrateur tout en faisant mine de prendre la parole tel un maître de cérémonie annonçant le début d'un spectacle divertissant – « relájense », « disfruten » –.

### c. *La métafiction contre le discours franquiste*

L'autoréférence n'a plus une portée endogène mais bien plus intertextuelle et même interdiscursive. La distanciation et l'activation permanente d'une lecture critique et réflexive exposent *El vano ayer* comme un artéfact discursif, mais elles invitent surtout à considérer sa charge critique proprement référentielle. En effet, le récit peut se voir comme une injonction par laquelle le lecteur est censé lire les fictions mémorielles depuis une posture de refus du lieu commun et du mélodrame. Il s'agit d'une autoréférence intertextuelle mais également interdiscursive dans la mesure où le récit, tant sur un mode implicite qu'explicite, dresse une continuité notable entre la fiction commerciale et le discours franquiste, en tant qu'entreprise de propagande et de falsification du réel historique.

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *EI*, p. 188, nous soulignons les points les plus concordants avec les positions d'Isaac Rosa et de l'auteur diégétique de *El vano ayer*.

<sup>2</sup> En guise de contrepoint, signalons que la scénariste Helena Media, qui a notamment réalisé le scénario de *23F: El día más difícil del Rey* pour TVE, a reconnu que la dramatisation et la simplification au nom de la mise en intrigue et de la captation du spectateur l'emporte sur les considérations éthiques de la manipulation des référents historiques. Son retour d'expérience révèle pourtant que ce type de fiction historique fait souvent l'objet d'une réception documentaire. Cf. Helena Media, « Ficciónar la historia: desafíos y responsabilidades », dans Norberto Mínguez (éd.), *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013, p. 201-214.

À l'échelle du roman, ce passage de l'une à l'autre est récurrent. Pour l'illustrer, seront abordés ici trois exemples complémentaires. Saisis ensemble, ils composent un réseau analogique irradiant depuis un noyau : l'article de presse reproduit à la séquence 10 (*EVA*, p. 42-43). Dans cette séquence, le narrateur-monteur reproduit un éditorial franquiste<sup>1</sup> en faisant usage des italiques. Il faut souligner que le narrateur-monteur respecte ici la typographie du document original, qui figure effectivement en italiques dans son contexte d'origine.

Cette rupture typographique trouve un écho dans une séquence ultérieure dans laquelle l'auteur diégétique intègre un extrait des aventures de Guillermo Birón (*EVA*, p. 209-210), le héros des *novelas de quiosco* qu'écrivait Julio Denis pour arrondir ses fins de mois au sein de la maison d'édition du vieux beau don Carlo de Lope. Or, à l'échelle du roman, seules ces deux séquences figurent en italique. Cette coïncidence formelle construit un rapport d'analogie – et de continuité – entre la prose ridicule et invraisemblable du roman d'espionnage et les pratiques discursives franquistes. Cette association est explicitée dans la séquence 30 sur la biographie de l'éditeur Carlos López. Le narrateur assimile les « *novelas de kiosco* », commerciales et populaires, à une forme de collaboration avec les autorités franquistes : « la labor de entretenimiento y evasión nacional que el editor realizaba hacia la empobrecida población fue reconocida por las autoridades » (*EVA*, p. 203, nous soulignons). Le divertissement devient ici synonyme de désengagement.

Enfin, les dernières lignes de l'article phalangiste de la séquence 10 trouvent un écho remarquable plus avant dans le récit. Il se dessine ainsi une ligne de continuité entre le lecteur asservi au discours franquiste et le lecteur passif et friand d'une lecture immersive associée à la paralittérature. La séquence 10 évoque « el *ingenuo* lector, a quien se intenta perturbar el tranquilo disfrute de su cuota de paz » (*EVA*, p. 43, nous soulignons), que l'on peut associer à un lecteur conformiste et finalement discipliné face au discours franquiste<sup>2</sup>. L'auteur diégétique, à la séquence 29, évoque les critiques d'un « grupo de radicalizados lectores » (*EVA*, p. 189), et cite en ce sens la missive d'un « incontinente lector » (*EVA*, p. 190). Ce syntagme dresse un parallèle entre ce dernier et l'auteur diégétique, qui s'était plus tôt présenté comme un « incontinente autor » (*EVA*,

---

<sup>1</sup> Nous avons signalé, en première partie, que cet article était en fait tiré de l'organe de presse officiel du parti unique FET y de las JONS (Anonyme, « Les duele la paz », *Arriba*, 26/02/1965, p. 2).

<sup>2</sup> Il faut souligner que ce texte figure bel et bien dans l'article original tiré de l'organe phalangiste *Arriba*. L'intégration de cet article dans un nouveau contexte discursif ainsi que le regard ironique du narrateur-monteur contribuent irrémédiablement à infléchir le sens initial de la lettre du texte.

p. 102), d'autant que le contenu de la lettre de ce dit lecteur se trouve être métafictionnel (EVA, p. 191). Faisant ironiquement mine d'opposer une fin de non-recevoir à ces critiques, l'auteur affirme : « Es suficiente este extracto para que *el ingenuo lector, a quien se intenta perturbar el tranquilo disfrute de su novela*, perciba el carácter irracional e insostenible de tales argumentos » (EVA, p. 191-192, nous soulignons). Le lecteur ingénu, adepte de la lecture immersive, n'est jamais que celui qui accepte de se divertir pour échapper au poids du réel. En outre, le réseau d'échos – assimile, le lecteur naïf et immersif – adepte de paralittérature divertissante – au lecteur conformiste et réactionnaire de la presse franquiste. Dans le même temps, il est remarquable que le roman récupère le discours franquiste pour l'insérer dans un montage qui le déconstruit et le resignifie au service de ses visées poétiques et politiques.

Dans cette critique aigüe de la lecture immersive et divertissante, le roman actualise certains traits de la dénonciation du divertissement à laquelle se livre Pascal dans ses *Pensées*. Pour ce dernier, l'action au service d'objectifs divers – emplois, conflits, conquêtes, honneurs – n'est jamais qu'une manière de se détourner de la mort comme réalité fondamentale : « c'est le tracass qui nous détourne d'y penser et nous divertit<sup>1</sup> ». Chez Isaac Rosa, la lecture acritique, passive et immersive de ce réalisme paralittéraire de bas étage a des implications de taille. Elle revient à accepter le simulacre, mais aussi les discours de propagande, et à finalement se détourner de la possibilité d'une saisie effective du réel. En poussant cette logique jusqu'à son terme, c'est la possibilité d'un engagement véritable dans le réel qui s'avère compromise.

### 1.3.2. *Poétique et politique de la métalepse*

La métalepse constitue une figure narrative récurrente dans *El vano ayer*, sous des modalités diverses que nous proposons ici de sérier. Fréquemment liée à la métafiction, elle constitue la seconde grande modalité de distanciation autoréflexive du récit. Anne-Laure Rebreyend a bien souligné que *El vano ayer* est sous-tendu par la pensée d'une performativité de la fiction<sup>2</sup> en termes représentationnels. Cette conception de la fiction n'a rien d'irrationnel : l'influence de la fiction sur les représentations et les croyances « référentielles » – dans la mesure où elle informe la perception et la pensée du réel – est

---

<sup>1</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, fragment 139, texte établi par Léon Brunschvicg, Paris, Classique Hachette, 1990 [1670], p. 391.

<sup>2</sup> Anne-Laure Rebreyend, « Deconstrucción del realismo. Paradojas de la metáfora del teatro en *El vano ayer*, de Isaac Rosa », *op. cit.*, p. 64.

avérée<sup>1</sup>. Cependant, les modalités et le degré de cette influence continuent d'alimenter le débat théorique<sup>2</sup>. En ce sens, dans un ouvrage récent, Françoise Lavocat dénonce ce qu'elle estime être une tendance à surestimer les pouvoirs de la fiction sur le réel<sup>3</sup>. L'affirmation conjointe d'une « discursivité du réel » et d'une performativité de la fiction sur les représentations ne saurait être pensée en dehors de l'ambition de *El vano ayer* de participer aux batailles discursives pour donner un sens au réel historique.

Or, le recours systémique à des stratégies de distanciation fondées sur la métalepse participe dans une large mesure à revendiquer, formellement, les pouvoirs de la fiction et, plus largement, des récits sur le réel. De manière corollaire, cette figure participe également de l'affirmation d'une responsabilité vis-à-vis des mots et de la mise en récit.

#### a. *Métalepses ascendantes et descendantes*

Dans *El vano ayer*, la métalepse est traversée par une dynamique croisée qui a pour effet conjoint et contradictoire de construire une référentialité de la diégèse tout en l'exhibant comme un artefact. Par-là même, le récit montre en acte la performativité de la fiction et lutte, simultanément, contre l'illusion référentielle de l'effet de document propre à la fiction testimoniale.

La métalepse désigne, selon Gérard Genette, « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement<sup>4</sup> ». Françoise Lavocat remarque que la métalepse renvoie à la question des frontières entre fait et fiction. Elle ajoute que le récent développement de cette notion dans le discours critique est allé dans deux directions contradictoires. Pour les uns – notamment pour G. Genette – la métalepse « souligne les frontières de la fiction », tandis que pour les autres, elle fonctionne comme « un opérateur de brouillage<sup>5</sup> ». Dans *El vano ayer*, ces deux dimensions sont complémentaires et indissociables.

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives », dans Catherine Grall et Marielle Macé (études réunies et présentées par), *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, PUR, 2009, p. 15-32.

<sup>2</sup> François Lavocat, *Fait et fiction*, op. cit., p. 147-175.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 244.

<sup>5</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, op. cit., p. 473.

L'intervention des personnages de témoins dans le récit se fait sur le mode de l'irruption<sup>1</sup>. *El vano ayer* ressemble à cet égard à une mise en procès en ce qu'il figure une forme de tribunal improvisé dans lequel des témoins prennent tour à tour la parole depuis leur subjectivité. Or, cette subjectivité est rendue problématique puisque l'auteur diégétique se réfère à eux en recourant au terme de « *relator* ». Il s'agit d'un terme ambigu dans la mesure où il désigne, en castillan, non seulement un « conteur » mais aussi un « rapporteur » au sens institutionnel et juridique du terme<sup>2</sup>. En ce sens, la séquence 11 peut se lire comme une mise en abyme parodique de la structure du récit. Dans ce passage du roman, le cours de l'universitaire Julio Denis est interrompu par un groupe d'étudiants comparés à des « *parlamentarios* » puis à des « *peculiares procuradores en cortes* » (*EVA*, p. 49) l'accusant d'être le responsable de l'arrestation de l'étudiant communiste André Sánchez.

Au niveau de la narration, les irruptions de témoins peuvent être définies comme des métalepses ascendantes, par lesquelles les personnages semblent quitter l'espace de l'histoire pour s'introduire dans l'univers de l'auteur<sup>3</sup>. Il y a effectivement métalepse puisque la figure de Julio Denis avait été initialement présentée par l'auteur comme une construction fictionnelle. L'irruption extradiégétique du personnage de témoin d'une histoire racontée par le narrateur, outre qu'elle brouille les hiérarchies entre le narrateur et les personnages, permet à ce qui ressemblait à une esquisse de diégèse d'envahir l'espace narratif fortement référentiel du narrateur. Si celui-ci paraissait extradiégétique, son dialogue constant avec des personnages diégétiques tend à brouiller les niveaux narratifs. En ce sens, les métalepses ascendantes transgressent les frontières de la fiction.

Par là-même, la métalepse ascendante figure la capacité du récit à s'immiscer dans le réel, et finalement, à en être une partie intégrante. Dans le même mouvement, non sans contradiction, c'est le récit tout entier qui se donne à voir comme un artefact. Cette dimension artéfactuelle se trouve d'autant plus marquée que des personnages de lecteurs peuvent également intervenir. Souvent, ce sont les témoins qui se révèlent également des

---

<sup>1</sup> On peut, en ce sens, voir dans *El vano ayer* la mise en œuvre d'une « poétique de l'interruption » pour reprendre les termes d'Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol contemporain*, *op. cit.*, p. 207 et suivantes.

<sup>2</sup> Le *Diccionario de la lengua española* de la RAE distingue ainsi le *relator* entendu comme « Persona que en un congreso o asamblea hace relación de los asuntos tratados, así como de las deliberaciones y acuerdos correspondientes » ou, au sens juridique, comme « letrado cuyo oficio es hacer relación de los autos o expedientes » (article « *relator* », *Diccionario de la lengua española*, en ligne : <https://dle.rae.es/?id=Vpf6L7o>, dernière consultation le 21/04/2019).

<sup>3</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, *op. cit.*, p. 475, note 2.



lecteurs du roman en train de se faire, à l'image du policier néofranquiste de la séquence 36.

En outre, la scénographie du tribunal improvisé produit *in fine* un effet de réel. Celui-ci découle de la production de fictions de témoignages énoncés à la première personne et de l'effet polyphonique induit. Plusieurs versions possibles ou compossibles de mêmes événements sont ainsi proposées au lecteur qui se trouve dès lors amené à produire des recoupements<sup>1</sup> et à formuler des hypothèses interprétatives. Face à ce puissant effet de réel que nous avons qualifié *supra* d'effet de document, le narrateur construit des métalepses descendantes en s'introduisant dans le discours des *relatores* à diverses reprises. Ces irrptions, souvent opérées grâce à des parenthèses, rend à ces témoignages leur condition d'artefact textuel au service de la construction du roman. Cette condition artéfactuelle est explicitée par le narrateur, qui énonce que les *relatores* « no juegan más que un papel secundario, instrumental » (*EVA*, p. 138). Ainsi, à la séquence 18, il interrompt le cours du récit d'un ami d'André Sánchez, anticipant les attentes du lecteur :

Yo llegué al hogar con apenas tres años (y aquí el lector quizás espera, desde el momento en que se ha mencionado el hogar del Auxilio Social, la habitual narración sobre las condiciones de internamiento de los niños, la carestía total, el frío y el hambre, la bestialidad de los curas y demás. Recomendamos, a cambio de omitir ese meandro descriptivo de indudable interés, la lectura de la certera serie *Paracuellos*, de Carlos Giménez). (*EVA*, p. 97)

Ici, le flux du témoignage se trouve interrompu par l'intromission de la voix du narrateur entre parenthèses. Une seconde modalité de métalepse descendante figure dans la séquence durant laquelle un témoin libertaire narre les tortures subies par deux fois sous le franquisme tout en exhibant la condition d'artefact littéraire de son témoignage :

Me engancharon como pudieron los electrodos, cuyo solo pinzamiento ya era un dolor, e hicieron trabajar la dinamo. Es inútil, una vez más, *que el autor intente en su relato elegir palabras para mi sufrimiento*. No tenía prácticamente fuerzas para sacudirme, para aullar, para suplicar, *aunque el autor forzaré mi léxico, me hará buscar comparaciones imposibles*, me lleva a afirmar que aquello era como si me hubieran introducido por el recto una rata gigante y ardiente, que a su paso

---

<sup>1</sup> Olivier Caïra précise que le discours factuel – qu'il soit scientifique, philosophique, journalistique etc. – et plus largement la perception du réel « découle de la concordance des versions ». En ce sens, un discours factuel peut se définir comme pouvant résister à la contrainte du recoupement. (Olivier Caïra, *Définir la fiction*, *op. cit.*, cf. p. 49-60, citation p. 53).

lo destrozaba todo en mi interior, *mera palabrería*, inútiles diccionarios del dolor. (EVA, p. 167-168, nous soulignons).

Dans *El vano ayer*, le montage des voix de la contestation constitue un choc des hétérogénéités problématique dans sa forme même. La dispute et le dissensus de voix dissidentes et en désaccord les unes avec les autres se trouvent encadrées par la toute-puissance de l'auteur qui fait irruption et réaffirme son autorité. Il l'expose et s'expose par là-même au rejet, et ce, à l'ère du soupçon qui affecte l'autorité de l'auteur à produire un engagement littéraire et un discours assertif<sup>1</sup>. À l'heure où « l'autorité de la présence auctoriale semble la cible de tout un pan de la littérature contemporaine<sup>2</sup> », tout se passe comme si cette autorité auctoriale ne pouvait s'affirmer qu'au prix de construire une structure à même de la rendre visible et fragile, via la distanciation et la promotion d'une lecture critique susceptible de la remettre en cause. Il s'agit là d'un trait caractéristique de l'anti-roman<sup>3</sup>, genre auquel se rattache *El vano ayer*.

### b. *Métalepses thématiques*

La métalepse, en tant que forme structurelle et structurante, fonctionne comme une arme critique et un outil d'éveil du lecteur. Cette dialectique de la déconstruction/construction s'observe également dans les métalepses thématiques qui parcourent le texte et mettent en garde contre les dangers de la lecture immersive tout en insistant sur le pouvoir performatif de la littérature.

Le discours du récit revient à de multiple reprise sur le motif de la performativité du langage et le poids des discours sur le réel. On constate à cet égard que les témoins soulèvent – à plus ou moindre degré – la question de l'influence des discours, qu'ils soient fictionnels ou non, sur le réel intradiégétique. À la séquence 15, le témoin raconte comment le propriétaire d'un bar non seulement repousse les étudiants venus chercher protection dans son établissement durant une manifestation estudiantine mais aussi reprend des discours franquistes qu'il a donc intériorisés :

---

<sup>1</sup> Dominique Viart, « La littérature contemporaine et la question du politique », *op. cit.*, p. 111-113.

<sup>2</sup> Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, PUR, 2010, p. 109-120, citation p. 119.

<sup>3</sup> Cf. Françoise Sylvos, « Le roman excentrique dénonciateur et victime du stéréotype », dans Alain Goulet (dir.), *Le Stéréotype. Crise et transformations*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1994, p. 129-139, cf. p. 130-131.

Me dirigí hacia este establecimiento, arrastrando con dificultad al estudiante herido que colgaba de mi hombro. Sólo pretendía dejarlo a salvo, echarle un poco de agua en la cara. Pero nada más entrar, entre la curiosidad y la reprobación de los clientes que miraban al ensangrentado, el dueño del bar agitó a pocos centímetros de mis narices una pata de mesa camilla [...] y me gritó que me largase, que no quería saber nada de nosotros, *que éramos unos maleantes y ese tipo de lindezas tomadas de la prensa.* (EVA, p. 69, nous soulignons)

Ici, le terme « *maleante* » évoque la *ley de vagos y maleantes* votée sous la Seconde République mais souvent associée au franquisme en ce qu'il en fit un usage récurrent et extensif – en 1954, la loi est réformée de manière à réprimer l'homosexualité<sup>1</sup>. Plus avant, un autre témoin se remémore son passage dans les locaux de la Direction Générale de Sécurité, à la Puerta del Sol. Il se rappelle que, se sachant sur le point d'être torturé, de nombreux récits lui vinrent en mémoire : les « narraciones espantosas recogidas en las publicaciones del partido », le destin funeste de Julián Grimau ainsi que des récits oraux – « Me habían contado muchas historias de la Social, me habían referido toda una tipología de comisarios, de interrogadores » (EVA, p. 125).

Ce motif récurrent suggère l'idée selon laquelle notre perception du réel est conditionnée par des réseaux discursifs qu'il convient de mettre à distance et de soumettre à la critique. Plus largement, ces métalepses thématiques montrent la pénétration de la doxa dans notre rapport au réel, dès lors que les personnages du récit se révèlent « tributaires des représentations collectives et des évidences qui sous-tendent leur discours » de sorte que leur parole se trouve, à leur insu « modelée par ce qui se dit et se pense autour d'eux<sup>2</sup> ».

Geneviève Champeau<sup>3</sup> a remarqué à juste titre que le récit peut se lire comme une réécriture de la célèbre nouvelle « Continuidad de los parques<sup>4</sup> », de Julio Cortázar, au service d'une mise en garde du lecteur contre la lecture immersive. On se souvient que dans cette nouvelle, le protagoniste, impatient de se plonger dans sa lecture, rentre chez lui s'installer confortablement dans un espace matriciel proche du cocon et surtout coupé du réel – « arrellanado en su sillón favorito, *de espaldas a la puerta* » (nous soulignons). Cependant, par une métalepse spectaculaire, il est finalement assassiné par l'un des

---

<sup>1</sup> Eliseo Fernández, « La Segunda República Española bajo el prisma del anarcosindicalismo ibérico: entre monarquías que se hunden y repúblicas que pierden pie », *HISPANIA NOVA. Revista de Historia Contemporánea*, n° 11, 2013, p. 437-472, cf. p. 466. En ligne : <http://hispanianova.rediris.es>, dernière consultation le 22/04/2019.

<sup>2</sup> Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 118.

<sup>3</sup> Geneviève Champeau, « Les “romans de la mémoire” renouvellent-ils le roman à thèse ? », op. cit., p. 210.

<sup>4</sup> Ce récit ouvre le recueil de nouvelles *Final del juego*, Mexico, Los Presentes, 1956.

personnages du roman qu'il lisait, faisant de la nouvelle un avertissement face aux pouvoirs de la littérature. Dans *El vano ayer*, cette même dynamique est reconduite et démultipliée sous la forme de ce que nous proposons d'appeler des métalepses thématiques, dans la mesure où le récit thématise les passages de la fiction au réel.

Le protagoniste du roman, Julio Denis, publie anonymement des « *novelas de kiosco* » commerciales et populaires mettant en scène l'espion Guillermo Birón, héros de carton pâte dont le nom ridicule connote une littérature dégradée : Guillermo évoque le prénom William (Shakespeare) tandis que Birón, de manière plus évidente, castellanise le nom du poète Lord Byron. Mais Julio Denis, dans la séquence 33 du roman, devient lui-même la proie de l'immersion mimétique suite à un épisode d'alcoolisation et pense alors incarner son propre personnage, Guillermo Birón. Cette confusion entre le réel et la fiction s'empare aussi des forces de police qui arrêtent simultanément André Sánchez, lequel utilise précisément le nom de Guillermo Birón comme pseudonyme dans la clandestinité, et Julio Denis. Ce qui n'était originellement qu'une potentialité narrative évoquée par l'auteur diégétique<sup>1</sup> devient une certitude policière exprimée par un *relator* policier pour justifier les arrestations conjointes de Denis et de Sánchez – « *supimos lo de las novelitas de quiosco* » (*EVA*, p. 276) – qui conduisent à la disparition du premier et à la mort du second<sup>2</sup>. Julio Denis et André Sánchez fonctionnent ainsi comme des métaphores des dangers de la littérature immersive via une métalepse thématique qui avait été ébauchée dans le traitement du personnage de l'éditeur de romans de gare Carlos López. L'auteur diégétique imagine en effet sa mort sous la forme d'une métalepse esquissée dans une comparaison : « Probablemente [Carlos López] acabaría sus días infartado en alguna playa mexicana, como si uno de sus detectives de papel le hubiera ajusticiado a balazos por tanta tropelía literaria » (*EVA*, p. 208). Ainsi, l'immersion fictionnelle se révèle mortifère et nocive : « la fiction tue » semblent affirmer ces métalepses thématiques que l'on peut également interpréter comme des mises en abyme des enjeux du roman sur le mode de la contre-exemplarité.

---

<sup>1</sup> « Una variante aún más audaz, y que permitiría introducir algunos recursos humorísticos, propone que el profesor, en efecto, transmitía consignas en lengua cifrado, pero no en colaboraciones periodísticas, sino en las páginas de unas novelas de quiosco que escribiría mediante seudónimo » (*EVA*, p. 29-30).

<sup>2</sup> Soulignons que ce motif de l'inscription de consignes dissimulées dans des *novelas de kiosco* ressemble fort à une référence intertextuelle à un roman lui-même saturé d'intertextualité, le roman *Beltenebros*, d'Antonio Muñoz Molina (Barcelone, Seix Barral, 1989), dans lequel le personnage de Rebeca Osorio publie durant le franquisme d'après-guerre des romans de gare dans lesquels elle glisse des consignes politiques à destination des communistes espagnols de l'intérieur. Ce motif est également présent dans l'adaptation cinématographique réalisée par Pilar Miró (1991).

### 1.3.3. *La fiction comme pharmakon : construire un lecteur critique*

Il y a de la maïeutique socratique chez Isaac Rosa : *El vano ayer* vise à accoucher d'un lecteur critique face aux dangers de la lecture immersive. Si l'on revient au double syllogisme qui constitue la structure argumentative du roman, le lecteur critique fait figure d'incarnation de la visée argumentative du récit. Autrement dit, le contre-discours performatif qu'ambitionne de construire Isaac Rosa s'incarne dans la construction du lecteur critique.

Dans les nombreuses allusions à la communauté des lecteurs dans *El vano ayer*, la critique universitaire a bien perçu le clivage entre un pôle passif et un pôle actif de la lecture<sup>1</sup>. On se limitera à un seul exemple : à la séquence 19, le narrateur oppose le « tranquilo leedor » à « el interés del lector » (*EVA*, p. 102). Le terme « leedor », ancien synonyme archaïque de « lector<sup>2</sup> », évoque la distinction proposée par le poète Pedro Salinas entre le « leedor » – le lecteur « utilitaire » de journaux, de livres de compte, de recettes de cuisine – et le « lector » qui, lui, fait partie d'une « escasa minoría » et lit passionnément, « que lee por leer, por el puro gusto de leer, por amor invencible al libro, por ganas de estarse con él horas y horas, lo mismo que se quedaría con la amada<sup>3</sup> ». Mais dans le roman d'Isaac Rosa, le narrateur procède à la resignification des termes du binôme leedor/lector autour d'une polarité activité/passivité faisant, par contraste avec *leedor*, du *lector* un *actor*, par le détour d'une paronomase ici implicite. Comme chez Salinas, cependant, le *lector* semble appartenir à une minorité et manque à l'appel. *El vano ayer*, dans la construction d'un montage documentaire contestataire, fonctionne comme une entreprise de déconstruction des discours par le biais de la construction de la distanciation critique du lecteur à même de procéder à un démontage et une démystification des récits.

On peut interroger l'innovation du procédé et ses limites. Les études sur la réception littéraire ont bien distingué cette bipolarisation de la lecture (le lisant et le lectant chez Vincent Jouve<sup>4</sup>, la lecture comme *playing* et comme *game* chez Michel Picard<sup>5</sup>) pour en souligner la nécessaire articulation<sup>6</sup>. Il est possible d'y voir, plus

---

<sup>1</sup> Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 207 et suivantes

<sup>2</sup> Déjà, en 1734, le *Diccionario de Autoridades* de la RAE, toute récemment créée, soulignait : « Lo mismo que Lector. *Es voz antiquada* » (nous soulignons).

<sup>3</sup> Pedro Salinas, « Defensa de la lectura », *El Defensor*, Madrid, Alianza Editorial, 2002 [1954].

<sup>4</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 83-85.

<sup>5</sup> Michel Picard, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, éd. de Minuit, 1986.

<sup>6</sup> Cf. Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, éd. de Minuit, 1989, p. 40-45.

largement, l'expression d'une inquiétude séculaire face aux pouvoirs de la fiction. Cette dernière plonge ses racines dans l'héritage platonicien, qui sera notamment remobilisé par les « contempteurs du théâtre et du roman, au XVII<sup>e</sup> siècle, [qui] envisageaient leurs effets sur le mode de la contagion ou de la contamination<sup>1</sup> », peut-être à raison, comme le signale Françoise Lavocat. Pourtant, on ne saurait réduire l'écriture d'Isaac Rosa à ce seul aspect. Face aux solutions radicales d'un Platon – expulser les poètes de la cité – ou, plus nuancées, d'un Rousseau – interdire la lecture des romans aux seules jeunes filles<sup>2</sup> –, Isaac Rosa s'inscrit dans une modernité littéraire consciente des pouvoirs mystificateurs du langage. En ce sens, comme le *Quichotte* face aux romans de chevaleries<sup>3</sup>, *El vano ayer* se veut le *pharmakon* des fictions de la mémoire et, plus largement, de la rémanence du discours franquiste dans le présent démocratique.

Il faut souligner la réflexivité auto-légitimante d'une telle perspective. Par le détour de cette pensée d'une influence fondamentale de la fiction – et du roman en particulier – dans l'ordre des représentations, Isaac Rosa postule que son écriture peut infléchir significativement les représentations sur le passé. Cette ambition s'affiche à l'heure où la fiction littéraire perd du terrain face au cinéma et aux séries. Comme le souligne Dominique Viart :

D'un point de vue socioculturel, force est en outre de constater la perte d'audience de la littérature qui n'est plus, aujourd'hui, un média suffisamment porteur pour instituer les écrivains comme maîtres à penser. À ce titre, elle peut difficilement prétendre dessiner les voies à suivre ou montrer le chemin<sup>4</sup>.

#### **1.4. Le dépassement du roman à thèse**

La visée argumentative ouvertement affichée par *El vano ayer* fait-il de ce récit un roman à thèse ? Pour sa part, Geneviève Champeau y voit un enrichissement de la rhétorique de ce genre littéraire souvent décrié<sup>5</sup>.

Revenons à la définition proposée par l'ouvrage de référence de Susan R. Suleiman. Selon elle, le roman à thèse est un récit réaliste qui se caractérise par sa volonté

---

<sup>1</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, *op. cit.*, p. 230.

<sup>2</sup> « Jamais fille chaste n'a lu de Romans ; et j'ai mis à celui-ci un titre assés décidé pour qu'en l'ouvrant on su à quoi s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page, est une fille perdue » (Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la nouvelle Héloïse* dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1964, p. 6. Nous reproduisons l'orthographe datée telle qu'elle est proposée dans cette édition).

<sup>3</sup> Diana González Martín, « Escribiendo *El vano ayer* junto a Isaac Rosa: las posibilidades temporales de la rememoración », *op. cit.*, p. 268.

<sup>4</sup> Dominique Viart, « La littérature contemporaine et la question du politique », *op. cit.*, p. 113.

<sup>5</sup> Geneviève Champeau, « Les “romans de la mémoire” renouvellent-ils le roman à thèse ? », *op. cit.*

de transmettre « un message simple, inambigu et à la limite exhortatif<sup>1</sup> », dans la lignée de la tradition didactique de l'*exemplum*, qui allie également une visée rhétorique à une forme narrative. L'histoire du roman à thèse se veut univoque et inambigüe, de manière à ce qu'« elle se prête le moins possible à une lecture plurielle<sup>2</sup> ». Ainsi, l'extension de la forme romanesque se trouve contre-balançée par un encadrement étroit du sens. C'est la raison pour laquelle le roman à thèse se construit autour d'un « système de valeur inambigu » caractérisé par son dualisme. Outre sa binarité, le roman à thèse se veut téléologique : il est guidé par une fin qui dépasse le récit, depuis une perspective double. D'une part, ce type de récit contient une « règle d'action adressée au lecteur<sup>3</sup> ». Il s'agit, sur un mode autoritaire, d'indiquer au lecteur la bonne voie, que le récit présente sous la forme d'un « “dire-vrai” non problématique<sup>4</sup> ». D'autre part, cette visée pragmatique se trouve adossée à un « intertexte doctrinal<sup>5</sup> » extérieur au récit. Les valeurs et les actions qui en découlent dépendent d'une doctrine préexistante et extérieure au texte, qu'elle soit « politique, philosophique, scientifique ou religieuse<sup>6</sup> ». L'histoire du roman à thèse dépend ainsi d'une doctrine qu'elle sert et illustre de manière univoque et autoritaire.

Si le message délivré par le livre d'Isaac Rosa est exhortatif et inambigu, fondé sur une doctrine préexistante – ici, un engagement de gauche et, dans une moindre mesure, une pensée performative de la fiction – depuis un positionnement autoritaire, force est de constater que *El vano ayer* ne s'énonce pas comme un récit non problématique. En outre, le montage contestataire, dans la distanciation effrénée qu'il mobilise en s'inspirant d'une tradition anti-romanesque au long cours expose le récit à la lecture critique qu'il construit.

*El vano ayer* prend acte d'un épuisement des formes de la fiction mémorielle et se présente ainsi comme un récit innovant, en rupture avec la forme monolithique du roman à thèse. Cependant, un regard diachronique permet de nuancer la dimension novatrice de ce récit. Geneviève Champeau place ce récit dans la lignée de la forme éprouvée qu'est la métafiction<sup>7</sup>, tandis qu'Anne-Laure Bonvalot relève de son côté son usage détourné. En effet, elle constate que le roman engagé espagnol contemporain a volontiers recours aux

---

<sup>1</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 286.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>7</sup> Geneviève Champeau, « Les “romans de la mémoire” renouvellent-ils le roman à thèse ? », op. cit.

« formes brisées du postmodernisme » sans épouser son « relativisme axiologique<sup>1</sup> ». Nous voudrions souligner une autre généalogie, à notre connaissance jamais soulevée par la critique, pour inscrire *El vano ayer* dans la tradition plus vaste de l'anti-roman, et plus précisément de ce que Daniel Sangsue a appelé le récit excentrique. Consciemment ou non, Isaac Rosa reprend les modalités formelles de ce genre dissident qui a notamment connu un essor dans la littérature française de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon sa définition, les récits excentriques :

se caractérisent par leur discontinuité, une composition problématique, des digressions, une hypertrophie du discours narratorial et une atrophie de l'histoire racontée, une mise en question des personnages, ainsi que d'autres dispositifs qui visent globalement à une contestation du romanesque.<sup>2</sup>

En outre, il relève dans ces récits un usage généreux de la métalepse, son caractère éminemment hypertextuel ou encore l'importance de la parabase, autant de traits stylistiques présents dans le roman d'Isaac Rosa<sup>3</sup>. Ces discontinuités problématifient le récit et le fragilisent, à l'image des coups portés contre les lieux communs et les stéréotypes, dans un souci de rigueur historique et de lutte contre le romanesque.

En effet, *El vano ayer* porte des attaques incessantes contre le cliché, le lieu commun ou le stéréotype au risque de porter lui-même le flanc à de telles attaques. En ce sens, le récit s'expose et se présente, également à ce titre, comme un récit problématique et donc dissociable du roman à thèse. Ce caractère problématique tient à ce que les lieux communs constituent des rouages essentiels dans tout récit et, plus généralement, dans tout processus de communication. En effet, la réception et la saisie d'un discours ne peuvent se penser hors de la présence de *topoi* sur lesquels prendre appui afin de prendre la mesure des choses racontées :

Lire, c'est toujours en partie aller à la recherche de structures familières. La stéréotypie est donc toujours ce vers quoi la lecture tend, c'est elle qui permet d'établir avec le texte cette connivence dont toute lecture est confusément en quête, c'est grâce à elle qu'il est possible de situer l'insitué et de banaliser l'inédit<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 33.

<sup>2</sup> Daniel Sangsue, *Le récit excentrique*, op. cit., p. 9.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 51-98.

<sup>4</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, p. 169.



Comme l'a montré Ruth Amossy, la doxa est essentielle dans l'art de persuader. Une thèse se négocie toujours « dans un espace d'opinions et de croyances collectives » de sorte que « [l]e savoir partagé et les représentations sociales constituent donc le fondement de toute argumentation<sup>1</sup> ». En tant qu'héritier d'une tradition récente qui consiste à considérer la critique de la doxa comme une entreprise de démystification<sup>2</sup>, *El vano ayer* prend le risque de ne pas parvenir à convaincre en brisant la possibilité d'un lieu commun en partage à partir duquel prendre position et produire un dissensus.

Dès lors, comment le roman d'Isaac Rosa parvient-il à concilier la transmission d'un message et sa lutte contre le lieu commun ? Selon nous, l'usage systématique et continu de l'ironie permet d'assurer le lien entre ces deux visées, tant et si bien qu'elle constitue un « lieu commun », pris en son sens littéral de territoire en partage entre émetteur et récepteurs de l'acte de communication. L'ironie est indissociable d'une posture critique qui sous-tend de fait une compétence intellectuelle et une position valorisante à la fois pour l'auteur et le lecteur. En effet, la « scène ironique » implique toujours un ironisant et un ou des complices face aux cibles de l'ironie<sup>3</sup>. Comme le précise Philippe Hamon, l'excommunication ironique n'est jamais dissociable d'une communion complice avec un public : « l'ironie est une communion qui se fait partiellement et sélectivement sur le dos d'un autre<sup>4</sup> ». L'image de l'auditoire, essentielle dans toute argumentation<sup>5</sup>, que construit le discours narratif d'*El vano ayer* devient un miroir dans lequel le lecteur réel pourra se reconnaître depuis une posture de connivence<sup>6</sup>.

La dialectique de la construction et de la déconstruction qui structure *El vano ayer* constitue sa force et sa faiblesse, si bien qu'on ne saurait le comparer, dans sa richesse, aux romans à thèse documentaires que constituent à notre sens *Mala gente que camina* et *Ayer no más*. Pour le dire avec les mots de Roland Barthes, le récit d'Isaac Rosa nous semble relever, dans son ambition, d'un « texte de jouissance » qui vise à déconforter, à faire « vaciller les assises historiques, culturelles du lecteur » jusqu'à mettre « en crise son rapport au langage », là où Benjamín Prado, et dans une moindre mesure Andrés

---

<sup>1</sup> Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 112.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 114-115.

<sup>3</sup> Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 124.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>5</sup> Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 79-80.

<sup>6</sup> Ajoutons, dans la même perspective, que Ruth Amossy envisage sur un plan théorique l'effet persuasif de l'ironie comme outil de dénonciation du lieu commun (Ruth Amossy, *ibid.*, p. 261).

Trapiello, livrent des textes de plaisir liés « à une pratique *confortable* de la lecture<sup>1</sup> » – alors même qu’ils se pensent également comme des entreprises contre-discursives.

## 2. Le roman à thèse documentaire

*Mala gente que camina* « annonce la couleur » via la présence des couleurs du drapeau républicain sur la couverture du roman. Avec ce récit, Benjamín Prado s’inscrit dans une lutte contre l’oubli, jugé néofranquiste, et mobilise le cas des enfants volés par le pouvoir franquiste pour mener le procès de ce régime et revendiquer la mémoire de la Seconde République. À l’inverse, *Ayer no más* prend la défense de la Transition et du régime actuel en produisant une mise en équivalence des deux camps durant la guerre civile. Dans les deux récits, les narrateurs-enquêteurs se font les porteurs et les défenseurs d’une vérité mémorielle et historique. Elle implique, dans le récit de B. Prado, la nécessité de fonder un pacte du souvenir documenté, tandis que le roman d’A. Trapiello défend, à l’inverse, la nécessité de l’oubli et du pardon face à l’ignominie des deux camps.

Bien qu’opposés d’un point de vue idéologique, ces deux récits partagent des traits formels qui les rattachent au roman à thèse au sens de Susan Suleiman. Comme dans *El vano ayer*, leur entreprise de persuasion se déploie grâce à un ensemble de stratégies argumentatives liées à la mobilisation d’une syntaxe documentaire. C’est la raison pour laquelle nous proposons de qualifier ces récits de romans à thèse documentaire. Sur un plan structurel, ces récits sont marqués par une forte tendance à la binarité. Elle se manifeste sous la forme d’une enquête antagonique qui devient le lieu d’un apprentissage exemplaire, qu’il soit positif dans le roman de Benjamín Prado, ou négatif dans celui d’Andrés Trapiello. Cette ossature prend chair autour d’un didactisme marqué, signifié par le recours à un degré de redondance élevé, caractéristique du roman à thèse<sup>2</sup>, qui renvoie au souci didactique de « faire savoir<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte* [1973], dans *id.*, *Œuvres complètes, IV (1972-1976)*, Paris, Seuil, 2002, p. 226.

<sup>2</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l’autorité fictive*, *op. cit.*, p. 208-209.

<sup>3</sup> Dominique Viart, « Quand la littérature fait savoir », *op. cit.*

## 2.1. L'autorité des narrateurs-enquêteurs : exemplarité et didactisme

Dans *Mala gente que camina* et *Ayer no más*, nous avons montré que les protagonistes légitiment leur discours au moyen d'un ethos d'enquêteur fiable, lié notamment à leur statut d'historien amateur ou professionnel, et de la mise en scène d'un rapport sincère à leur objet de recherche. José Pestaña peut se prévaloir d'une forme d'ethos préalable dans la mesure où il constitue, d'entrée de jeu, un historien prestigieux et reconnu, tant par sa famille que par ses collègues. Pour autant, la trajectoire narrative de ce personnage l'amène sur le terrain de la littérature face au constat de l'impossible accès à la vérité historique et la nécessité d'en passer par la littérature. Juan Urbano, pour sa part, construit tout au long du récit une légitimité historique dont il apparaît, a priori, dépourvu, du fait de son métier de professeur de littérature.

Ces parcours croisés sont moins contradictoires que complémentaires : la littérature devient un moyen de produire une forme de vérité historique par des moyens détournés. Dans les deux récits, le choix de la forme romanesque ressemble fort à un prétexte des auteurs réels pour prendre position dans les débats mémoriels qui agitent l'Espagne des années 2000 et 2010, comme l'ont souligné Ana Luengo et Sebastiaan Faber à propos d'*Ayer no más*<sup>1</sup>.

### 2.1.1. Des héros antagoniques

La structure des deux récits reprend les grandes tendances du roman à thèse repérées par Susan Suleiman : la structure antagonique et la structure exemplaire. Si elle les distingue dans son ouvrage, elle souligne que ces modalités sont fréquemment combinées<sup>2</sup>. Tel est le cas dans *Ayer no más* et *Mala gente que camina*. Dans l'un et l'autre des récits, José Pestaña et Juan Urbano sont des héros antagoniques<sup>3</sup> qui se font les hérauts des bonnes valeurs qu'ils mobilisent de manière continue en jouant le rôle de porte-parole d'un groupe avec lequel ils tendent à se confondre : les libéraux et la « Troisième Espagne » dans le premier cas, les victimes républicaines dans le second. Au cœur de cette confrontation frontale s'expose une « binarisation du réel », associée à une

---

<sup>1</sup> Ana Luengo, « La última victoria del Franquismo: el *oikos* como patria, el *despot* como padre », *op. cit.*, p. 36-37 ; Sebastiaan Faber, « Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes », *op. cit.*, p. 151.

<sup>2</sup> « [L]a structure antagonique sous-tend les histoires d'apprentissage à thèse aussi bien que les histoires de confrontation antagonique » écrit Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 131.

hiérarchisation en fonction des bonnes valeurs défendues par ces protagonistes<sup>1</sup>. Cette binarisation répond à la polarisation partisane de l'espace public et politique autour de la question mémorielle durant les années 2000 et 2010. Elle découle dans une large part de la confrontation civile des années 1936-1939 ainsi que du lieu commun des « deux Espagnes » et ses dérivés – caïnisme, violence fratricide –.

C'est dans *Mala gente que camina* que la binarisation se trouve le plus ouvertement explicitée. Il est à ce propos notable que le narrateur autodiégétique prenne soin de prendre position avant même que le récit se soit noué via la lecture d'*Óxido* au chapitre 7 (*MGC*, p. 135-162) et que la question centrale du récit, le rapt des enfants aux républicains par le pouvoir franquiste, ne soit effectivement soulevée. Dès avant cette étape stratégique de l'intrigue, le narrateur non seulement prend position mais interpelle également la communauté des lecteurs sur le mode de la binarité, ici matérialisée par le recours à l'antithèse :

[...] los dictadores no hacen Historia, sólo la deshacen. No valen para nada más. Ésa es mi opinión, por si les interesa. Y estoy seguro de que la mayor parte de los lectores que me sigan hasta el final de esta novela que me he visto obligado a escribir, estarán de acuerdo conmigo. O eso, o es que no tienen corazón (*MGC*, p. 91).

« [L]'affirmation d'une autorité narrative détentrice de la norme axiologique<sup>2</sup> » est ici manifeste. Elle se trouve indissociable d'une entreprise de persuasion explicitée par les mots du narrateur : il s'agit pour lui de parvenir à un accord, à la fois rationnel et passionnel, dans un cheminement liant étroitement le « *corazón* » et la « *co-razón* ». Un souci de lisibilité du texte transparait également, dans cette volonté d'associer le héros à « un *espace moral valorisé* reconnu et admis par le lecteur<sup>3</sup> » caractéristique du roman réaliste et du roman à thèse dont il constitue un dérivé générique.

De manière moins spectaculaire mais tout aussi marquée, le protagoniste de *Ayer no más* prend régulièrement position en affirmant s'élever contre les mensonges des pères mais aussi contre ceux de ses contemporains. Il le fait au nom des valeurs de cette « *tercera España* » libérale et héritière des Lumières dont il revendique l'héritage. Dans le roman d'Andrés Trapiello, la binarisation du réel diégétique se trouve donc également

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 164-165.

<sup>2</sup> Geneviève Champeau, « Les "romans de la mémoire" renouvellent-ils le roman à thèse ? », *op. cit.*, p. 189.

<sup>3</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1976, p. 115-180, citation p. 153 (l'auteur souligne).

indexée sur une doctrine préexistante : le libéralisme, non pas entendu en son sens économique, mais bien dans son sens philosophique et politique. Dans une scène dialoguée centrale à l'échelle du roman, durant laquelle Pestaña échange avec le philosophe libéral Medinagoitia, dont on a dit qu'il constituait une diégétisation du philosophe espagnol Javier Muguerza – avec lequel José Pestaña partage un biographème<sup>1</sup> –, le héros précise sa position idéologique sans ambages :

Repetí algunas cosas de mis libros: que creo que los principios de la Ilustración sólo estaban representados en la República y que los que se sublevaron lo hicieron por la civilización cristiana de Occidente y contra esos principios, aunque los que combatieron con la República a menudo no fueran ni demócratas ni ilustrados, ni los que apoyaron a los fascistas dejaron de ser ilustrados, si lo eran de antes, y que muchos lucharon en el lado bueno con las peores razones, y otros en el lado malo con los mejores propósitos. (*ANM*, p. 140)

Cette position en apparence complexe implique en réalité une vision binaire face à l'engagement politique durant la guerre civile. Les libéraux – entendus comme partisans de la démocratie représentative – se trouvent ainsi opposés aux extrémistes de tout bord, qu'ils soient réactionnaires ou révolutionnaires. Cette vision est étroitement liée à la question de la violence politique, qui constitue une ligne thématique continue dans l'ensemble de notre corpus et, plus largement, du roman de la mémoire. Ainsi, plus avant dans le récit, José Pestaña précise un positionnement que le lecteur avait déjà pu déduire de la composition du récit et des commentaires récurrents du protagoniste. Selon lui, « [H]ubo terror en los dos bandos » (*ANM*, p. 247), une terreur qui entraîna de nombreuses morts alors que « [u]nos y otros las encontraban necesarias » (*ANM*, p. 248). C'est la raison pour laquelle la violence du camp nationaliste et celle du camp républicain sont jugées équivalentes : « El número [de las víctimas de uno y otro bando] no es esencial aquí » (*ANM*, p. 249). En ce sens, la thèse générale du livre revient à faire de la guerre civile un péché originel collectif dont une bonne part des Espagnols porte la culpabilité, comme l'illustre très précisément la question des victimes de la violence politique. Ces dernières, selon le protagoniste, furent également dans de nombreux cas des bourreaux. En somme, la reconfiguration des représentations qu'appelle de ses vœux Andrés Trapiello tient à un déplacement du clivage franquistes/républicains –

---

<sup>1</sup> Javier Muguerza fut professeur de philosophie aux Canaries, à l'Université de la Laguna (Tenerife) dans les années 1970. Dans le récit, Pestaña revient à León après avoir été longtemps professeur d'Université aux Canaries.

généralement associés respectivement aux bourreaux et aux victimes – en faveur d'un clivage extrémistes/« représentants de la Troisième Espagne ».

Il faut cependant parler dans *Ayer no más* de roman à thèses – comme l'a fait Susan Suleiman à propos de *L'espoir* d'André Malraux<sup>1</sup> –, dans la mesure où l'apprentissage exemplaire négatif que mobilise le récit dessine un parcours dont on peut induire une thèse complémentaire à celle produite par la structure antagonique.

### 2.1.2. *Des héros exemplaires*

Tant *Mala gente que camina* que *Ayer no más* mettent en scène une enquête qui se révèle également être le lieu d'un apprentissage exemplaire. Susan Suleiman distingue l'apprentissage exemplaire positif et négatif, lesquels visent tous deux à persuader le lecteur via l'identification à une histoire en tant qu'expérience vécue. Dans le premier cas, le héros se rapproche des valeurs propres à la doctrine qui préexiste au roman – dans un parcours qui le fait passer de la passivité à l'action et de l'ignorance à la connaissance du vrai et de lui-même<sup>2</sup>. Dans l'apprentissage négatif, le héros est conduit « vers un espace où les valeurs positives ne sont pas reconnues<sup>3</sup> » ou, plus généralement, à une punition de manière à sanctionner la mauvaise voie qu'il avait empruntée<sup>4</sup>.

*Ayer no más* mobilise cet apprentissage négatif non pas pour sanctionner un héros qui aurait commis une erreur idéologique mais pour amener le lecteur à déduire de son exemple une thèse en forme de règle d'action souhaitable par défaut : celle de l'oubli face à l'impossibilité sociale d'un récit vrai et apaisé de la guerre civile. En ce sens, le protagoniste ne mobilise pas une contre-exemplarité mais bien ce que l'on pourrait nommer à la suite de Christian Giordano une « exemplarité perdante<sup>5</sup> ». Cette configuration est très fréquente dans le roman de la mémoire, mais elle se place généralement sous le signe de la revendication de la mémoire républicaine. José Pestaña, à l'issue du roman, se transforme en un bouc émissaire face auquel se liguent un ensemble

---

<sup>1</sup> Susan R. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 174.

<sup>2</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 84 et 95.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 84. Notons que dans les exemples que Susan R. Suleiman, l'

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>5</sup> Christian Giordano, « Gérer l'exemplarité en (re)mettant l'Histoire à jour : les saints, les héros et les victimes », dans Pierre Centlivres (éd.), *Saints, sainteté et martyre. La fabrication de l'exemplarité*, Neuchâtel/Paris, Éditions de l'Institut d'Ethnologie/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 121-132, cf. p. 128-130, cité par Isabelle Fauquet, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 166.

d'opposants idéologiques, parmi lesquels figurent des membres de sa propre famille. La publication d'un roman dans le roman, intitulé comme on sait « *Ayer no más* », censé apporter une vérité inaccessible à l'écriture historique – selon la perspective du protagoniste – constitue le point de bascule qui conduit au dénouement. En effet, c'est par cette parution que le lien familial et social se trouve tranché tandis qu'affleurent les violences physiques et verbales à l'encontre de Pestaña en guise de représailles. La publication du récit apparaît comme le climax d'un apprentissage négatif par lequel le héros aura vainement tenté de concilier la vérité historique et la réconciliation des victimes et des bourreaux, en dehors de toute manipulation idéologique.

La décision finale du héros de s'expatrier aux Etats-Unis, révélée dans les dernières lignes du roman (*ANM*, p. 310), apparaît lourde de sens. Cette décision, qui reproduit le destin de certains membres de cette « Troisième Espagne » à laquelle Andrés Trapiello s'identifie, fonctionne comme une sanction. En cela, *Ayer no más* s'inscrit dans la grande tradition réaliste de l'expulsion du héros venu perturber l'ordre du monde<sup>1</sup>. José Pestaña incarne finalement cet « intrus » soumis à une « cérémonie d'expulsion<sup>2</sup> » que Leo Bersani associe, dans le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, à une volonté de *conserver* la cohésion du monde représenté. Dans *Ayer no más*, cette expulsion a effectivement une signification conservatrice, même si elle peut faire l'objet d'une double interprétation qui éloigne le récit de la lecture inéquivoque propre au roman à thèse. L'expulsion distingue le héros dans sa singularité en en faisant une victime absolue – il est sanctionné car il dit le vrai – tout en signifiant que l'impossibilité d'une mémoire historique véridique et authentique justifie la nécessité du pardon et de l'oubli. Ainsi, dans sa lettre d'adieu à sa maîtresse, mais aussi au lecteur – puisque située dans l'explicit –, Pestaña affirme : « No se puede vivir sin recordar, pero para sobrevivir hace falta el olvido » (*ANM*, p. 309-310).

*Mala gente que camina* s'inscrit dans le modèle de l'apprentissage exemplaire positif. L'enquête, en tant qu'exhumation d'archives et de témoignages méconnus, permet à Juan Urbano de se révéler et de se réaliser en donnant un sens à l'histoire : « [A]hora [...] tenía una misión, si me permiten que lo llame de ese modo » (*MGC*, p. 257). Rappelons que ce n'est qu'à l'issue du roman que l'identité du narrateur-enquêteur est révélée, alors que celui-ci finalise le roman et le destine, sur le mode de l'hommage, à

---

<sup>1</sup> Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov, *Littérature et réalité*, op. cit., p. 47-80.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 66-67.

Dolores Serma. La dédicace de Benjamín Prado à deux sœurs extradiégétiques assure, en outre, une continuité de la diégèse au réel. Se dessine ainsi un voyage « del cinismo al civismo<sup>1</sup> » au cours duquel le narrateur misanthrope et ironique devient pleinement citoyen. Comme le remarque Luz C. Souto, il y a là une véritable boucle identitaire<sup>2</sup> dans la mesure où c'est après avoir révélé la véritable identité du fils de Dolores Serma, et la véritable histoire de cette famille qui se veut métonymie de l'ignominie franquiste, que le narrateur peut accéder à son tour à une identité pleine et entière. Comme l'énonce Susan R. Suleiman, dans la structure d'apprentissage positif « la connaissance-de-soi du héros n'est plus une fin, mais une simple conséquence : c'est *porque* qu'il acquiert la connaissance d'une "vérité" objective que le héros trouve "sa propre essence"<sup>3</sup> ».

Soulignons cependant les divergences avec le modèle proposé par Suleiman, qui s'expliquent par la combinaison du modèle d'apprentissage avec la modalité antagonique. Certes, le récit signe le passage de l'ignorance à la connaissance par laquelle l'enquêteur, à la suite de sa plongée dans les documents en quête de la destinée des sœurs Serma, parvient à résoudre l'énigme et à démasquer les coupables. En outre, ce cheminement marque également le passage d'une vie médiocre à une vie euphorique pour Juan Urbano. Mais la transformation du narrateur reste relative : tel un héros antagonique, « *il ne change pas*<sup>4</sup> » véritablement, il ne fait que se révéler et se réaliser. Par exemple, sa connaissance du passé espagnol est une donnée en grande partie préalable au parcours initiatique que constitue l'enquête : son savoir encyclopédique ne s'en trouve qu'approfondi. C'est précisément grâce à son érudition qu'il est immédiatement capable de décrypter *Óxido* et d'y voir un témoignage fictionnalisé sur les enfants volés par le franquisme. De même, ses valeurs républicaines sont explicitées avant même le début effectif de l'enquête sur Dolores Serma et sa famille.

---

<sup>1</sup> Selon les propres termes de Benjamín Prado que nous reproduisons ci-après : « En el fondo, lo que Juan Urbano persigue todo el tiempo se reduce a cambiar una letra: Una n por una v. La que separa el cinismo del civismo » (Jesús Ruiz Mantilla, « Juan Urbano contra el árbol genealógico de la corrupción », *El País*, 08/10/2018).

<sup>2</sup> Luz Celestina Souto, *Ficciones sobre la expropiación de menores en el régimen franquista y la apropiación de menores en la dictadura argentina. El exterminio ideológico y sus consecuencias en la narrativa actual*, thèse de doctorat dirigée par Joan Oleza Simó, Universitat de València, 2015, p. 202. Signalons que cette thèse a fait l'objet d'une récente publication : Luz C. Souto, *Memorias de la orfandad. Miradas literarias sobre la expropiación/apropiación de menores en España y Argentina*, Madrid, Ediciones de Iberoamericana, 2019.

<sup>3</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 95, l'autrice souligne.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 131, l'autrice souligne.



### 2.1.3. *Du héros à l'auteur : du texte à l'építex-te*

L'indexation doctrinale du roman à thèse matérialise le principe de continuité entre l'univers diégétique et le réel. Elle a pour corollaire une communion idéologique entre l'auteur et les positions défendues par les protagonistes de ce type de récit. Il n'est donc aucunement anodin que soient mobilisées dans *Ayer no más* et *Mala gente que camina* des stratégies « autofictionnalisantes ». En effet, ces récits ne sont pas à proprement parler des autofictions dans la mesure où l'identité nominale des protagonistes ne coïncide pas avec celle des auteurs respectifs<sup>1</sup>. Des biographèmes propres aux auteurs parsèment ces romans de manière à assurer une association identitaire entre les héros et les auteurs de ces textes, et à dessiner ainsi une convergence des engagements entre ces deux pôles.

Dans *Mala gente que camina*, le narrateur laisse stratégiquement en suspens jusqu'à la dernière ligne du texte son identité. Or, jusque-là l'identité du narrateur pouvait spontanément être associée à celle de l'auteur. En effet, les informations qui figurent dans la cartouche biographique sur Benjamín Prado en début de volume coïncident avec celles concernant Urbano : comme celui-là, celui-ci est madrilène et né en 1961 (*MGC*, p. 123). Une consultation de l'építex-te permet également de relever d'autres convergences, notamment celles qui ont trait au rapport du roman au savoir historique. On peut voir dans l'accumulation de matériaux documentaires qu'exhibe le roman une volonté de faire preuve pour faire savoir. Il est aussi possible d'y voir une écriture compensatoire face aux déficits mémoriels qui furent aussi ceux de l'auteur. Tout se passe comme si au déficit qualitatif de la mémoire espagnole devait répondre une inflation quantitative de la donnée historique, sous la forme de cette compulsion du geste citationnel à l'œuvre dans le roman, pour paraphraser José F. Colmeiro<sup>2</sup>. Si un point commun peut unir Javier Cercas<sup>3</sup>, Benjamín Prado et Isaac Rosa, et peut-être aussi Andrés Trapiello, c'est la rupture identitaire qu'implique la découverte d'un passé « mis sous scellé » par la première et la deuxième génération de la guerre civile. Isaac Rosa en a bien rendu compte :

---

<sup>1</sup> Notons que María del Mar Fuentes Chaves voit dans *Ayer no más*, notamment, une autofiction. Cf. María del Mar Fuentes Chaves, « Andrés Trapiello, ¿autor de autoficción? », *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, n° 14, novembre 2017, p. 32-50.

<sup>2</sup> José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural*, *op. cit.*, p. 17 : « una falta de memoria en el colectivo social pued[e] dar origen a un exceso de memoria (y viceversa), por lo que se puede dar a la vez un aparente exceso de memoria (fragmentaria, ilusoria, dividida) y una real falta de memoria compartida (vacía, falseada), siguiendo un paradigmático proceso de inflación cuantitativa y devaluación cualitativa ».

<sup>3</sup> Cf. Justo Serna, « El punto ciego de la historia Conversación entre Javier Cercas y Justo Serna », *op. cit.*

Pour ceux qui, comme moi, sont nés pendant les années 1970, il y a un véritable tournant dans nos biographies, ce moment où quelque chose *se déchire* dans la famille ou dans l'entourage : le moment où, soudain, nous découvrons des épisodes du passé qui nous avaient été cachés. [...] En ce qui me concerne, j'ai passé mon enfance et mon adolescence à Badajoz, dans l'Estrémadure. Alors que depuis longtemps personne ne parlait de ce qui s'était déroulé à Badajoz pendant la guerre civile, je découvre un jour, en lisant un livre, qu'on y a fusillé plus de cinq mille républicains en quelques semaines, en 1936. Ce fut un choc énorme : comment était-il possible qu'un demi-siècle auparavant se soit produit un tel massacre (Badajoz était une petite ville), qui avait affecté bien des familles, et qu'il n'y ait rien, pas un monument, pas une plaque qui rappelle le souvenir des victimes ? On ne nous avait rien raconté, ni à l'école, ni au lycée, ni même dans nos familles (alors que la mienne était de tradition socialiste). Découvrir cet immense fossé entre l'histoire et la mémoire a joué un rôle décisif pour moi. C'est de là qu'ont surgi les questions, l'intérêt, le besoin de savoir, de rechercher, d'écrire, aussi<sup>1</sup>.

En ce sens, en plus d'être un geste compensatoire, la représentation et la reproduction des sources documentaires correspondent à la diégétisation d'une situation vitale : les petits-enfants de la postmémoire doivent en passer par-là pour combler les trous de l'histoire. Rose Duroux a remarqué qu'il y avait dans cette exhibition du document pour faire face aux béances d'un passé traumatique une constante contemporaine, notamment en contexte post-didacticiel : « le recours à l'archive est largement de mise dans les pays traumatisés par les dictatures et partout où les créateurs se heurtent à une histoire trouée<sup>2</sup> ».

Sur un plan discursif, la métaphore de la page arrachée, convoquée à la fois par le narrateur et par l'auteur de *Mala gente que camina*, rend compte de ce sentiment d'une déchirure face à une histoire occultée. Cette métaphore dit à la fois la perte et le désir d'y remédier par l'écriture. Ainsi, pour Juan Urbano « a base de hablar de reconciliación nacional, *no se ha intentado pasar página, sino arrancarla* » (MGC, p. 123-124, nous soulignons). Significativement, Benjamín Prado convoque cette image de la page arrachée à diverses reprises dans ses écrits et ses prises de parole publiques. En 2009, il conclut un reportage publié dans *El País semanal* à propos des enfants volés sous le franquisme en reprenant cette image de la page arrachée : « Si nadie lo evita, todo su sufrimiento [el de las víctimas] caerá en los pozos del olvido, esos agujeros negros de los manuales de historia, *las hojas arrancadas del libro de la democracia*<sup>3</sup> ». Il reprend cette image dans

---

<sup>1</sup> Élodie Richard, « Entretien avec le romancier Isaac Rosa », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n° 127, Presses de Sciences Po, 2015, p. 77-84, cf. p. 77-78.

<sup>2</sup> Rose Duroux, « De la mémoire trouée à l'hypermémoire », dans Odette Martinez-Maler et Nathalie Sagnes-Alem (coord.), *Dans les blancs de l'histoire*, op. cit., p. 19-39, citation p. 26.

<sup>3</sup> Benjamín Prado, « Vidas robadas », *El País semanal*, 03/05/2009, nous soulignons.

une entrevue radiophonique concédée à l'occasion de la sortie de son dernier roman, *Los treinta apellidos*<sup>1</sup>. Il y affirme qu'avec la saga littéraire autour de son personnage Juan Urbano, il a voulu « devolver algunas páginas a los libros de los que han sido arrancadas » car en Espagne, « en vez de pasar páginas a los libros de historia las arrancamos, como si se quisiera hacer desaparecer lo que ocurrió<sup>2</sup> ».

La proximité entre Andrés Trapiello et le protagoniste d'*Ayer no más* a bien été relevée par la critique. Katherine O. Stafford a énuméré quelques-uns des biographèmes que partagent l'auteur et le protagoniste : tous les deux ont un père phalangiste, sont léonais, ont eu un engagement au sein de l'extrême gauche<sup>3</sup>. On notera à ce sujet une maigre divergence à ce sujet : si Pestaña dit avoir été affilié au PCE, Andrés Trapiello a milité dans au sein du PCE(i), un parti maoïste et révolutionnaire. Une expérience qu'il a d'ailleurs fictionnalisée dans *El buque fantasma*<sup>4</sup>, roman dans lequel s'exprime déjà le rejet de cet engagement passé et de l'extrême-gauche. La lecture de la brève autobiographie accessible depuis la page internet personnelle de l'auteur nous apprend également qu'il n'utilise, pour signer ses ouvrages, que son matronyme, et que sa proximité avec l'extrême-gauche lui attira les foudres de son père. A. Trapiello y révèle également son goût pour les promenades, « me gusta pasear<sup>5</sup> », écrit-il, utilisant la même tournure que Pestaña dans le roman : « Pasear. Me gusta pasear » (*ANM*, p. 30).

Plus notables encore, les biographèmes « intellectuels » ont également attiré l'attention de la critique universitaire. On a relevé la revendication par Pestaña de la « Troisième Espagne », chère à Andrés Trapiello. Ce à quoi il faut rajouter la proximité affichée par le protagoniste avec des figures intellectuelles contemporaines auxquelles s'identifie également l'auteur. Il en est ainsi de l'historien Santos Juliá, parfois associé à une idéologie centriste et dont on connaît les positionnements critiques vis-à-vis du mouvement associatif mémoriel, ou du philosophe Fernando Savater qui fut jusqu'à il y a peu un militant actif au sein du parti centriste UPyD.

---

<sup>1</sup> Benjamín Prado, *Los treinta apellidos*, Barcelone, Alfaguara, 2018.

<sup>2</sup> Laura Barrachina, « Benjamín Prado y *Los treinta apellidos* », dans *Efecto Doppler* (émission radiophonique), *Radio 3*, RNE, 21/05/2018.

<sup>3</sup> Katherine O. Stafford, « Remembering the Perpetrators: Nationalist Postmemory and Andrés Trapiello's *Ayer no más* », *Dissidences*, vol. 5, n° 9, Article 13, 2014, cf. p. 6-7. En ligne <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol5/iss9/13>, dernière consultation le 24/04/2019.

<sup>4</sup> Andrés Trapiello, *El buque fantasma*, Barcelone, Plaza & Janés, 1992.

<sup>5</sup> Andrés Trapiello, « Mi novela. Recuento », *Andrestrapiello.com*, en ligne : <http://www.andrestrapiello.com/index.php?mi-novela/>, dernière consultation le 24/04/2019.

Sur un plan stylistique, José María Pozuelo Yvancos perçoit – négativement – l’influence sur le roman de l’écriture essayistique d’Andrés Trapiello<sup>1</sup>. Nous avons relevé plus haut que ce style essayistique caractérise précisément les séquences narrées par Pestaña. La pensée développée par José Pestaña épouse en effet pleinement celle d’Andrés Trapiello, à tel point que Gladys Granata de Egües estime que « en las ideas [...], Pestaña y Trapiello son idénticos<sup>2</sup> ». On retrouve ainsi dans les écrits factuels de Trapiello l’homogénéisation des idéologies d’extrême-droite et d’extrême-gauche, ainsi qu’une mise en équivalence de la violence politique pratiquées depuis leurs rangs. La lecture de *Las armas y las letras* permet de le constater. Dans le premier chapitre de cet essai, l’auteur se réclame des thèses de l’historien Burnett Bolloten pour qui, selon la lecture proposée par A. Trapiello, la Guerre d’Espagne aurait été le théâtre de « dos revoluciones de signo contrario<sup>3</sup> ».

Les entretiens donnés à la presse culturelle à l’occasion de la sortie de *Ayer no más* permettent d’ailleurs à l’auteur de reprendre, souvent littéralement, des positions ou des références culturelles associées à José Pestaña dans le roman. Rappelons par exemple l’importance accordée à la notion d’impartialité, revendiquée tant par Trapiello que par Pestaña. Ainsi, ce dernier s’affirme dès l’orée du récit préoccupé par la nécessité, en tant qu’historien, de se placer à « la juste distance » – « los historiadores buscamos la distancia justa » (*ANM*, p. 13) –. Il réitère ensuite cette pensée face au philosophe Medinagoitia – « un historiador es alguien que mira las cosas a la distancia justa » (*ANM*, p. 143) – puis lorsqu’il quitte la scène du récit en regrettant précisément de ne pas y être parvenu : « Me ha faltado distancia en todo esto » (*ANM*, p. 309). Cette problématique n’est autre que celle de « la ecuanimidad », que Pestaña considère comme la condition nécessaire à l’écriture de l’histoire de la Guerre civile. Celle-ci devrait être, selon ses dires, nourrie par

---

<sup>1</sup> José María Pozuelo Yvancos, « Memoria histórica » [recension d’*Ayer no más* d’Andrés Trapiello], *ABC cultural*, 06/10/2012, p. 8-9, cf. p. 8.

<sup>2</sup> Gladys Granata de Egües, « Poner en cuestión el relato de la Guerra Civil: *Ayer no más* de Andrés Trapiello », *III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata, Argentina, 2014, cf. 11. En ligne : <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar>, dernière consultation le 24/04/2019.

<sup>3</sup> Andrés Trapiello, *Las armas y las letras*, *op. cit.*, p. 31. Il faut cependant souligner que cette lecture ne semble pas coïncider véritablement avec le propos de l’ouvrage monumental – et problématique – de Burnett Bolloten, *La Guerre d’Espagne. Révolution et contre-révolution (1934-1939)*, trad. d’Étienne Dobenesque, Marseille, Agone, collection « Mémoires sociales », 2014. Ainsi, la thèse, reflétée dans le titre de la première édition originale, *The Grand Camouflage*, consiste à affirmer qu’une révolution communiste a bien eu lieu durant la guerre civile espagnole mais qu’elle a fait l’objet d’un véritable camouflage, notamment vis-à-vis du reste du monde. Pour une critique de cette thèse, cf. Julio Aróstegui, « Burnett Bolloten y la Guerra Civil Española: la persistencia del “Gran Engaño” », *Historia contemporánea*, n° 3, 1990, p. 151-177, cf. p. 168 et suivantes.

une recherche menée « con ecuanimidad [...] sin el *pathos* que todo lo embrolla » (*ANM*, p. 302, l’auteur souligne). Andrés Trapiello adopte cette même perspective face à la presse : « Ser ecuaníme no es ser equidistante porque los dos bandos no eran iguales, pero hay que ser ecuaníme juzgando a los dos<sup>1</sup> ».

On pourrait multiplier les exemples du même ordre. Andrés Trapiello reprend fréquemment l’argument du mensonge des pères<sup>2</sup> énoncé par José Pestaña au travers de la citation d’un poème attribué (erronément<sup>3</sup>) à Kipling (*ANM*, p. 176-177), une erreur d’attribution que reproduit l’auteur face à la presse<sup>4</sup>. En outre, il y a de l’admiration dans la projection identitaire que semble réaliser Andrés Trapiello sur José Pestaña : « Pepe Pestaña se parece un poco a mí o yo me parezco a él, pero él es infinitamente mucho mejor<sup>5</sup> ». Tout se passe comme si l’identification de l’auteur au héros devait faciliter celle du lecteur à ce dernier. Avançons une hypothèse complémentaire : Pestaña fonctionne comme un double idéalisé de l’auteur, jugé plus apte à transmettre un savoir et une prise de position publique. Plus qu’une identification au héros, l’auteur semble souhaiter l’identification du lectorat à un certain rapport au passé de l’Espagne contemporaine et à une prise de position sur la question mémorielle qui agite l’espace public espagnol des années 2000 et 2010.

## 2.2. Redondances et modalités documentaires

La transmission d’un message simple et inambigu, trait inhérent au roman à thèse, passe par une hypertrophie de la redondance à même de réduire l’ambiguïté sémantique inhérente au roman<sup>6</sup>, dans la lignée du roman réaliste que Philippe Hamon associe

---

<sup>1</sup> Javier Rodríguez Marcos, « La justa memoria » [entretien avec Andrés Trapiello], *El País*, 06/10/2012. Cf. également, pour une affirmation analogue : Elena Hevia, « Andrés Trapiello: « La Historia no tiene punto final » », *El Periódico*, supplément *Cuaderno del domingo*, 14/10/2012, p. 14.

<sup>2</sup> « Nos parents nous ont menti » affirme-t-il à Mariannick Bellot et Jean-Philippe Navarre, « Les écrivains espagnols face à la guerre civile », dans *Sur les Docks* (émission radiophonique), *France culture*, 09/11/2015. Voir également : Francisco Camero, « Andrés Trapiello: Ahora sabemos que nuestros padres mintieron, todos, respecto a la guerra », *Diario de Jerez*, 13/11/2012, en ligne : [https://www.diariodejerez.es/ocio/Ahora-sabemos-mintieron-respecto-guerra\\_0\\_642836030.html](https://www.diariodejerez.es/ocio/Ahora-sabemos-mintieron-respecto-guerra_0_642836030.html) ; dernière consultation le 14/08/2018.

<sup>3</sup> Nous l’avons déjà signalé dans la première partie de cette étude.

<sup>4</sup> Laura Revuelta, « Andrés Trapiello: “la verdad cristaliza muy despacio” », *op. cit.*, p. 5 : « Las guerras duran lo que tardan en cerrarse las heridas que abrieron, y es obvio que en España aún hay miles de personas directamente afectadas por ese dolor y muchas más interesadas en saber qué ocurrió, que se preguntan, como en el poema de Kipling, «¿Por qué hemos matado tan estúpidamente?», y que se responden: «Nuestros padres mintieron, eso es todo». », nous soulignons.

<sup>5</sup> Emma Rodríguez, « Andrés Trapiello: “La literatura y el arte son un viaje constante” », *op. cit.*, p. 271.

<sup>6</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse*, *op. cit.*, p. 208-209.

précisément au déjà-dit et à l'existence d'un important réseau de redondances<sup>1</sup>. L'hypothèse que nous éprouverons ici consiste à considérer les modalités documentaires, omniprésentes dans ces deux récits, comme un moteur de la redondance, c'est-à-dire comme une stratégie de persuasion.

Les enquêteurs, dans le roman documentaire de la mémoire, affichent une importante compétence documentaire qu'ils construisent tout au long du récit. Dans *Ayer no más* et *Mala gente que camina* la compétence documentaire sert une visée didactique et idéologique en ce que la démarche documentaire se trouve indexée sur une doctrine spécifique qui contraint l'interprétation du réel historique et de ses médiations. Dans le roman réaliste, l'importance d'un personnage se déduit de son importance nodale au sein du récit<sup>2</sup>. Dans le roman documentaire de la mémoire, l'enquêteur constitue un nœud structurant de l'appareil documentaire qu'il constitue via son regard. À cet égard, si l'on considère que le héros du roman à thèse sert à véhiculer la bonne doctrine<sup>3</sup>, on peut effectivement considérer que c'est notamment grâce à sa capacité à mobiliser et à mettre en scène des preuves documentaires que le narrateur-enquêteur peut démontrer, au sein du roman, la validité des valeurs et de l'idéologie sur laquelle elles s'adossent.

### **2.2.1. Redondances et amalgame idéologique dans *Ayer no más***

Dans *Ayer no más*, la redondance se donne singulièrement à voir grâce à une alliance entre l'auteur implicite et le narrateur-protagoniste. À la complexité singulière des séquences prises en charge par José Pestaña s'ajoutent les effets du montage séquentiel. Ce montage confère au personnage son statut de protagoniste du simple fait de la fréquence de ses interventions. À cette dimension quantitative du montage se superpose une dimension qualitative liée aux effets de sens dérivés de l'agencement des fragments narratifs qui composent le récit. C'est au carrefour de ces dynamiques que peut se déployer la redondance autour des modalités documentaires mobilisées dans le récit.

On l'a dit, la doctrine qui informe le positionnement de José Pestaña consiste en une revendication du libéralisme politique et d'une dénonciation des extrêmes. Ces derniers sont amalgamés au nom de leur nocivité mortifère, incarnée dans le roman par la figure des exactions commises à l'arrière durant la guerre civile pour des motifs

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon, « Un discours contraint », dans *Littérature et réalité*, op. cit.

<sup>2</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse*, op. cit., p. 211.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 277.

politiques. La mise en équivalence du fascisme et du communisme – marxiste ou libertaire – relève de ce qu’Anne-Laure Rebreyend appelle une « pensée libérale de l’antitotalitarisme<sup>1</sup> ». Comme on sait, on la retrouve chez nombre d’auteurs de la littérature mémorielle affichant des positions publiques de centre-gauche. Tel est le cas d’Antonio Muñoz Molina, de Javier Cercas ou d’Ignacio Martínez de Pisón, entre autres. Plus largement, cette pensée s’inscrit dans une doxa<sup>2</sup> libérale au long cours. La comparaison entre le nazisme et le communisme s’opère aux Etats-Unis dès 1947, mais aussi en Europe, notamment en RFA ou encore en France, via la figure de Raymond Aron<sup>3</sup>. Cette question fut remise d’actualité au cours des années 1980<sup>4</sup> et 1990<sup>5</sup>.

À cet égard, le discrédit de ces idéologies en Espagne passe dans *Ayer no más* par le détour d’une double dénonciation : celle de la violence politique qu’elles provoquent et celle du déni généralisé qu’elles impliquent. En d’autres termes, le récit ne vise pas seulement à dévoiler la vérité historique des faits en tant que tels, mais également le dévoiement de ces faits par les mensonges des acteurs et de leurs descendants. Le roman instaure de ce fait une continuité notable entre le temps métadiégétique et le temps diégétique, mais aussi entre le passé et le présent du lecteur espagnol auquel le récit s’adresse en tout premier lieu.

Pour que cette dénonciation puisse avoir une force persuasive, le récit mobilise une redondance notable du discours narratif, notamment en ce qui concerne les modalités documentaires que mobilise le récit. On observe ainsi que les témoignages, l’appareil citationnel ainsi que les commentaires essayistiques du protagoniste forment un réseau de redondances. Il s’articule autour de ce double axe argumentatif de la mise en équivalence des violences et de la fausseté de discours qui mythifieraient le passé et dédouaneraient les coupables.

---

<sup>1</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, op.cit., p. 163-167.

<sup>2</sup> Nous n’employons pas ce terme en un sens péjoratif.

<sup>3</sup> Sandrine Kott, « Totalitarisme », dans Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies, II. Concepts et débats*, Paris, Gallimard, folio « histoire », 2010 p. 1253-1264, cf. p. 1254.

<sup>4</sup> En Allemagne de l’Ouest, dans la seconde moitié des années 1980, une « querelle des historiens » (*Historikerstreit*) a eu lieu autour de la question de la pertinence de cette mise en équivalence du nazisme et du stalinisme alors même que n’avait pas encore eu lieu la chute du mur de Berlin ni même l’effondrement de l’URSS.

<sup>5</sup> En France, une publication retentissante à cet égard fut le livre de François Furet, *Le passé d’une illusion. Essai sur l’idée communiste au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont/Calmann-Lévy, 1995.

Le discours testimonial constitue la modalité documentaire la plus prégnante à l'échelle du récit. On relève, tout au long du roman, cinq témoignages directs de victimes dont quatre concernent des exactions extra-militaires. Il s'agit, en premier lieu, du témoignage de Graciano Custodio, qui est reproduit en trois occasions dont deux depuis la perspective de José Pestaña (séquences 9 et 12) et une depuis la perspective de Custodio, mais toujours en présence du protagoniste (séquence 14). En second lieu, les Mémoires qu'écrit Germán Canseco, reproduits en diverses séquences (séquences 18, 37 et 42), lui permettent de se présenter comme une victime. Il y raconte l'assassinat de son jeune frère, Odón, par des révolutionnaires, durant les premiers jours de la guerre civile. Il faut ajouter à cet ensemble les témoignages du philosophe Medinagoitia (séquence 34) et de l'écrivain et journaliste Clemente Lillo (séquence 56). Ces deux témoignages passent par le filtre de la perspective du protagoniste qui, une fois encore, se trouve en position de témoin et de passeur. À ces témoignages, il convient d'ajouter la séquence 52 dans laquelle José Pestaña multiplie les récits d'exactions à l'arrière, dont certains lui ont été racontés par son père. Cette redondance événementielle dessine un récit fermement encadré par la perspective de José Pestaña.

En tant que roman à thèse, dans *Ayer no más*, « l'action est constamment doublée d'une parole interprétative<sup>1</sup> », pour reprendre les mots de Susan R. Suleiman. Cette parole interprétative peut d'abord se saisir en creux, sur le plan structurel de l'agencement narratif. La chaîne des témoignages et leur sémantisme dessinent déjà une prise de position – et donc une interprétation – de la part de l'auteur implicite, dont on a dit qu'il épouse et renforce les vues du protagoniste. D'une part, la violence politique représentée dans ces témoignages ne se limite en aucun cas à la violence nationaliste<sup>2</sup>. Si Graciano Custodio et Clemente Lillo représentent des victimes de cette violence, de même que le sont les victimes qui composent les divers micro-récits de la séquence 52, on constate également la présence de victimes de la violence d'extrême-gauche en la personne de Germán Canseco et du philosophe Medinagoitia. D'autre part, outre des traits stylistiques parfois concordants, analysés en première partie, des données sémantiques récurrentes réunissent et homogénéisent la plupart de ces témoignages.

---

<sup>1</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse, op. cit.*, p. 224.

<sup>2</sup> Nous ne parlons pas de camp franquiste dans la mesure où il est question dans le roman de violences commises au début de la guerre civile, c'est-à-dire alors que le général Franco n'était pas encore le chef militaire et politique du camp des rebelles.



Les témoignages de Graciano Custodio et de Medinagoitia sont les plus marquants du récits, du fait de leur extension et de l'attention que leur porte le protagoniste. Ils mobilisent tous les deux la figure de l'enfant. Graciano assiste, alors âgé de neuf ans, à l'assassinat de son père. Medinagoitia n'est qu'un bébé à l'été 1936, mais son destin est tout aussi dramatique : les miliciens qui ont assassiné tous les membres de sa famille de sexe masculin cherchent, sans succès, à mettre la main sur lui pour l'assassiner à son tour. Ce paroxysme de la barbarie à l'encontre de la figure de l'innocence qu'incarne le nourrisson n'est pas sans rappeler un des récits d'exactions que tient le personnage de Jacobo Deza de son père dans *Tu rostro mañana*<sup>1</sup>.

En outre, ces témoignages révèlent fréquemment une circulation de la violence, voire une réversibilité de la violence. Ainsi, les phalangistes exécutent le père de Custodio après avoir appris qu'il est le frère d'un violent révolutionnaire d'extrême-gauche. De même, les miliciens qui assassinent la famille de Medinagoitia deviennent à leur tour des victimes : « De sus asesinos no quedó uno tampoco, si no lograron huir, y sus cadáveres desaparecieron en fosas comunes y cunetas » (*ANM*, p. 136-137). Dans le témoignage de Canseco, les assassins de son frère cadet ne sont pas connus. Cependant, parmi les miliciens en armes figurent des individus provenant de La Bañeza (*ANM*, p. 158). Ce détail n'est pas anodin : il laisse entendre au lecteur que les corps découverts dans une fosse commune d'habitants de La Bañeza, à la séquence 31 (*ANM*, p. 118) sont peut-être ceux d'anciens bourreaux.

Ces redondances sémantiques permettent d'homogénéiser les témoignages et la violence. L'horreur semble générale, tandis que s'efface la dichotomie victimes/bourreaux au profit d'une zone grise. Il faut également aborder de front la question du degré de la violence représentée. Certes, l'équilibre numérique quant à l'idéologie des acteurs de la violence semble assuré, de même que la sobriété stylistique de la part du témoignaire qu'est Pestaña<sup>2</sup> semble garantir une certaine objectivité. Cependant, le lecteur ne peut que constater que l'extension et le degré de la violence associée au témoignage de Medinagoitia sont plus marqués que dans le cas du témoignage de Custodio, ne serait-ce

---

<sup>1</sup> Javier Marías, *Tu rostro mañana*, Barcelone, Debolsillo, 2013 [2008], p. 633-636. La scène se déroule dans un tramway madrilène durant les premières semaines de la guerre civile. Alors que le tramway s'engage dans la calle Velázquez, au cœur du quartier aisé de Salamanca, le père de Deza entend alors une milicienne se vanter d'avoir participé au massacre de toute une famille, et notamment du nourrisson : « 'Mira, ahí vivían unos ricos que nos los llevamos a todos y les dimos el paseo. Y a un crío pequeño que tenían, lo saqué de la cuna, lo agarré por los pies, di unas cuantas vueltas y lo estampé allí mismo contra la pared. Ni uno dejamos, a la mierda la familia entera' » (p. 633).

<sup>2</sup> Cette sobriété stylistique avait été commentée dans l'étude formelle des témoignages dans *Ayer no más* dans la première partie de cette étude.

que parce que ce dernier est épargné par la milice de phalangistes qui exécute son père. Tout se passe comme si la démythification du camp républicain – un des objectifs assumés du protagoniste – devait passer par une mise en scène plus sanglante de la violence d’extrême-gauche. On retrouve ici une dynamique déjà à l’œuvre dans *Las armas y las letras*, essai dans lequel Andrés Trapiello se montre implacable à l’endroit des écrivains de gauche et parfois bienveillant à l’égard d’écrivains aux positions plus modérées voire fascistes, à l’image de l’admiration qu’il porte à l’écrivain fasciste Rafael Sánchez Mazas<sup>1</sup>.

En outre, l’agencement séquentiel de l’auteur implicite se combine à la parole interprétative explicite du protagoniste. Celui-ci constitue le principal médiateur de ces témoignages, en tant que témoin et qu’interprète via un discours essayistique parfois nourri de références ou de citations documentaires. Cet ensemble narratif, saisi dans sa globalité, forme un important réseau de redondances. Cette parole interprétative explicite produit également une homogénéisation de la violence et de ses causes. Elle s’articule ainsi au message implicite de l’agencement de la chaîne des témoignages à l’échelle du récit.

L’argument de l’équivalence des violences à l’arrière durant la guerre civile, et *in fine*, des deux camps en présence, se lit dans la répétition d’une parole interprétative très majoritairement formulée par le protagoniste, en tant que porte-parole de l’auteur. La structure du récit a, en ce sens, une visée fonctionnelle : la narration chorale intercalée permet aux divers personnages de prendre la parole « à chaud », dans la foulée des événements qu’ils rapportent et qu’ils interprètent. José Pestaña, de par sa stature, constitue l’interprète autorisé du réel face à un système actantiel avant tout construit pour valoriser sa figure – comme nous le verrons plus avant –. On l’a dit, Pestaña, en tant que témoin-historien, constitue les témoignages en documents depuis son œil d’expert. Face aux événements historiques, Pestaña produit de manière répétitive des commentaires sur le caractère comparable des violences produites et *in fine*, sur la mise en équivalence des deux camps. On peut sérier quelques uns des arguments au service de cette thèse. Dans le tableau suivant, ces arguments figurent accompagnés des redondances qui leur donnent corps. Elles font intervenir paroles interprétatives, témoignages, modalités documentaires et événements :

---

<sup>1</sup> Andrés Trapiello, *Las armas y las letras*, op. cit.

(1) *Au vu de l'ampleur de la violence perpétrée par les deux camps, la question quantitative n'est pas pertinente.*

- (a) Le protagoniste (Pestaña) affirme la responsabilité partagée de la violence dans le camp républicain (qui aurait été encouragée par les « partidos políticos de izquierda, sindicatos, militares, miembros del gobierno e intelectuales ») et sur l'équivalence des violence (« los chequistas [llevaron] a cabo sus paseos, y de no muy diferente modo a como hacían en la otra parte<sup>1</sup> ») (*ANM*, p. 151).
- (b) Un interprète valable (Medinagoitia, qualifié d'homme intelligent à plusieurs reprises par le protagoniste) reprend les même positions et la complète : « Hubo cierta equivalencia en el horror de los crímenes cometidos en la guerra. [...] La cifra exacta puede ser lo de menos » (*ANM*, p. 140). En outre, la parole interprétative ici prend place à la suite du témoignage : l'événement narré est ainsi redondant avec son commentaire interprétatif.
- (c) Le protagoniste reprend la position de l'interprète valable « El número [de víctimas] no es esencial aquí » et y renvoie explicitement (« Me impresionó oírsele a Medinagoitia ») (*ANM*, p. 249).
- (d) Le protagoniste commente la publication de témoignages d'exactions dans la presse et propose une autre poétique du témoignage basée sur le montage : « Se podrían juntar, sin comentarios, sin añadidos, sin apologías ni retórica. Cómo los *Desastres* de Goya » (*ANM*, p. 133). Derrière ce commentaire, on lit le désir de présenter ensemble des violences d'origines politiques diverses et donc de les homogénéiser. La référence aux *Desastres* revêt une grande portée signifiante, puisqu'elle renvoie au rejet global de Goya à l'endroit des exactions commises durant la Guerre de l'Indépendance (1808-1814)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Précisons d'emblée que ces positions ne reflètent pas les travaux historiographiques les plus récents. Ceux-ci soulignent les logiques et les spécificités des violences politiques exercées dans chacun des deux camps. Par ailleurs, signalons à nouveau que la théorie d'une guerre civile désirée par les Espagnols les plus radicaux ne tient pas. Les militaires d'extrême-droite qui se soulèvent les 17 et 18 juillet 1936 mènent un coup d'État d'une violence extrême dans le but, notamment, de renverser immédiatement le pouvoir en place. C'est l'échec du coup d'État qui déclenche une guerre civile. Cf. Manuel Pérez Ledesma, « La guerra civil y la historiografía: no fue posible el acuerdo », *Ler História*, n° 51, 2006. En ligne : <http://journals.openedition.org/lerhistoria/2591>. Dernière consultation le 26/04/2019.

<sup>2</sup> La démarche artistique de Goya à l'œuvre dans ses *Desastres* repose notamment sur deux caractéristiques que réclame à son tour Pestaña : d'une part, la mise au premier plan de la violence et de la barbarie au détriment d'une assignation établie de celles-ci à des « bourreaux » bien définis ; d'autre part, une volonté de dépouillement et de sobriété stylistique qui se manifeste notamment chez Goya par un décor minimaliste. Dans ces gravures, « independientemente de cómo identifiquemos a las víctimas, al privarnos de referencias

(2) *Les acteurs de la guerre civile mentent.*

- (a) La famille Canseco ment sur l'origine de la fortune familiale. Les recherches historiographiques de Pestaña permettent de rétablir la vérité (séq. 24), mais le père Canseco continue de mentir dans les Mémoires qu'il veut transmettre à ses petits-fils (séq. 18).
- (b) Selon le protagoniste, personne ne reconnaît sa culpabilité dans les exactions passées et préfère les cacher : « La Guerra Civil española es así la única de la Historia en la que habiendo muerto más de medio millón de personas nadie ha matado a nadie » (*ANM*, p. 45) ; « Pasado el tiempo, con medio millón de muertos en el frente y otros cientos de miles en las cunetas y los patios de las cárceles, nadie reconocería su responsabilidad » (*ANM*, p.176). Ce sous-argument s'inscrit dans un important réseau de redondances, il a donc une portée structurale. Le cours des événements – le refus de confesser l'assassinat du père de Custodio – confirme l'interprétation du protagoniste. En outre, un grand nombre de souvenirs du protagoniste vient consolider ce commentaire interprétatif : Canseco cache à son fils des récits d'exactions (*ANM*, p. 176, 191, 214-215). Enfin, l'auteur implicite dévoile à l'issue du récit, via le montage des séquences, l'implication de Canseco dans une ultime exaction, le meurtre du docteur García et de son fils Juan (séq. 83).

(3) *Il y a une responsabilité partagée de la guerre civile : les deux camps désiraient la guerre à cause d'idéologies révolutionnaires mortifères.*

- (a) Selon Pestaña, la violence fut conçue comme nécessaire, du fait d'une téléologie de l'histoire.

Cette pensée est d'abord formulée par l'interprète valable que représente Medinagoitia (*ANM*, p. 139). Plus avant, Pestaña perçoit que Clemente Lillo adhère à cette pensée : « El Bien que necesita del Mal para mover la Historia » commente alors le protagoniste (*ANM*, p. 231). Il répète cette même interprétation dans un dialogue avec Raquel « Y no pienses que les importaron mucho esas muertes. Unos y

---

claras, Goya trasciende la representación concreta de un suceso para convertirse en una imagen icónica de la crítica hacia la violencia extrema, venga de donde venga » (José Manuel Matilla Rodríguez, « Esto es peor », dans Manuela B. Mena Marqués (dir.), *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 310).

otros las encontraban necesarias. La vida no valía nada para un revolucionario » (*ANM*, p. 248).

- (b) Selon le protagoniste, les Espagnols d'extrême-droite ou d'extrême-gauche ont appelé de leurs vœux la guerre. Il y a donc une responsabilité partagée.

Cette interprétation est énoncée, une fois de plus, depuis la double perspective de l'interprète valable et du protagoniste. D'abord formulée par Medinagoitia (« En 1936 en España una parte pequeña de los españoles habían decidido ya destruirse, y determinaron destruir a los demás », *ANM*, p. 144), cette vision est reprise et généralisée par José Pestaña dans deux séquences distinctes (séqu. 43 et 52). Il affirme à la séquence 52 : « [los españoles] querían la guerra, la necesitaban, la espera empezaba a hacérseles insoportable [...] todos ellos lo estaban anhelando, esperando, como esperamos que una llave mueva los resortes que mantienen sellada una cerradura. La puerta de la revolución comunista o anarquista, la puerta de la revolución fascista » (*ANM*, p. 178). On perçoit ici le processus d'homogénéisation marqué par le choix lexical d'appliquer le terme de « révolution » au soulèvement du camp nationaliste. Pourtant, ce camp s'inscrit dans une logique réactionnaire et contre-révolutionnaire. Pestaña reproduit ce faisant la rhétorique d'Andrés Trapiello qui, on l'a dit, interprète la guerre civile comme le déclenchement simultané de « dos revoluciones de signo contrario<sup>1</sup> ». Cette redondance se perpétue dans les séquences 43 et 52. Diverses citations documentaires font office de confirmations événementielles – si l'on considère que la prise de parole constitue en soi un événement – et interprétatives de la prise de position de Pestaña. Ainsi, les citations de coupures de presse de l'époque dressent le portrait d'une Seconde République minée par un climat de pré-guerre civile (*ANM*, p. 180-182). La séquence 52, pour sa part, présente deux citations tirées d'un texte du journaliste communiste Jesús Izcaray et d'une lettre de Miguel Unamuno (*ANM*, p. 206-207) qui confirment les propos du protagoniste. Concernant la citation de la chronique de Jesús Izcaray<sup>2</sup>, nous avons montré dans la première partie qu'elle a subi une manipulation de taille. Tronqué et sorti de son contexte, le sens premier du texte de J. Izcaray est détourné afin de servir le propos redondant du protagoniste sur l'impatience des révolutionnaires, ici d'extrême-gauche, de voir la guerre civile éclater.

---

<sup>1</sup> Andrés Trapiello, *Las armas y las letras*, op. cit., p. 31.

<sup>2</sup> Jesús Izcaray, « Cuartel de la Montaña », dans *id.*, *La guerra que yo viví*, op. cit.

Ce tableau des redondances à l'œuvre dans le récit n'est pas exhaustif, nous n'avons retenu que les principales lignes argumentatives du récit. Sur un plan formel, on constate tout d'abord l'étroite imbrication des modalités documentaires – discours testimonial, citations plus ponctuelles et parole interprétative – au service d'une continuité directe entre la diégèse et le réel. Ensuite, le réseau de redondances passe généralement par le filtre du protagoniste, principal acteur de la parole autorisée, même si l'auteur implicite et, dans une moindre mesure, un interprète autorisé – ici Medinagoitia – peuvent également intervenir.

Une redondance structurale parcourt l'ensemble de l'histoire : il s'agit de la mise en scène des bourreaux face aux crimes passés. Ce motif nourrit la tension narrative et se trouve symbolisé par les restes des disparus, que ce soit la dépouille introuvable du père de Custodio ou celles finalement découvertes à l'issue du récit de Juan García et de son père dans la grotte qui fut jadis la cache des Canseco. Cette redondance structurale s'articule autour d'événements récurrents qui permettent de confirmer les interprétations du protagoniste. Or, cette structure redondante qui rend intimement concordante les actions et la parole interprétative autorisée est typique du roman à thèse selon Susan Suleiman<sup>1</sup>. Dans *Ayer no más*, cette redondance mobilise une pluralité de voix et de niveaux (personnages antagonistes, protagoniste et auteur-implicite). Il y a donc ici un haut degré de redondance, trait également typique du roman à thèse par lequel il se distingue du régime de la redondance propre au roman réaliste<sup>2</sup>. Enfin, il faut relever une stratégie argumentative récurrente à l'échelle du roman : l'homogénéisation par laquelle les acteurs des deux camps sont assimilés à la barbarie et rendus coupables, en bloc, de la guerre civile.

### **2.2.2. *La redondance documentaire contre la violence franquiste dans Mala gente que camina***

Le roman à thèse documentaire a une fonction compensatoire affirmée. Dans *Ayer no más*, José Pestaña écrit et publie un roman éponyme, « *Ayer no más* » dans le but d'énoncer une vérité qui lui échappe et de tenter, justement de prendre de la distance. Pourtant, il semble douter de son entreprise : « La literatura sobrevuela, y lo mío

---

<sup>1</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse, op. cit.*, p. 222-227.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 209-221.

seguramente sigue siendo Historia » (*ANM*, p. 278). On peut y voir un commentaire métanarratif dans lequel l’auteur implicite exprime ses propres doutes sur la validité de ses choix d’écriture. Le verrouillage du sens et de l’interprétation des documents et des témoins de l’histoire diégétique paraît répondre au caractère éminemment fragmentaire du passé espagnol. D’une part, parce que le passé violent n’a laissé que des traces et, d’autre part, parce que ce passé ne passe pas et divise le corps social.

Face à cette réalité dissensuelle et fragmentaire, *Ayer no más* semble vouloir combler le vide, mais aussi donner un sens à même de refermer l’archive et la blessure. À cet égard, Andrés Trapiello, lors d’entretiens concédés à la sortie du roman, a souligné que le roman a un « efecto balsámico<sup>1</sup> ». Cette visée s’inscrit dans la volonté du roman de la mémoire de restituer une histoire. Plus largement, elle renvoie à une pensée des vertus curatives du récit qu’il faut resituer dans une histoire longue de la « réparation par la narration », déjà présente chez Hippocrate<sup>2</sup>, et plus récemment chez Freud ou Walter Benjamin<sup>3</sup>. La mobilisation par *Ayer no más*, et par le roman documentaire de la mémoire, d’une transparence mimétique réaliste pourrait répondre à cette exigence curative. Même si cette écriture a pu apparaître traditionnelle ou peu novatrice<sup>4</sup>, voire propice à une dépolitisation du réel<sup>5</sup>, elle pourrait également, selon Celia Fernández Prieto, fonctionner comme un outil au service du deuil et de l’habitabilité du passé. Selon elle, la cohérence de la fiction mimétique « apoya el duelo de un pasado que regresa ya no de manera siniestra, sino habitable, accesible<sup>6</sup> ».

*Mala gente que camina* propose également un récit fortement redondant et monologique, même s’il met en scène, paradoxalement – comme *Ayer no más* – le fragment. Juan Urbano apparaît lui-aussi comme un chercheur de traces, un archiviste qui greffe dans le mouvement de son écriture une multitude de citations. Même si elle s’établit « sur fond de cassure et [de] collecte des bribes, des éclats, des fragments et des

---

<sup>1</sup> Javier Rodríguez Marcos, « La justa memoria » [entretien avec Andrés Trapiello], *op. cit.* ; Laura Revuelta, « Andrés Trapiello: “la verdad cristaliza muy despacio” », *op. cit.*, p. 5.

<sup>2</sup> Cilene Victor da Silva et Dimas A. Künsch, « A palavra que cura, a narrativa e o jornalismo interpretativo », *Líbero*, vol. 18, n° 36, juillet-décembre 2015, p. 15-26.

<sup>3</sup> Lucie Campos, *Fictions de l’après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 279.

<sup>4</sup> Geneviève Champeau, « Les “romans de la mémoire” renouvellent-ils le roman à thèse ? », *op. cit.* ; Raquel Macciuci, « La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario », *op. cit.* ; Celia Fernández Prieto, « Duelo, fantasmas y consuelo en la narrativa de la guerra civil (y la inmediata posguerra », *op. cit.*, p. 57.

<sup>5</sup> Jo Labanyi, « Memory and Modernity in Democratic Spain. The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War », *Poetics Today*, vol. 28, n° 1, printemps 2007, p. 89-116, cf. p. 103-105.

<sup>6</sup> Celia Fernández Prieto, « Duelo, fantasmas y consuelo en la narrativa de la guerra civil (y la inmediata posguerra », *op. cit.*, p. 57.

traces<sup>1</sup> », cette pratique du collage donne lieu elle-aussi à une clôture du sens. Il s'agit bel et bien, par la redondance documentaire, de construire un discours monologique et univoque autour de la dénonciation du franquisme, elle-même indissociable de la revendication de la mémoire républicaine. Tout comme dans *Ayer no más*, le recours au document vise à faciliter le passage du monde diégétique au monde expérientiel du lecteur, une visée constante du roman à thèse.

La redondance documentaire sature littéralement *Mala gente que camina*. Elle concerne en premier chef le document fictionnel que constitue *Óxido*, qui fait figure de redondance structurale du récit dans la mesure où elle joue un rôle majeur dans sa tension narrative. On a précisé plus haut que la lecture du roman de Dolores Serma se traduit narrativement par un jeu entre un résumé du récit, assorti de citations directes, et une parole interprétative qui immédiatement inscrit *Óxido* dans l'ordre du document de la répression. La découverte des archives cachées de Dolores Serma, à l'issue du récit, participe de cette redondance. Juan Urbano découvre à la fois des lettres et le témoignage non fictionnalisé de Dolores Serma qui finalement constituent une enième couche discursive qui vient confirmer les interprétations du narrateur et offrir une clôture parfaite au récit.

En outre, tout au long du récit la disjonction axiologique entre régime franquisme et République se donne à voir sous la forme de commentaires interprétatifs historiques doublés d'un dispositif citationnel dense. Les citations fonctionnent tout autant comme des événements que comme des preuves discursive. Ces preuves sont toujours fermement encadrées par le commentaire interprétatif, tant et si bien que ce dispositif devient un lieu privilégié de la manifestation de la « fonction idéologique » du narrateur-enquêteur.

L'antithèse du franquisme et de la Seconde République est ainsi affirmée en tant que telle à deux reprises par le discours interprétatifs de Juan Urbano. La première occurrence intervient lors d'un dialogue avec Natalia Escartín, tandis que la seconde apparaît lors d'une scène dialoguée avec la mère du narrateur : « [t]odos los que alentaron, financiaron, pusieron en marcha y sostuvieron el golpe de Estado contra la República democrática eran o unos criminales o la sombra de los criminales » (*MGC*, p. 126) ; « después de leer cientos de libros y de trabajar en el tema todos estos años, [...] me parece que las cosas son sencillísimas: aquí hubo fascistas y demócratas. Nada más »

---

<sup>1</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, éd. Stock, coll. « un ordre d'idées », 2003, p. 15.



(MGC, p. 265). Ce manichéisme constitue l'exact envers de l'homogénéisation idéologique à laquelle se livre Andrés Trapiello, d'autant que Benjamín Prado, ce faisant, passe sous silence le rapport problématique voire antagonique de l'extrême-gauche d'alors à la démocratie représentative. Cet effet de miroir inversé par rapport à *Ayer no más* se perçoit également dans la représentation qu'offre le roman du camp républicain. Celui-ci est décrit et érigé en victime tandis que les violences commises depuis ses rangs apparaissent comme des actes isolés de « *descontrolados* ». Cette position est contestable sur un plan historique<sup>1</sup> mais efficace sur un plan rhétorique. Il est à ce titre notable de relever la répétition de la citation de l'appel public à l'arrêt de la violence d'Indalecio Prieto comme preuve de cette théorie (MGC, p. 159-160 et 265).

Cette interprétation historique du narrateur se trouve confirmée par la redondance des témoignages de la répression, notamment carcérale, que Juan Urbano cite ou résume dans certaines séquences du roman. Pour ce faire, il se base sur des récits testimoniaux attestés tels ceux de Carlota O'Neill, de Juana Doña, de Tomasa Cuevas ou encore ceux présents dans l'ouvrage collectif *Los niños perdidos del franquismo*<sup>2</sup>. L'effet de redondance tient à la répétition de ces témoignages convergents tout au long du récit, mais aussi à la concentration de leur réitération au sein de séquences textuelles parfois contiguës. Juan Urbano, afin de convaincre sa mère, fait allusion à nombre de ces témoignages dans une séquence dialoguée (MGC, p. 376-383). Il y mentionne treize récits d'exactions ou d'humiliations franquistes, tirés de documents authentiques, auxquels il ajoute le récit d'un viol dans l'univers métadiégétique de Julia Serma qu'il raconte en réalité pour la seconde fois, comme il prend la peine de le préciser : « vi [a mi madre] estremecerse al escuchar la historia de la violación de aquella joven llamada Mariana, que ustedes ya conocen [...] » (MGC, p. 382, nous soulignons). De surcroît, au chapitre suivant, le narrateur présente au lecteur un long extrait de son essai historiographique sur Dolores Serma et sa sœur dans lequel il cite ou fait allusion, une fois de plus, aux témoignages de Juana Doña et Tomasa Cuevas (MGC, p. 391-392).

Enfin, la redondance concerne également des séquences informatives de contextualisation historique – récurrentes dans le récit – par lesquelles Juan Urbano dresse

---

<sup>1</sup> François Godicheau souligne que la terreur républicaine fut condamnée « par un gouvernement mi-passif mi-impuissant » sans qu'on puisse complètement la qualifier d'incontrôlée dans la mesure où « l'implication des comités révolutionnaires » est clairement établie (François Godicheau, *La Guerre d'Espagne. De la démocratie à la dictature*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2006, p. 32).

<sup>2</sup> Dans la première partie de cette étude, nous avons précisé les pages dans lesquelles apparaissent chacune de ces références documentaires.

un portrait général du franquisme et de ses racines fascistes. Dans ces séquences, la redondance citationnelle a une fonction didactique : la multiplication des citations de textes et documents réactionnaires vaut en soi comme une dénonciation. Le narrateur autodiégétique semble soucieux de persuader par la monstration des discours du passé, comme si ce procédé avait une valeur démonstrative. À ce titre, Juan Urbano multiplie au dernier chapitre des citations tirées de revues de la Section Féminine de la Phalange, sans que cette réitération apporte un savoir historique supplémentaire et alors que le dénouement a eu lieu :

Dolores Serma tuvo el coraje de intentar conservar la dignidad en medio del espanto y de hacer compatibles el instinto de supervivencia y el sentido de la responsabilidad. Por eso se obligó a contar su historia, para impedir que el horror quedase impune. Su hazaña, como las de su amiga Carmen Laforet, Ana María Matute y tantas otras, tiene el mérito añadido de haberse realizado por encima de las convenciones que se le intentaban inculcar a las mujeres de la época, a través de la Sección Femenina, y que, como hemos visto, se basaban en convertirlas en simples amas de casa, el único lugar en el que una podía ser decente, encargarse de la familia y, si hacemos caso de las recomendaciones de la revista *Teresa*, hasta mantenerse en forma: «Una mujer que tenga que atender a las faenas domésticas con toda regularidad tiene ocasión de hacer tanta gimnasia como no lo hará nunca, verdaderamente, si trabajase fuera del hogar. Solamente la limpieza y abrillantado de los pavimentos constituye un ejemplo eficazísimo, y si se piensa en los movimientos que son necesarios para quitar el polvo de los sitios altos, limpiar los cristales o sacudir los trajes, se darán cuenta de que se realizan tantos movimientos de cultura física que, aun cuando no tienen como finalidad la estética del cuerpo, son igualmente eficacísimos precisamente para ese fin». *Medina*, otra de las revistas oficiales de la organización de Pilar Primo de Rivera, había ofrecido en noviembre de 1942 una tabla ilustrada para practicar «El deporte en la casa» [...] Sin duda, Dolores, Carmen, Ana María y las demás tuvieron mucho mérito. (*MGC*, p. 456-457)

On reproduit volontairement une partie de cette longue citation de la revue *Teresa*, remarquable par son caractère réitératif, en omettant celles extraites de la revue *Medina* qui rapportent des propos analogues, alors que des citations similaires quant à leur contenu et tirées des mêmes sources avaient déjà été citées au début du roman (*MGC*, p. 90). La pulsion documentaire qui traverse le roman se caractérise par sa répétition et la redondance informative et interprétative autour de la dénonciation toujours recommencée du franquisme, par-delà le seul cas des enfants volés. Cette expansion du propos accusateur, toujours nourri de ressources documentaires, expose le roman à un mouvement centrifuge qui compromet précisément cette lisibilité dont semble si soucieux Benjamín Prado.

### 2.3. La disjonction axiologique du système actantiel

Dans *Mala gente que camina* et *Ayer no más*, l'autorité des narrateurs-enquêteurs s'élabore par l'intégration de ces derniers dans un réseau actantiel qui participe de manière décisive à la construction de l'axiologie de ces récits. Comme l'a relevé Philippe Hamon, le héros constitue une notion essentielle en la matière car il participe d'une « poétique du hiérarchique », qu'il convient d'entendre de surcroît comme une « poétique du normatif<sup>1</sup> ». Le héros, par sa place, implique une hiérarchie des valeurs. Susan Rubin Suleiman met également en avant cette centralité du personnage dans la construction de l'axiologie et de l'idéologie du roman à thèse : selon elle, dans ce type de récit, le héros véhicule la bonne « doctrine<sup>2</sup> ». En ce sens, on peut relever que les systèmes actantiels de *Mala gente que camina* et d'*Ayer no más* permettent de valider l'action des enquêteurs et de leur associer des valeurs positives et exemplaires à même de favoriser l'identification du lecteur à ces personnages.

Dans ces deux récits, les narrateurs-enquêteurs se distinguent différenciellement, par rapport aux autres personnages du système actantiel, par leur savoir-dire, leur savoir-faire, leur savoir-jour et leur savoir-vivre, pour reprendre les catégories d'analyse proposées par Ph. Hamon<sup>3</sup>. Ainsi, nous avons montré que Juan Urbano et José Pestaña se caractérisent par leur « pouvoir de dire ». Ce pouvoir se matérialise dans des récits feuilletés où se mêlent récit de l'enquête et production de séquences documentaires assorties de commentaires évaluatifs et interprétatifs. Par là même, ils mettent en scène leur savoir-dire ainsi que le savoir-faire herméneutique qui le rend possible.

Pour faciliter la transmission du message – didactique, axiologique, idéologique – et l'entreprise de persuasion qu'elle implique, ces deux récits mettent en scène des personnages archétypiques, voire stéréotypés, aux côtés des protagonistes. Dans la lignée de sa volonté de désambiguïser le récit, le narrateur de *Mala gente que camina* va jusqu'à expliciter cette construction narrative à l'issue du roman. Il insiste alors sur le caractère représentatif et métonymique de Dolores Serma, en tant que victime exemplaire du franquisme, mais aussi de Carlos Lisvano en tant que représentant de l'Espagne oubliée de son passé :

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1984, p. 59-60.

<sup>2</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse*, op. cit., p. 99.

<sup>3</sup> Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 60.

Aquí está la historia de Dolores Serma. Espero que aunque ustedes ya saben que es verídica puedan ver en ella, *igual que yo, un arquetipo y una síntesis* de aquellos tiempos demoledores en los que cientos de miles de personas vivían acosadas por un Estado criminal que las obligó a mentir, a esconderse y a llevar disfraces para no parecer sospechosas. [...] Resulta doloroso que, una vez que Carlos Lisvano, o Bates, pudo saber la verdad [...] prefiera mantenerla oculta. Seguramente, él también sea, *en toda su extensión, un arquetipo, un mal síntoma*. (MGC, p. 444-445, nous soulignons)

L'insistance se fait telle qu'elle est démultipliée dans le recours aux synonymes (*síntesis, mal síntoma*) et dans le recours à une glose proche de l'hyperbole (« en toda su extensión »). Ce commentaire autoréférentiel semble briser l'illusion référentielle, mais il vise pourtant à assurer le passage du récit de fiction à la référence historique. Il fait écho à des propos tenus par l'auteur dans l'épitéxte autour de la nécessité de la mobilisation du personnage archétypique en littérature<sup>1</sup>, conception à laquelle se rallie également Andrés Trapiello dans *Ayer no más*.

### **2.3.1. Un réseau actantiel manichéen**

Les réseaux actantiels de ces deux récits sont conditionnés par leur structure antagonique et la disjonction axiologique qu'elle induit.

Dans les deux récits, la narration autodiégétique – bien qu'intermittente dans *Ayer no más* puisque d'autres personnages prennent également la parole – suppose que la représentation des autres personnages passe par le prisme de la perspective du héros-enquêteur et de son système de valeurs. L'association constante des protagonistes aux bonnes valeurs du récit, doublé d'un effet de proximité avec ceux-ci lié au choix d'un récit narré totalement ou majoritairement depuis leur point de vue, vise à favoriser l'« investissement affectif<sup>2</sup> » du lecteur et l'adhésion aux valeurs et au savoir que portent ces personnages.

Dans *Mala gente que camina*, deux groupes de personnages peuvent être distingués au sein de la diégèse : d'une part, les adjuvants, à l'image de Natalia Escartín et de nombreux personnages d'universitaires fonctionnant à la manière de figurants ; d'autre part, les opposants à l'entreprise mémorielle du narrateur. Aussi bien la mère du narrateur

---

<sup>1</sup> « La literatura tiene que funcionar siempre en un plano simbólico. Los personajes de un relato deben ser arquetipos antes que personas. Las historias deben ser parábolas, metáforas de la vida real. La literatura debe ser colectiva » (Antonio Astorga, « Benjamín Prado: "Escribir es un acto esquizofrénico" », *ABC*, 26/03/1998, p. 52).

<sup>2</sup> Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 87-88.

que Carlos Lisvano, le fils adoptif de Dolores Serma et avocat proche du Partido Popular – comme le révèle Natalia Escartín en énonçant les opinions politiques de son mari<sup>1</sup> –, véhiculent un discours néofranquiste. Lisvano, après avoir appris sa condition d'enfant volé par le franquisme, se réfugie dans le déni et décide de faire interdire la publication du livre de Juan Urbano sur Dolores Serma. Cette posture intransigeante et inébranlable apparaît peu vraisemblable mais elle a une portée signifiante notable. Si la mère du narrateur semble ployer devant l'argumentaire de son fils et revoir sa position néofranquiste, la posture de Lisvano maintient une stabilité relative du système actantiel antagonique et indique que la mise en procès d'une Espagne oublieuse reste valide à l'issue du récit et nécessite une lutte active du lectorat pour espérer y remédier.

Cette configuration se donne principalement à voir au travers de longs dialogues donnant lieu à des joutes oratoires au cours desquelles Juan Urbano peut mobiliser à loisir ses talents rhétoriques et son savoir historique fort documenté. On songe, à les lire, au reproche formulé par le « lecteur impertinent » de *¡Otra maldita novela guerra sobre la guerra civil!* qui perçoit dans nombre de récits mémoriels ce qu'il nomme des « diálogos de tesis » utilisés à des fins informatives, des « diálogos explicativos, aclaratorios, de ampliación de información o de fijación de la misma<sup>2</sup> ». Pour décrire brièvement ces scènes dialoguées, on peut reprendre la notion de « taxème verbal » à Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>3</sup>. Les taxèmes verbaux désignent des marqueurs verbaux qui permettent d'inscrire les positions hiérarchiques respectives des interlocuteurs lors d'un échange. Nous avons mentionné *supra* la capacité mémorielle proche de l'invraisemblable de Juan Urbano grâce à laquelle il alimente ses répliques d'un savoir historique d'une remarquable densité. Les citations de documents *in extenso*, témoignages (*MGC*, p. 376-380), textes

---

<sup>1</sup> « A [Carlos] todo eso le queda muy lejos » (*MGC*, p. 213) ; « [Carlos] no es muy partidario de remover ciertas cosas ni abrir ciertas heridas, [...] de resucitar lo de la guerra civil y las dos Españas » (*MGC*, p. 216), une formulation qui rappelle bien sûr la position du PP à l'égard de l'exhumation des fosses communes et sa défense à outrance de la loi d'amnistie générale d'octobre 1977 au nom d'une crainte du retour de la violence et de la division. Pour le Parti Populaire, la mémoire « historique » « es sinónimo de revancha y pone en peligro la concordia sobre la que se asientan los acuerdos fundacionales de la democracia » selon Paloma Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, *op. cit.*, p. 78. Citons également les propos de Mariano Rajoy, sur la chaîne de télévision espagnole La Sexta, interrogé par le journaliste Jordi Évole en 2016 en ces termes : « ¿Le parece de sentido común que en 2016 miles de españoles no sepan todavía dónde están enterrados sus abuelos? ». La réponse, clairement négationniste, du président du Gouvernement espagnol d'alors convoque la peur d'un dissensus mortifère : « A mí me gustaría que todo el mundo supiera dónde están enterrados sus abuelos, pero no, no tengo claro que sea cierto eso que usted me dice, ni que pueda hacer nada el Gobierno para arreglarlo. Lo que me parece más de sentido común es que intentemos que cosas de esas no se vuelvan a repetir en el futuro y no estar dándole vueltas de manera continuada al pasado » (cité par Paloma Aguilar Fernández et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, *op. cit.*, p. 151-152).

<sup>2</sup> Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela guerra sobre la guerra civil!*, *op. cit.*, p. 339-340.

<sup>3</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales, II*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 72.

législatifs (*MGC*, p. 428-429) fonctionnent comme des taxèmes de position haute via lesquelles le narrateur affiche une supériorité à la fois épistémologique et axiologique en se plaçant dans le même temps en défenseur des victimes républicaines présentées comme les oubliées de l'histoire.

*Ayer no más* propose un système actantiel clivé dans lequel figure un grand nombre d'opposants au protagoniste. Outre la propre famille et la belle-famille du protagoniste, proches de l'extrême-droite et ouvertement néofranquiste, il faut ajouter le cas des personnages d'historiens, Mariví et José Antonio. Engagés dans le mouvement associatif mémoriel et dans la lutte pour la mémoire républicaine, ils sont dépeints, non sans caricature, tantôt comme des ambitieux, tantôt comme des militants politiques proches de l'extrême-gauche. La structure narrative du roman choral, par des effets de montage des divers points de vue exposés tour à tour, permet de corroborer le regard critique que porte sur eux Pestaña. Ainsi, la jeune historienne Raquel, à la séquence 25, met en valeur le savoir-vivre, le savoir-dire et le savoir-faire de José Pestaña en le comparant à la stature de José Antonio et de Mariví. Cette dernière est présentée comme envieuse du succès académique et public de Pestaña, mais aussi comme relativement inculte et ambitieuse : « Un día estábamos hablando de Ian Gibson, el de Lorca. Dijo Mariví, qué suerte dar con un filón como el de Lorca. Eso sí que tiene que ser un chollo para toda la vida. Filón, chollo, eso es lo que la pone cachonda » (*ANM*, p. 104). À ces défauts, déjà fort nombreux, s'ajoute un penchant pour la malhonnêteté. En effet, plus avant dans le récit, José Antonio et Mariví préparent un ouvrage basé dans une large part sur la thèse de doctorat et le travail de terrain de Raquel mais refusent de la faire figurer parmi les auteurs du livre (*ANM*, p. 237 et 239).

Un système axiologique oppose ainsi sur un mode comparatif – forme textuelle privilégiée de la manifestation de l'idéologie selon Ph. Hamon<sup>1</sup> – et binaire José Pestaña à ses deux collègues. Cette binarité fait l'objet d'une gradation, elle atteint son paroxysme dans l'opposition Pestaña/Mariví, qui se manifeste via des dichotomies récurrentes dont certaines s'appliquent également au personnage de José Antonio : honnêteté/malhonnêteté ; sincérité/ambition ; réflexivité/impulsivité ; pacifisme/conflictualité ; culture/inculture ; libéralisme/autoritarisme.

---

<sup>1</sup> « L'idéologie prendra donc toujours la forme, dans la manifestation textuelle même, d'une *comparaison* » (Philippe Hamon, *Texte et idéologie, op. cit.*, p. 104).

Cette binarité du système actantiel, commune au deux récits, permet également une sémantique de la redondance spécifique au roman à thèse : le procédé de l'« amalgame », par lequel les valeurs idéologiques sont associées, de manière concordante, à des valeurs culturelles. On remarque ainsi que, dans *Ayer no más*, Mariví est vulgaire et ambitieuse, mais aussi trompée par son mari. De même, Natalia Escartín trompe Carlos Lisvano avec le protagoniste de *Mala gente que camina*. À l'inverse, les enquêteurs de ces récits sont systématiquement associés à des valeurs culturelles positives, notamment par le biais du regard des adjuvants.

### **2.3.2. Les adjuvants**

Les personnages adjuvants, dans les romans de Benjamín Prado et d'Andrés Trapiello, permettent de produire un regard qui valide l'action du protagoniste et invalide, inversement, celui de ses antagonistes. Cette hiérarchisation des rôles suppose également une hiérarchisation des valeurs au service de l'idéologie et des savoirs que véhiculent les récits. Nous avons évoqué plus haut la séquence du bref séjour aux États-Unis de Juan Urbano, au cours duquel il présente ses premières recherches sur Dolores Serma et suscite l'enthousiasme du public universitaire, couronné le soir par la visite nocturne d'une professeure quelque peu ivre. En outre, il entretient à l'issue du roman une double liaison, avec son ex femme Virginia, et avec Natalia Escartín, la femme de son principal antagoniste, Carlos Lisvano, grâce à laquelle il obtient les archives secrètes de Dolores Serma. La conquête érotique fonctionne ainsi comme une validation de l'action du narrateur mais aussi comme un moteur de la tension narrative. D'une part, la relation érotique entre Natalie Escartín et le narrateur revêt une dimension fonctionnelle structurante à l'échelle du roman : Escartín, à l'orée et à la clôture du roman, permet de nouer et de dénouer le récit en apportant tour à tour les documents décisifs au narrateur. D'autre part, l'horizon de la conquête amoureuse, en tant que ressource mobilisable au service du suspense de l'intrigue, constitue un des ressorts les plus éculés du romanesque.

Dans *Ayer no más*, deux personnages occupent une place essentielle dans le dispositif de validation de l'enquête et de l'exemplarité du héros : la jeune historienne Raquel et le philosophe Medinagoitia. Comme nous venons de le voir, le regard de Raquel met en exergue les qualités de José Pestaña. Elle valorise son savoir-vivre en soulignant sa

mesure et son calme – « Pestaña se la [a Mariví] quedó mirando. No movió ni un músculo de la cara » (*ANM*, p. 102) –, implicitement comparés au flegme britannique – « ese aire que tiene de profesor de Oxford » (*ANM*, p. 101) ; « El tío siempre tan educado. Subrayó el [nombre de] Mariví con una sonrisa de lord inglés » (*ANM*, p. 105) ; « Jamás pierde los modales ni se china por nada » (*ANM*, p. 187) –, ainsi que ses goûts stylistiques au sens large – « todo lo que decide, sea lo que sea, la peli que alquila o lo que pide en el restaurante, resulta siempre lo mejor » (*ANM*, p. 187). Raquel contribue également à rendre admirable le savoir-dire du protagoniste – « Cuando habla, no se oye una mosca. Impone. » (*ANM*, p. 101) – ainsi que son savoir-faire d'historien. À cet égard, Raquel mentionne à plusieurs reprises la réputation académique du héros, lorsqu'elle se réfère aux prix reçus pour telle publication – « Le han dado ya cuarenta premios por él » (*ANM*, p. 102) –, aux « relaciones que Pestaña tiene con las editoriales buenas que le publican a él » (*ANM*, p. 103) ou les chroniques qu'il publie dans *El País* (*ibid.*). Enfin, la relation amoureuse qui se noue entre elle et Pestaña matérialise également une forme de « savoir-jour ».

Cette relation vient à la fois récompenser l'action du héros tout en instaurant un passage de témoin qui permet une forme de rétrovalidation. Autrement dit, Raquel vaut d'autant plus comme garante de la valeur du héros que celui-ci, par son regard, lui apporte une légitimité à le faire. Il s'instaure ainsi entre les deux personnages une relation maître/disciple particulièrement visible à la séquence 62 – « Raquel hacía algunas observaciones a lo que yo decía. Creo que trataba de demostrarme que era inteligente » (*ANM*, p. 246). Cette relation sera explicitée à la fin du roman, en deux temps. D'abord par une adresse indirecte à Raquel, dans la dernière séquence narrée par Pestaña, lorsque celui-ci prend la décision de quitter León :

Únicamente lo siento por ti. [...] Eres estupenda. Todavía eres joven. Acaso serás tú, o alguien como tú, quien escriba la Historia de la Guerra Civil que necesitamos los unos y los otros [...], que investigue con ecuanimidad en ella como madame Curie en el laboratorio, sin el *pathos* que todo lo embrolla. [...] la guerra, trabajo de hombres, quién sabe si no está necesitada de una muchacha como tú, nuestra pequeña Hannah Arendt que iluminara el laberinto español como iluminó ella la caverna alemana. (*ANM*, p. 302-303).

Ce plaidoyer fonctionne comme passage de témoin que l'auteur implicite renforce en réservant les derniers mots du récit à Raquel. Or, dans cette dernière séquence, les mots de Pestaña se mêlent, symboliquement, à ceux de la jeune historienne. En effet, celle-ci y cite



*in extenso* la lettre d'adieu de son amant avant de se montrer, dubitative et désorienté, comme l'avait été Pestaña tout au long du récit : « No sé nada de él. / No sé nada de mí ». Ces derniers mots, qui clôturent le roman, ressemblent à une variation de la formule « je sais que je ne sais rien », attribuée à Socrate et exemplaire du « doute méthodique » comme pratique nécessaire à l'édification du savoir<sup>1</sup>. Il y a dans ce passage de témoin, comme dans l'issue du roman de Benjamín Prado, une forme – voilée – d'injonction pragmatique. L'exemplarité du héros demande à être reconnue par des légataires à même de poursuivre la lutte pour l'avènement d'un rapport plus véridique au passé, ici basé sur une mise à distance et une mise en question des récits établis.

Signalons, enfin, l'importance du personnage de philosophe critique à l'endroit de l'usage public de la notion de « mémoire historique ». Le témoignage et les réflexions philosophiques et historiques de Manuel Medinagoitia, modéré et pondéré – en un mot centriste –, suscitent l'adhésion sans retenue de Pestaña. Celui-ci qualifie par deux fois le philosophe d'homme « intelligente » (*ANM*, p. 140 et 147) et partage avec lui le souci épistémologique et éthique de « la distancia justa » face au passé (*ANM*, p. 143). En outre, la pondération et l'« *ecuanimidad* » de Medinagoitia conduisent ce dernier à être rejeté aussi bien par sa famille, conservatrice, que par les militants mémoriels de l'ARMH (*ANM*, p. 138). Ce rejet annonce l'ostracisme dont fait l'objet Pestaña à l'issue du roman selon le même clivage famille conservatrice/militants de gauche, jusqu'à le conduire à un exil lourd de sens.

En effet, José Pestaña reproduit et réactualise ainsi le sort de divers intellectuels et hommes politiques libéraux qui firent le choix de l'exil au cours ou à la suite de la guerre civile. Le protagoniste s'identifie pleinement à ces figures, notamment lors d'une conversation avec Raquel sur la guerre civile : « Yo no sé lo que hubiese hecho en la guerra, porque no sé en qué zona me habría pillado, pero en cambio sí sé lo que habría tenido que hacer después, la hubiese ganado quien la hubiese ganado: subir al primer barco, si me dejaban » (*ANM*, p. 250). Ici, le protagoniste, sans la nommer explicitement, se réfère à la « Tercera España » qu'Andrés Trapiello convoque à plusieurs reprises dans l'essai *Las armas y las letras*<sup>2</sup>. Cette notion fait toujours débat dans le champ historiographique espagnol, certains la revendiquant comme une catégorie d'analyse

---

<sup>1</sup> Michel Casevitz, « Les mots du doute en grec », *Raison présente*, vol. 189, n° 1, 2014, p. 107-116, cf. p. 107.

<sup>2</sup> Andrés Trapiello, *Las armas y las letras*, *op. cit.*, p. 183, notamment.

valide<sup>1</sup>, tandis que d'autres y voient une construction mythique et donc non opératoire<sup>2</sup>. Il n'est donc aucunement anodin que José Pestaña mentionne comme exemple, à cette même page 250, la figure de Manuel Chaves Nogales, un écrivain et journaliste généralement considéré comme un des grands représentants de la « tercera España ». En outre, il s'agit d'une des figures littéraires les plus adulées par Andrés Trapiello<sup>3</sup> pour qui *A sangre y a fuego* constitue peut-être le meilleur livre jamais écrit sur la guerre civile espagnole<sup>4</sup>. Il est par ailleurs l'auteur du prologue à la dernière édition en date de ce recueil de nouvelles<sup>5</sup>.

En tout état de cause, Pestaña constitue bien un « héros antagonique » en lutte au nom des valeurs de cette « tercera España » libérale et héritière des Lumières. C'est également ce qu'indiquent les allusions élogieuses aux « ilustrados » (*ANM*, p. 140) ou la référence finale au concept kantien de cosmopolitisme – concept au fondement d'un humanisme universaliste et progressiste<sup>6</sup> – dans la lettre d'adieu du protagoniste à Raquel, à la dernière page du roman : « es necesario un punto de vista cosmopolita, decía Kant » (*ANM*, p. 310). Dans cette perspective, le désir de voir Raquel devenir capable de « [iluminar] el laberinto español » fait doublement sens. D'une part, le choix sémantique du verbe *iluminar* appelle un point de vue éclairé mais aussi héritier du rationalisme des Lumières. D'autre part, l'image du « laberinto español » constitue une très probable référence au titre d'un ouvrage qui a fait date dans l'historiographie de l'Espagne contemporaine, *Le labyrinthe espagnol*, du Britannique Gerald Brenan<sup>7</sup>. Ce livre n'aura d'ailleurs pas peu contribué à alimenter une vision fratricide et exceptionnelle de l'histoire espagnole à l'échelle européenne restée en vigueur jusque dans les années 1990<sup>8</sup>.

Le réseau actantiel, dans le passage de témoin du protagoniste à l'adjuvante – et dans la relève générationnelle qu'il implique –, construit une forme d'injonction pragmatique à l'endroit des héritiers de cette histoire. Le combat face au danger de

---

<sup>1</sup> Paul Preston, *Las tres Españas del 36*, Barcelone, Plaza & Janés, 1998, p. 15-22 ; Enrique Moradiellos, *1936. Los mitos de la Guerra Civil*, Barcelone, Península, 2004, p. 143 et suivantes.

<sup>2</sup> Eduardo González Calleja, « Tendencias y controversias de la historiografía sobre la política en la Segunda República española », *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n° 52, 2017, p. 23-55.

<sup>3</sup> Pour une approche critique de cette filiation littéraire et idéologique, cf. Francisco Espinosa, « Literatura e historia. Manuel Chaves Nogales y la “tercera España” », *op. cit.*

<sup>4</sup> Andrés Trapiello, « La guerra no contada », *El País*, supplément *Babelia*, 26 novembre 2001.

<sup>5</sup> Manuel Chaves Nogales, *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, prologue d'Andrés Trapiello, Séville, Espuela de plata, 2013 [1937].

<sup>6</sup> Cf. Monique Castillo, « Significations du cosmopolitisme kantien », *Raison présente*, vol. 201, n° 1, 2017, p. 19-30.

<sup>7</sup> Gerald Brenan, *Le labyrinthe espagnol. Origines sociales et politiques de la guerre civile*, trad. de Monique Joly et André Joly, Paris, Éditions Champ Libre, 1984 [1943].

<sup>8</sup> Cf. Xavier Huetz de Lemps et Jean-Philippe Luis, « Avant-propos », dans *id.* (travaux réunis par), *Sortir du labyrinthe. Études d'histoire contemporaine de l'Espagne*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p. 1-3, cf. p. 1.

l'intransigeance autoritariste « ibérique » demeurerait ainsi toujours actuel à l'issue d'*Ayer no más* tandis que la vérité historique de la guerre civile resterait à établir.

### 3. Le point aveugle : l'assertion d'une interrogation

Dans un article qui a fait date sur le réalisme postmoderne, Joan Oleza souligne en 1996 le retour de la narrativité dans le roman espagnol ainsi que la prégnance corollaire de la structure d'enquête. Mais surtout, il l'associe à l'importance de la mise en scène de l'interrogation au détriment de l'assertion :

[T]al vez el efecto más productivo de la convergencia de tantas novelas en la estructura de indagación, de desvelación de un sentido o de una clave secreta, de investigación en torno a la vida de alguien que ha desaparecido dejando tras sí los signos en clave de su misterio, sea el de alegorizar una exigencia constitutiva de la postmodernidad: si la posmodernidad nace de la moción de censura contra los grandes programas explicativos, sus utopías y credos sistemáticos, entonces lo propio de la posmodernidad es ese estado en que es más necesaria la comprensión que las explicaciones, más la indagación y las preguntas que las respuestas. La indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre posmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas<sup>1</sup>.

Cette conception d'une littérature interrogative et non plus assertive, également partagée par Isabelle Fauquet dans le champ du roman mémoriel notamment<sup>2</sup>, est reprise – pratiquement mot pour mot – par Javier Cercas. Il formule cette pensée pour la première fois dans *Anatomía de un instante* avant de la développer, quelques années plus tard, dans *El impostor* puis dans son essai *El punto ciego*. Dans cet ouvrage, il définit les romans « du point aveugle » en se fondant sur ce critère d'une littérature interrogative.

Dans *Anatomía de un instante*, arrivé au terme du roman, le narrateur pose le constat de l'impossibilité d'accéder à l'entièreté du sens du geste d'Adolfo Suárez et s'interroge sur la pertinence et le sens de son livre :

A menos [...] que interrogar el significado del gesto de Suárez no equivalga a formular una pregunta acertada o una pregunta equivocada o una pregunta sin respuesta, sino sólo a formular una pregunta esencialmente irónica, cuya verdadera respuesta es la propia pregunta. A menos, quiero decir, que el reto que me planteé al escribir este libro, tratando de responder mediante la realidad lo que no supe y no quise responder mediante la ficción, fuera un reto perdido de

<sup>1</sup> Joan Oleza, « Un realismo potsmoderno », *Ínsula*, n° 589-590, 1996, p. 39-42, citation p. 42.

<sup>2</sup> Isabelle Fauquet, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 100 et 394.

antemano, y que la respuesta a esa pregunta –la única respuesta posible a esa pregunta– sea una novela. (*AI*, p. 431)

Il s'agit-là de la première définition d'une poétique du roman aveugle que l'auteur précisera dans son roman *El impostor* avant d'y revenir, une fois encore, depuis une sorte d'auto-théorisation littéraire dans *El punto ciego* :

[A]l principio de [todas las novelas del punto ciego], o en su corazón, hay siempre una pregunta, y toda la novela consiste en una búsqueda de respuesta a esa pregunta central; al terminar esa búsqueda, sin embargo, la respuesta es que no hay respuesta, es decir, la respuesta es la propia búsqueda de una respuesta, la propia pregunta, el propio libro. En otras palabras: al final no hay una respuesta clara, unívoca, taxativa; sólo una respuesta ambigua, equívoca, contradictoria, esencialmente irónica, que ni siquiera parece una respuesta y que sólo el lector puede dar<sup>1</sup>.

Nous souhaitons ici interroger cette pratique « ironique » de l'écriture romanesque pour en montrer les vertus argumentatives. Il nous semble que, contrairement à ce que pose Isabelle Fauquet à propos de *Soldados de Salamina*, il faille entendre la littérature de Javier Cercas comme assertive *et* interrogative, dans un même mouvement. Chez Javier Cercas, l'interrogation nous semble être la continuation de l'assertion par d'autres moyens, pour reprendre une célèbre formule de Clausewitz<sup>2</sup>. Pour ce faire, les lignes qui suivent partent de la prémisse selon laquelle la pluralité du sens peut constituer une nécessité à la fois esthétique et argumentative, dès lors que l'univocité et le monologisme se trouvent associés à un discours d'autorité surplombant et susceptible d'être rattaché à une forme aussi décriée que le roman à thèse. Ce que nous proposons de désigner par un oxymore quelque peu cercassien, l'assertion d'une interrogation, nous semble constituer une stratégie argumentative à même de produire une « assertivité axiologique<sup>3</sup> » mais aussi idéologique.

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>2</sup> « La guerre est la continuation de la politique par d'autres moyens » selon la formule restée célèbre de Carl von Clausewitz, ici citée par Raymond Aron, *Sur Clausewitz*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2005, p. 63.

<sup>3</sup> Gonzalo Navajas, *Más allá de la postmodernidad*, *op. cit.*, p. 183.

### 3.1. La centralité de l'image d'archives : un choix argumentatif

#### 3.1.1. *Un roman à thèse interrogatif*

Le rapport au savoir historique dans le roman de non-fiction de Javier Cercas apparaît dès le seuil du roman sous le signe du paradoxe. Dans le prologue, déjà longuement étudié dans ce travail, Javier Cercas propose un pacte de lecture hybride dans lequel la lecture référentielle et historiographique est rendue possible mais au conditionnel :

[este libro] no renuncia a acercarse al máximo a la pura realidad del 23 de febrero, y de ahí que, aunque no sea un libro de historia y nadie deba engañarse buscando en él datos inéditos o aportaciones relevantes para el conocimiento de nuestro pasado reciente, no renuncie del todo a ser leído como un libro de historia. (AI, p. 25)

Sebastian Faber y a vu une prétérition inaugurale dans la mesure où, selon lui, non seulement Javier Cercas prétend apporter un savoir historique inédit mais, qu'en outre, il prétend ainsi « defender la legitimidad de la Transición y de la democracia que generó<sup>1</sup> ».

Cette modestie affichée par Javier Cercas autour de la question du savoir est pourtant contredite par le titre du roman, seuil paratextuel majeur s'il en est. Le titre convoque la métaphore de l'anatomie, qui n'est pas sans évoquer la conception traditionnelle de l'histoire comme autopsie. Cette image fait pleinement sens à l'échelle de la poétique de la voyance de Javier Cercas. La visualité de l'histoire dévoilée fait écho au rapport singulier qui se noue entre l'auteur et le passé par le détour de l'image d'archives. L'anatomie est indissociable du « regard de l'anatomiste » capable d'aller « du manifeste au caché<sup>2</sup> ». En tant que narrateur voyant saisi par la révélation de l'archive du 23-F, Javier Cercas est capable de « voir l'invisible<sup>3</sup> » et donc, de révéler l'existence d'un mystère.

En outre, Javier Cercas, même s'il dit ne pas apporter de « datos inéditos », se pense bel et bien capable d'apporter « aportaciones relevantes » sur un plan interprétatif.

---

<sup>1</sup> Sebastian Faber, « Armas híbridas. La evolución del ensayo y el nuevo intelectual español de izquierdas », *op. cit.*, p. 183.

<sup>2</sup> Muriel Pic, *W. G. Sebald – L'image-papillon*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>3</sup> Nous empruntons cette formule à Agnès Delage, « Retour à l'archive : l'esthétique documentaire dans la fiction historique espagnole contemporaine », communication prononcée lors du colloque *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Université d'Aix-Marseille, 14-16 novembre 2013.

Comme le signale Sebastiaan Faber<sup>1</sup>, le récit de Javier Cercas constitue, *in fine*, une défense de la Transition et du régime démocratique actuel. Cette défense est sous-tendue par une thèse élaborée tout au long du récit, que l'on peut énoncer comme suit : le geste de résistance d'Adolfo Suárez dans l'hémicycle face aux putschistes constituerait un geste de rédemption, non seulement pour lui-même, mais aussi et surtout pour une jeune démocratie espagnole délaissée par un peuple « déserteur » – toujours selon la perspective cercassienne – au soir du 23 février 1981.

Faut-il dès lors considérer *Anatomía de un instante* comme un roman à thèse<sup>2</sup> ? Au sens littéral, il est permis de l'affirmer, mais au sens littéraire dégage par Susan R. Suleiman, la réponse se fait plus complexe. En effet, le système axiologique proposé se révèle binaire – la démocratie représentative contre la réaction néofranquiste – et l'on retrouve une structure antagonique et un apprentissage exemplaire positif au travers de la figure d'Adolfo Suárez en héros de *Bildungsroman*. Pour autant, force est de constater que l'auteur cherche à produire un récit polyphonique, pluriel et ouvert, notamment via la mise en place de la poétique du point aveugle. L'assertion de l'interrogation se substitue à l'assertion autoritaire et monologique et confère à la visée argumentative du récit un plus haut degré d'acceptabilité que la forme traditionnelle du roman à thèse adoptée par *Ayer no más* ou *Mala gente que camina*. Ce faisant, le récit de Javier Cercas construit sa littérarité en mobilisant des dynamiques antagoniques souvent contradictoires.

En effet, le récit multiplie la construction de figures paradoxales, souvent depuis le sceau de la binarité, de la spécularité et de l'instabilité. L'oxymore, le chiasme, l'antithèse, les constructions antagoniques irradiant la prose de *Anatomía de un instante* et suscitent des chocs signifiants par lesquels le sens se met en mouvement et semble échapper à la possibilité de la clôture. Tout se passe comme si dans cette accumulation de jeux spéculaires, qui sont autant de manifestations de la binarité et de son dépassement, l'interrogation et le doute interprétatif devaient être maintenus. Le double est une des figures de choix de cette poétique. Il s'agit d'un motif récurrent du folklore et de la mythologie dont le développement littéraire connaît un essor notable à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. À cet égard, on ne sera guère étonné de retrouver des variations du *topos* du

---

<sup>1</sup> Sebastiaan Faber, « Armas híbridadas. La evolución del ensayo y el nuevo intelectual español de izquierdas », *op. cit.*, p. 183.

<sup>2</sup> Cette prise de position fut la conclusion de la communication citée plus haut d'Agnès Delage, « Retour à l'archive : l'esthétique documentaire dans la fiction historique espagnole contemporaine ».

<sup>3</sup> Wladimir Troubetzkoy, « Présentation de la question. La figure du double », dans *id.* (coord.), *La figure du double*, Paris, Didier Érudition, 1995, p. 7-24, cf. p. 9.

double maléfique, ou *Doppelgänger*, dans certains récits de Javier Cercas, tels *El inquilino* ou encore *El impostor*, comme l'a relevé Miguel Ángel de Lucas Chorro<sup>1</sup>, dans lequel la spécularité entre Enric Marco et l'auteur se pose en divers lieux du roman. Dans *Anatomía de un instante*, on assiste à la multiplication des doubles. La gémellité de Carrillo et de Suárez n'en est qu'une des variantes, à laquelle il faut associer la construction spéculaire qui oppose les trois héros du récit et les trois putschistes, mais aussi la comparaison de Suárez au personnage de Bardone, le collaborateur devenu résistant dans *Le général della Rovere* de Fellini. Participe aussi de cette construction l'association de Suárez à un *aleph*, à un miroir reflétant l'histoire espagnole toute entière, une *pars pro toto* hyperbolique. *Anatomía de un instante* constitue un véritable labyrinthe de miroirs, parachevé, comme nous le verrons à l'issue de ce parcours, par les jeux spéculaires entre Adolfo Suárez et Javier Cercas par lequel ce dernier s'identifie à lui et enjoint au lecteur espagnol d'en faire de même.

### 3.1.2. *Devant l'archive : de l'anatomie à l'empathie*

Le cœur du réseau argumentatif développé par Javier Cercas réside dans le rapport aux images d'archives du 23-F. Le saisissement devant l'archive est indissociable de l'intime conviction du narrateur-auteur que s'y loge non pas *un* « secret essentiel<sup>2</sup> » mais bien *le* « secret essentiel » de la Transition, voire de l'Espagne contemporaine. Cette association revêt une portée argumentative fondamentale pour l'ensemble de l'architecture du récit.

Javier Cercas énonce, et en réalité construit performativement, la centralité et la documentarité de cette archive sans jamais apporter d'autre justification que le saisissement devant l'image d'archives. Qu'entendre ici par la « documentarité de l'archive » ? Comme le souligne François Niney – dans la lignée des réflexions historiennes sur la constitution du document par un questionnement – :

L'archive préexiste [...] matériellement, mais pas forcément à l'état de document tant que la question et la mise en intrigue historiennes ne l'ont pas

---

<sup>1</sup> Miguel Ángel de Lucas Chorro, *Anatomía de un escritor*, *op. cit.*, p. 318.

<sup>2</sup> Pour rappel, nous empruntons cette expression à Javier Cercas, « Un secreto esencial », *El País*, édition catalane, 11/03/1999. L'expression sera reprise, notamment, dans *Soldados de Salamina* (SdS, p. 207-209). Cet article mobilise la poétique du point aveugle et fonctionne à cet égard, dans *Soldados de Salamina*, comme une mise en abyme inversée puisque l'équivalence des engagements suggérée dans l'article se trouve *in fine* contestée par la glorification des héros républicains à travers la figure insondable d'Antoni Miralles.

suscitée, convoquée et faite parler comme indice, preuve, manifestation, emblème ou témoignage pertinent, remontré et remonté dans cette nouvelle problématique<sup>1</sup>.

Mais il faut relever que ce passage de l'archive vidéo au document se trouve pétri de contradictions et d'impensés épistémologiques. L'historien interroge l'archive armé d'une méthode et procède par recoupements documentaires. Javier Cercas développe un modèle basé sur la fascination, le *pathos* mais aussi l'illusion que l'archive retrouvée, à l'état brut, pourrait constituer une « image pleine comme double du réel<sup>2</sup> », lorsqu'il se réfère à des images « rebosantes de historia y electrificadas por la verdad » (*AI*, p. 19), ou à une image – le photogramme reproduit en couverture du roman<sup>3</sup> – « cebada de sentido » (*AI*, p. 18 et 428).

Cette illusion d'un accès direct au réel se perçoit également dans le glissement régulier de l'archive vidéo dans son intégralité à sa réduction au photogramme de Suárez figé dans une posture de résistant, et dans le glissement de ce photogramme désigné comme une image – donc comme un signifiant – au geste lui-même – au référent – : « de ahí que [esta novela] no verse en el fondo sobre el 23 de febrero, sino sólo sobre una imagen o un gesto de Adolfo Suárez el 23 de febrero » (*AI*, p. 26) ; « Ésa es la imagen; ése es el gesto: un gesto diáfano que contiene muchos gestos » (*AI*, p. 33). À partir de là, il ne sera plus question dans le reste du roman, que d'analyser le geste de Suárez, associé à ceux de Gutiérrez Mellado et de Santiago Carrillo, comme si l'image s'était faite transitive.

Mais cette transparence est considérée, précisément, comme le lieu d'un inaccessible secret, le lieu de l'inaccessible vérité – le sens ultime du geste de résistance d'Adolfo Suárez – qui toujours résiste. Il se déploie ainsi une construction oxymorique radicale et contradictoire, que l'on pourrait qualifier d'« opacité de la transparence » ou de « plénitude du vide ». Cet oxymore est signifié par la portée métaphorique d'une anecdote sur le coffre-fort vide d'Adolfo Suárez qu'ouvre son successeur à La Moncloa, Leopoldo Calvo Sotelo, après le coup d'État<sup>4</sup>. Cette image est reprise à l'issue du roman pour

---

<sup>1</sup> François Niney, « Que documentent les images d'archives ? », dans Julie Maeck et Matthias Steinle, *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, PUR, 2016, p. 43-51, citation p. 48.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>3</sup> La couverture du roman figure dans les annexes de la présente étude.

<sup>4</sup> « [L]o único que encontró Leopoldo Calvo Sotelo en su despacho de la Moncloa fue una caja fuerte con sus secretos de gobernante pero cuyo único contenido resultó ser, según comprobó después de que la forzaran los cerrajeros, un papel doblado en cuatro partes donde Suárez había anotado de su puño y letra la combinación de la caja fuerte, como si hubiera querido gastarle una broma a su sustituto o como si hubiera querido aleccionarle sobre la esencia verdadera del poder o como si hubiera querido revelarle que en



qualifier le geste de Suárez, qui devient le lieu de la plénitude du vide : « un gesto que no contiene nada pero a través del cual, como a través de un vidrio, sentimos que podríamos verlo todo » (*AI*, p. 430).

Cet oxymore, qui construit l'insondable mystère de l'événement, se fonde sur un document d'archive dont la centralité se trouve affirmée sur la base d'une autorité ambiguë mais en dernière instance hétérogène à celle de l'historien. Dans le récit, l'autorité provient d'une mystérieuse empathie entre le narrateur-voyant et l'archive par lequel ce dernier s'attribue une légitimité qui dépasse celle de l'historien et fait de l'archive le lieu d'une épiphanie. Dans *Anatomía de un instante*, le regard clinique de l'anatomiste cède le pas à un regard empathique. Celui-ci se révèle, à l'issue du récit, dans la saturation de la donnée pathémique impliquée par l'identification successive du narrateur au père, à Adolfo Suárez et, *in fine*, au peuple espagnol dans son entier via l'assimilation de Suárez à une figure exemplaire et représentative de l'Espagnol moyen sous le franquisme (*AI*, p. 434-437).

En termes argumentatifs, Javier Cercas construit le sens global de son récit et la centralité d'Adolfo Suárez sur de l'implicite et du non-dit. Comme le souligne Oswald Ducrot,

toute affirmation explicitée devient, par cela même, un thème de discussion possible. [...] Il est donc nécessaire à toute croyance fondamentale, qu'il s'agisse d'une idéologie sociale ou d'un parti pris personnel, de trouver, si elle s'exprime, un moyen d'expression qui ne l'étale pas, qui n'en fasse pas un objet assignable et donc contestable<sup>1</sup>.

Si l'implicite a la vertu d'impliquer l'allocutaire, dès lors amené à penser avec le locuteur et à compléter les blancs du discours, Ruth Amossy souligne qu'il a également l'avantage de poser un parti pris comme allant de soi<sup>2</sup> – ici, celui fort contestable sur un plan épistémologique de faire d'une image d'archives le lieu d'une métonymie hyperbolique à même d'interpréter toute une époque –.

---

realidad sólo era un histrión camaleónico sin vida interior o personalidad definida y un ser transparente cuyo secreto más recóndito consistía en que carecía de secreto » (*AI*, p. 388).

<sup>1</sup> Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, p. 6 cité par Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>2</sup> Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, *op. cit.*, p. 190.

## 3.2. La refondation du mythe de la Transition

En dépit de sa nature profondément interrogative, *Anatomía de un instante* vise à réécrire l'histoire de la Transition au service de la refondation d'un édifice sans doute considéré comme menacé, notamment depuis le début des années 2000 du fait de la critique politique dont elle fait l'objet par une partie des nouvelles générations<sup>1</sup>.

Le parti pris de fonder le récit sur une archive publique qu'il s'agit de redéfinir comme le lieu d'une geste héroïque personnifiée par trois personnages romanesques a une portée argumentative et politique. Poser la centralité de cette archive filmique et livrer une lecture documentaire de cette dernière depuis une autorité de poète-voyant revient à (im)poser les termes du débat.

### 3.2.1. Un contre-discours

Tout comme dans les autres œuvres du corpus, *Anatomía de un instante* cherche à prendre place dans l'ordre interdiscursif en se présentant comme un discours de vérité que l'on peut associer à un « révisionnisme de l'héritage mémoriel de la Transition<sup>2</sup> ». Pour ce faire, il a recours à la disqualification d'autres discours en regard desquels il se situe. Le prologue s'inscrit d'emblée dans cette perspective polémique du contre-discours, notamment via le jeu avec la notion même de fiction, assimilée à la fable mensongère, à la fausseté, à l'erreur. Ainsi, la mémoire collective et historique du 23-F se trouve réduite à une « *novela colectiva* » marquée du sceau de la fausseté. Pour chercher à le démontrer, le narrateur-auteur égrène une longue série d'exemples. Il rappelle tout d'abord que nombre d'Espagnols sont convaincus d'avoir vu en direct à la télévision les images du coup d'État alors que la retransmission des images n'a eu lieu que le lendemain. Il s'en prend ensuite aux discours politiques et médiatiques. Il dénonce ainsi la fausseté d'une déclaration du Congrès des députés en 2006 sur le coup d'État avant de disqualifier les discours médiatiques produits à l'occasion des 25 ans du coup d'État le 23 février 2006 : la mayoría de aquellos artículos, reportajes y entrevistas lo contaban como un triunfo total de la democracia » (*AI*, p. 17). Enfin, il associe le récit interprétatif de Javier Pradera et le travail d'investigation journalistique de Jesús Palacios au romanesque. L'ouvrage de Palacios est ainsi assimilé à « una versión mejorada de *Los tres mosqueteros* » (*AI*, p. 22).

---

<sup>1</sup> Paloma Aguilar Fernández et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, op. cit., p. 65-66.

<sup>2</sup> Agnès Delage, « À la recherche de la mémoire perdue. Modiano et la littérature espagnole contemporaine », dans Odette Martinez-Maler et Nathalie Sagnes-Alem (coord.), *Dans les blancs de l'histoire*, op. cit., p. 191-210, citation p. 210.

Au cœur de la diatribe de Javier Cercas réside un jugement moral à l'encontre d'une société espagnole qui n'aurait globalement pas été à la hauteur de l'enjeu de la Transition démocratique.

Le motif de la démocratie sans peuple, de la démocratie désertée n'a de cesse d'être convoqué tout au long du roman. Dans l'article de presse signé de sa main qu'il reproduit dans le prologue, Javier Cercas porte un jugement sévère : « salvo un puñado de personas que demostraron estar dispuestas a jugarse el tipo por defender la democracia, el país entero se metió en su casa a esperar que el golpe fracasase. O que triunfase » (*AI*, p. 17). On retrouve ce motif tout au long des trois premières parties du roman, notamment dans les deux photographies reproduites, déjà commentées dans cette étude, représentant, d'une part, un Congrès des députés vide et, d'autre part, Suárez assis sur son siège parlementaire de Président du Gouvernement, mais solitaire et isolé. À cet égard, les jugements moraux sur la société espagnole abondent et reprennent le jugement inaugural du prologue. Ainsi, lorsque Javier Cercas commente la soumission et la peur qui s'empare de presque tous les députés face aux putschistes, il énonce, taxatif : « [el 23-F,] la actitud de los diputados fue un reflejo exacto de la de la mayoría de la sociedad, porque apenas hubo un gesto de rechazo público al golpe en toda España hasta que ya de madrugada el Rey compareció en televisión condenando el asalto al Congreso y se dio por fracasada la intentona » (*AI*, p. 209).

Cette dénonciation des errements de la société espagnole a plusieurs objectifs. D'une part, il s'agit de légitimer le discours de *Anatomía de un instante* en le présentant comme un contre-discours à même de dénoncer le faux pour dire le vrai. D'autre part, cette construction permet de mettre en exergue les figures considérées héroïques d'Adolfo Suárez, en tout premier lieu, et du général Manuel Gutiérrez Mellado et de Santiago Carrillo. En dépit de la propension du récit à interroger le réel et à construire un point aveugle, la construction de la figure héroïque d'Adolfo Suárez passe par son association à des valeurs posées comme positives et assimilées précisément au refus et à la négation. Cette éthique du non constitue en réalité un miroir dans lequel se regarde et s'affirme le narrateur-auteur.

### 3.2.2. *L'éthique du non*

Ruth Amossy a bien montré qu'une des modalités de l'argumentation passe par la redéfinition lexicale. C'est à cette démarche que s'attelle Javier Cercas pour construire l'héroïsme d'Adolfo Suárez.

Dans son goût affiché pour les constructions spéculaires et paradoxales, le narrateur-auteur fonde l'héroïsme du protagoniste sur sa capacité à trahir ses engagements passés, faisant de l'exercice de la trahison, comportement dénigré par excellence, une possible vertu. Non sans habileté rhétorique, le narrateur reprend les catégories et les griefs développés par les contempteurs de Suárez durant sa chute inexorable de 1980 jusqu'au 23-F pour les redéfinir sous un jour positif. Il opère un glissement sémantique continu qui amène à requalifier Suárez non plus en traître arriviste mais bien en figure de la résistance.

Pour ce faire, le réseau des références essayistiques qui parsèment le roman a une importance décisive. La première pierre consiste à définir Adolfo Suárez, sur la base d'un texte essayistique de l'écrivain allemand Hans Magnus Enzensberg, comme un « héros de la retirada » (*AI*, p. 33-38). Ce genre de héros se caractérise par sa capacité à opérer une déconstruction et un démontage des structures politiques sur lesquelles il est assis. Le concept de « héros de la retraite » sera filé et étendu, depuis les mêmes perspectives, à Gutiérrez Mellado et Santiago Carrillo, de sorte que l'affrontement entre ces derniers et les trois putschistes apparaisse, sans que le narrateur ne l'explique, comme une opposition entre des « héros du démontage » et des putschistes idéalistes et intransigeants. Cet éloge de la trahison dissimule en réalité un éloge du désengagement et de la désidéologisation. C'est ce que confirme la citation récurrente d'un adage latin, « *fiat iusticia et pereat mundus* » (*AI*, p. 182, 223, 386, 432), qu'aimait à citer Kant<sup>1</sup>, que Javier Cercas associe à la pensée de Max Weber et à sa distinction bien connue entre éthique de conviction et éthique de responsabilité<sup>2</sup> (*AI*, p. 387). La convocation de cet argument d'autorité permet de retourner le désengagement et l'entreprise de démontage du franquisme afin de les associer à une éthique supérieure, l'éthique de responsabilité, au nom de valeurs également supérieures, celles de la démocratie représentative. En soubassement, le narrateur-auteur mobilise une pensée antitotalitaire qui s'érige, à parts égales, contre la radicalité communiste et contre le fascisme. Ainsi, si Carrillo et Suárez constituent « dos

---

<sup>1</sup> Emmanuel Kant, *Vers la paix perpétuelle*, Paris, Hatier, 2001 [1795], p. 74.

<sup>2</sup> Max Weber, *El político y el científico*, Madrid, Alianza Editorial, 1979 [1919], p. 163-176.

políticos gemelos » cela tient notamment au fait que « ambos eran burócratas que habían prosperado en la inflexible jerarquía de organizaciones políticas regidas con métodos totalitarios e inspiradas por ideologías totalitarias » (AI, p. 185). En d'autres termes, l'éloge de la déconstruction et du désengagement dissimule un éloge de l'engagement au service de la démocratie représentative libérale.

La deuxième ligne argumentative de cette revalorisation héroïque d'Adolfo Suárez passe par la construction de la figure d'un résistant capable de dire « non ». Placée en épigraphe, cette ligne finit par converger pleinement avec celle du traître qui agit au nom d'une responsabilité supérieure au travers de la reprise de l'association de Suárez au collaborateur devenu résistant dans *Le général della Rovere*. L'épigraphe reprend une citation de Dante dont le lecteur comprendra plus avant qu'elle caractérise en tout premier lieu Adolfo Suárez : « *colui/che fece... il gran rifiuto* », c'est-à-dire, littéralement, « celui-là qui fit... le grand refus ». Cette épigraphe trouve un écho sémantique notable au début du récit lorsque le narrateur observe que le geste de désobéissance de Suárez face aux putschistes « es un gesto negativo, porque todo gesto de coraje es, según observó Albert Camus, el gesto de rebeldía de un hombre que dice no » (AI, p. 36). Dans une tribune intitulée « El Gran No », publiée ultérieurement dans *El País semanal*<sup>1</sup>, Javier Cercas reprend cette observation du philosophe et romancier français pour en faire un principe poétique au fondement de la construction des personnages héroïques de nombre de ses romans<sup>2</sup>, réflexion qu'il associe cette fois-ci explicitement à l'épigraphe de *Anatomía de un instante* :

Las palabras de Dante (*Infierno*, III, 60) que sirven de epígrafe a *Anatomía* podrían quizá servir de epígrafe a la mayoría de mis libros: '*Colui che fece (...) il gran rifiuto*'. Aquel que dijo el gran no: Dante se refería al papa Celestino V, que renunció al papado, pero siglos más tarde Constantin Cavafis entendió que podía referirse a todos los hombres<sup>3</sup>.

Ainsi sous la plume de Javier Cercas, Adolfo Suárez n'est plus un traître mais un véritable responsable politique, engagé en faveur de la démocratie, et devient finalement

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, « El Gran No », *El País semanal*, 27/03/2013.

<sup>2</sup> « Si Camus tiene razón, la mayoría de mis libros tratan de hombres rebeldes, porque tratan de hombres que dicen no (o que lo intentan y fracasan). Esto en algunos de mis libros no es muy visible; en otros resulta imposible no verlo: *Soldados de Salamina* gira en torno al gesto de un soldado republicano que al final de la guerra civil española debe matar a un jerarca fascista y decide no matarlo; *Anatomía de un instante* gira en torno al gesto de un político que, al principio de la actual democracia española, se niega a tirarse al suelo cuando los últimos golpistas del franquismo se lo exigen a tiros. » (*Ibid.*).

<sup>3</sup> *Ibid.*

un résistant. Nous avons déjà abordé ce dernier argument *supra* : par la comparaison avec l'anti-héros devenu héros du *Général della Rovere*, Suárez est assimilé à un acteur possédé par son propre rôle de démocrate au point de devenir sincèrement démocrate. Or, cette métamorphose s'accompagne d'un commentaire interprétatif de l'auteur qui permet de dresser un portrait finalement en tout point élogieux de Suárez puisque contrairement au collaborateur Bardone, « moralmente abyecto », « Suárez fue en cambio un hombre básicamente honesto », « antes de ocupar la presidencia del gobierno sus pecados fueron los pecados comunes de una época podrida » (*AI*, p. 384). Javier Cercas fait *in fine* d'Adolfo Suárez non plus seulement un résistant mais également une figure christique. Abandonné de tous, il sauve pourtant la démocratie et le peuple dans son entier : « durante la tarde del 23 de febrero [...] redimía a todo su país de haber colaborado masivamente con el franquismo » (*AI*, p. 385). Cette conception proche de l'hagiographie – Suárez en martyr et en saint de la démocratie – se fonde sur l'ambivalence de la notion d'exemplarité, entre figure commune – Suárez comme représentation de l'Espagnol moyen – et comme figure exceptionnelle, de par son héroïsme. En soi, Suárez devient une figure héroïque démocratique, en ce qu'il constitue un héros ordinaire et extraordinaire.

### 3.2.3. *Historia magistra vitae*

L'explicit perpétue cette identification d'Adolfo Suárez, résistant et Christ laïc, au peuple, par le détour de la figure du père, à laquelle le narrateur finit par s'identifier. Il se fait ainsi jour une identification en chaîne par laquelle Cercas se reconnaît également en Suárez. Il s'agit là d'une constante dans la poétique de Javier Cercas, que nous avons plus haut définie comme un mouvement de résorption de la dualité – notamment de l'antagonisme et du conflit – au profit de l'unité retrouvé.

Comme l'a observé Muriel Pic à propos de l'écriture de W. G. Sebald, « figure de l'écrivain, le chasseur est aussi une figure de *l'empathie* : il devient sa proie, renversant la finalité de la chasse<sup>1</sup> ». On peut extrapoler ce constat identitaire à la poétique de Javier Cercas : les récits mémoriels qu'il construit l'amènent à partir en chasse des traces et du sens du passé, au point, généralement, de s'identifier à l'objet de sa quête.

Cette identification de l'auteur à sa proie, à Adolfo Suárez, était latente dès l'épigraphe. Si celle-ci semble s'appliquer à Adolfo Suárez, elle s'applique également à

---

<sup>1</sup> Muriel Pic, *W. G. Sebald – L'image-papillon*, op. cit., p. 33.

Javier Cercas lui-même. Lui aussi se pose en homme qui dit non face au récit critique de la Transition mais aussi face à l'oubli de la figure de Suárez considéré comme père fondateur et sauveur de la démocratie. Dans l'antiphrase conclusive d'une séquence consacrée au destin de Suárez à la suite du 23-F (*AI*, p. 386-400), le narrateur se fait pleinement le censeur d'une société oublieuse : « la gratitud de la patria » (*AI*, p. 400). Dans une tribune intitulée « El Gran No », Javier Cercas souligne qu'il s'identifie bien à l'épigraphe de *Anatomía de un instante*, instaurant ainsi une confluence identitaire entre lui et Adolfo Suárez : « también la literatura es un Gran No (que es un Gran Sí): escribir consiste en negar con palabras el mundo de la experiencia para afirmar otro mundo que sólo existe a través de la experiencia de las palabras<sup>1</sup> ». Cette prise de position se trouve en réalité subtilement inscrite dans l'épigraphe. La comparaison avec le texte source révèle qu'elle a subi un détournement et une resignification de taille. Nous l'interprétons comme une mise en abyme du projet de Javier Cercas à l'échelle du roman : redéfinir la figure d'Adolfo Suárez afin de le constituer en héros exemplaire de la démocratie espagnole actuelle. En effet, les vers de Dante ont été tronqués. Le texte intégral est le suivant : « de celui-là soudain je connus l'ombre/qui fit par lâcheté le grand refus<sup>2</sup> ». Le renversement de la charge péjorative (« par lâcheté ») et de la censure de Dante constitue une réécriture révélatrice. L'auteur déclare, dès l'orée du texte, son indépendance créatrice en s'autorisant cette manipulation et ce détournement d'un monument de la littérature occidentale.

Dans son essai « El hombre que dice no » initialement paru en 2015<sup>3</sup>, Javier Cercas pense à ce que pourrait être l'écrivain engagé contemporain. Il affirme notamment que le nouvel intellectuel serait précisément cet « homme qui dit non » depuis la prise en compte de toute la complexité du réel et dans le rejet des dogmatismes de tous ordres<sup>4</sup>. On retrouve ici, en filigrane, les vertus rattachées à Adolfo Suárez et l'identification de l'auteur à cette figure historique devenue ainsi résistante et subversive. Le passage du personnage à l'auteur fonctionne d'autant mieux que cette définition de l'auteur comme

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, « El Gran No », *op. cit.*

<sup>2</sup> Dante Alighieri, *La Divine comédie*, dans *Œuvres complètes*, trad. de André Pézard, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1965, p. 897. L'interprétation de ce passage a fait l'objet de diverses interprétations, la plus fréquemment admise étant d'y voir une critique à l'endroit de l'abdication du pape Célestin V après quelques mois seulement de pontificat. Cercas en a d'ailleurs connaissance, puisqu'il y fait allusion dans l'article « El Gran No », dont l'objet est l'abdication du pape Benoît XVI.

<sup>3</sup> Javier Cercas, « El hombre que dice no », dans *Letras libres*, n° 171, décembre 2015 ; cet essai constitue la quatrième partie de Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 107-127, les citations renvoient à cette édition.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 124-127.

un « homme qui dit non » réinvestit le lieu commun de l'artiste subversif et insoumis à la pensée dominante.

Depuis le prisme de cette identification démultipliée dans le texte, le paratexte et l'épitéxte, nous proposons de voir dans *Anatomía de un instante* l'actualisation de la conception de l'histoire comme *historia magistra vitae*. Le roman prend un parti pris historiographique généralement décrié : celui de se centrer sur une histoire des grands hommes, reproche porté habituellement contre l'histoire positiviste et contre l'histoire-chronique des siècles passés, mais aussi contre une certaine historiographie traditionnelle de la Transition. En effet, cette dernière a largement privilégié l'étude du rôle des élites dans la démocratisation du pays dans les années 1975-1982<sup>1</sup>. Plus largement, cette perception fonctionne à présent comme un récit dominant, voire un mythe fondateur, selon les mots de Sophie Baby :

Le récit dominant de la transition y voit une opération avant tout politique, négociée entre l'opposition et les élites du régime antérieur, à mi-chemin entre la « rupture » radicale réclamée par la première et la « réforme » de l'intérieur des institutions préférée par les secondes. [...] De fait, chaque anniversaire de la Constitution, le 6 décembre, est l'occasion de diffuser un discours hagiographique proche de l'endoctrinement, tant de la part des médias que de la classe politique. C'est alors le moment de glorifier les héros d'antan, à qui l'on attribue exclusivement les lauriers de la réussite du changement de régime et dont on salue le sens de la responsabilité historique<sup>2</sup>.

Le corollaire de l'hyperbole de la démocratie désertée et d'un Adolfo Suárez « héros de la retirada » et artisan en charge de la déconstruction du franquisme se trouve être l'attribution à cette même figure du titre de « hacedor de la democracia » par lequel son statut de père fondateur du régime actuel est réaffirmé. Le procédé est habile dans la mesure où Javier Cercas construit le caractère subversif de Suárez tout en se présentant comme le promoteur d'un contre-discours. Cet auto-portrait de l'auteur en lutte contre les discours dominants est visible non seulement dans le prologue, mais aussi tout au long du récit, notamment lorsqu'il décide de s'en prendre à la conception de la Transition comme le moment de l'instauration d'un « pacte d'oubli » qu'il associe à un « cliché historiográfico » (*AI*, p. 108-110).

---

<sup>1</sup> Pere Ysàs, « La Transición española. Luces y sombras », *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n° 79, 2010, p. 31-57, cf. p. 32; Christian Demange, « La Transition espagnole : grands récits et état de la question historiographique », *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe et d'Amérique*, n° 13, 2010. En ligne : <http://journals.openedition.org/ilcea/874>. Dernière consultation le 29 avril 2019.

<sup>2</sup> Sophie Baby, « La mémoire malmenée de la transition espagnole à la démocratie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n° 127, 2015, p. 42-57, citation p. 47-48.



On a dit, *supra*, que la démarche littéraire et historiographique adoptée par Javier Cercas semble a priori redevable de la micro-histoire dans sa volonté de partir d'un fragment jugé essentiel de l'histoire du 23-F pour reconstruire toute une époque. Mais là où les récits micro-historiques tendent à privilégier des anonymes de l'histoire<sup>1</sup>, *Anatomía de un instante* revient aux « grands hommes » et, surtout, réaffirme leur centralité au moment même où ce récit dominant se trouve contesté dans le débat public et historiographique. Il le refonde au travers de diverses opérations. D'abord, en affirmant la résistance d'Adolfo Suárez face à un environnement hostile et en proie au dissensus, à rebours de l'interprétation dominante actuelle qui associe le processus transitionnel à l'avènement d'un consensus vertueux. De manière complémentaire, Javier Cercas insiste sur la violence de la Transition, et donc sur son instabilité, à l'encontre du « mythe de la Transition pacifique » qui n'a été que récemment déconstruit par les historiens et les politologues<sup>2</sup>. Le choix d'aborder la Transition depuis la perspective de la prise du Congrès des députés par les armes est en ce sens hautement significatif. Or, cette insistance a une visée argumentative marquée à l'échelle du récit : le mérite de la résistance d'Adolfo Suárez et de ses rares alliés – le général Gutiérrez Mellado et Santiago Carrillo – n'en est que plus grand. Enfin, c'est l'application même de la catégorie d'élite à la figure d'Adolfo Suárez qui se trouve sapée par le récit. Associé à un parvenu, à un provincial ambitieux successivement assimilé à un « gallito de provincias » (*AI*, p. 394), à un enfant de républicains, à un ambitieux jamais véritablement accepté par les véritables élites, Suárez devient cet Espagnol moyen et représentatif, il devient l'incarnation même du peuple. L'héroïsme de celui présenté comme le père fondateur de la démocratie ne s'en trouve que plus magnifié dans le cadre d'une histoire des grands hommes « démocratique ».

Plus largement, Javier Cercas considère ses propres récits comme des romans démocratiques dans la mesure où, dans la lignée du *Quichotte*, dont il se réclame, il affirme construire un monde ouvert à tous :

---

<sup>1</sup> Nous pensons ici à deux ouvrages de micro-histoire : Carlo Ginzburg, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVIe siècle*, trad. de Monique Aymard, Paris, Flammarion, 1980 et Carlos Gil Andrés, *Piedralén*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Cf. Sophie Baby, *Le Mythe de la transition pacifique. Violence et politique en Espagne (1975-1982)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012 ; Ignacio Sánchez-Cuenca et Paloma Aguilar Fernández, « Violencia política y movilización social en la transición española » dans Sophie Baby, Olivier Compagnon et Eduardo González Calleja (dir.), *Violencia y transiciones políticas a finales del siglo XX. Europa del Sur - América Latina*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, p. 95-111.

Ese mundo equívoco y escurridizo, sin seguridades inapelables, repugna al dogmatismo del pensamiento totalitario, resulta incompatible con él, y por eso constituye tal vez el instrumento más eficaz para socavarlo. Ese mundo es el mundo de las modernas democracias, es el mundo en el que vivimos en Occidente tras el fracaso de los totalitarismos políticos del siglo XX [...], en el que hay cada vez más personas conscientes de que no existen soluciones globales [...] de que la única solución definitiva es la búsqueda inacabable de soluciones. Ese mundo es el mundo de Cervantes, el mundo del *Quijote*, porque ha sido en gran parte configurado por él; ese mundo es el de las novelas del punto ciego. *Un mundo en el que, como en las novelas del punto ciego, la última palabra la tenemos nosotros. Usted y yo*<sup>1</sup>.

Nous revenons ici à notre thèse de l’assertion d’une interrogation. En posant le point aveugle depuis l’autorité d’un voyant capable de révéler un insondable mystère malgré tout essentiel, Javier Cercas pose implicitement un cadre interprétatif apparemment ouvert mais néanmoins étroitement conditionné par son regard. En outre, dans le creux de cette interrogation, il n’a de cesse de proposer des assertions d’autant plus recevables qu’elles se présentent depuis cette posture non-autoritaire et démocratique.

La refondation du mythe de la Transition passe ainsi par le réinvestissement d’une histoire entendue comme « maîtresse de vie ». On propose de la mettre en relation avec le régime d’historicité prémoderne dégagé par François Hartog, pour qui la conscience du temps caractéristique du monde occidental d’avant 1789 était « passéiste » en ce que le passé permettait de rendre intelligible le présent<sup>2</sup>.

Javier Cercas associe la vérité littéraire à ce qu’il nomme une vérité morale, réputée distincte de la vérité historique. Cependant, dans *Anatomía de un instante* et dans ses romans de non-fiction, il ambitionne de faire tenir ensemble vérité morale et historique, dans une quête de l’universel dans le particulier porteuse d’un enjeu politique de taille, ici incarné par la refondation du mythe de la Transition et la légitimation du présent démocratique. En ce sens, *Anatomía de un instante* se présente comme un récit mémorable et universel par lequel est adressé au lecteur une injonction identitaire : celle de reconnaître et de se reconnaître en un Adolfo Suárez exemplaire.

Cette construction d’un récit mémorable à même de faire date, en termes littéraires, autour de la figure de celui qui est érigé en véritable père fondateur de la démocratie ne saurait être dissociée de la volonté de construire un récit national commun. Le roman documentaire sans fiction de Javier Cercas, en souhaitant produire

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, op. cit., p. 136-137, nous soulignons.

<sup>2</sup> François Hartog, *Régimes d’historicité*, op. cit., p. 69-96.

une vérité littéraire *et* historique – une « troisième vérité » – cherche à élaborer une mémoire et une identité commune autour des origines de la démocratie actuelle. En ce sens, Jordi Gracia ne parle sans doute pas seulement en son nom lorsqu'il estime dans *El País* que *Anatomía de un instante* sera appelé à constituer « la versión que el siglo XXI va a interiorizar y normalizar del golpe de Estado del 23-F en España<sup>1</sup> ».

---

<sup>1</sup> Jordi Gracia, « Tres héroes de un instante », *El País*, 11/04/2009.

## Conclusion

Le roman documentaire de la mémoire, dans sa mise en scène de modalités documentaires et du retour aux sources, cherche à participer de manière décisive à l'établissement d'une juste mémoire. Pour ce faire, il se trouve traversé par une visée argumentative et épouse partiellement ou pleinement les traits génériques du roman à thèse.

En outre, la volonté de construction de représentations engagées du passé implique une réflexion identitaire polémique passant systématiquement par la disqualification d'autres discours, souvent jugés comme dominants. Il en est ainsi de la dénonciation de l'oubli dans *Mala gente que camina* ou dans la falsification historique de la guerre civile que perçoivent tant le protagoniste que l'auteur d'*Ayer no más*. Il en est de même dans la disqualification des fictions historiques et mémorielles et du discours franquiste ou néofranquiste dans *El vano ayer*, ou dans *Anatomía de un instante*, roman dans lequel le narrateur prend position en se présentant comme un contempteur des récits en circulation sur le 23-F et, plus largement, sur la Transition.

La question de la légitimité et de l'autorité du roman à participer à ces batailles discursives autour du sens du passé et de sa mémoire ne peut manquer de se poser. On peut d'ailleurs estimer que la mobilisation du document et des sources renvoie à cette préoccupation. Leur maniement peut avoir une valeur argumentative en servant de preuve ou d'exemple au service de la démonstration d'une thèse. Mais le recours à la forme de ce que nous avons appelé un roman à thèse documentaire n'est pas sans poser problème : le roman à thèse, comme l'a bien relevé Susan R. Suleiman, est un genre circonstanciel et donc périssable, à l'encontre de la conception du discours littéraire comme universel et mémorable par-delà la mutabilité des temps et des lieux. Cette question se pose également lorsque l'on envisage le roman documentaire de la mémoire dans son dialogue avec les discours sociaux sur la mémoire ou avec l'écriture historique.



## Chapitre 2. Un dialogue interdiscursif : historiographie et discours mémoriels

---

Le roman documentaire de la mémoire nourrit un dialogue interdiscursif et intertextuel fécond et non exempt de conflictualité. La convocation de modalités documentaires diverses – archives, photographies, articles de presse, discours de savoir, témoignages, écriture essayistique – permet à ce genre romanesque une indexation sur le réel entendu dans sa matérialité discursive. En ce sens, on peut poser un constat analogue à celui de Susan R. Suleiman, appliqué au roman à thèse, lorsqu'on se réfère au roman documentaire de la mémoire : il « tend à brouiller la différence entre les référents *fictifs* (objets ou événements représentés dans le roman) et les référents *réels*, dont les référents fictifs ne sont que des analogues<sup>1</sup> ».

On observe dans l'espace textuel de ces récits un dialogue à la fois endogène, avec d'autres romans de la mémoire notamment – particulièrement visible dans *El vano ayer* –, et exogène, avec les discours publics sur la mémoire dite historique, mais aussi avec les discours historiographiques. La monstration des manifestations documentaires au service d'une démonstration argumentée vise à assurer au roman une capacité à intervenir dans les débats du temps présent tout en proposant un discours littéraire qui ambitionne, en tant qu'objet artistique<sup>2</sup>, de créer du mémorable.

L'enjeu apparaît de taille, sans pour autant être inédit. La littérature, au moins depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, ne constitue plus, en tant que telle, un discours de savoir. Depuis lors, du romantisme jusqu'au structuralisme, tout un pôle de la production artistique et

---

<sup>1</sup> Susan R. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 182.

<sup>2</sup> Rappelons ici la distinction entre objets d'usage et objets d'art posée par Hannah Arendt. Pour elle, l'objet d'art ne saurait être utilitaire ou réduite à un objet de consommation, ce en quoi elle se destine à « l'immortalité potentielle » (Hannah Arendt, « La crise de la culture. Sa portée sociale et politique », dans *id.*, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1995 [1968], p. 266-269).

critique l'a considérée comme un univers autonome et autosuffisant dans un rapport d'opposition avec les disciplines scientifiques<sup>1</sup>. Signe des temps, les études littéraires contemporaines, en-deçà et au-delà des Pyrénées, font le constat d'un retour au réel de la littérature. Ce retour du réalisme fait suite, notamment, aux expériences avant-gardistes et autoréférentielles du Nouveau Roman en France ou de l'expérimentalisme en Espagne. Dans son sillage, la recherche littéraire francophone s'est attelée à l'étude des liens qu'entretient l'écriture réaliste contemporaine avec les sciences humaines et sociales<sup>2</sup>. Cette ouverture de la littérature au réel n'a pourtant rien d'inédit. Il s'agit peut-être même d'un éternel retour, depuis les origines de la littérature, dès lors qu'on envisage l'écriture réaliste, en un sens large, comme une tendance transhistorique du fait littéraire, à l'instar d'Eric Auerbach pour qui l'histoire de la littérature n'est autre que l'histoire de « la représentation de la réalité<sup>3</sup> ». Or, on ne saurait séparer cette représentation d'un discours de savoir. C'est d'ailleurs la conception de la « littérature comme *Mathesis*, comme somme de savoir, de savoirs » qui permet à Philippe Hamon de caractériser l'écriture réaliste au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>.

Envisager le roman documentaire de la mémoire comme acteur des querelles mémorielles autour du passé espagnol revient dès lors à considérer les modalités spécifiques du dialogue avec les discours sociaux mais aussi et plus spécifiquement les discours historiens. Or, l'écriture littéraire obéit à une « logique de la consécration<sup>5</sup> » par laquelle elle vise à faire œuvre et devenir un « classique ». Par cette consécration, elle obtiendra une projection universelle et atemporelle en entrant dans le panthéon de *la* littérature<sup>6</sup>. Le roman documentaire de la mémoire, en prétendant intervenir dans les batailles culturelles et mémorielles sur la représentation du passé, se trouve dès lors traversé par une tension entre le singulier et l'universel, entre l'écriture factuelle non-littéraire et le discours littéraire, entre le périssable et le durable.

---

<sup>1</sup> Vincent Debaene, *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2010, p. 28-32.

<sup>2</sup> Mélanie Lamarre, « "Un roman parle du monde" », *Revue des Sciences Humaines*, numéro monographique « Le roman parle du monde. Lectures sociocritiques et sociologiques du roman contemporain » (textes réunis par Émilie Brière et Mélanie Lamarre), vol. 3, n° 299, 2010, p. 7-12.

<sup>3</sup> Erich Auerbach, *Mimésis*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>5</sup> Vincent Debaene, « Ethnographie/Fiction », *L'Homme*, Editions de l'EHESS, n° 175-176, juillet-septembre 2005, p. 219-232, ici p. 228.

<sup>6</sup> Pascale Casanova, « Les créateurs de créateurs ou la fabrique de légitimité littéraire », dans Sylvie Triaire, Jean-Pierre Bertrand et Benoît Denis (dir.), *Sociologie de la littérature. La question de l'illégitime*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, p. 171-181.

Cette tension parcourra l'ensemble de ce chapitre, consacré à l'inscription du roman documentaire de la mémoire dans un vaste champ discursif. Le parcours en proposé s'efforce d'être en accord avec la pluralité des liens tissés par les romans du corpus avec l'interdiscours. L'un des modes privilégiés de cette ouverture à des co-textes est celui de l'an-archivage : les modalités documentaires en présence dans ces récits peuvent s'interpréter comme un geste politique d'envergure à même d'apporter du trouble dans les discours. Ce trouble est ensuite abordé depuis deux perspectives : d'une part, celle des débats mémoriels, par le biais de la figure de la victime – récurrente dans les récits du corpus – et, d'autre part, celle du rapport à l'historien et au savoir historique.

## 1. An-archiver et troubler l'ordre des discours

Dans les récits du corpus, la prise de position et l'argumentation passent par le discours polémique et la contre-discursivité. Ce faisant, les romans s'inscrivent dans un réseau discursif large autour de la bataille des mémoires. Cette bataille des mémoires porte sur le passé récent de l'Espagne contemporaine, de la Seconde République à la Transition. Elle implique un continuum de prises de position cependant polarisé de manière antagonique. Le pôle « conservateur » défend la Transition entendue comme clôture du conflit et entrée pleine et entière de l'Espagne dans une modernité pacifique ; le pôle « subversif » prétend au contraire procéder à une défense de la mémoire républicaine tout en remettant en cause le récit de la Transition. C'est ce que Germán Labrador désigne par un clivage entre le « paradigme de la réconciliation » et le « paradigme de la mémoire historique<sup>1</sup> », clivage qui traverse également le roman mémoriel<sup>2</sup>. Jo Labanyi postule également ce lien en affirmant une solidarité de fait entre la « *recuperación de la memoria histórica* » et la réécriture du récit de la transition à la démocratie, notamment pour réclamer une véritable justice transitionnelle<sup>3</sup>. À cet égard, la loi d'amnistie d'octobre 1977 constitue le principal frein juridique, mais aussi un symbole du pacte d'oubli dans la mesure où elle fut, significativement, la toute première loi votée par les Cortès

---

<sup>1</sup> Germán Labrador, « Unha volta á Guerra Civil en oitenta anos e unha crise: sobre a necesidade despois de 2008 de novos relatos cidadáns da guerra do 36 », *Grial. Revista galega de cultura*, vol. 54, n° Extra 212, 2016, p. 36-45, cf. p. 40.

<sup>2</sup> Sara Colmenero, « Novela, memoria y política. Crítica del concepto CT desde el estudio de la lucha por el significado del pasado », *op. cit.*

<sup>3</sup> Jo Labanyi, « The Politics of Memory in Contemporary Spain », *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, n° 2, 2008, p. 119-125, cf. p. 122.



démocratiques fraîchement élues<sup>1</sup>. En dépit de la contestation sociale qu'elle a suscitée depuis le début des années 2000, sa remise en cause n'a fait l'objet d'un débat politique institutionnel que récemment<sup>2</sup>.

Nous proposons d'envisager la présence du roman documentaire de la mémoire dans ce réseau discursif comme intimement lié à un geste « an-archivant ». Au sens proposé par Marie-Jeanne Zenetti, l'an-archivage désigne l'extraction de l'archive hors de son contexte d'origine – qu'il s'agisse d'un fonds d'archives ou d'un ouvrage historique – et de déplacement dans le discours littéraire<sup>3</sup>. Dans l'espace public espagnol marqué par un passé qui ne passe pas, un déficit des savoirs sur le passé et une absence de consensus sur son sens, an-archiver peut s'entendre comme un geste démocratique porteur de trouble et de dissensus. La mobilisation de formes documentaires permet aux récits du corpus de participer activement à la bataille mémorielle des années 2000 et, dans une moindre mesure, 2010.

## **1.1. Une tension documentaire troublante**

L'exhibition ou la convocation du document, du témoignage et d'autres modalités documentaires peuvent se penser comme une discordance tout à la fois narrative et discursive. Les réflexions de Paloma Aguilar et de Leigh A. Payne sur les « témoignages troublants<sup>4</sup> » serviront ici de guide.

### **1.1.1. De la discorde dans le récit**

Pour ces deux spécialistes de la justice transitionnelle et des questions mémorielles, notamment en Espagne, les exhumations des disparus et les confessions d'anciens agents de la répression dans les sociétés post-dictatoriales peuvent produire des « témoignages troublants ». Ceux-ci se définissent par leur capacité à révéler

---

<sup>1</sup> Paloma Aguilar Fernández et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>2</sup> En 2013, Paloma Aguilar posait le constat d'une absence de débat politique à cet égard (Paloma Aguilar, « Jueces, represión y justicia transicional en España, Chile y Argentina », *Revista Internacional de Sociología*, vol. 71, n° 2, mai-août 2013, p. 281-308, cf. p. 282). Depuis, ce débat a timidement débuté via la coalition de gauche radicale Unidas Podemos. Elle a proposé, avec le soutien des partis nationalistes catalans et basques, une réforme de la loi d'amnistie en mars 2018, essuyant le refus en bloc de la droite et du PSOE au Congrès des députés. En avril 2019, cette coalition, en vue des élections générales du 28 avril, s'est à nouveau prononcée en faveur d'une réforme de cette loi afin de pouvoir juger les crimes contre l'humanité commis par le franquisme.

<sup>3</sup> Marie-Jeanne Zenetti, « Détournements d'archives : littérature documentaire et dialogue interdisciplinaire », *op. cit.*, p. 14

<sup>4</sup> *Ibid.*

« inquietantes (perturbadoras) detalles sobre el pasado<sup>1</sup> » qui permettent non pas de « régler les comptes » – ce qui impliquerait un récit commun, consensuel et clos – mais au contraire de « remover los relatos<sup>2</sup> ». Par cette expression, elles se réfèrent à la capacité de certains témoignages à perturber les récits établis, à introduire une conflictualité narrative autour de l'interprétation du passé, et à instaurer ainsi une « coexistence litigieuse » (« coexistencia contenciosa ») inhérente à la démocratie<sup>3</sup>.

Pour ce faire, les auteurs défendent une conception de l'exercice de la politique en démocratie consubstantiellement conflictuelle héritée de la philosophe Chantal Mouffe et du politologue Robert Dahl. En outre, Aguilar et Payne estiment que l'Espagne constitue un cas exceptionnel par rapport à d'autres pays aux histoires comparables. En Espagne, ce sont d'abord et avant tout les exhumations conduites depuis les années 2000 et leur visibilité dans l'espace public qui ont constitué des sources décisives de récits troublants à même d'instituer une « coexistencia contenciosa » entendue comme le cadre pragmatique nécessaire à la circulation polémique de nouveaux récits sur le passé dans l'Espagne actuelle<sup>4</sup>.

C'est depuis cette perspective, articulée aux réflexions de Nelly Wolf sur le roman de la démocratie, que nous souhaitons interpréter la mise en présence du document dans le roman documentaire de la mémoire comme un geste an-archivant, c'est-à-dire comme une source de trouble, de désordre, et de questionnement des récits établis.

Tout récit constitue en soi un acte discursif lié à la conflictualité et à une tentative de la réguler. La mise en intrigue d'un récit passe par la discordance, et l'on se souvient que Paul Ricœur estime que le récit peut se concevoir un cheminement à même de rétablir une concordance. La fonction de la narrativité serait dès lors de refigurer le temps vécu, marqué par la discordance, par le biais de la « consonance du récit<sup>5</sup> ». C'est la raison pour laquelle Paul Ricœur confère au récit la qualité de « gardien du temps<sup>6</sup> ». Ainsi, « il ne

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>2</sup> *Ibid.* « Remover » a ici une richesse de sens, sur un plan symbolique et littéral, dans le contexte politique et social espagnol : les partisans du pacte d'oubli estiment qu'il ne faut pas « remover el pasado » tandis que les exhumations, littéralement, permettent de « remover huesos », et par voie de conséquence, affirment Aguilar et Payne, de « remover los relatos asentados ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 57-58. Cette perspective rappelle d'ailleurs la conception du discours polémique comme un moyen privilégié de « coexistence dans le dissensus » en démocratie selon Ruth Amossy, « La coexistence dans le dissensus », *op. cit.* ; voir également : *id.*, *Apologie de la polémique*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Paloma Aguilar Fernández et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, *op. cit.*, *passim* et p. 139-147.

<sup>5</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit. I*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>6</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit. III*, *op. cit.*, p. 435.

serait de temps pensé que raconté<sup>1</sup> », ce qui revient à affirmer que le temps humain ne saurait se penser en dehors de sa mise en récit. Or, l'un des apports de la théorie narratologique de Raphaël Baroni est précisément d'avoir insisté sur l'importance de la discordance narrative, malgré tout<sup>2</sup>. Cette importance de la discordance se retrouve dans sa définition du récit, entendu comme « la mise en scène, par le biais de la mise en intrigue, de la sous-détermination du devenir et du monde<sup>3</sup> ».

On propose de considérer que, dans les romans du corpus, se met en place une tension documentaire « troublante », porteuse d'une discorde discordante – la redondance est voulue – éminemment démocratique. Nous en voulons pour preuve une série de facteurs liés à la présence du document qui fondent la discordance et la dimension troublante de ces récits.

### 1.1.2. *L'archive : du manque au trouble politique*

D'abord, le document, qu'il soit fictif ou attesté, constitue l'Autre de la littérature, en tant qu'écriture associée majoritairement à la fiction, d'où un effet de brouillage statutaire qui interroge le rapport du texte à son contexte. Ensuite, on l'a déjà évoqué, le choix de la mise en scène d'une sortie de l'archive – privée ou publique – a une portée considérable dans l'espace politique espagnol caractérisé par un déficit notable dans l'accès aux ressources archivistiques.

En Espagne, les chercheurs en sciences sociales ont fréquemment souligné l'impossibilité d'accéder à nombre d'archives essentielles à la construction du savoir historique<sup>4</sup>. Ceux-ci n'ont, par exemple, pu accéder à une partie seulement des archives militaires – nécessaires à l'étude de la répression – qu'à compter de 1997<sup>5</sup>, qui n'ont

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009.

<sup>3</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative, op. cit.*, p. 158.

<sup>4</sup> Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España, op. cit.*, p. 134-135 ; Juan Carlos Pereira et Carlos Sanz Díaz, « “Todo secreto”. Acuerdos secretos, transparencia y acceso a los documentos históricos de Asuntos Exteriores y Defensa », *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n° 97 (1), 2015, p. 243-257. Signalons également la récente parution d'un ouvrage collectif électronique sur la question de l'accès aux archives en Espagne : Antonio González Quintana, Sergio Gálvez Biesca et Luis Castro Berrojo (dir.), *El acceso a los archivos en España*, Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero/Fundación 1° de Mayo, 2019. En ligne : [http://www.1mayo.ccoo.es/noticia:389015--El\\_acceso\\_a\\_los\\_archivos\\_en\\_Espana](http://www.1mayo.ccoo.es/noticia:389015--El_acceso_a_los_archivos_en_Espana), dernière consultation le 03/07/2019. Dès la première phrase de l'introduction à cet ouvrage, les directeurs de la publication signalent la difficulté d'accès aux archives que rencontrent les historiens spécialistes du XX<sup>e</sup> siècle espagnol. Cf. Antonio González Quintana, Sergio Gálvez Biesca et Luis Castro Berrojo, « Introducción », dans *ibid.*, p. 9-17, cf. p. 9.

<sup>5</sup> Francisco Espinosa, « De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar », *Hispania Nova*, n° 7, 2007. En ligne : <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d013.pdf>, dernière consultation le 24/10/2018.

commencé à faire l'objet d'un véritable catalogage qu'en 2007<sup>1</sup>. Cependant, la question des archives, éminemment politique, est longtemps restée une question de spécialistes en Espagne, au moins jusqu'à la fin des années 1990. En 1999, Daniel de Ocaña Leal, archiviste au Tribunal Constitutionnel, dénonçait à la fois les entraves qui empêchent l'accès aux archives et l'absence de mobilisation politique autour de cette question : « el derecho de acceso sucumbe, ante la general indiferencia, a manos de la confusión, el desconocimiento y la arbitrariedad<sup>2</sup> ».

La situation évolue cependant rapidement à cette même période puisque l'archive dépasse la sphère des spécialistes pour devenir un enjeu politique au cœur du débat public. En témoignent deux polémiques qui agitent dès lors l'espace public : les archives de la Fondation Nationale Francisco Franco (FNFF) et la controverse des « papiers de Salamanque ». Outre les questions de subventions publiques attribuées à la FNFF au début des années 2000 par le PP, la fondation conserve un grand nombre d'archives d'intérêt public difficiles d'accès. Elle détiendrait, vraisemblablement, les archives personnelles du général Franco<sup>3</sup>. Plus polémique encore fut la controverse autour des « papiers de Salamanque » qui agite l'Espagne dès le mitan des années 1990 et oppose la Généralité catalane au Gouvernement espagnol, mais aussi à la Communauté Autonome de Castille-et-León. Les archives de la guerre civile furent entreposées à Salamanque par le camp nationaliste à compter de 1937. En 1995, la Généralité demande la restitution des archives catalanes, à l'encontre des pratiques archivistiques qui recommandent le maintien de l'unité documentaire des archives. Après la fin de non-recevoir du Gouvernement Aznar prononcée en 2002, le retour des socialistes au pouvoir relance le débat et permet finalement en janvier 2006, suite à une loi votée en 2005, le retour des archives en Catalogne – accompagné de la tenue d'une exposition itinérante orchestrée par la Généralité –, qui sera définitivement entériné par la décision du Tribunal Constitutionnel du 31 janvier 2013. La controverse a donné lieu à des manifestations publiques, à de nombreuses publications d'universitaires et d'archivistes ainsi qu'à une importante

---

<sup>1</sup> François Godicheau, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *op. cit.*, p. 64.

<sup>2</sup> Daniel de Ocaña Lacal, « Ignorancia, ilegalidad y otros males: panorámica del derecho de acceso a los archivos públicos en España », *Boletín de la ANAB*, vol. XLIX, 1999, p. 173-210, citation p. 174, cité par Sébastien Farré, « L'Espagne face à son passé récent. Quelques enseignements tirés des archives espagnoles », dans Mauro Cerutti, Jean-François Fayet et Michel Porret (dir.), *Penser l'archive, op.cit.*, citation p. 224.

<sup>3</sup> Gutmaro Gómez Bravo, « Sobre los archivos y los papeles de Franco », *CTXT. Revista contexto*, n° 183, 22/08/2018. En ligne : <https://ctxt.es>, dernière consultation le 05/05/2019.

couverture médiatique<sup>1</sup>. Cette effervescence politique autour des archives catalanes illustre une politisation de l'archive indissociable de l'émergence des questions mémorielles dans le débat public. En ce sens, le roman documentaire de la mémoire participe de cette dynamique sociale et de cette politisation des traces du passé.

Dans la première partie de cette étude, nous avons parlé de « publicisation de l'archive » afin de nommer ce geste symbolique de représentation littéraire d'ouverture de l'archive manquante. Il faut donc souligner la portée symbolique de la publication de récits documentaires dans l'espace public espagnol, là où le document d'archive est marqué du sceau du manque.

L'archive est consubstantiellement travaillée par le manque, par-delà les lieux et les époques. Arlette Farge l'a montré depuis une forme de phénoménologie historique de l'archive<sup>2</sup>, de même que Jacques Derrida pour qui l'archive sélectionne et donc détruit ce qu'elle écarte. En outre, selon lui, une pulsion de destruction travaille l'archive de l'intérieur<sup>3</sup>. En Espagne, on peut prendre la théorie derridienne de l'archive au pied de la lettre : les archives des exactions franquistes ont été dans une grande mesure détruites, de l'intérieur, durant le franquisme et dans les premières années de la Transition<sup>4</sup>.

Tous les romans du corpus rendent compte de cette problématique, dans une plus ou moins grande mesure. Les auteurs de ces récits ont tous en commun de transposer, dans le récit, la quête documentaire à laquelle ils se sont eux-mêmes adonnés pour combler le déficit d'archives. Dans *Anatomía de un instante*, Javier Cercas procède à nombre d'entretiens directs avec les témoins de l'époque du fait du déficit archivistique qui entoure le 23-F. Mais surtout, il rend compte d'une carence archivistique autour du 23-F en affirmant que la seule preuve documentaire disponible se trouve être l'archive filmique tournée par TVE durant le coup d'État (*AI*, p. 26, note de bas de page). En outre, d'une part, l'archive filmique a été dégradée par le montage télévisuel récurrent dont elle fait l'objet à chaque anniversaire du 23-F, et, d'autre part, elle n'a pas été constituée en

---

<sup>1</sup> Jean-Louis Guereña, « Archivos y memoria de la Guerra Civil. En torno al “Archivo de Salamanca” », *Amnis*, Actes du colloque « Memorias de la Guerra Civil española: transmisión, reapropiación y uso, Europa-América Latina », n° 2, 2011. En ligne : <http://journals.openedition.org/amnis/1521>, dernière consultation le 05/05/2019.

<sup>2</sup> « Les liasses de plaintes ont beau exister par milliers, les mots à recueillir ne semblent jamais pouvoir être épuisés, le manque, paradoxalement, oppose sa présence énigmatique à l'abondance des documents » écrit Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Le mal d'archive*, *op. cit.*, p. 24-27 et p. 146-147.

<sup>4</sup> Rafael Escudero, « Road to Impunity: The Absence of Transitional Justice Programs in Spain », *Human Rights Quarterly*, vol. 36, 2014, p. 123-146, cf. p. 139.

document par les historiens. En ce sens, le remontage de l'archive filmique, dans une transmédiatité affirmée, au sein du récit, notamment via le procédé de l'ekphrasis en introduction de chacune des parties du livre, et la volonté de mener à bien une anatomie de certaines de ses images les plus mystérieuses, visent à combler ce vide documentaire que l'auteur dénonce. Il s'agit bel et bien de troubler les récits établis par ce retour aux sources primaires – dont on a montré les limites épistémologiques évidentes et son usage au service d'une autorité auctoriale fondé sur la figure du poète voyant.

Le manque d'archives dans l'espace public se donne à voir dans *Ayer no más* : non seulement les témoignages sont entâchés de manquements et de lacunes, mais en outre, ils manquent à l'appel et ne peuvent donc pas être recueillis et faire ainsi l'objet d'une mise en archive. Le témoignage de Graciano Custodio fait irruption et revêt une importance de taille dans la mesure où il met en évidence l'absence des « confesiones de verdugos<sup>1</sup> » dans l'espace public espagnol.

*El vano ayer* thématise explicitement la question de l'accès aux archives en démocratie. Le narrateur associe la dictature à une entreprise bureaucratique de surveillance massive et généralisée de la population, notamment grâce à la figure du mouchard (« chivato ») longuement commentée sur un ton grotesque – via la comparaison à un rongeur nuisible (*EVA*, p. 74-78). Cette description parodique débouche sur le problème des archives : « todavía hoy no se tiene acceso a los archivos de la Brigada Político-social y de otros órganos represivos de la dictadura [...] aunque nos tememos que los documentos más comprometidos fueron todos destruidos » (*EVA*, p. 79-80).

Enfin, *Mala gente que camina* métaphorise l'oubli de la société espagnole par le biais de la maladie d'Alzheimer dont souffre Dolores Serma, mais aussi par son désir de destruction des archives qu'elle a elle-même constituées. En outre, ce désir de destruction fait aussi écho aux archives que « tras la muerte del dictador y la llegada de la democracia, destruirían los repesores para borrar las huellas de sus actos » (*MGC*, p. 410). La publicisation des archives dans l'univers diégétique s'affirme dès lors comme un enjeu démocratique.

An-archiver signifie produire un trouble narratif mais aussi politique. Le retour aux sources et la saisie des sources permettent de nouer l'intrigue et, donc, de troubler

---

<sup>1</sup> Une carence que soulignent Paloma Aguilar Fernández et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, op. cit.

l'ordre de la diégèse mais aussi des discours dans le hors-texte avec lesquels les récits du corpus dialoguent activement. Il y a là une visée démocratique en ce que ces récits cherchent à contribuer à donner un sens au passé. L'irruption documentaire à l'orée des récits du corpus figure bien ce à quoi aspirent ces romans : le trouble des récits établis, la mise en débat et la contestation, autant de données consubstantielles à l'exercice de la démocratie. Ce trouble est d'autant plus vif qu'il se trouve lié à la prétention de ces récits à produire ou à perpétuer des représentations mémorielles elles-mêmes sujettes à la discorde et au dissensus dans l'espace public de l'Espagne contemporaine, ce que d'aucuns ont appelé une « batalla de memorias<sup>1</sup> ».

La scénographie adoptée dans *El vano ayer*, dans *Ayer no más*, et dans une moindre mesure dans *Mala gente que camina* rendent bien compte de cette dynamique du trouble démocratique. Le récit fragmentaire et choral, dans *Ayer no más*, la récurrence des scènes dialoguées dans le roman de Benjamín Prado, et la production d'une forme de théâtralité judiciaire, dans *El vano ayer*, signifiée par la convocation de témoins souvent anonymes qui se veulent également des rapporteurs, face à un lecteur laissé juge du conflit en présence, sont autant de représentations d'un débat politique – quand bien même la polyphonie se révèle toujours déficitaire et faussée.

## **1.2. Le narrateur-enquêteur : un fauteur de troubles démocratique**

Dans cette configuration troublante, la figure du narrateur-enquêteur occupe une position nodale en ce qu'elle constitue la principale source d'articulation des modalités documentaires et la construction de leur sens. On a déjà évoqué l'importance des stratégies visant à favoriser l'identification du lecteur à ces protagonistes. L'ethos de fiabilité et de sincérité et les postures critiques à partir desquels ils déploient un discours argumentatif constituent autant de ressources à même de construire l'exemplarité et l'autorité de ces personnages. En outre, ces protagonistes se donnent à voir comme des figures démocratiques, en dépit de la hiérarchie qu'implique de fait la compétence documentaire et la supériorité épistémologique dont ils se réclament.

---

<sup>1</sup> Josefina Cuesta, « Memorias persistentes en España », dans *id.* (dir.), *Memorias históricas de España (siglo XX)*, Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero, 2007, p. 390-410, citation p. 395 ; *id.*, *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España (siglo XX)*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 444.

### 1.2.1. *L'enquêteur-écrivain démocratique*

Sur un plan sociologique, ces narrateurs appartiennent ou représentent généralement les classes moyennes : un enseignant du secondaire dans *Mala gente que camina*, un professeur universitaire dans *Ayer no más*, un ancien professeur universitaire devenu écrivain à succès dans *Anatomía de un instante*, et une figure d'auteur diégétique plus ambiguë dans *El vano ayer*.

Antonio Gómez López-Quiñones a remarqué que les enquêteurs du roman de la mémoire sont généralement des personnages « jóvenes, intelectuales y burgueses », un statut sociologique qu'il associe à la revendication de l'héritage libéral de la Seconde République, lequel permettrait précisément de ne pas remettre en cause le néolibéralisme contemporain<sup>1</sup>. Pourtant, cette présence « mésocratique<sup>2</sup> » a une portée démocratique, dans une certaine mesure. Selon l'historien Pablo Sánchez León, depuis la période du *desarrollismo* s'est imposé en Espagne un « imaginaire mésocratique » qui a permis de constituer les classes moyennes en une classe sociale dominante d'un point de vue culturel (en termes de valeurs politiques notamment)<sup>3</sup>. Le choix de narrateurs-enquêteurs issus de ces classes moyennes détentrices d'une hégémonie culturelle et politique a donc effectivement à voir avec une visée représentative. Ces narrateurs s'emparent d'un document et mènent l'enquête comme pourrait le faire n'importe quel autre citoyen, lequel s'entend spontanément depuis le prisme idéologique et culturel de la classe moyenne éduquée.

Dominique Kalifa a bien montré que l'enquête constitue une « production culturelle majeure de l'âge démocratique<sup>4</sup> ». C'est également en ce sens que Laurent Demanze perçoit dans les enquêtes romanesques contemporaines un maintien de cet élan démocratique : « à travers l'enquête, chacun est en droit de participer à la recherche de la vérité, de produire son interprétation et de discuter celle des autres.<sup>5</sup> »

---

<sup>1</sup> Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerre persistente*, *op. cit.*, p. 72-73.

<sup>2</sup> Ce terme n'est pas attesté en français, raison pour laquelle nous le faisons figurer entre guillemets. En espagnol, *mesocracia* désigne un « sistema social en que la clase media es preponderante » (Article « Mesocracia », dans Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23<sup>e</sup> édition, 2014, en ligne : <https://dle.rae.es/?id=P32ayWh>. Dernière consultation le 30/09/2019).

<sup>3</sup> Pablo Sánchez León, « Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española », *Kamchatka*, n° 4, décembre 2014, p. 63-99.

<sup>4</sup> Dominique Kalifa, « Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900 », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 22, 2004, p. 15-28, cf. p. 27.

<sup>5</sup> Laurent Demanze, « Les formes démocratiques de l'enquête », *op. cit.*



Hormis dans *Ayer no más* dans lequel le narrateur-protagoniste peut d'emblée se prévaloir de sa légitimité d'expert, les narrateurs-enquêteurs parlent prioritairement depuis ce positionnement problématique que constitue le métier d'écrivain. L'écrivain représente une figure ambivalente à la fois pourvue d'une forme de prestige et de sacralité<sup>1</sup>, mais également associée à la marginalité et au parasitisme<sup>2</sup>. Il a, de surcroît, pour caractéristique de pouvoir être n'importe qui à l'ère démocratique<sup>3</sup>.

Dans *Mala gente que camina*, le narrateur se construit comme écrivain par son faire à partir du moment où il décide de se saisir du roman trouvé. L'enquête biographique doublée de l'écriture d'un récit pour la rendre publique constitue dès lors une « mission » (*MGC*, p. 257). Dans *El vano ayer*, sur un mode ironique, l'écrivain diégétique se figure parmi d'autres à la bibliothèque municipale dans l'espoir de construire un récit romanesque d'utilité publique au service d'un bien commun. Cependant, il s'agit pour l'auteur diégétique de prendre le contre-pied de la production mémorielle dominante et donc de la disqualifier pour prendre position dans le champ littéraire.

Dans *Anatomía de un instante*, un écrivain qui n'est pas historien décide de se saisir de l'archive vidéo pour construire le récit que n'ont pas encore proposé les historiens. Pour ce faire, il produit son texte à partir d'une enquête documentaire rigoureuse mais néanmoins littéraire. Il y a là, d'ailleurs, un engagement qui se veut lui-même démocratique dès lors qu'il porte sur les fondements de la démocratie contemporaine et sur les récits qui circule à son sujet. Son roman documentaire vise ainsi à troubler le récit officiel et c'est par cette visée même qu'il se construit une place dans le champ littéraire, mais aussi dans le champ discursif des discours sur le passé. L'auteur a d'ailleurs alimenté un épitexte dense dans lequel il a repris et développé cette contre-discursivité. Dans *El punto ciego*, après avoir qualifié le coup d'État du 23-F de « gran ficción colectiva construida durante los últimos treinta años », il définit, sur le mode de la boutade, l'Espagnol : « ¿qué es un español?; es un hombre que tiene una teoría sobre el golpe del 23 de febrero<sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000 ; Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque des idées », 1996 [1973].

<sup>2</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 95-105.

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature, op. cit.*, p. 21.

<sup>4</sup> Javier Cercas, *El punto ciego, op. cit.*, p. 41-42. Depuis, l'auteur a repris cette boutade en d'autres lieux, par exemple dans : Justo Serna, « El punto ciego de la historia. Conversación entre Javier Cercas y Justo Serna », *op. cit.*

### 1.2.2. *La démocratisation du savoir ?*

Le geste troublant de l'an-archivage peut donc s'interpréter comme une des modalités, pour les écrivains du corpus, de la construction d'un « pouvoir de raconter » le passé dans un contexte marqué par le manque des archives et des savoirs historiques, mais aussi par la prégnance du débat mémoriel.

Ce pouvoir constitue un enjeu de taille en Espagne, où les représentations mémorielles donnent lieu à des batailles discursives et culturelles particulièrement clivées. Certains historiens, situés à gauche de l'échiquier politique, ont dénoncé les tentatives de confiscation du débat par certains intellectuels omniprésents dans la sphère médiatique<sup>1</sup> – tel Santos Juliá – et, au contraire, ont affirmé au sein du collectif *Contratiempo* la nécessité de considérer que « la historia es de todos<sup>2</sup> ». Cette perspective revient à revendiquer les vertus du débat mémoriel en termes de connaissance historique explicitement située et ouverte à la contestation. Elle revient également à mener une critique de l'objectivité de l'historien entendue comme une orthodoxie contestable et problématique<sup>3</sup>.

Le roman documentaire de la mémoire semble s'inscrire dans cette même démarche de démocratisation du savoir historique. En ce sens, on peut effectivement parler d'un pouvoir démocratique qui s'exprimerait au travers de ces narrateurs-enquêteurs qui s'emparent de l'archive alors qu'ils n'ont pas, a priori, la légitimité de l'expertise et donc l'autorité pour intervenir dans un champ des savoirs dont la littérature a été exclue au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce constat appelle une nuance de taille dès lors que l'on considère l'écrivain – ici diégétique – pris en tant que nœud traversé par deux dynamiques contradictoires. Il constitue à la fois une figure d'exception – il y a une distinction liée à la condition d'écrivain – et une figure démocratique, c'est-à-dire commune. C'est depuis cette tension que les narrateurs, à la fois enquêteurs et écrivains, puisent dans leur rapport aux sources, dans leur savoir, leur empathie et leur capacité argumentative des ressources qui les autorisent à raconter le passé. Comme l'a bien

---

<sup>1</sup> Sebastiaan Faber, Pablo Sánchez León, Jesús Izquierdo Martín, « El poder de contar y el paraíso perdido. Polémicas públicas y construcción colectiva de la memoria en España », *op. cit.*

<sup>2</sup> On renvoie ici au site web de ce collectif : <http://www.contratiempohistoria.org>. La citation est tirée de Sebastiaan Faber, *Memory Battles of the Spanish Civil War*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>3</sup> Cf. Pablo Sánchez León, « La objetividad como ortodoxia : los historiadores y el conocimiento de la guerra civil española », dans Julio Aróstegui et François Godicheau, *Guerra civil: mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons/Casa de Velázquez, 2006, p. 75-106. Pour une synthèse de cette question, cf. Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, *op.cit.*, p. 215-222.

énoncé Marie Jeanne Zenetti dans ses réflexions à propos des enquêtes conduites par des narrateurs-auteurs, que l'on propose ici d'extrapoler aux narrateurs-enquêteurs de notre corpus, la dimension démocratique de l'enquête ne doit pas être confondue avec une dynamique égalitaire :

L'économie contemporaine globale des discours de savoir privilégie les discours scientifiques et journalistiques sur les productions artistiques. L'« effet d'enquête » peut, dès lors, être considéré comme un dispositif de légitimation qui participe d'une redistribution de l'autorité à décrire le monde, dans la mesure où l'enquête suppose toujours une autorité – celle du policier, du chercheur, du journaliste. [...] Il convient de déconstruire l'idée d'une modestie inhérente à ces démarches : les récits d'enquêteur sont toujours signés du nom de leur auteur, et celui-ci n'est jamais, quoi qu'on en ait, à égalité avec ceux sur qui il enquête<sup>1</sup>.

À bien des égards, l'on peut donc associer le geste troublant de l'an-archive à un geste démocratique néanmoins pourvu d'une autorité singulière qui l'associe à l'exemplarité. Cette notion permet de penser ensemble le singulier et le collectif, la distinction et l'assimilation, l'exceptionnalité et la communauté. La singularité exemplaire du narrateur-enquêteur induit la reconnaissance de sa validité comme modèle – en termes à la fois axiologiques et épistémologiques – auquel la communauté des lecteurs pourrait s'identifier.

En outre, ce trouble se cristallise autour de la question de la violence et de ses victimes, véritable creuset des tensions mémorielles qui agitent l'Espagne contemporaine. C'est la raison pour laquelle cette problématique occupe une place de choix dans les intrigues du roman de la mémoire dans leur ensemble et permet à ce dernier d'entrer en dialogue avec les discours sociaux sur la mémoire historique.

## **2. La prééminence de la figure de la victime : une question identitaire**

Les récits documentaires de notre corpus mobilisent systématiquement des figures de victime : Dolores Serma dans *Mala gente que camina*, Graciano Custodio dans *Ayer no más*, Adolfo Suárez – constitué en bouc émissaire de la démocratie par Cercas – ou encore André Sánchez et sa fiancée Marta dans *El vano ayer*. On ne l'a pas peut-être pas assez dit dans cette étude : le roman de la mémoire aborde systématiquement la violence exercée

---

<sup>1</sup> Marie-Jeanne Zenetti, « Paradigmes de l'enquête et enjeux épistémologiques dans la littérature contemporaine », *op. cit.*

durant les années 1931 à 1981 et se penche ainsi de manière privilégiée sur la question des victimes de cette violence.

## 2.1. La victime au centre des débats mémoriels

### 2.1.1. *L'ère victimaire*

Ce phénomène tient à ce que la victime, en Espagne, comme ailleurs en Occident, constitue la figure centrale des débats publics mémoriels. L'émergence des revendications relatives à la récupération de la mémoire historique coïncide précisément avec une importante vague d'exhumations des corps de victimes républicaines au début des années 2000. Cette centralité de la victime se déploie dans le cadre d'une « ère humanitaire » dans laquelle l'Espagne s'intègre alors pleinement, notamment sous le gouvernement de José Luis Rodríguez Zapatero durant lequel tout un appareil législatif « sensible » accompagne l'extension de « l'espace des victimes » – victimes du terrorisme *etarra* ou islamiste, de la violence machiste, de la guerre civile et du franquisme, etc. – pour aboutir à la construction d'une victime non plus exceptionnelle et singulière mais bien commune et ordinaire<sup>1</sup>.

Cette prééminence de la victime n'est pas sans soulever des débats. L'un d'entre eux porte sur le risque de dépolitisation qu'induit ce paradigme victimaire, notamment dans les processus de construction de la mémoire. À cet égard, Gabriel Gatti a déploré que l'« économie morale de l'humanitarisme » décrit par Didier Fassin<sup>2</sup> sous-tende une homogénéisation et une naturalisation de la victime. Saisie au prisme de « una nueva subjetividad planetaria », elle court le risque d'être réduite à « un personaje *vulnerado, doliente, asistido, pasivo*<sup>3</sup> », au détriment, notamment, de son historicité, de son agentivité et de sa dimension géopolitique. En ce sens, les exhumations des corps de disparus, dans les sociétés post-dictatoriales, ont suscité des lectures contrastées. Pour nombre d'experts, elles apparaissent comme une des clés de la réconciliation nationale. Pourtant, selon

---

<sup>1</sup> Gabriel Gatti, « Como la [víctima] española no hay (Pistas confusas para poder seguir de cerca y entender la singular vida de un personaje social en pleno esplendor) », *Kamchatka*, n° 4, décembre 2014, p. 275-292, cf. p. 281-283. Nous remercions Anne-Laure Rebreyend de nous avoir recommandé cette référence et pour ses éclairages à son sujet.

<sup>2</sup> Didier Fassin, *La raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2010.

<sup>3</sup> Gabriel Gatti, « Reparaciones equívocas (o de la moralidad transicional y algunas de sus consecuencias sobre quienes repara) », dans Pablo Galain Palermo (ed.), *¿Justicia de transición ? Mecanismos políticos y jurídicos para la elaboración del pasado*, Tirant Editorial, 2016, p. 331-350, cf. p. 348-39, citations p. 349 (l'auteur souligne).

d'autres voix, ce programme de résolution des conflits pourrait être porteurs d'une dépolitisation des victimes et de la mémoire<sup>1</sup>. Certains historiens, à l'image de Ricard Vinyes, perçoivent dans le récit officiel élaboré depuis les institutions espagnoles, de la Transition à nos jours, la promotion de la figure dépolitisée de la victime, aux détriments de la mémoire de l'activisme politique et social de l'opposition démocratique durant le franquisme et le processus transitionnel<sup>2</sup>.

De ce point de vue, les romans mémoriels et, spécifiquement, les romans du corpus s'inscrivent dans un réseau interdiscursif complexe articulé autour de la notion de victime. Ce réseau peut être décrit, brièvement, comme suit. Outre les acteurs institutionnels (gouvernement, partis et législateurs), il faut également considérer le rôle des intellectuels (philosophes, politologues, historiens), des artistes, des journalistes (on peut ici signaler l'activisme mémoriel du journal en ligne *Público*), et, bien sûr, des associations mémorielles. Il convient de citer les deux principales : l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique (ARMH), de loin la plus importante, et la Federación Estatal de Foros por la Memoria, proche du PCE et engagée dans une dynamique militante en faveur de la « reconstruction de la gauche républicaine<sup>3</sup> ». Enfin, la Sociedad de Ciencias Aranzadi, dirigée par le médecin légiste Francisco Etxeberria Gabilondo, s'est impliquée dans la majeure partie des exhumations depuis 2000<sup>4</sup>, notamment en servant d'appui scientifique à l'ARMH.

### **2.1.2. Mobiliser la victime et réécrire le récit national**

Dans la perspective de Paloma Aguilar et Leigh A. Payne – riche d'un volet comparatiste avec d'autres processus de sortie de la violence –, en Espagne, les exhumations ainsi que les témoignages de victimes et de bourreaux engagent une remise en question et donc une critique de l'histoire officielle<sup>5</sup>. Ce regard critique ne peut se

---

<sup>1</sup> Sélim Smaoui, « Sortir du conflit ou asseoir la lutte ? Exhumer et produire des “victimes républicaines” en Espagne », *op. cit.*, p. 435-458, cf. 435-436.

<sup>2</sup> Ricard Vinyes, « Sobre víctimas y vacíos: ideologías y reconciliaciones; privatizaciones e impunidades », dans Ana Domínguez Rama (dir.), *Enrique Ruano. Memoria viva de la impunidad del franquismo*, Madrid, Editorial Complutense, 2009, p. 255-272 ; *id.*, « La privatización de la memoria en España y sus consecuencias », *Nuestra Historia*, n° 3, 2017, p. 212-220.

<sup>3</sup> Sélim Smaoui, « Sortir du conflit ou asseoir la lutte ? Exhumer et produire des “victimes républicaines” en Espagne », *op. cit.*, p. 458.

<sup>4</sup> Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, *op. cit.*, p. 140-141.

<sup>5</sup> Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, *op. cit.*, p. 139-147 ; Sélim Smaoui (« Sortir du conflit ou asseoir la lutte ? Exhumer et produire des ‘victimes républicaines’ en Espagne », *op. cit.*, cf. p. 451-454) l'évoque également depuis un cas exemplaire, celui des excavations de charniers

penser en dehors d'une concurrence narrative dans la lutte symbolique autour du sens du passé espagnol. C'est aussi ce qu'indiquent certaines hypothèses de Gabriel Gatti dans sa tentative de théorisation de la « victime espagnole ». Selon lui, en Espagne, la violence de la répression franquiste a été telle qu'elle a produit des « effets traumatiques » de long terme qui obligent à repenser la communauté nationale, le pacte et les récits qui la fondent. Dans cette perspective d'une relecture récurrente du récit national et de sa refondation, la victime et la mémoire joueraient un rôle clé<sup>1</sup>.

On peut penser que le roman documentaire de la mémoire contribue à ce mouvement de refondation du récit national. Dès lors, se pose la question de savoir si la figure de la victime apparaît nécessairement comme passive et dépolitisée. Sa présence massive dans les discours sociaux – et notamment les discours littéraires – indique qu'à l'ère du témoin, la victime constitue un enjeu symbolique majeur au cœur des tentatives concurrentes de reconfiguration du récit national. Nous défendons ici l'idée que le roman documentaire de la mémoire constitue une de ces tentatives.

## **2.2. La victime dans le roman : un trouble identitaire**

Cette approche de la victime permet de lire l'irruption de formes documentaires sur le mode de la remise en question de l'histoire officielle et des mémoires collectives, et donc du trouble identitaire. La victime, pour être telle, appelle nécessairement une reconnaissance de l'injustice de la souffrance endurée<sup>2</sup>. Elle peut également se révéler porteuse d'un processus d'identification politique. En présentant ou en construisant des victimes méconnues ou non reconnues comme telles, le roman engage ce processus de reconnaissance lui-même corrélé à la nécessité d'une réévaluation de l'histoire officielle, par-delà les positionnements idéologiquement divers des romans du corpus.

L'importance de la dimension affiliative dans le roman de la mémoire, mise en lumière par Sebastiaan Faber<sup>3</sup>, renvoie précisément à cette capacité d'identification aux

---

conduites par la Federación Estatal de Foros por la Memoria, liée au PCE, qui mobilise toute une grammaire militante afin de « produire des “victimes de gauche” » et de « politiser le post-conflit ».

<sup>1</sup> Gabriel Gatti, « Como la [víctima] española no hay (Pistas confusas para poder seguir de cerca y entender la singular vida de un personaje social en pleno esplendor) », *op. cit.*, p. 287-288.

<sup>2</sup> Gabriel Gatti, « Como la [víctima] española no hay », *op. cit.*, p. 284 : les victimes sont « aquellos sujetos que son pensados como sufrientes, como alcanzados por un daño del que no son responsables (o del que son inocentes) y que merecen por eso atención [...] del común, del que por ese daño que padecen fueron excluidos » (nous soulignons).

<sup>3</sup> Sebastiaan Faber, « La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007) », *op. cit.*

vaincus et aux victimes de l'histoire. À cet égard, le roman semble se penser comme un outil d'intervention sociale – un acte d'affiliation discursive –, par lequel il se fait « pont empathique<sup>1</sup> » et invite le lecteur à repenser sa propre identité au contact de l'histoire des vaincus.

### 2.2.1. *Une justice littéraire compensatoire*

Jo Labanyi a fait l'hypothèse d'une dimension compensatoire de la circulation des témoignages de victimes dans l'espace public espagnol. En effet, le rapport au passé dictatorial espagnol se caractérise par l'absence d'une justice transitionnelle, contrairement à d'autres processus de sortie de la dictature, en Amérique latine ou en Afrique du Sud, où des procès ont eu lieu et des Commissions de la Vérité et de la Réconciliation ont pu être mises en place<sup>2</sup>. À cet égard, on peut envisager le roman comme le lieu d'une circulation de récits sur les victimes de violences politiques durant la guerre civile et le franquisme. Or, ce processus s'effectue alors que les victimes continuent de constituer, dans l'Espagne contemporaine, un objet politique ouvert à la contestation et au débat public. À cet égard, Luz C. Souto considère que la littérature s'est arrogée une fonction réparatoire face à l'inaction étatique de l'Espagne<sup>3</sup>. Il s'agit bel et bien de faire justice depuis l'espace de la littérature.

Dans ce cadre la scénographie judiciaire présente dans tous les romans du corpus – y compris dans *Anatomía de un instante* qui constitue une mise en procès de l'Espagne de la Transition – n'est guère surprenante. Les modalités documentaires, dans ce cadre, fonctionnent à la fois comme preuves historiques et comme preuves juridiques. Ulrich Winter avance que la littérature ou le cinéma peuvent servir d'« espace juridictionnel alternatif » afin de compenser l'absence de justice transitionnelle, mais aussi de protester contre cette situation :

En el Estado español, la relación Derecho/Memoria está altamente politizada y polemizada, si miramos los intentos fracasados y cuestionables de reglamentar la memoria colectiva por ley [...] o el juicio y la sentencia del juez Baltasar Garzón a finales de 2011, y, al mismo tiempo, la ausencia, hasta el día de hoy, de una comisión de verdad. En el ámbito cultural, por lo tanto, los relatos no-fácticos

---

<sup>1</sup> Germán Labrador, « Las vidas *subprime*: la circulación de historias de vida como tecnologías de imaginación política en la crisis española (2007-2012) », *op. cit.*, p. 573.

<sup>2</sup> Jo Labanyi, « Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea », *op. cit.*, p. 87-98.

<sup>3</sup> Luz Celestina Souto, *Ficciones sobre la expropiación de menores en el régimen franquista y la apropiación de menores en la dictadura argentina*, *op. cit.*, p. 25.

reclaman de una forma u otra la justicia histórica, y ejercen, a su vez, justicia *faute de mieux*, adoptando al mismo tiempo una interpretación cuasi-legal de la realidad. [...] Cabe señalar que estos intentos informales de reivindicación de justicia reparadora valen la pena incluso cuando finalmente no desembocan en autos de procesamiento, en justicia retributiva, sentencia y legislación. La condena moral es un valor en sí y puede ser un objetivo válido tanto para las políticas estéticas como para los propios actores jurídicos<sup>1</sup>.

« [El] afán cognitivo » et la « voluntad historiográfica<sup>2</sup> » des récits mémoriels documentaires dans un contexte d'absence de justice transitionnel revêtent dès lors une portée symbolique : chercher à révéler une vérité historique depuis l'espace narratif permet de rendre hommage mais aussi de rendre justice aux victimes<sup>3</sup>. Poser la question de la victime dans les romans du corpus revient à s'interroger sur l'articulation de la vérité historique, juridique et identitaire. On propose de confronter la lecture de *Ayer no más* et de *Anatomía instantánea* à cette articulation pour en éprouver la validité à l'échelle de notre corpus.

### 2.2.2. *Victimes et reconfigurations identitaires*

Hans Lauge Hansen perçoit dans l'écriture mémorielle de Javier Cercas, de *Soldados de Salamina* jusqu'à *El monarca de las sombras*, une même quête identitaire familiale<sup>4</sup>. Selon nous, l'identification de Javier Cercas aux victimes de l'histoire amène systématiquement à une remise en cause et une reconfiguration de l'identité du narrateur, mais aussi, plus largement, de l'identité espagnole.

Dans *Soldados de Salamina*, l'explicit devient le lieu d'une identification superlative à la mémoire républicaine alors que le narrateur revient dans sa patrie<sup>5</sup>, dans le train de nuit qui le ramène en Espagne. *El impostor* se pense comme un roman documentaire critique à l'endroit de la place de la victime et des dérives qu'elle peut induire en termes de réécriture de l'histoire, dans la lignée des réflexions de Todorov sur « les abus de la mémoire<sup>6</sup> ». En ce sens, Enric Marco, le personnage central du récit,

---

<sup>1</sup> Ulrich Winter, « Memoria histórica e imaginación jurídica: políticas estéticas de la memoria, desde la justicia poética al *forensic turn* », *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas*, n° 1, 2018, p. 184-197, citation p. 192.

<sup>2</sup> Raquel Macciuci, « La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario », *op. cit.*, p. 33.

<sup>3</sup> Hans Lauge Hansen, « Víctimas y victimarios: Trauma social y representación de víctimas y victimarios en la novela española de memoria », *op. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> La dimension symbolique de ce retour vers la patrie, après avoir trouvé un père de substitution en a personne de Miralles a été suggéré par Ana Luengo, « La última victoria del Franquismo », *op. cit.*, p. 36.

<sup>6</sup> Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, *op. cit.*, 1995.



semble illustrer la pensée de Jacques Le Goff pour qui « la mémoire ne sert à saturer le passé que pour servir le présent et l'avenir<sup>1</sup> ». Mais surtout, Enric Marco, en tant que représentation hyperbolique de l'Espagnol moyen du franquisme mais aussi du retour à la démocratie, constitue un miroir dans lequel se reflètent non seulement l'auteur mais aussi la société espagnole. Dans la seule séquence ouvertement fictionnelle du récit (*EI*, p. 353-358), sur le mode de la réécriture du dialogue métaleptique entre Augusto Pérez et Miguel de Unamuno dans *Niebla*<sup>2</sup>, Enric Marco, s'adressant à Javier Cercas convoque justement le motif du miroir : « yo soy su reflejo en un sueño, o en un espejo. [...] La verdad es que usted soy yo » (*EI*, p. 368).

Dans *Anatomía de un instante*, l'équation finale déduite des jeux spéculaires à l'œuvre dans le récit peut s'écrire ainsi : l'Espagnol moyen (la patrie) = Adolfo Suárez (le père de la patrie) = José Cercas (père biologique) = Javier Cercas (l'auteur). Il faut ajouter le statut de victime héroïque conféré à Adolfo Suárez, représenté comme un Christ laïc, un bouc émissaire rejeté de tous et qui se révèle prêt à donner sa vie pour la cause supérieure de la démocratie qui, cependant, serait devenu un oublié de l'histoire, c'est-à-dire une victime de l'oubli et de l'ingratitude de sa patrie. On peut évidemment s'interroger sur le prix éthique et politique qu'implique cette érection d'un monument littéraire au mort, au singulier – à Adolfo Suárez. Ce prix n'est autre que celui de passer sous silence le rôle et l'activisme des militants de l'opposition antifranquiste qui ne trouvent guère les faveurs de Javier Cercas<sup>3</sup>.

On a également vu dans quelle mesure l'histoire intime et collective se nouent dans *Ayer no más*. Le retour aux sources de José Pestaña devient le lieu d'une interrogation identitaire. L'irruption d'un témoignage troublant d'une victime de la guerre civile et le semblant de confession de bourreau qui s'ensuit – puisque Canseco formule une demande de pardon et avoue donc sa culpabilité – portent à son comble un questionnement identitaire qui a à voir avec le poids d'une histoire héritée tissée de mensonges et de non-dits. Non seulement José Pestaña s'interroge sur sa propre identité, mais il questionne également l'identité des victimes et des bourreaux.

---

<sup>1</sup> Jacques Le Goff cité par Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, op. cit., p. 7.

<sup>2</sup> Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Cátedra, coll. « Letras hispánicas », 2007 [1914].

<sup>3</sup> Il y a là une prise de position explicitée dans *El impostor*. Pour Javier Cercas, la quasi totalité du pays n'a pas résisté au franquisme, ce qui l'amène à faire de l'Espagne un pays de collaborateurs : « a mediados de los años setenta el país entero cargaba a costas con cuarenta años de dictadura a la que casi nadie había dicho No y casi habían dicho Sí, con la que casi todos habían colaborado por fuerza o por gusto y en la que casi todos habían prosperado, una realidad que intentó esconderse o maquillarse o adornarse como Marco había adornado o maquillado o escondido la suya » (*EI*, p. 233-234).

### 2.3. « *El giro victimario* »

La singularité de *Ayer no más* tient au fait qu'il constitue un récit axé non sur la victime en tant que telle mais sur les rapports entre les victimes et les bourreaux. Il s'agit d'un fait culturel d'importance dans la mesure où les confessions de bourreaux n'ont pratiquement pas émergé dans l'espace public espagnol, que ce soit au travers des discours sociopolitiques ou des productions culturelles. À cet égard, on peut observer avec Jo Labanyi, mais aussi avec Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, que les représentations fictionnelles de discours ou de témoignages de bourreaux sont récentes et minoritaires. Elles se sont données à voir dans quelques romans espagnols contemporains<sup>1</sup>, notamment dans *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas, dans *La higuera* de Ramiro Pinilla, dans *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez<sup>2</sup>, ou encore dans *El vano ayer*.

#### 2.3.1. *Représenter la zone grise*

Andrés Trapiello propose dans *Ayer no más* une réflexion sur la zone grise de la violence politique à partir de présupposés doctrinaux libéraux. Depuis sa perspective, la violence apparaît comme comparable dans les deux camps en présence durant la guerre civile. On a vu dans cette étude les modalités textuelles de cette reconfiguration du champ discursif des bourreaux et des victimes, dont l'expression la plus poétique se trouve être la *nekuia* spectrale et homogénéisante qui conclut la séquence 31. La frontière entre les victimes et les coupables devient ainsi poreuse, de sorte que les victimes sont souvent également des bourreaux ou des complices des bourreaux, à l'image de l'écrivain Clemente Lillo « que estuvo al servicio de sus verdugos » quarante années durant (*ANM*, p. 236). Lillo s'inscrit de ce fait dans cette « zone grise » des victimes qui pactisent, d'une manière ou d'une autre, avec l'ennemi pour survivre. Même la figure innocente de Graciano Custodio, associée de manière récurrence à l'enfance – comme si le temps s'était arrêté pour lui le jour de l'exécution sommaire de son père –, recèle une certaine dose de culpabilité. Le lecteur peut l'entrevoir dans le jugement que porte Pestaña sur ce personnage dès lors qu'il perçoit chez ce dernier de l'admiration à l'égard de son oncle

---

<sup>1</sup> Jo Labanyi, « Memory and Modernity in Democratic Spain », *op. cit.*, p. 104 ; Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, *op. cit.*, p. 128-129. Les exemples que nous citons incluent des références citées dans ces textes.

<sup>2</sup> Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero*, trad. du galicien de Dolores Vilaverde, Madrid, Alfaguara, 1998 ; Ramiro Pinilla, *La higuera*, Barcelone, Tusquets, 2006 ; Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, Barcelone, Anagrama, 2004.

révolutionnaire, surnommé « El Lenín de la Ribera », alors qu'il se rendit coupable d'exactions sous la Seconde République.

Le clivage bourreaux/victimes, qui se superpose dans la plupart des romans mémoriels et dans les discours de la mémoire historique au clivage franquistes/républicains, se trouve reconfiguré depuis deux perspectives que le protagoniste croise en dépit de leur incompatibilité logique. Les véritables victimes seraient d'une part les représentants de la Troisième Espagne, mais aussi, d'autre part, la génération des fils.

Andrés Trapiello s'inscrit avec *Ayer no más* dans un « giro victimario » observable aussi bien dans la production littéraire occidentale<sup>1</sup> que dans les sciences humaines et sociales<sup>2</sup>. À titre d'exemple, l'historiographie allemande du III<sup>e</sup> Reich a développé une intense recherche sur les bourreaux depuis les années 1990, la *Täterforschung*<sup>3</sup>. L'historiographie espagnole s'est également engagée dans ce programme de recherche<sup>4</sup>, par-delà « la bataille de la quantification » autour de l'ampleur de la répression qui a occupé les historiens de la guerre civile durant les années 1980-1990<sup>5</sup>. Concernant le champ littéraire, Hans Lauge Hansen s'est spécifiquement penché sur cette question pour relever que le roman écrit depuis la perspective du bourreau constitue une tendance majeure de la fiction historique occidentale – connue sous le nom de *perpetrator fiction* dans la critique universitaire anglo-saxonne<sup>6</sup> – mais à peine émergente dans le champ littéraire espagnol<sup>7</sup>. Un second décalage tient à ce que la *perpetrator fiction* propose, de manière réflexive et distanciée, le point de vue du bourreau afin de penser les conditions

---

<sup>1</sup> Hans Lauge Hansen, « Modos de representación literaria de la zona gris. Una lectura de dos novelas chilenas », *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas*, n° 1, 2018, p. 150-166 ; *id.*, « Víctimas y victimarios : Trauma social y representación de víctimas y victimarios en la novela española de memoria », *op. cit.*

<sup>2</sup> Pablo Sánchez León, « “Esa tranquilidad terrible”. La identidad del perpetrador en el “giro” victimario », *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas*, n° 1, 2018, p. 167-183.

<sup>3</sup> Laura Fontana, « La recherche en langue allemande sur les exécuteurs du crime. Évolution, résultats et limites de la *Täterforschung* », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 206, n° 1, 2017, p. 287-318.

<sup>4</sup> Élodie Richard et Charlotte Vorms, « Transition historiographique ? Retour sur quatre-vingts ans d'histoire de l'Espagne, de la Seconde République à la transition », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 127, vol. 3, 2015, p. 13-41, cf. p. 33-36. Le livre de Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado en España*, *op. cit.*, constitue une importante contribution en la matière.

<sup>5</sup> Élodie Richard et Charlotte Vorms, « Transition historiographique ? Retour sur quatre-vingts ans d'histoire de l'Espagne, de la Seconde République à la transition », *op. cit.*, p. 29.

<sup>6</sup> Cf. Richard Crownshaw, « Perpetrator Fictions and Transcultural Memory », *Parallax*, 2011, vol. 17, n° 4, p. 75-89.

<sup>7</sup> Hans Lauge Hansen, « Modos de representación literaria de la zona gris. Una lectura de dos novelas chilenas », *op. cit.*, cf. p. 150-151 ; *id.*, « Víctimas y victimarios : Trauma social y representación de víctimas y victimarios en la novela española de memoria », *op. cit.*

politiques, sociales et existentielles des exactions et des crimes contre l'humanité, tandis que le roman espagnol, lorsqu'il aborde la question des bourreaux, privilégie une perspective empathique tout en continuant de s'inscrire dans le paradigme de la récupération de la mémoire historique qui fait du récit un lieu de mémoire et un moyen de rendre justice. *Ayer no más* s'inscrit dans la fiction du bourreau en mettant en scène une tension entre la loyauté familiale – le père phalangiste coupable d'exactions – et la loyauté éthique – être du côté des victimes –. Cependant, la représentation de cette tension sert moins à penser les conditions sociales et politiques de la violence politique qu'à la dénoncer sur un mode empathique.

José Pestaña, depuis sa position interstitielle au sein du microcosme léonais auquel il appartient intimement mais sur un mode conflictuel et contrarié, adopte une double position de juge et partie qui voue son entreprise de distanciation à l'échec. L'identification au père, malgré tout, en est un des symboles : « Sí, lo soy [un exaltado]. Como mi padre. Sus genes y su herencia » (*ANM*, p. 251). En outre, la dénonciation de la violence politique et de ses acteurs, à la fois bourreaux et victimes, donne lieu à une critique aigüe et pamphlétaire du paradigme de la mémoire historique et des discours sociaux qui s'y rattachent.

### **2.3.2. Fiction des bourreaux et mémoire cosmopolite**

Nous reprendrons ici la typologie des modes éthico-politiques de la mémoire élaborée par Anna Cento Bull et Hans Lauge Hansen<sup>1</sup> pour analyser l'inscription de *Ayer no más* dans les discours socio-mémoriels sur la victime en Espagne.

Via le masque énonciatif de José Pestaña, Andrés Trapiello mobilise le mode de la mémoire cosmopolite, qui se trouve au fondement des discours mémoriels dominants dans l'Espagne contemporaine<sup>2</sup>, à savoir le discours promu depuis l'ARMH axé sur la défense des droits de l'homme. En la matière, la décision d'ouvrir une enquête sur les exactions franquistes par le juge Garzón en 2008 a représenté un point d'inflexion majeur<sup>3</sup>. Dans le mode mémoriel cosmopolite, la victime, comme sujet individuel, est entendue en tant que

---

<sup>1</sup> Anna Cento Bull et Hans Lauge Hansen, « On agonistic memory », *Memory Studies*, vol. 9, n° 4, 2016, p. 390-404.

<sup>2</sup> Hans Lauge Hansen, « Víctimas y victimarios : Trauma social y representación de víctimas y victimarios en la novela española de memoria », *op. cit.*

<sup>3</sup> Francisco Ferrándiz, « De las fosas comunes a los derechos humanos: El descubrimiento de las desapariciones forzadas en la España contemporánea », *Revista de Antropología Social*, n° 19, 2010, p. 161-189.

catégorie universelle par-delà son appartenance politique. Ce mode se structure autour de catégories morales abstraites qui opposent la démocratie – associée au Bien – aux totalitarismes saisis dans leur globalité, assimilés au Mal. On reconnaît ici le cadre de pensée du protagoniste, qui se réclame des Lumières et des valeurs universalistes non pas pour rendre hommage aux victimes républicaines mais pour questionner leur innocence et leur statut même de victime au regard de l'idéologie révolutionnaire, marxiste ou anarchiste, qui a pu les amener dans le camp du Mal. La « *simpatía y comprensión* » affichée à l'égard des bourreaux d'extrême-droite, relevée par Paloma Aguilar et Leigh A. Payne<sup>1</sup>, renvoie au mouvement inverse : les fascistes furent également, selon la perspective du protagoniste, des victimes.

La zone grise, « *donde las víctimas también son victimarios, y donde la distinción entre las categorías se complican y se deconstruyen* », est généralement associée dans la littérature occidentale à une réflexion sur les conditions politiques et sociales de cette complexité par-delà les catégories binaires de l'innocence et de la culpabilité ou du Bien et du Mal. Cette modalité mémorielle particulièrement réflexive, nuancée et attentive à l'historicité et à la singularité des phénomènes narrés correspond à ce qu'Anna Cento Bull et Hans Lauge Hansen appellent la mémoire agonistique<sup>2</sup>. À l'échelle du corpus, *El vano ayer* s'inscrit dans cette modalité de par l'attention portée aux conditions matérielles de la répression et à la nature construite des discours. La volonté de ne pas essentialiser ou mythifier les figures héroïques – les victimes – ou maléfiques – les agents de la répression – participe également de cette dynamique. Dans *Ayer no más*, au contraire, la zone grise est saisie au prisme de la mémoire cosmopolite. C'est dans cette perspective que *Ayer no más* opère une reconfiguration de l'espace des victimes et des bourreaux pour passer du clivage franquistes/républicains à la double dichotomie Deux Espagne/Troisième Espagne et génération de la guerre civile/génération des fils.

### **2.3.3. Dénoncer la mémoire antagoniste**

Le corollaire de ce discours dans *Ayer no más* consiste à critiquer le mode « antagoniste » associé dans le roman aux associations de récupération de la mémoire historique – et aux personnages d'extrême-droite. La critique véhémement du protagoniste porte sur ce qu'il perçoit comme des masques discursifs de l'activisme mémoriel.

---

<sup>1</sup> Paloma Aguilar et Leigh A. Payne, *El resurgir del pasado*, *op. cit.*, p. 128.

<sup>2</sup> Hans Lauge Hansen et Anna Cento Bull, « On agonistic memory », *op. cit.*

Ce dernier, dans le roman, se présente comme porteur d'un discours faussement cosmopolite au profit d'une entreprise antagoniste qui réactualise la guerre civile et ses dangers. De ce fait, les activistes mémoriels du roman, les historiens Mariví et José Antonio, sont présentés comme de nouveaux avatars faussement démocrates des révolutionnaires d'antan. L'une des références documentaires citées dans le récit synthétise cette vision. À la séquence 33, l'historien José Antonio cite, pour le critiquer, un extrait d'un article d'opinion de Fernando Savater paru dans *El País* dans lequel ce philosophe déplore la dérive du mouvement pour la récupération de la mémoire historique. Selon Savater, il s'agirait d'une tentative de « desenterrar la propia Guerra Civil para que ahora la ganen por fin los buenos » (*ANM*, p. 126-127), une perspective partagée par le protagoniste et l'auteur implicite. La proximité idéologique entre Fernando Savater et Andrés Trapiello est d'ailleurs revendiquée par ce dernier lors de ses interventions publiques<sup>1</sup>.

Selon Anna Cento Bull et Hans Lauge Hansen, le mode antagoniste revient à poser une division claire entre un « Nous », associé aux valeurs positives et aux victimes, et les « Autres », associés au Mal et aux bourreaux, dans une vision mythifiée du passé qui implique que la violence commise par les figures héroïques soit excusable<sup>2</sup>. Cette perspective se trouve critiquée dans le jugement que porte le protagoniste sur l'historiographie de la guerre civile :

El error en el que hemos incurrido durante tantos años los historiadores a la hora de abordar la Guerra Civil ha sido, tal y como hemos repetido hasta la saciedad, el de interpretar los hechos a partir de la idea de dos bandos, buenos y malos, de dos posiciones, una progresista y otra reaccionaria. Sólo así se comprende que la conducta criminal de unos individuos se justificara o condenara, dependiendo del bando o de las ideas. [...] Ya no es legítimo concebir la historia como el movimiento que necesita del mal para lograr el bien. (*ANM*, p. 51)

Ces propos visent notamment les activistes mémoriels du roman, représentés à la fois comme des militants idéologisés de la « mémoire historique » et des historiens ambitieux, accusés de passer sous silence les exactions commises par le camp républicain.

---

<sup>1</sup> Par exemple, lorsqu'Andrés Trapiello a présenté sa candidature au Sénat aux élections générales de décembre 2015, en tant que co-listier de Fernando Savater au sein du parti UPyD, il a affirmé « Yo no soy un político ni sé gran cosa de política, pero me honra aparecer de escudero de Savater, un don Quijote en toda regla. Él representa la política ilustrada de Unamuno, Ortega y Azaña » (Juan José Mateo, « Savater, Trapiello e Iwasaki, en las listas de UPyD al Senado », *El País*, 16/11/2015).

<sup>2</sup> Anna Cento Bull et Hans Lauge Hansen, « On agonistic memory », *op. cit.* ; Hans Lauge Hansen, « Modos de representación literaria de la zona gris. Una lectura de dos novelas chilenas », *op. cit.*, p. 151-152.

Une critique récurrente du protagoniste tient à l'association du camp républicain à la lutte en faveur de « la democracia y la libertad », syntagme récurrent des discours mémoriels pro-républicains cités dans le récit (*ANM*, p. 121, p. 138, p. 191, p. 222-223), c'est-à-dire en faveur des droits de l'homme. On la rencontre notamment dans la reproduction, par le protagoniste (*ANM*, p. 121), d'un des hommages aux morts républicains survenu durant la « guerre des faire-part de décès » (« *guerra de las esquelas* »), c'est-à-dire la publication commémorative de faire-part de décès datant de la guerre civile dans la presse durant l'été 2006 alors que les débats mémoriels battent leur plein. La Loi de la Mémoire Historique est alors en préparation et le pays commémore le 70<sup>e</sup> anniversaire du début de la guerre civile<sup>1</sup>.

Or, pour José Pestaña, l'appel aux droits de l'homme dissimule mal une mémoire antagoniste qui ne ferait que rejouer la guerre civile. Cela apparaît clairement lorsqu'il associe, non sans ironie, l'historienne Mariví à une révolutionnaire en puissance, derrière un engagement politique en faveur des vaincus et des exhumations de fosses communes auxquelles elle participe :

si esa mujer hubiese vivido en 1936, y hubiese estado en su mano, no me cabe la menor duda de que habría llevado a Savater a una cheka, para empezar, pero si alguien le hubiese sugerido hoy tal estampa se lo habría tomado como una ofensa, convencida de ser una persona razonable y pacífica a la que sólo mueven las causas altruistas y *por supuesto la defensa de la democracia y la libertad* (*ANM*, p. 192, nous soulignons)

Andrés Trapiello a explicité dans l'épître cette critique selon laquelle la lutte pour la mémoire historique déforme l'antagonisme idéologique d'antan au profit d'un clivage cosmopolite démocratie/totalitarisme qui fonctionne comme une entreprise de dissimulation :

El propósito de la mal llamada ley de Memoria Histórica era la reparación de las víctimas de la Guerra Civil y del franquismo. Hoy vemos que su aplicación persigue sobre todo olvidar el pasado victimario de algunas de esas víctimas, y declararles “defensores de la democracia”, cuando lo cierto es que en muchos casos ni eran demócratas ni defendieron la democracia<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Nuria Tesón, « Esquelas de las dos Españas », *El País*, 10/09/2006.

<sup>2</sup> Javier Caraballo, « Entrevista a Andrés Trapiello. “Ante Puigdemont y Junqueras, Tejero y Milans del Bosch parecen hombres de honor” », *El Confidencial*, 05/05/2019. En ligne : [https://www.elconfidencial.com/espana/2019-05-05/andres-trapiello-ganadores-guerra-civil-podemos-vox-falange-pce\\_1980850/](https://www.elconfidencial.com/espana/2019-05-05/andres-trapiello-ganadores-guerra-civil-podemos-vox-falange-pce_1980850/), dernière consultation le 06/10/2019.

Dans le roman, la mémoire antagoniste n'est pas propre aux activistes de la mémoire historique républicain, elle caractérise également les partisans du franquisme. La différence réside en ce que la mémoire antagoniste du camp réactionnaire, même si elle se drape dans le silence, n'adopte pas de masques discursifs. Ainsi, Germán Canseco mobilise toute une grammaire mémorielle héritière des discours politiques et de la mémoire historique promue par le franquisme, lorsqu'il se réfère à la « Cruzada<sup>1</sup> » (*ANM*, p. 82 et 91) ou lorsqu'il avoue à demi-mot et justifie, dans un soliloque, ses exactions passées au nom d'un bien supérieur, ici indexé sur le national-catholicisme : « Hay cosas que un padre no ha de contarle a un hijo, las cuales Dios sabe muy bien que fueron para el bien de todos, porque no hay que olvidar que la nuestra fue una Cruzada » (*ANM*, p. 91). La sœur du protagoniste reprend partiellement ce discours à la séquence suivante, dans un dialogue avec ce dernier : « Alguien tenía que hacerlo. [...] ¿Y qué hubieses preferido, que hubiesen ganado los rojos? » (*ANM*, p. 95). Cette mise en regard de la mémoire historique dite républicaine, mais dénoncée comme révolutionnaire, et de la mémoire franquiste dans le présent diégétique consolide la mise en équivalence de la violence politique et de la valeur morale des deux camps que défend le roman.

#### **2.3.4. L'engagement du récit dans les batailles mémorielles**

Le choix de la temporalité de la diégèse inscrit le roman dans les débats mémoriels de son temps. Aucune date précise n'est spécifiée mais quelques indices permettent au lecteur d'inférer que l'action se déroule durant l'année 2008, entre le printemps et le début de l'automne. En effet, durant le temps diégétique, la « Loi de la Mémoire Historique » a été ratifiée et le protagoniste se réfère au début de l'instruction du juge Baltasar Garzón sur les crimes franquistes, ouverte le 16 octobre 2008 dans le réel, à la séquence 31. Mais la cohérence avec la chronologie réelle reste très sommaire : Andrés Trapiello intègre comme contemporains du temps diégétique des articles d'opinion parus en 2006 et en 2007, sans compter que Pestaña « s'exile » à l'issue du récit vraisemblablement en septembre alors que l'instruction de Garzón débute, dans le réel, en octobre 2008. On est loin de la minutie chronologique d'un Flaubert qui prend la peine de vérifier les horaires, au jour et à l'année près, de la liaison du bateau à vapeur entre Montereau et Paris ou du chemin de fer de Fontainebleau afin de rester fidèle au réel dans *L'éducation*

---

<sup>1</sup> L'interprétation de la guerre civile comme « guerre sainte catholique » a d'ailleurs récemment été proposée par Pablo Sánchez León, « ¿Tan solo una guerra civil? 1936 como conquista colonial civilizadora y yihad católica moderna », *BAJO PALABRA. Revista de filosofía*, II<sup>e</sup> époque, n° 13, 2017, p. 19-37.



*sentimentale*<sup>1</sup>. Le temps représenté dans le roman constitue ainsi un concentré, sur les quelques mois que dure le récit, des débats mémoriels de la fin des années 2000.

Cette époque fait sens. L'anthropologue Francisco Ferrándiz y voit un point d'inflexion majeur dans la grammaire du discours de l'activisme mémoriel. Selon lui, c'est alors que cristallise, dans l'enquête du juge Garzón, « la *descarga* de conceptos, convenciones o casos de jurisprudencia originados en el derecho penal internacional<sup>2</sup> ». La catégorie juridique des « disparitions forcées », reconnues par l'ONU en 2006<sup>3</sup>, sous l'influence des pratiques répressives dans le Cône Sud dans les années 1970, est alors remobilisée par Baltasar Garzón dans son acte d'ouverture d'instruction en date du 16 octobre 2008.

La circulation transnationale ainsi que l'adaptation du lexique et des catégories convoqués dans les luttes mémorielles ont attiré l'attention des chercheurs. Ils ont notamment mis en lumière qu'à l'ère de la centralité de la victime, la fin du XX<sup>e</sup> siècle et le début du XXI<sup>e</sup> siècle apparaissent comme une époque de « consagración de los derechos humanos como uno de los discursos dominantes para percibir el mundo y sus variantes<sup>4</sup> ». Le métarécit victimaire qui irradie en Occident a été associé à un point d'origine spécifique : la mémoire de l'Holocauste. En Espagne, la désignation de la guerre civile comme le lieu d'un Holocauste<sup>5</sup> ou la qualification de la répression franquiste comme génocidaire<sup>6</sup> semblent relever d'un réinvestissement de ce métarécit de la Shoah, qui fait par ailleurs l'objet d'un débat au sein de la communauté des historiens<sup>7</sup>. Pourtant,

---

<sup>1</sup> Pierre Bergounioux, « La littérature comme lutte à mort des consciences », dans Anne Herschberg Pierrot (dir.), *Flaubert. Éthique et esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 2012, p. 11-28, cf. p. 24.

<sup>2</sup> Francisco Ferrándiz, « De las fosas comunes a los derechos humanos », *op. cit.*, p. 164. L'auteur souligne.

<sup>3</sup> Sous la forme de la Convention internationale pour la protection de toutes les personnes contre les disparitions forcées, adoptée le 20 décembre 2006, qui sera signée par l'Espagne en septembre 2007.

<sup>4</sup> Gabriel Gatti, « Víctimas viajeras en la España del siglo XXI. Lenguajes y personajes transnacionales para habitar el sufrimiento (y hablar de él) en la era de la Razón Humanitaria », dans Alejandro Castillejo Cuéllar (éd.), *La ilusión de la justicia transicional. Perspectivas críticas desde el Sur global*, Uniandes, Bogotá, 2017, p. 411-430, citation p. 425.

<sup>5</sup> Paul Preston, *El holocausto español*, *op. cit.* ; Montse Armengou et Ricard Belis, *Las fosas del silencio : ¿hay un holocausto español?*, Barcelone, Plaza & Janés/Televisió de Catalunya, 2004.

<sup>6</sup> Francisco Espinosa Maestre, « Julio de 1936. Golpe militar y plan de exterminio », dans Julián Casanova (coord.), *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Barcelone, Crítica, coll. « Biblioteca de bolsillo », 2004 [2002], p. 53-119 ; Antonio Elorza, « Genocidios », *Hispania Nova. Revista de Historia contemporánea*, n° 10, 2012, p. 377-400. En ligne : <http://hispanianova.rediris.es/10/HN2012.pdf>, dernière consultation le 05/05/2019 ; Jesús Izquierdo Martín, « ¿Víctimas sin victimismo? Por una memoria elaborada del genocidio franquista », dans Gabriel Gatti (coord.), *Un mundo de víctimas*, Barcelone, Anthropos, 2017, p. 165-182.

<sup>7</sup> Voir la recension de la traduction française de l'ouvrage de Paul Preston, *El holocausto español*, *op. cit.*, par Stéphane Michonneau, « Un holocauste espagnol ? », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 65-1, 2018, p. 175-181, cf. p. 179-181.

dans le cas espagnol, les catégories victimaires qui informent les discours mémoriels au cours des années 2000 proviennent en tout premier lieu du Cône Sud latino-américain<sup>1</sup>, et de l'Argentine en particulier selon l'hypothèse du sociologue Gabriel Gatti<sup>2</sup>. Alors même que ce discours universaliste autour de la victime, fondé sur les droits de l'homme et une mémoire antitotalitaire domine le champ discursif mémoriel espagnol via l'ARMH, *Ayer no más* dénonce cette pratique comme un masque discursif qui dissimulerait une mémoire antagoniste crypto-révolutionnaire.

Cette redéfinition réductrice ne saurait se comprendre en dehors d'une prise de position – formulée sur le mode du dévoilement – dans l'interdiscours dense de la mémoire historique. Sélim Smaoui a, en effet, montré qu'une tension sémantique notable structure le réseau discursif que génèrent les exhumations de fosses communes en Espagne. Selon lui, il convient de différencier la position universaliste de l'ARMH, qui fait du disparu une victime et promeut une mémoire familiale et individuelle, de celle de la Federación Estatal de Foros por la Memoria (FEFM), qui cherche à produire des héros exemplaires au travers desquels poursuivre la lutte au présent. La victime individuelle devient ainsi le lieu d'une sortie de conflit et de réconciliation nationale – en dépit ou plutôt grâce de la critique de la Transition que véhicule l'ARMH – là où la construction, par la FEFM, d'une « victime républicaine » héroïque réactive l'antagonisme<sup>3</sup>. Or, dans un mouvement de généralisation pamphlétaire – puisque caricaturale et avilissante<sup>4</sup> –, Andrés Trapiello accuse depuis l'espace de la fiction la Loi de la Mémoire Historique et l'ARMH, qui est la seule nommée dans le roman, de promouvoir un antagonisme fratricide sous des dehors de revendication des droits de l'homme.

L'exemple de *Ayer no más* permet de mesurer l'ampleur et la complexité de l'inscription des romans du corpus dans des réseaux discursifs extra-littéraires. Dans sa recension du roman, José María Pozuelo Yvancos ne juge pas d'un bon œil cette dynamique lorsqu'il critique spécifiquement le dialogisme mémoriel que manifeste le

---

<sup>1</sup> Sélim Smaoui, « Sortir du conflit ou asseoir la lutte ? », *op. cit.*, p. 436

<sup>2</sup> Gabriel Gatti, « Víctimas viajeras en la España del siglo XXI », *op. cit.*, p. 427 ; Luz C. Souto l'a également souligné. Elle remarque notamment qu'Emilio Silva, dès les premières exhumations de ce qui deviendra l'ARMH, emploie le terme de « disparus » (*desaparecidos*), repris significativement par Manuel Vázquez Montalbán dans un article sur le sujet, « Los desaparecidos », *Interviú*, 11/12/2000 (Luz Celestina Souto, *Ficciones sobre la expropiación de menores en el régimen franquista y la apropiación de menores en la dictadura argentina*, *op. cit.*, p. 28 et 30-31).

<sup>3</sup> Sélim Smaoui, « Sortir du conflit ou asseoir la lutte ? », *op. cit.*

<sup>4</sup> Michel Hastings, Cédric Passard et Juliette Rennes, « Les mutations du pamphlet dans la France contemporaine », *Mots. Les langages du politique*, n° 91, 2009, p. 5-17, cf. p. 9.

récit d'Andrés Trapiello. Il y voit une proximité excessive du roman avec les circonstances de son temps<sup>1</sup>, c'est-à-dire avec des discours périssables. Il est significatif que l'auteur semble anticiper ce reproche en des termes analogues par le détour de la voix de José Pestaña : « La literatura *sobrevuela*, y lo mío seguramente sigue siendo Historia, quiero decir, que chapotea en el fango de unos hechos en el que mis pies se hundan cada vez que quiero atravesarlos y dejarlos atrás » (*ANM*, p. 278, nous soulignons). On touche là à l'une des problématiques esthétiques à laquelle se confrontent les romans documentaires de la mémoire. Incorporer des témoignages et des modalités documentaires, c'est-à-dire des textes ou des pratiques discursives factuelles et utilitaires revient à prendre le risque de ne pas parvenir à s'extraire de la matérialité et de l'écume du réel, c'est-à-dire du règne du particulier auquel appartient l'histoire selon Aristote. Comment créer du mémorable et un discours appelé à perdurer au-delà de batailles mémorielles circonstanciées ?

En outre, il faut prendre la mesure du dialogue intertextuel que les romans de la mémoire documentaire engagent entre eux. *El vano ayer* constitue un cas exemplaire en ce qu'il lie, dans sa structure argumentative, représentations mémorielles et représentations fictionnelles, comme le démontre d'ailleurs le choix des deux épigraphes, inscrivant le récit dans l'héritage de la littérature et de l'essayisme. *Ayer no más*, dans son titre même, ressemble à une réponse au roman d'Isaac Rosa. À la brièveté et à la reprise du substantif « ayer » s'ajoute un titre à valeur d'antonyme : à la vanité du passé vidé de sa substance chez Isaac Rosa répond la nécessité d'enterrer définitivement un passé encore lourd de sens et de conséquence dans le présent chez Andrés Trapiello<sup>2</sup>.

Le choix de la mise en scène de la violence politique et des victimes renvoie systématiquement à un désir de rendre justice, mais non pas depuis les mêmes termes ni les mêmes perspectives. La mémoire cosmopolite domine dans les romans du corpus, à l'exception de *El vano ayer* qui mobilise une mémoire agonistique qui vise à repolitiser le rapport au passé et la nature des victimes. Le cadre éthico-politique du cosmopolitisme peut donner lieu à des positionnements fort distincts. L'inscription de *Ayer no más* dans le

---

<sup>1</sup> « Esas páginas en las que Trapiello trae opiniones aparecidas en el diario *El País*, o va vertiendo los puntos de vista de unos y otros sobre las controversias, con el asunto de Garzón incluido, no creo que hagan favor a la novela que [...] se ha enturbiado por juicios que no logran alcanzar siempre el sobrevuelo y distancia respecto a posiciones e ideas coyunturales » écrit José María Pozuelo Yvancos, « Memoria histórica » [recension d'*Ayer no más* d'Andrés Trapiello], *ABC*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>2</sup> « *Ayer no más* » constitue aussi, dans le même temps, une citation d'un vers du poète nicaraguayen Rubén Darío, extrait du poème « Yo soy aquel que ayer no más decía... » qui ouvre son recueil *Cantos de vida y esperanza* (1905). Andrés Trapiello avait déjà utilisé ce syntagme en guise d'épigraphe à son roman *El buque fantasma* (1992).

*giro victimario* prend une portée intertextuelle forte dans la mesure où elle permet à Andrés Trapiello de répondre à tout un pan du roman de la mémoire qui s'est concentré sur la figure de la victime républicaine, représenté dans notre corpus par *Mala gente que camina*. En ce sens, *Ayer no más* radicalise ce qu'Anne-Laure Rebreyend, à la suite d'Agnès Delage<sup>1</sup>, appelle un « révisionnisme de gauche<sup>2</sup> » par lequel divers écrivains de centre-gauche – Javier Cercas, Antonio Muñoz Molina, Ignacio Martínez de Pisón, Javier Marías –, ouvertement antifranquistes, mènent à bien une critique de la mythification de la mémoire républicaine, notamment via la représentation de la terreur « rouge<sup>3</sup> ».

La présence de la victime, fréquemment associée à la modalité du témoignage, permet de susciter une discordance au sein des univers diégétiques. Elle apparaît ainsi comme un moteur de « coexistence dissensuelle » grâce auquel la question de la violence peut émerger et faire l'objet d'un débat au sein de l'espace littéraire, dans un dialogisme à la fois intertextuel et interdiscursif. La centralité de cette figure tient à ce qu'elle permet d'interroger avec une acuité singulière l'histoire officielle et les récits dominants, c'est-à-dire de questionner l'identité collective. Selon la sociologue Nathalie Heinich, l'identité « ne se manifeste que lorsqu'elle pose problème », c'est-à-dire lorsque se produit une « crise d'identité<sup>4</sup> ». Il apparaît que la victime, dans la culture de la mémoire des années 2000 et 2010 en Espagne, semble être une des principales figures capables de mettre en crise l'identité nationale et de susciter des récits à même de lui donner un sens et de la refonder. En ce sens, les batailles de mémoire constituent des batailles identitaires auxquelles participe pleinement le roman documentaire de la mémoire.

---

<sup>1</sup> Agnès Delage parle de « révisionnisme moyen », notamment pour distinguer cette prise de position du révisionnisme néo-franquiste porté selon elle par l'écrivain Juan Manuel de Prada ou par la propagande historique d'un Pío Moa. Cf. Agnès Delage, « À la recherche de la mémoire perdue. Modiano et la littérature espagnole contemporaine », dans Odette Martínez-Maler et Nathalie Sagnes-Alem (coord.), *Dans les blancs de l'histoire*, op. cit., cf. p. 205-207.

<sup>2</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, op. cit., p. 170-173.

<sup>3</sup> Nous pensons ici à la représentation de la violence dans le Madrid de l'été 1936 depuis la perspective de l'architecte de centre-gauche Ignacio Abel dans *La noche de los tiempos* d'Antonio Muñoz Molina (2009), à la représentation de la violence interne au camp républicain via le cas de l'intellectuel républicain José Robles dans *Enterrar a los muertos* d'Ignacio Martínez de Pisón (2005) ou encore à l'enquête documentaire sur la mort d'Andreu Nin, le leader du POUM, menée nuitamment, par Jacobo Deza dans la bibliothèque de son mentor, le professeur Wheeler, dans le premier volume de *Tu rostro mañana* de Javier Marías (*Fiebre y lanza*, 2002).

<sup>4</sup> Nathalie Heinich, *Ce que n'est pas l'identité*, op. cit., p. 80 et 78, respectivement. C'est d'ailleurs dans la mesure où l'identité est soumise à diverses remises en cause qu'elle fait l'objet de questionnements théoriques et politiques, à l'image de l'identité nationale espagnole qui n'a cessé d'être interrogée depuis la crise de 1898 jusqu'à nos jours, aussi bien depuis le champ de la lutte politique (voire politico-militaire) que depuis des questionnements intellectuels et théoriques.

### 3. Roman documentaire et historiographie

Les romans documentaires de la mémoire, dans la mobilisation des outils de l'historien que sont les sources au sein d'une structure d'enquête et un discours argumentatif nourri, s'inscrivent dans un dialogue interdiscursif avec les pratiques et les savoirs de l'historien, mais aussi, plus largement, des sciences humaines et sociales. En ce sens, le roman documentaire de la mémoire repose et actualise la question pluriséculaire des rapports entre le réel et la fiction, et entre l'histoire et la littérature. Il le fait dans un contexte singulier, celui de l'Espagne du début des années 2000, alors qu'un mouvement associatif mémoriel émerge en marge de l'histoire universitaire, non sans susciter la méfiance de nombre d'historiens<sup>1</sup>.

Le roman historique, dès son émergence dans les années 1820 par le détour des récits de l'écosseis Walter Scott, suscite un questionnement analogue, alors même que l'histoire n'a pas encore acquis son autonomie disciplinaire. Depuis son apparition, le roman historique n'a jamais cessé de se fonder sur un intertexte historiographique :

La novela histórica conecta con la "realidad" en tanto que no puede producirse al margen de la concepción de la historia y de las formas de escribirla, del conocimiento historiográfico que forma parte de la enciclopedia cultural de sus lecturas<sup>2</sup>.

À cet égard, il peut s'entendre comme une actualisation des échanges étroits et constants entre le récit fictionnel et le récit historique depuis l'émergence du genre romanesque<sup>3</sup>. Nous avons rappelé *supra* que, selon certains chercheurs, tels Darío Villanueva, le roman apparaît en prenant pour modèle l'écriture historique<sup>4</sup>. Il ne s'agit pas ici d'affirmer l'identification du roman de la mémoire au roman historique, parfois posée – à tort selon nous<sup>5</sup> – par la critique universitaire<sup>1</sup>, mais bien de souligner un rapport de parenté<sup>2</sup>. Cette

---

<sup>1</sup> Jesús Izquierdo Martín, « Ante el desafío de la memoria: ¿disciplina o pluralismo interpretativo? », *Ayer. Revista de historia contemporánea*, n° 111-3, 2018, p. 333-347, cf. p. 339-341.

<sup>2</sup> Celia Fernández Prieto, *Historia y novela*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 43-74.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 43-44 ; Darío Villanueva, « Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo », *op. cit.* Les positions de Celia Fernández Prieto tendent parfois à simplifier ces échanges cependant. Selon elle, les principaux récits grecs cherchent à se faire passer pour des récits vrais, tandis que Thomas Pavel situe les romans grecs dans le courant, non réaliste, des romans idéalistes : « Les romans grecs, les histoires de chevalerie et les pastorales transportaient leurs lecteurs dans un monde fort différent du leur ; aussi exigeaient-ils, pour l'occasion, la crédulité la plus parfaite. [...] Ces romans étaient censés offrir des vues élevées et peu plausibles sur le monde » (Thomas Pavel, *La pensée du roman*, *op. cit.*, p. 22-23).

<sup>5</sup> C'est aussi l'avis de Javier Cercas pour ce qui le concerne. Dans une conversation avec l'historien Justo Serna, il affirme ainsi : « Me interesa la historia en la medida en que forma parte del presente, en la medida en que está entre nosotros. Es decir, no me interesa escribir novela histórica [...]. Insisto: lo que yo escribo

approche permet de replacer le roman documentaire de la mémoire, dans sa singularité, dans une histoire au long cours et dans un faisceau de problématiques qu'il partage de fait avec le roman historique.

Plus largement, notre contemporanéité assiste à une prégnance du questionnement des rapports entre littérature et histoire, et plus spécifiquement entre le roman et le récit historiographique. Ainsi, le postmodernisme littéraire s'est singulièrement incarné dans le recours à la « métafiction historiographique », selon les travaux de Linda Hutcheon<sup>3</sup>, une pratique indissociable des travaux critiques conduits en parallèle autour du *linguistic turn*, principalement depuis les universités nord-américaines. Cette thématique surgit avec force dans les années 1970 dans le cadre d'une vaste réflexion épistémologique qui agite les sciences humaines, notamment autour de l'incidence du langage, en tant que médiation, sur la connaissance qu'elles délivrent<sup>4</sup>.

En France, émerge alors, significativement, une préoccupation théorique à l'égard de l'écriture de l'histoire, fréquemment associée à la question de ses liens avec l'écriture romanesque ou fictionnelle. Outre l'article séminal de Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », paru en 1967<sup>5</sup>, dénonçant la fausse transparence de l'écriture historiographique, l'ouvrage de Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*<sup>6</sup> (1971), fait date

---

no es novela histórica, al menos en el sentido tradicional. No escribo novelas históricas, de esas en que se habla de la prehistoria o en que se habla de los romanos, obras que por otra parte son muy bonitas y muy divertidas. Ahora bien, no tengo nada que ver con eso. Yo hablo de la historia en la medida en que es presente [...]. » (Justo Serna, « El punto ciego de la historia. Conversación entre Javier Cercas y Justo Serna », *op. cit.*).

<sup>1</sup> Celia Fernández Prieto, « Novela, historia y postmodernidad », *op. cit.* ; Hans Lauge Hansen, « Formas de la novela histórica actual », *op. cit.* ; Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez, « Literatura y memoria cultural en España (2000-2010) », dans *id.*, *La memoria novelada I. Hibridación de géneros y metaficción en la novela sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern/Berlin/Bruxelles/Francfort/Oxford/Vienne, Peter Lang, 2012, p. 21-41 ; Christine Di Benedetto, « Roman historique et Histoire dans le roman », *Cahiers de Narratologie*, n° 15, 2008, en ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/767>, dernière consultation le 22/05/2019.

<sup>2</sup> Pour Celia Fernández Prieto, le roman historique se caractérise par : un univers diégétique double, à la fois fictionnel et référentiel – car fondé sur des discours historiographiques ou culturels préexistants ; un cadre spatio-temporel renvoyant à un passé historique reconnaissable ; à ces deux traits formel et sémantique s'ajoute un trait pragmatique, celui d'une distance temporelle marquée entre le monde narré et le monde du lecteur, de sorte qu'un voyage temporel ait lieu (Celia Fernández Prieto, *Historia y novela*, *op. cit.*, p. 177-178). Les récits du corpus sortent de ce cadre. D'abord, parce que *Anatomía de un instante* construit sa littérarité sur un récit factuel sans pour autant cesser de constituer un roman mémoriel. Ensuite, parce que la distance temporelle se trouve court-circuitée par le présentisme mémoriel qui motive l'existence même de ces récits et suppose l'absence de coupure effective entre le passé et le présent. D'où la récurrence du recours à une structure narrative en diptyque, de façon à mettre en regard le passé métadiégétique et le présent diégétique qui se veut contemporain de celui du lecteur au moment de la publication des récits mémoriels.

<sup>3</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Lorenzo Bonoli, « Fiction, épistémologie et sciences humaines », *A contrario*, vol. 5, 2007/1, p. 51-66.

<sup>5</sup> Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », *op. cit.*

<sup>6</sup> Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*

en ce qu'il refuse à l'histoire son statut de discipline scientifique et fait du livre d'histoire un « roman vrai ». Dans son sillage, les travaux de Michel de Certeau<sup>1</sup> puis la somme philosophique de Paul Ricœur, *Temps et récit*<sup>2</sup>, vaste réflexion sur la mise en intrigue et la représentation narrative historique et littéraire – qui tient notamment compte des réflexions de ses prédécesseurs et du *linguistic turn* incarné ici par Hayden White –, ainsi que les écrits de Jacques Rancière<sup>3</sup> continuent d'alimenter l'intérêt à l'endroit de la pratique et de l'écriture historiographiques.

Dans le même temps, un retour au réel, et notamment au réel dans son historicité, traverse alors le roman contemporain occidental. Il faut attendre la fin des années 2000 pour que les littéraires et les historiens commencent à interroger de manière récurrente ce phénomène et ses implications. Certaines parutions littéraires jouent alors un rôle moteur, à l'image des *Bienveillantes* de Jonathan Littell. Son obtention du prix Goncourt en 2006 ainsi que son retentissement polémique en tant que fiction du bourreau<sup>4</sup> accroissent alors un intérêt déjà indéniable à l'endroit des relations entre littérature et histoire. Depuis lors, en France, on observe la sortie d'un nombre conséquent de numéros monographiques consacrés à cette question par des revues littéraires, culturelles ou historiennes<sup>5</sup>. Ce souci interdisciplinaire ne se rencontre que de manière secondaire en Espagne. Les historiens espagnols n'ont finalement que peu commenté le roman de la mémoire alors même que celui-ci semble pourtant empiéter sur leur territoire.

Dans le champ littéraire espagnol, les récits documentaires de la mémoire, en mobilisant des outils propres aux historiens et en prétendant offrir des savoirs sur le passé,

---

<sup>1</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985, 3 volumes.

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Pour un résumé des réactions critiques littéraires et historiennes au moment de la parution du roman, Cf. Jean Solchany, « *Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 54-3, 2007, p. 159-178, cf. p. 159-162 et 172-173. Une preuve supplémentaire de l'engouement suscité par ce roman est le dossier qui lui a été consacré dans *Le Débat*, n° 144, mars-avril 2007, p. 4-92.

<sup>5</sup> Étienne Anheim et Antoine Lilti (dir.), « Savoirs de la littérature », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 65, n° 2, mars-avril 2010 ; « Historiens et romanciers. Vies réelles, vies rêvées », *Critique*, vol. 4, n° 767, avril 2011 ; « L'histoire saisie par la fiction », *Le Débat*, n° 165, Paris, Gallimard, mai-juin 2011 ; Catherine Coquio et Lucie Campos, Actes du colloque « Littérature et histoire en débats » (Paris, 2012), *Fabula/Les colloques*, 2013, en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/sommaire2076.php>, dernière consultation le 08/09/2018 ; Monica Martinat et Pascale Mounier (dir.), « Le récit entre fiction et réalité. Confusion de genres », *Les carnets du LARHRA*, n° 2, 2013 ; Wolfgang Asholt et Ursula Bähler, « Le savoir historique du roman contemporain », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 1, n° 321, 2016 ; Anaïs Fléchet et Élie Haddad (dir.), « L'écriture de l'histoire : sciences sociales et récit », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 65-2, 2018. Signalons également la revue *Écrire l'histoire*, fondée en 2008, qui se veut une mise en dialogue des « pratiques symboliques qui prennent l'histoire pour matériau » et des « manières de représenter l'histoire », tant depuis l'historiographie, la littérature que l'esthétique (<https://journals.openedition.org/elh/>).

semblent engager un dialogue ou, à tout le moins, entretenir un certain rapport avec les discours historiographiques. L'enjeu des lignes qui suivent sera notamment d'établir la nature de ce rapport, à notre sens complexe et plurivoque. Cette problématique permet d'interroger la place, au présent, de la littérature dans un espace discursif éminemment concurrentiel autour des représentations du passé.

Nous avons affirmé que le roman documentaire de la mémoire pose avant tout des questions identitaires dans le geste de retour aux sources par lequel il advient. En effet, les modalités documentaires convoquent un imaginaire des sources afin de questionner l'origine de l'Espagne contemporaine en revenant à la guerre civile, au franquisme ou à la Transition comme autant de moments fondateurs qui conditionnent le temps présent et l'identité des narrateurs-enquêteurs mais aussi celle des destinataires immédiats de ces récits, les Espagnols du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Dans le même mouvement, les romans documentaires de la mémoire interrogent les pouvoirs de la littérature en (r)éaffirmant sa solidarité à l'égard du savoir, qu'il soit historique, social ou plus spécifiquement moral.

Ci-après, nous verrons comment le roman documentaire de la mémoire négocie sa place dans un entre-deux souvent problématique vis-à-vis des discours de savoir. Dans un premier temps, il s'agira de penser l'hypothèse d'une liaison des savoirs par le détour de la forme de l'enquête, avant, dans un second temps, de penser spécifiquement le rapport du roman documentaire de la mémoire au savoir historique et à la figure de l'historien.

### **3.1. Vers une « liaison disciplinaire » ?**

Dans un ouvrage récent, Laurent Demanze défend que le renouveau de l'enquête comme forme littéraire s'inscrit dans un mouvement de « liaison disciplinaire<sup>1</sup> » par lequel le récit se ferait carrefour à partir duquel « nouer ensemble les disciplines et penser de concert littérature et sciences sociales<sup>2</sup> », après plus de deux siècles d'autonomisation, de spécialisation et d'atomisation des savoirs. Cette hypothèse s'inscrit dans tout un pan des études littéraires actuelles soucieuses de dégager et de préciser ce que pourraient être les « savoirs de la littérature ». Il s'agira ici de préciser les termes de cette hypothèse avant de l'éprouver au contact du roman documentaire de la mémoire.

---

<sup>1</sup> Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, op. cit., p. 15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 17.



### 3.1.1. *De la séparation au rapprochement*

Le XIX<sup>e</sup> siècle aura été le siècle de l'invention de la littérature au sens moderne du terme. En France, l'institution littéraire – c'est-à-dire le « champ littéraire » au sens bourdieusien du terme<sup>1</sup> – commence à poindre dès le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, tandis qu'en Espagne, il faut attendre le début du XVIII<sup>e</sup> siècle selon José-Carlos Mainer. Sur un plan notionnel, la définition de la littérature acquiert un sens analogue au sens contemporain au XIX<sup>e</sup> siècle dans les deux pays<sup>3</sup>. La conquête de son « autonomie » en tant que discours à visée esthétique, c'est-à-dire en tant qu'art verbal, se double cependant d'une perte. La complexité de la société moderne qui se construit alors donne lieu à une division du travail intellectuel et à un cloisonnement disciplinaire qui rend problématique le rapport au savoir de la littérature, voire semble réduire son espace de déploiement au point de risquer de compromettre ce lien.

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi du XX<sup>e</sup> siècle, s'institutionnalisent de nouvelles disciplines scientifiques qui se définissent, notamment, par opposition avec la littérature : l'histoire, la sociologie, l'économie, l'ethnologie ou la psychologie se constituent en s'extrayant du giron de la littérature. Ainsi, comme l'a montré Vincent Debaene, depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, le rapport des sciences humaines et sociales « à la littérature est d'abord un rapport d'émancipation<sup>4</sup> ». Dans un même ordre d'idée, Jacques Rancière a lié la scientificité de l'histoire à une « poétique du savoir » qui vise à la soustraire à l'empire de la littérature<sup>5</sup>, au point que d'aucuns y voient une « opposition fondatrice<sup>6</sup> ».

C'est à cet égard que s'expliquent la mise en place ou la revendication, de la part des historiens, de protocoles d'écriture stricts guidés par la méfiance à l'égard de la rhétorique, celle-ci étant assimilée à une ornementation nuisible à l'édification du savoir et suspecte de littérarité. Le refus de la figure, notamment de la métaphore chez les tenants

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985. Pierre Bourdieu situe l'autonomisation de la littérature dans le cadre de la modernité, au mitan du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette périodisation est contestée par Alain Viala et Denis Saint-Jacques, « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 49, n° 2, 1994, p. 395-406.

<sup>3</sup> Cf. José-Carlos Mainer, « La invención de la literatura española », dans Dolores Romero López (coord.), *Naciones literarias*, Madrid, Anthropos, 2006, p. 201-230.

<sup>4</sup> Vincent Debaene, *L'adieu au voyage*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>5</sup> Jacques Rancière, *Les mots de l'histoire*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>6</sup> Anaïs Fléchet et Élie Haddad, « Introduction. Écriture de l'histoire et récit littéraire : actualités d'un débat », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 65-2, 2018, p. 7-20, p. 11.

de l'histoire méthodique<sup>1</sup>, et du récit en tant que tel par les historiens des *Annales*<sup>2</sup> illustrent bien cette pensée de la littérature comme un danger pour la scientificité de l'écriture historique. Du côté du champ littéraire, la théorie structuraliste, dans son entreprise de déconstruction du réalisme et de l'« illusion référentielle », en statuant que le roman réaliste ne parle pas du réel mais seulement de lui-même, pose une déconnexion irrémédiable entre le réel et l'écriture littéraire, entre la science et la littérature et, a fortiori, entre les discours de savoir et le roman.

Saisie depuis une perspective diachronique, la littérature ne s'est jamais totalement coupée du réel et des discours qui en rendent compte. Parallèlement, la reconfiguration des champs discursifs opérée dès le XIX<sup>e</sup> siècle a abouti à faire du discours scientifique l'Autre de la littérature<sup>3</sup>.

Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, si l'autorité de l'écrivain, selon Dominique Viart, n'a jamais été aussi fragile – « [l']écrivain n'est plus désormais qu'un homme dans la foule<sup>4</sup> » –, on constate que la question des savoirs de la littérature a été réinscrite à l'agenda de la recherche en littérature. La critique universitaire a pu constater le retour d'une ambition cognitive, voire épistémique, de la littérature. Tel est le cas du roman contemporain, notamment en ce qui concerne son rapport à l'histoire. Parler de retour fait pleinement sens. On se souvient qu'Émile Zola souhaitait s'inspirer des sciences expérimentales pour construire le roman naturaliste et que Philippe Hamon associe le réalisme à la *Mathesis*<sup>5</sup> ; que l'essai fleurit en France à partir des années 1920 et se présente comme un discours de savoir appartenant, cependant, pleinement à la littérature<sup>6</sup> ; on se souvient également de l'engagement littéraire sous la forme du réalisme sous le franquisme, période durant laquelle la littérature cherche à se faire la porte-parole des sans voix et s'érige en contre-

---

<sup>1</sup> Philippe Carrard, *Poétique de la Nouvelle Histoire*, op. cit., p. 19.

<sup>2</sup> Ce refus de la mise en intrigue a été discuté, critiqué et déconstruit par les analyses de Paul Ricœur, notamment via l'étude discursive serrée de *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* de Fernand Braudel (1949) dans le premier volume de *Temps et récit*. Dans cette analyse restée célèbre, Ricœur montre que Braudel n'échappe pas à l'empire du récit et que la Méditerranée en constitue le personnage principal. Ce faisant, il lie le « savoir historique » à la « compréhension narrative » (Paul Ricœur, *Temps et récit*, I, op. cit., p. 165). Cf. également, à ce sujet, les analyses de Philippe Carrard, *Poétique de la Nouvelle Histoire*, op. cit., notamment le chapitre 2.

<sup>3</sup> Vincent Debaene, « La littérature face aux savoirs : frontière ou objet ? », *Critique*, n° 767, vol. 4, 2011, p. 276-292.

<sup>4</sup> Dominique Viart, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 311.

<sup>5</sup> Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 30.

<sup>6</sup> Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006.

discours face à la rhétorique mensongère de la dictature<sup>1</sup>. En somme, l'interrogation autour de la littérature comme source ou comme lieu de production d'une connaissance, et notamment d'un savoir qui lui serait spécifique, n'a de cesse d'être posée, précisément parce qu'elle n'a rien d'une évidence. Le discours de savoir délivré depuis l'espace de la littérature reste fragile et pose question. En ce sens, il apparaît logique que le roman documentaire de la mémoire vise à construire cette autorité à raconter le passé depuis un espace littéraire poreux à d'autres champs discursifs. « [L]'énonciation littéraire n'échappe pas à l'orbite du Droit. Parole et droit à la parole se nouent<sup>2</sup> » rappelle Dominique Maingueneau, et cela vaut sans doute d'autant plus dans le cadre d'un champ littéraire autonome qui rend sans cesse son rapport à son « dehors » mal aisé<sup>3</sup>.

Nous souhaitons ici reprendre et discuter une hypothèse qui parcourt les études littéraires sur le roman contemporain<sup>4</sup> et que Laurent Demanze a pleinement formulée dans un récent essai. Selon lui, le retour au réel de la littérature contemporaine s'incarne singulièrement dans un « nouvel âge de l'enquête » indissociable d'une « reconfiguration des champs disciplinaires<sup>5</sup> ». Celle-ci pourrait se décrire en termes de circulation, de décloisonnement ou encore de liaison des savoirs :

Depuis que leur mouvement d'institutionnalisation et d'autonomisation a pris fin, les disciplines [des sciences humaines et sociales] sont moins en recherche de distinction qu'en désir de convergence pour compenser l'éclatement des spécialités et des expertises. Un large mouvement contemporain de réajustement des savoirs et des disciplines, d'hybridation des méthodologies et des pratiques redonne au modèle de l'enquête son urgence<sup>6</sup>.

La prégnance de la forme de l'enquête dans le roman documentaire de la mémoire, et dans la littérature occidentale, peut en effet s'interpréter comme une quête d'un pouvoir de

---

<sup>1</sup> Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, op. cit., p. 39.

<sup>2</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, op. cit., p. 34.

<sup>3</sup> C'est même cette notion même de « dehors » et de « contexte » qui en vient à poser problème. Pour un récent bilan à ce sujet, cf. Guillaume Bridet et Joël Loehr (coord.), numéro monographique « Le contexte en question », *Littérature*, n° 194-2, 2019.

<sup>4</sup> Et même au-delà, comme en témoigne la revue en ligne *Épistémocritique* (<https://epistemocritique.org/>), publiée sous la houlette de l'Association Épistémocritique présidée par l'universitaire Michel Pierssens. Cette revue défend une approche « épistémocritique », fondée sur l'étude des rapports entre littérature (par-delà le seul genre romanesque) et savoirs. Cette perspective « récuse les procédures d'isolement disciplinaire et refuse les partages préconstruits entre les « deux cultures », où elle ne voit que la traduction contingente des représentations propres à un moment de la culture occidentale ».

<sup>5</sup> Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, op. cit., p. 15.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 16.

dire, d'une ambition épistémologique à la croisée des champs disciplinaires et discursifs, et singulièrement, à la croisée de la littérature et de l'histoire.

Il convient d'interroger les modalités par lesquelles le roman documentaire de la mémoire se donne une place discursive dans le champ des savoirs historiques traditionnellement dominés par ces experts que sont les historiens. Comment penser cette présence de techniques, de gestes ou de références à l'histoire et à l'écriture de l'histoire ? Autrement dit, quel type de rapport entretient le roman documentaire de la mémoire avec les discours de l'historien ?

L'hypothèse de la reliaison disciplinaire permet de penser un partage du territoire en termes de porosité des frontières et de circulation des savoirs, mais jamais depuis des dynamiques univoques ni même depuis la pensée d'une abolition de ces frontières. Il nous semble que chaque roman engage une réflexion et un dialogue, affirmé ou implicite, spécifique, mais toujours depuis une posture plurielle au sein de laquelle la forme romanesque cherche à s'affirmer comme un moyen légitime d'élaborer et/ou de transmettre un savoir, qu'il soit éthique et moral, ou proprement historique.

### **3.1.2. *L'enquête comme lieu de connaissance et de reconnaissance***

L'importance de l'enquête romanesque dans ces romans apparaît notable dès lors qu'on la resitue dans son contexte d'émergence, l'Espagne à la croisée du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle. Le savoir historique y occupe une place centrale et problématique, face à la perception collective d'un déficit mémoriel qu'il importerait de combler, non sans susciter des rapports contrariés, parfois non dénués de défiance, à l'endroit de la communauté des historiens espagnols. À ce premier constat s'ajoute celui de la valeur réaffirmée de l'enquête en termes de pratiques littéraires, mais aussi en tant que source de légitimité épistémologique. Le renouveau de l'enquête constaté par Laurent Demanze dépasse largement les frontières françaises, comme il le remarque en abordant brièvement l'œuvre de Javier Cercas dans ses analyses<sup>1</sup>.

L'historien Ivan Jablonka fait de l'enquête le lieu d'une rencontre possible entre l'histoire et la littérature au sein d'une historiographie réflexive, produite dans la conscience que le savoir de l'histoire se construit en situation et avec le manque :

---

<sup>1</sup> Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, op. cit., p. 257-259.

L'enquête est un récit animé par un raisonnement, une activité cognitive. Le « fait » n'est pas ce que l'on expose, mais ce que l'on cherche, par la formulation d'un problème, le croisement de sources, la mise à l'épreuve d'hypothèses, l'administration de preuves, l'invention de fictions de méthode, la volonté de comprendre. [...] L'enquête s'oppose à la fois au fictionnel et au factuel parce que ceux-ci délivrent du plein. L'histoire, elle, sertit le vide<sup>1</sup>.

Ce manifeste, même s'il constitue une prise de position singulière et contestée<sup>2</sup>, cherche à rendre compte des potentialités de l'enquête comme moyen de savoir qui inscrirait l'histoire dans le champ de la littérature. Plus qu'une démonstration effective, le propos d'Ivan Jablonka est symptomatique de cette quête d'un espace de liaison des savoirs par-delà les cloisonnements disciplinaires propres à la modernité. L'enquête constitue ici cette forme en partage que mobilisent tout à la fois les sciences humaines et sociales et la littérature en tant que mode de déploiement et d'exercice d'une *libido sciendi*.

On propose d'interpréter l'usage de modalités documentaires, au sein de la structure d'enquête, comme une forme de « geste historiographique<sup>3</sup> » visant à participer à l'établissement toujours conflictuel d'une vérité historique depuis l'espace problématique de la littérature. Dans ce cadre, le roman documentaire de la mémoire peut s'entendre comme un acte d'écriture qui serait non seulement tributaire de la logique interne au champ littéraire, mais aussi de sa volonté d'intervenir dans l'espace public.

Le statut des narrateurs-enquêteurs explicite cet entre-deux propre à la démarche des écrivains mémoriels. José Pestaña prend la parole depuis son autorité d'historien expert mais finalement se fait écrivain, comme s'il s'agissait de produire une double vérité, à la fois historique et littéraire. Javier Cercas endosse lui-aussi, depuis le terrain de la littérature factuelle, cette même dualité. Enfin, si Juan Urbano se présente comme un essayiste littéraire, il dit évoluer vers l'écriture littéraire pour éviter un procès tandis qu'il fait œuvre d'historien amateur pour retracer le parcours de Dolores Serma. *In fine*, seul le narrateur anonyme d'*El vano ayer* semble échapper à cette dualité, mais dans son rôle de narrateur monteur, il n'a de cesse de s'en référer à la nécessité d'une fiction adossée à la

---

<sup>1</sup> Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 240-241.

<sup>2</sup> Nous y reviendrons. Signalons deux publications critiques à l'endroit de l'ouvrage d'Ivan Jablonka, qui illustrent la réception contrastée, globalement critique, de la part de la communauté des historiens : Élie Haddad et Vincent Meyzie, « La littérature est-elle l'avenir de l'histoire ? Histoire, méthode, écriture », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 62-4, 2015, p. 132-154 ; Philippe Artières, « Ivan Jablonka, l'histoire n'est pas une littérature contemporaine ! », *Libération*, 06/11/2016.

<sup>3</sup> Laurence Giavarini, « Histoire, littérature, vérité. Sur la littérature comme geste historiographique », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2018, n° 65-2, p. 78-96.

rigueur historique, tandis qu'il déconstruit les discours franquistes et fictionnels sur le passé de l'Espagne actuelle.

Il y a dans cette mobilisation de l'enquête, des outils de l'historien et d'une argumentation en prise directe avec l'histoire un triple objectif indissociable de la place qu'occupe le savoir historique au sein de ces récits.

En premier lieu, il s'agit de construire une légitimité à transmettre un savoir historique qui semble parfois construit sous les yeux du lecteur. *Mala gente que camina* l'illustre de manière notable. Il est révélateur que Christine Di Benedetto perçoive dans l'entreprise de Benjamín Prado une volonté de « cubrir los vacíos que deja la historiografía » et relève « la encuesta de terreno preliminar » qui a conduit l'auteur à consulter des archives, à la manière ou à la place de l'historien<sup>1</sup>. Nous avons constaté dans la première partie de cette étude que les travaux des historiens brillent par leur absence dans ce roman. Tout se passe comme s'il s'agissait de donner l'illusion d'un contact de première main avec les sources, comme si le lecteur se trouvait en présence de la construction d'un savoir historique inédit. Antonio Gómez López-Quiñones a bien perçu ce lien étroit entre enquête documentaire et légitimité à produire un récit, notamment à propos des récits de Javier Cercas<sup>2</sup>. Une telle démarche n'est pourtant pas sans poser problème, puisque, comme l'énonce l'historien Stéphane Michonneau, qui adhère ici à des propos d'Anne-Laure Bonvalot<sup>3</sup>, « le romancier prétend occuper la place de l'historien sans toutefois en assumer la responsabilité qui est fondée sur le régime de l'administration de la preuve<sup>4</sup> ». Au fond, la puissance de la littérature tient à ce qu'elle permet, dans la mise en scène de l'enquête de se faire à la fois récit critique et empathique. Le roman devient le lieu d'une expérience historiographique, spécifiquement visible dans cette dialectique de la saisie et du saisissement par les traces du passé qui se trouve souvent au principe de l'agir des narrateurs-enquêteurs des romans du corpus. L'exigence de vérité, depuis l'univers diégétique, se noue à la croisée d'une justice

---

<sup>1</sup> Christine Di Benedetto, « *Mala gente que camina* de Benjamín Prado. Encuesta sobre los niños desaparecidos del franquismo. Cuestión genérica y metaficción », dans Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (éds.), *La memoria novelada I. Hibridación de géneros y metaficción en la novela sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern/Berlin/Bruxelles/Francfort/Oxford/Vienne, Peter Lang, 2012, p. 199-211, citations p. 199 et 200.

<sup>2</sup> Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente*, op. cit., p. 98.

<sup>3</sup> Anne-Laure Bonvalot, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel*, op. cit., p. 368.

<sup>4</sup> Stéphane Michonneau, *Un récit mémorable*, op. cit., p. 169.

mémorielle, littéraire et historique qui n'est pas sans rappeler l'appel d'Ivan Jablonka à produire des récits nourris d'une « colère de la vérité<sup>1</sup> ».

En second lieu, et dans la lignée de ce qui vient d'être énoncé, le roman documentaire de la mémoire vise donc bel et bien à produire, dans la mise en scène de l'enquête, des représentations sur le passé. Cette visée se déploie dans un rapport potentiellement conflictuel et concurrentiel avec les discours experts et légitimes de l'historiographie savante. Ce geste historiographique, par sa simple existence, rend manifeste l'expression d'une croyance au pouvoir de la littérature que nous avons associée à sa capacité à produire un discours mémorable et impérissable. Cette visée est d'autant plus étroitement liée à la quête de légitimité que ces récits se construisent autour et contre ce qu'ils estiment être les manques de l'histoire, qu'il s'agisse d'un blanc historiographique réel ou supposé comme chez Benjamín Prado, ou qu'il s'agisse de disqualifier les récits actuellement en circulation, comme on peut le percevoir dans l'ensemble des récits du corpus. En s'inscrivant contre le manque et dans une logique de restitution à la fois éthique et cognitive, dans un désir de plénitude identitaire – restaurer l'histoire et la mémoire pour accéder à une vérité identitaire – le narrateur, et avec lui, l'écrivain, se donnent une place discursive qui dépasse le seul champ littéraire.

Enfin, en dernier lieu, du fait même du caractère problématique d'une telle configuration, le roman documentaire de la mémoire engage toujours une dimension critique et réflexive qui s'inscrit pleinement dans la thèse d'une relation des savoirs au sein du roman contemporain précédemment énoncée. Il faut pour cela prendre acte d'une donnée inhérente au discours littéraire selon Dominique Maingueneau. Selon lui, l'énonciation littéraire s'inscrit toujours dans un principe de paratopie, c'est-à-dire « une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser<sup>2</sup> ». Cette position implique une forme de distance au réel historique liée à l'ambivalence consubstantielle au discours littéraire. Ainsi s'explique la tendance de la critique – universitaire notamment – à associer l'écriture littéraire à la capacité de porter un discours subversif, marginal, ou en tout cas autre et néanmoins essentiel. Cette position interstitielle se retrouve d'ailleurs dans l'activité de *columnista* qu'exerce l'ensemble des écrivains du corpus<sup>3</sup> – et bon nombre des principaux auteurs du

---

<sup>1</sup> Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 156-159.

<sup>2</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, op. cit., p. 52-53.

<sup>3</sup> Andrés Trapiello écrit dans *La Vanguardia*, Javier Cercas dans *El País Semanal*, Benjamín Prado publie actuellement dans *Infolibre.es*, après avoir longtemps tenu un temps une chronique mensuelle dans *El País*

champ littéraire espagnol<sup>1</sup> –. La *columna* s’écrit depuis une frontière toujours problématique à la croisée du journalisme et de l’écriture littéraire, visible sur un plan topologique dans la mesure où elle occupe souvent la périphérie de l’espace du journal<sup>2</sup> (dernière page, supplément dominical tel *El País semanal*).

La notion de distance n’est pas propre à l’écriture littéraire, puisque l’écriture de l’histoire se fonde précisément sur la nécessité de médiations diverses afin de rendre au passé son historicité et donc son altérité. Cependant, elle contribue sans nul doute à expliquer la capacité de décentrement et de réflexivité que l’on peut associer à la littérature contemporaine. Rappelons ici la notion de « fiction critique » proposé par Dominique Viart afin de décrire tout un pan du roman français contemporain au sein duquel les savoirs circulent et sont mis en scène de manière à ce que « fiction et réflexion travaillent ensemble<sup>3</sup> », notamment pour interroger la fabrique du réel<sup>4</sup>. C’est dans cette perspective que José Pestaña, dans *Ayer no más*, mène à bien une critique quasi systématique des témoignages ou qu’il mobilise des cadres interprétatifs tirés de la poésie ou de la philosophie pour donner un sens à la violence politique, par exemple. C’est également dans cette mesure que *El vano ayer*, grâce au montage documentaire contestataire comme forme narrative, devient le lieu d’une mise en procès de la fabrique des discours depuis le terrain de la fiction littéraire.

C’est ce rapport à la fois critique et problématique au savoir, et notamment au savoir de l’historien, que nous nous proposons ci-après de sérier et de préciser. Ce lien au savoir historique constitue une dimension essentielle du roman documentaire de la mémoire qu’on aurait tort cependant de prendre pour une donnée monolithique. Il s’agit donc ici de préciser, pour chacune des œuvres du corpus, la nature de ce lien et la prise de position discursive qu’elle implique.

---

*Semanal* (2014-2015) tandis que Isaac Rosa le fait sur *Eldiario.es* après avoir publié ses *columnas* dans *Público*, dans son édition papier, jusqu’à sa migration définitive vers la parution en ligne (Isaac Rosa, « Se acabó », *Público*, 24/02/2012, en ligne :

<https://blogs.publico.es/trabajarcansa/2012/02/24/se-acabo/>, dernière consultation le 31/05/2019).

<sup>1</sup> « Les liens unissant journalisme et littérature sont une donnée majeure en Espagne si l’on veut tenter une approche sociologique de la figure de l’écrivain. À quelques rares exceptions près, tous les écrivains espagnols publient ou ont publié dans la presse » note Jean-François Carcelen, *Poétique d’une forme brève*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>3</sup> Dominique Viart, « Les “fictions critiques” de Pascal Quignard », *op. cit.*, p. 26.

<sup>4</sup> Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l’enquête*, *op. cit.*, p. 21.



### 3.2. Les narrateurs-écrivains et les auteurs face à l'histoire

La référence explicite à des « narrateurs-écrivains » vise ici à souligner l'importance de ces figures en tant que lieu de négociation d'un passage du texte au hors-texte, des narrateurs aux auteurs, dans un continuum souvent postulé ou affirmé dans l'épitéxte. En se positionnant face à l'histoire, ces narrateurs construisent une posture qui vaut prise de position non seulement face au passé, mais aussi face aux récits sur le passé, et notamment face à la recherche menée depuis l'histoire entendue comme discipline. Le rapport à la figure de l'historien et au discours produit depuis l'institution historiographique que développent les romans documentaires de la mémoire nous intéresse ici en priorité. Cependant, parler de narrateurs-écrivains devant l'histoire permet de prendre également acte de la polysémie de la notion même d'« histoire », prise entre les *res gestae* et l'*historia rerum gestarum*, c'est-à-dire entre les faits passés et le discours qui les mobilise et les intègre dans un récit afin de leur donner un sens, c'est-à-dire le discours de l'histoire savante. Nous entendrons ici le terme « histoire », de manière plus ponctuelle, au sens d'« histoire officielle », et bien sûr, au sens d'intrigue (*story*). Cette polysémie se retrouve fréquemment dans les récits du corpus, à des degrés divers, et il importera ici d'en rendre également compte.

Le rapport au savoir de l'histoire est rarement univoque dans le roman documentaire de la mémoire. La dette à l'égard de l'histoire savante relève souvent bien plus de la grammaire du récit, de ses modalités formelles et de ses fondements épistémologiques que du discours explicite du narrateur. On peut observer une tendance à vouloir gommer cette dette au profit de l'affirmation d'un pouvoir d'énoncer une vérité historique depuis l'espace singulier de la littérature. Il s'agit dès lors de construire une autorité à prendre la parole, notamment en se prévalant du *topos* de l'écrivain subversif. Il constitue une part essentielle de l'identité même de l'écrivain contemporain<sup>1</sup> que l'on peut sans doute entendre comme la résultante du positionnement paratopique de l'énonciation littéraire.

#### 3.2.1. *Mala gente que camina : se substituer à l'historien et mettre en circulation les savoirs*

Dans *Mala gente que camina*, Juan Urbano se fait historien amateur. En cela, il s'approprie les outils de l'historien pour les mettre au service de son enquête. Or, cette

---

<sup>1</sup> Vincent Debaene, « La littérature face aux savoirs : frontière ou objet ? », *op. cit.*, p. 291-292.

enquête biographique a en réalité une visée historique : il s'agit de mettre en circulation de savoirs historiques réputés méconnus. Nous souhaitons montrer qu'en cherchant à se substituer au récit de l'historien, le récit littéraire de Benjamín Prado se trouve subordonné à l'impératif de la transmission du savoir historique. L'imaginaire positiviste qui informe le récit, que nous avons lié à la forme canonique du roman policier pratiquée par Arthur Conan Doyle ou Agatha Christie, rend compte de cette tension entre l'appropriation des codes historiographiques et la subordination du roman à la transmission d'un savoir historique. Benjamín Prado cherche cependant à conférer une légitimité littéraire à son entreprise en construisant une posture subversive à même de construire une place de choix à son récit dans l'interdiscours. Deux modalités de légitimation peuvent être distinguées en la matière. D'une part, le narrateur-enquêteur et l'auteur se positionnent dans un rapport de confrontation avec « l'histoire officielle » ; d'autre part, cette confrontation s'étend, par glissement, au travail de l'historien, dès lors que le récit littéraire semble vouloir se substituer à l'écriture historiographique et combler les blancs qu'elle aurait laissés sur son passage.

Dans ce roman, on a relevé la mise en présence constante des sources sous les yeux des lecteurs au gré de la conduite de l'enquête du narrateur autodiégétique. La multiplication de citations, de données historiques, de fragments documentaires ne vise pas en dernier ressort à rendre vraisemblable la fiction de document que représente *Óxido* à l'échelle de l'univers construit par le récit ni l'enquête biographique autour de Dolores Serma et de sa famille. Il s'agit, au contraire, de mettre cette mise en intrigue au service d'une entreprise didactique de transmission d'un savoir. En ce sens, l'invisibilisation des travaux des historiens fait pleinement sens. En effet, elle permet de construire l'illusion d'un accès presque immédiat aux sources primaires, par le biais d'une voix, celle du narrateur qui les donne à lire au lecteur tout en délivrant un savoir historique à même de les recontextualiser. On observera généralement un effet de boucle entre ces deux pôles : le geste citationnel revêt fréquemment une fonction d'administration de la preuve par laquelle le narrateur démontre la nocivité et la barbarie du franquisme et, du même coup, la légitimité de ses propos et de ses jugements.

Le roman est peuplé par une multitude de personnages relativement ignorants qui justifient l'entreprise de transmission du savoir historique du narrateur. En creux, le roman dessine la figure d'un lecteur implicite aussi ignorant du passé espagnol que certains personnages ou groupes de personnages intradiégétiques. Ainsi, dans un premier

temps, alors qu'il se prépare à présenter ses travaux dans des universités nord-américaines, le narrateur pense à son « public » américain : « Obviamente, debería explicarles a los espectadores de Atlanta quién era el cardenal Isidrio Gomá [...] » (*MGC*, p. 87), remarque suite à laquelle Juan Urbano en profite pour livrer une véritable fiche biographique de cet important acteur politique de la guerre civile. On retrouve le même procédé quelques pages plus loin : « Encendí el ordenador para organizar mis notas sobre Mercedes Sanz Bachiller, porque si iba a citarla le [sic] tendría que explicar a mis oyentes quién era esa mujer » (*MGC*, p. 151).

Le narrateur fait non seulement la lumière sur le passé mais tente également d'ouvrir les yeux de ses opposants idéologiques que sont sa mère – « le tenía que contar a mi madre ese episodio que cuestionaba la imagen ascética de Franco » (*MGC*, p. 200) – ou Carlos Lisvano, qui n'infléchira pas sa position. Par le détour de ces destinataires intradiégétique, le récit dédouble la situation de communication, puisque le narrateur s'adresse toujours dans le même temps aux lecteurs sur le mode du dialogue. Ainsi, lorsque le prétexte d'un personnage tiers et ignorant n'est plus convoqué, l'information historique s'intègre dans un dispositif dialogique par lequel le narrateur dit « rappeler » des faits historiques méconnus à la communauté des lecteurs : « no olviden que el país estaba infestado de campos de concentración » (*MGC*, p. 143).

De même, lorsque Juan Urbano tisse ses premières hypothèses suite à la lecture d'*Óxido* pour y voir une représentation métaphorique mais néanmoins testimoniale des raptés d'enfants sous le franquisme, il insiste sur le blanc historiographique qui entoure cette question. Selon lui, il s'agit alors d' « un tema del que se sabía realmente muy poco pero sobre el que se tenían oscuras sospechas » (*MGC*, p. 142). Le non-savoir autour de ce sujet avait déjà été amorcé par une référence du personnage uruguayen Marconi aux raptés commis dans le Cône Sud durant les dictatures des années 1970-1980, illustré par l'enlèvement de la petite-fille du poète argentin Juan Gelman, que « salió mil veces en los diarios » (*MGC*, p. 32). Or, il s'agit de deux blancs discursifs fort distincts : dans le premier cas, le narrateur postule un non-savoir qui laisse entendre que les historiens n'ont pas encore véritablement abordé cette question ; tandis que le propos de Marconi dénonce, en creux, un problème de transmission du savoir relatif, cette fois, à la sphère médiatique et non plus proprement savante. Nous avons précisé, *supra*, que ce blanc médiatique correspond effectivement à la réalité du hors-texte. Par contre, au moment où Juan Urbano mène l'enquête, la recherche historiographique a bien eu lieu puisque c'est par son biais que Benjamín Prado apprend l'existence de vols d'enfants par l'État franquiste.

On pourra objecter, à raison, que l’auteur, en proposant une œuvre de fiction, n’a guère de comptes à rendre en la matière et peut parfaitement construire une diégèse au sein de laquelle le héros fait la lumière sur cette question sans avoir à citer les recherches effectivement menées dans le réel. Il y a pourtant une friction dans la fiction : le héros, non sans contradiction, cite précisément la source par laquelle l’écrivain – et le public espagnol – a eu vent du scandale historique des enfants volés sous le franquisme, à savoir le livre *Los niños perdidos del franquismo*, de Montse Armengou, Ricard Belis et Ricard Vinyes, cité à cinq reprises (MGC, p. 215, 396, 427, 429 et 437). Benjamín Prado a reconnu à plusieurs reprises<sup>1</sup> sa dette à l’égard du reportage d’investigation *Els nens perduts del franquisme*<sup>2</sup> diffusé dans un premier temps sur la chaîne catalane TV3 en janvier 2002. Nous avons relevé qu’une large part des citations présentes dans *Mala gente que camina* provient du livre *Los niños perdidos del franquismo*. Ce volume fut publié la même année que la diffusion du reportage dans un souci d’apporter au public un ouvrage d’approfondissement, puisqu’y figurent de manière plus développée les témoignages mis en scène dans le documentaire, ainsi qu’un important dossier documentaire conclusif d’une centaine de pages. Dans ce dossier figurent des fac-similés de certaines publications du psychiatre Antonio Vallejo Nájera. Or, dans *Mala gente que camina*, nombre des citations des textes de ce psychiatre proviennent du livre *Los niños perdidos del franquismo*, et notamment du dossier documentaire conclusif. Signalons également que l’historien Ricard Vinyes, toujours en 2002, publie sa recherche historiographique sur les prisonnières sous le franquisme et revient, à cette occasion, sur le sujet des enfants volés<sup>3</sup>.

Si l’on s’en tient à une simple question de cohérence narrative, il y a donc une contradiction évidente entre la présentation du protagoniste en historien amateur révélant cette exaction du franquisme et la citation d’une source qui a précédé la recherche du narrateur. La scène dialoguée entre Juan Urbano et Natalia Escartín qui fait suite à la lecture et au décryptage d’*Óxido* concentre cette contradiction. Dans cette séquence, Urbano cite effectivement l’ouvrage *Los niños perdidos del franquismo* (MGC, p. 215). Cependant, quelques pages auparavant, le narrateur prend soin de résumer le drame des

---

<sup>1</sup> Jesús Ruiz Mantilla, « Benjamín Prado denuncia en *Mala gente que camina* la impunidad del franquismo, *El País*, 07/04/2006 ; Luz C. Souto, « Panorama sobre la expropiación de niños en la dictadura franquista. Propuesta terminológica, estado de la cuestión y representaciones en la ficción. Anexo: entrevista a Benjamín Prado », *Kamchatka*, n° 3, 2014, p. 71-96, ici p. 94.

<sup>2</sup> Montse Armengou et Ricard Belis, *Els nens perduts del franquisme* [documentaire], *op. cit.*.

<sup>3</sup> Ricard Vinyes, *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2002.

enfants volés sous le franquisme en laissant entendre que son exposé est le fruit de ses propres recherches :

Te aseguro que, aunque parezca mentira, Franco tomó al pie de la letra las locuras de Vallejo Nájera. He estado estudiando declaraciones de dirigentes de esos años, testimonios de víctimas y demás, y en resumen, *creo que* pudieron ser reeducados entre 25.000 y 30.000 niños, y que a muchos se les cambió el nombre y fueron dados en adopción a familias católicas afines al Régimen. (*MGC*, p. 208-209, nous soulignons)

Cette tension rend compte, d'une part, d'un problème narratif et, d'autre part, d'une réalité liée à la genèse même du roman. Pour Benjamín Prado, il s'agit bel et bien de conférer à son récit une pertinence par rapport à un documentaire d'excellente facture, un exemple en termes de journalisme d'investigation. Selon l'historien du cinéma Vicente Sánchez-Biosca, l'originalité de ce documentaire fut de proposer une collaboration fructueuse entre des journalistes et un historien spécialiste des prisons pour femmes sous le franquisme, Ricard Vinyes, de manière à produire une divulgation rigoureuse sur un plan scientifique. Ce caractère singulier donne des clefs à ce documentaire pour « intervenir en la imagen que la colectividad se hace del franquismo<sup>1</sup> ». Un des apports de *Mala gente que camina* consiste à permettre au lecteur de faire l'expérience de l'histoire prise en tant que processus d'enquête. Sur le modèle du roman policier, Juan Urbano invite le lecteur à mener l'enquête avec lui en exposant les sources et en multipliant les questionnements. Pour ce faire, il prend la place de l'historien spécialiste dans *Els nens perduts del franquisme* en apportant sources et contextualisation, un rôle qui incombait dans le documentaire à Ricard Vinyes mais également à l'historien Julián Casanova, également interviewé. Il devient dès lors logique que la figure de l'historien-expert ne soit que très peu citée<sup>2</sup>. En effet, le narrateur s'y substitue afin de délivrer son savoir et

---

<sup>1</sup> Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española, op. cit.*, p. 321.

<sup>2</sup> Outre la référence à l'ouvrage *Los niños perdidos del franquismo*, on ne compte que deux autres références à des historiens : d'une part, le narrateur affirme tirer un document d'un ouvrage de l'historienne Ángela Cenarro (*MGC*, p. 171) ; d'autre part, il dit se baser sur la thèse doctorale de Jaume Claret Miranda, *La repressió franquista a la universitat espanyola*, pour dresser le panorama de la situation de l'université de Valladolid en 1940 (*MGC*, p. 275). Paradoxalement, c'est parfois dans les erreurs historiques du narrateur que l'on peut détecter les références historiographiques effectives mais non citées. Ainsi, lorsque Juan Urbano évoque la répression à Valladolid, il affirme que pas moins de 15 000 cheminots furent alors exécutés. Un tel chiffre pourrait sembler être une coquille de Benjamín Prado – que l'on retrouve aussi bien dans la première édition du roman (2006) que dans l'édition de poche –. Il s'agit en fait des chiffres de la répression avancés par l'historien Gabriel Jackson non pour les seuls cheminots mais bien pour l'ensemble de la province de Valladolid (Gabriel Jackson, *La República española y la Guerra Civil (1931-1939)*, trad. de Enrique de Obregón, México DF, editorial Grijaldo, 1966, p. 443).

d'exposer les sources. Cette exposition, tout comme dans le documentaire<sup>1</sup>, consiste notamment à faire témoigner les témoins en leur construisant une scène d'énonciation à partir de laquelle le passage de témoin peut advenir avec la caution de l'expertise historiographique du narrateur.

On peut ainsi observer que la structure documentaire du reportage – et du livre *Los niños perdidos del franquismo* – se retrouve, avec des aménagements, dans le roman. Ainsi, tant l'ouvrage que le premier épisode du reportage s'ouvrent sur un exposé des théories du psychiatre Vallejo Nájera, de même que la lecture d'*Óxido* se trouve précédée dans le roman d'un dialogue avec Natalia Escartín dans lequel il est question des théories eugénistes de ce sinistre psychiatre dépeint comme une sorte de savant fou (MGC, p. 127). Ce n'est que dans un second temps que les témoins sont cités à comparaître, tant dans le reportage que dans le roman de Benjamín Prado.

Cette tendance à s'appropriier les méthodes et les résultats de la recherche historiographique peut s'expliquer par la longue enquête préliminaire qu'affirme avoir mené l'auteur. En effet, dans un entretien donné à Luz C. Souto, il décrit la rencontre avec le reportage comme un simple point de départ, puisqu'après le visionnage débute un long processus d'enquête documentaire fort nourri.

El reportaje *Els nens perduts del franquisme* fue el punto de inicio: cuando lo vi, me pregunté: ¿niños robados en España? ¿Eso no había ocurrido en el Cono Sur y en los años setenta? A partir de ese instante, leí cientos de libros sobre la represión de la dictadura, a menudo pequeñas ediciones publicadas por ayuntamientos o diputaciones, donde las víctimas se cuentan una a una y puerta a puerta. También los libros de antiguas presas de la cárcel de Ventas, como Tomasa Cuevas, me ayudaron mucho. Y pedí incontables testimonios en personas que iba a buscar o venían a buscarme a mí<sup>2</sup>.

Dans un autre entretien, paru dans le journal argentin *Página/12*, il précise avoir consacré quatre années à ce processus de documentation<sup>3</sup>. Au vu de ce travail et de sa mise en

---

<sup>1</sup> Nous reprenons ici les analyses éclairantes en la matière de Luz C. Souto, *Ficciones sobre la expropiación de menores en el régimen franquista y la apropiación de menores en la dictadura argentina. op. cit.*, p. 47-54 notamment. Selon elle, « la recomposición histórica que realiza el documental pone en primer plano las voces que no habían sido tenidas en cuenta antes, otorga a los testigos la oportunidad de construir otra versión del pasado, y los apoya con documentos y figuras de reconocido prestigio que refuerzan con objetividad historiográfica el carácter subjetivo de los testimonios » (*ibid.*, p. 54).

<sup>2</sup> Luz C. Souto, « Panorama sobre la expropiación de niños en la dictadura franquista. Propuesta terminológica, estado de la cuestión y representaciones en la ficción. Anexo: entrevista a Benjamín Prado », *Kamchatka*, n° 3, 2014, p. 71-96, ici p. 94.

<sup>3</sup> « –¿Te pusiste a investigar mucho? –Sí, porque estos temas no están en los libros de historia. Así que anduve por pequeñas colecciones de ayuntamientos, diputaciones, porque allí está contada la represión apellido a apellido, puerta a puerta. Ahí sí aparecen casos. Estuve en los archivos de la Sección Femenina en

scène dans le récit, l'auteur a été interrogé, fort logiquement, sur son rapport au métier d'historien :

–¿Usted se considera un poco historiador después de escribir su última novela?

–Historiador no, pero sí investigador. Los historiadores tienen que fingir ser objetivos, aunque no lo son, pero yo no. Yo lo que quería hacer era Galdós, es decir, dejar caer un personaje de ficción en una historia real en la que convive con personajes auténticos, y eso es un camino de ida y vuelta. Por un lado, hay que conseguir que el personaje ficticio se interrelacione con los reales, y por otro hay que lograr que los reales funcionen como personajes de novela. Esa es parte de la diversión de escribir un libro así. Yo no aspiro a la exactitud, sino a la verosimilitud, aunque a eso aspiran todos los novelistas [...]. Yo no tengo ni las ganas ni la preparación para ser historiador, para eso confío en mi amigo Paul Preston, que lo hace como dios<sup>1</sup>.

La réponse mérite d'être commentée en ce qu'elle révèle l'ambivalence du positionnement de l'écrivain face au métier d'historien. Emmanuel Bouju compare l'usage des archives et des documents dans ce qu'il appelle le « roman de l'historien » à un « exercice alter-historiographique<sup>2</sup> ». L'ambiguïté de cette expression permet de bien rendre compte de la posture d'auteur que construit ici Benjamín Prado. Tout en s'inscrivant dans le régime du fictionnel et du vraisemblable, avec le concours de la référence canonique à ce maître du roman historique réaliste que fut Benito Pérez Galdós, il réclame pourtant un lieu singulier : celui de l'« investigador ». Ce terme polysémique renvoie très exactement à la position de Juan Urbano dans le roman, à la fois chercheur, enquêteur et détective. L'argument de la position et de la subjectivité associe le romancier à une forme de double de l'historien, comme si *Mala gente que camina* pouvait se penser comme un récit alter-historiographique, entendu à la fois comme mimésis de l'écriture historiographique et comme historiographie alternative.

---

Alcalá de Henares, hablé con mucha gente de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica y empezaron a aparecer algunas víctimas, también. Tuve que ir a buscar muy al fondo del cajón. Estuve cuatro años investigando, demasiado tiempo para mí: yo nunca había tardado en escribir una novela más de dos [...]» affirme Benjamín Prado à Ángel Berlanga, « Los Santos Inocentes. Los niños apropiados por el franquismo según Benjamín Prado », *Página 12*, Supplément *Radar*, Buenos Aires, 10 mai 2009, en ligne : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5282-2009-05-10.html>, dernière consultation le 24/02/2019.

<sup>1</sup> Jaime Fernández, « Benjamín Prado, escritor: “El revisionismo histórico me recuerda a los payasos de la tele” » [Entretien avec Benjamín Prado], *Tribuna Complutense*, n° 51, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 20 février 2007. En ligne : <http://www.jaimefg.com/entrevistas/objetos/prado.pdf>, dernière consultation le 03/06/2019.

<sup>2</sup> Emmanuel Bouju, « Exercice des mémoires possibles et littérature “à-présent”. La transcription de l'histoire dans le roman contemporain », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 65-2, mars-avril 2010, p. 417-438, cf p. 418.

Un double je(u) se met en place dans cette mise en scène de soi. Il permet l'affirmation paradoxale d'une responsabilité et d'une liberté permise par la mise en fiction. Si des critiques s'élèvent à l'encontre de la rigueur historique, le double argument de la quête du vraisemblable et de la différence statutaire entre le narrateur et l'auteur permet à Benjamín Prado de pouvoir sortir de l'arène. Pourtant, dans le même temps, il peut jouer avec le masque à la fois discursif et épistémologique du savant amateur qui, comme Juan Urbano, doit en passer par une documentation exhaustive pour reconstruire un blanc historiographique. Cette préoccupation transparaît dans les entretiens cités plus haut de l'auteur avec la presse ou avec des universitaires. Benjamín Prado y précise la magnitude du travail documentaire mené au préalable, un travail l'ayant conduit à exhumer des témoignages de la répression de première main ou oubliés dans des éditions confidentielles. *Mala gente que camina*, à cet égard, constitue bien un geste historiographique d'an-archivage de ces témoignages qui n'auraient pas reçu leur juste place dans l'espace public et dans le récit « officiel ». Les prises de positions dans le texte et dans le hors-texte révèlent à nouveau une confluence conceptuelle qui opère sur le mode du brouillage entre les catégories de l'histoire savante et de l'histoire « officielle ». On a évoqué, *supra*, le recours à la métaphore de la page arrachée, utilisée tant par Juan Urbano (*MGC*, p. 124) que par l'auteur<sup>1</sup>. Elle opère un brouillage entre diverses catégories : le manuel d'histoire scolaire, le livre d'histoire savante et l'histoire officielle, véhiculée par le pouvoir.

Dans cette homogénéisation notionnelle transparaît, en filigrane, une critique évidente à l'endroit de l'amnésie mémorielle souvent associée, à gauche, à la Transition. Cette critique s'incarne également dans la dénonciation, fréquente dans le roman, des réécritures de l'histoire individuelle et collective par une certaine élite intellectuelle franquiste, que nous avons étudiées dans la première partie de cette thèse. Dès lors, il n'est guère surprenant que le narrateur dénonce le pacte d'oubli, notamment dans les dialogues avec Natalia Escartín : « Me parece una vergüenza la forma en que unos y otros han pactado el olvido » (*MGC*, p. 123-124) ; « Yo creo que lo que se pactó en España con la Transición fue echar tierra encima de demasiadas cosas » (*MGC*, p. 283).

Le personnage de Dolores Serma concentre et métaphorise cette problématique d'une transmission déficitaire. Comme l'a remarqué Luz C. Souto<sup>2</sup>, ce personnage

---

<sup>1</sup> Benjamín Prado, « Vidas robadas », *op. cit.*

<sup>2</sup> Luz C. Souto, *Ficciones sobre la expropiación de menores en el régimen franquista y la apropiación de menores en la dictadura argentina. op. cit.*, p. 216-217.



représente à la fois une militante anti-franquiste, dans son combat à la fois littéraire et politique, et une militante du pacte d'oubli. En effet, après avoir retrouvé et adopté le fils de sa sœur Julia, elle cache la véritable histoire de sa famille, censée représenter l'Espagne d'alors, et impose ainsi l'oubli. Elle attribue notamment un nom littéraire à son neveu, Carlos « Lisvano », anagramme de Novalis, de sorte que dorénavant elle le tiendra éloigné des livres pour que la réécriture ne soit pas découverte par Carlos : « Dolores Serma había conseguido su objetivo de mantenerlo lejos de la verdad a base de alejarlo también de toda afición literaria » (MGC, p. 422). La portée métanarrative de ce commentaire de Juan Urbano est remarquable : la fiction devient le lieu à partir duquel peut advenir la révélation et la transmission de la vérité historique.

Aujourd'hui, si la littérature peut se penser sur le mode de l'intervention dans le champ historique, c'est parce qu'elle est souvent envisagée depuis le prisme de sa capacité singulière à assurer une « transmission de l'histoire<sup>1</sup> », là où le discours savant de l'historien peine précisément à dépasser un cercle restreint de spécialistes. Ce constat d'une « insuffisance de l'écriture académique à donner l'histoire en partage<sup>2</sup> » constitue une critique récurrente à l'encontre des historiens, en Espagne comme en France. Le documentaire *Els nens perduts del franquisme*, qui a réalisé d'excellentes audiences, conjugue justement exigence scientifique et capacité à transmettre le savoir sur le mode de la vulgarisation. Le roman de Benjamín Prado semble vouloir participer à son tour à la mise en circulation du savoir historique sur le mode de l'empathie, mais depuis le jeu alter-historiographique du remplacement de l'historien-expert par l'historien-amateur. Par cette substitution et par le jeu du récit narré à la première personne, le héros exemplaire nous invite à connaître et reconnaître, à nous identifier à son entreprise de construction du savoir historique et à y prendre part. L'engagement littéraire, herméneutique, émotionnel et politique du narrateur ne saurait être dissocié de celui du lecteur, qui se trouve convié à faire l'expérience de l'enquête historique.

Mais il n'empêche que ce jeu de substitution n'est pas sans poser question. Le rapport du roman à l'écriture historique semble ainsi pris entre une subordination au savoir historique et un désir de le dépasser. Pour ce faire, il cherche à délivrer un savoir

---

<sup>1</sup> Anaïs Fléchet, Élie Haddad, « Introduction. Écriture de l'histoire et récit littéraire : actualités d'un débat », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 65-2, 2018, p. 7-20, p. 8

<sup>2</sup> Patrick Boucheron, « “Toute littérature est assaut contre la frontière”. Note sur les embarras historiques d'une rentrée littéraire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 65-2, mars-avril 2010, p. 441-467, citation p. 452.

situé, engagé, mais aussi un savoir « mémorable », appelé à circuler dans l'espace public et, peut-être, à perdurer, à l'image du modèle galdosien reconnu par Benjamín Prado.

### **3.2.2. Ayer no más : entre supériorité du roman et allégeance à l'historiographie conservatrice**

Le parcours de José Pestaña de l'histoire vers l'écriture mémorielle et fictionnelle recèle une portée programmatique notable. L'expert à la fois respecté et décrié – justement du fait de sa capacité à énoncer des vérités qui troublent l'ordre établi – préfère, à l'issue du roman, s'en remettre à l'empire de la littérature pour pouvoir dire le vrai. Dans ce cheminement, l'historien se fait en réalité historien-écrivain, puisque c'est bien depuis sa légitimité en tant qu'expert qu'il déploie son réseau argumentatif et qu'il disqualifie nombre de discours. Par le biais de ce héros exemplaire, Andrés Trapiello semble chercher à faire tenir ensemble vérité littéraire et vérité historique. Ce trait réunit l'ensemble des romans du corpus. Le caractère subversif de José Pestaña n'a sans doute d'égal que celui que cherche ce faisant à s'arroger Andrés Trapiello, dans la communion idéologique qu'il affiche à l'endroit de son protagoniste. *In fine*, c'est l'écriture même de *Ayer no más* qui cherche à faire rupture et à dépasser l'historiographie actuelle de la guerre civile en donnant sens au conflit depuis la mobilisation du paradigme indiciaire. Pourtant, en soubassement, l'approche que privilégie José Pestaña n'est pas sans évoquer une certaine historiographie conservatrice dénoncée au sein des débats scientifiques parfois houleux qui agitent la communauté des historiens. Dans *Ayer no más*, tout se passe comme s'il fallait affirmer la différence du roman à l'égard de l'histoire, en tant que discipline, tout en maintenant dans le même temps un lien étroit à son endroit.

La figure de José Pestaña permet de broser le portrait d'un historien d'exception, une stature à même de lui permettre de délivrer un savoir historique légitime, en dépit de sa mobilisation dans un discours fictionnel. D'une part, son exceptionnalité tient à sa marginalité. Érigé en figure subversive, le protagoniste vient troubler l'ordre des discours et se rapproche ainsi du rôle social fréquemment attribué à l'écrivain en tant que porteur d'une parole autre et transgressive. D'autre part, dans le discours essayistique qu'il met en œuvre, José Pestaña apparaît comme un historien de talent prompt à délivrer des réflexions sur son métier, sa place dans la cité, et ses liens avec la littérature. Ci-après, on se propose de montrer comment ces deux aspects s'articulent et proposent ainsi une prise de position ambivalente vis-à-vis de l'écriture de l'histoire savante.

José Pestaña n'a de cesse de se questionner sur sa place au sein de la cité, dans une ambivalence entre sa position de fils et sa position d'historien. D'où l'importance qu'il concède à la « distancia justa » de l'historien, à qui revient la tâche de regarder le réel bien en face, « de frente y a los ojos » (*ANM*, p. 13), ou de poser les bonnes questions : « Tal es en parte nuestro trabajo de historiadores, aprender a preguntar. La Historia casi nunca responde a las preguntas decisivas, pero tenemos la obligación de hacérselas al menos de una manera sagaz » (*ANM*, p. 38). Nous avons insisté sur l'imaginaire de l'enquête mobilisé dans *Ayer no más* depuis le paradigme indiciaire et l'attrait du protagoniste pour ce qui précisément semble échapper à l'historien orthodoxe. On a évoqué son goût pour le fait anecdotique mais cependant révélateur, le document-rebut délaissé par les autres historiens qui apporte un savoir clé, qu'il s'agisse d'un témoignage oublié, d'un détail finalement signifiant, ou de noms gravés sur de vieilles tombes. En creux, se déploie ainsi une critique à l'encontre de l'histoire savante, devenue le lieu d'un manque que viendrait combler ou du moins signaler le protagoniste. Non sans contradiction, Pestaña devient, au fil du récit, un historien à la fois prestigieux et marginal. Critique et subversif, le protagoniste est dépeint comme un historien à même de se saisir de ces traces et de ces restes laissés à l'écart. En d'autres termes, le personnage de José Pestaña est marqué du sceau du contre-discours.

Ce que propose *Ayer no más* revient, une fois de plus, à faire l'expérience de l'histoire, dans un saisissement dont le protagoniste ne sort pas indemne. C'est aussi ce que signifie l'image de la balle de fusil dont la rouille vient tacher les mains de l'historien (*ANM*, p. 222-223), déjà commentée, ou la spectralité qui fait irruption à la séquence 31 (*ANM*, p. 122-123). En ce sens, le récit peut se lire depuis le prisme de l'effort finalement vain auquel s'astreint le héros afin de conserver sa posture de savant face aux témoins et aux braises toujours chaudes, dans les années 2000, de la guerre civile.

La construction du personnage relève parfois du paradoxe. Alors qu'il a reçu un nombre considérable de prix et qu'il jouit d'une reconnaissance indéniable – il publie dans *El País* et entretient de bonnes relations avec de grandes maisons d'édition –, il se présente néanmoins comme un être incompris et ignoré : « Yo debo de ser un historiador pésimo, porque pese a descubrir hechos que nadie conocía, y mostrárselos a todos, no he podido convencer a nadie » (*ANM*, p. 301). Quelques pages auparavant, José Pestaña avait mis en avant non plus son incapacité à persuader mais bien le rejet qu'il suscite, un rejet derrière lequel le lecteur pourra percevoir, entre les lignes, une fictionnalisation des réactions suscitées par la publication de *Las armas y las letras* :

Profesionalmente creo gozar de la consideración de mis colegas y de mis alumnos [...] he visto con indiferencia cómo me acusaban de fascista por denunciar los crímenes cometidos en o por la República, o me han tildado de profesor mediocre, iluso y resentido por exigir que las instituciones heredadas de las que se levantaron contra el gobierno legítimo de la República, a saber el Ejército español, la Iglesia y los partidos de la derecha española, principalmente, como también el Parlamento, condenen en la actualidad aquel levantamiento. Si denunciaba como una patraña de la propaganda el que los mejores intelectuales y escritores españoles sólo estuvieron de parte republicana, los intelectuales y escritores de derechas se me acercaban con sonoras palmadas en la espalda, pero no les gustaba tanto si recordaba la mediocridad de sus pensadores, ideólogos, periodistas y poetas orgánicos; y cuando he dicho que no hay mucha diferencia entre los poemas de guerra del comunista Fulano y los del fascista Beltrano, no les ha contentado ni a los unos ni a los otros. (*ANM*, p. 284-285)

Dans ce glissement de l'histoire politique à l'histoire littéraire, on peut lire une confluence idéologique du romancier et de son personnage, indissociable de la construction d'une posture d'auteur. On retrouve ici, synthétisée, la thèse d'Andrés Trapiello selon laquelle les écrivains phalangistes « ganaron la guerra, pero perdieron las páginas de los manuales de literatura ». Énoncée pour la première fois dans *El País*, en 1984<sup>1</sup>, puis finalement développée dans *Las armas y las letras*, en 1994, cette formule devenue pratiquement proverbiale<sup>2</sup> est souvent remise au goût du jour par son auteur<sup>3</sup>. Dans cette citation, à l'image d'Andrés Trapiello, le protagoniste se présente dans une position de surplomb face à la polarisation idéologique du champ littéraire et scientifique. De ce fait, il se trouve condamné à la marginalité, déjà étudiée dans cette étude sous le sceau de l'errance notamment.

Cette marginalité se manifeste également dans l'isolement du personnage qu'induit son rapport conflictuel au monde universitaire. Nous avons montré à quel point le montage séquentiel des voix narratives, effectué par l'auteur implicite, affermissait le regard critique et distancié posé à l'endroit des collègues historiens de Pestaña, Mariví et José Antonio, assimilés à des historiens-activistes d'extrême gauche. Ce regard polémique, voire pamphlétaire, trouve un écho dans d'autres textes d'Andrés Trapiello

---

<sup>1</sup> Andrés Trapiello, « ¿Quién piensa en 1936? », *El País*, 18/11/1984, cité par Julio Rodríguez Puértolas, *Historia de la literatura fascista española*, I, Madrid, Akal, coll. « básica de bolsillos », 2008, p. 11-12. L'article de Trapiello s'inscrivait dans la rubrique « Volver a leer » du supplément littéraire dominical d'*El País*. Il y propose de relire le roman de l'écrivain phalangiste Agustín de Foxá, *Madrid de corte a checa*, le considérant comme un des meilleurs récits sur la guerre civile espagnole.

<sup>2</sup> Javier Cercas la rappelle dans *Soldados de Salamina* (*SdS*, p. 205).

<sup>3</sup> Par exemple lors d'une récente interview donnée à l'occasion de la promotion d'une nouvelle édition de *Las armas y las letras* : Antonio Delgado, « Andrés Trapiello: "Los que perdieron la guerra ganaron los manuales de literatura" », *24 horas* (émission radiophonique), Radio nacional de España, 08/04/2019.

dans lesquels celui-ci construit une posture d'auteur critique à l'endroit du monde universitaire. Le prologue à la seconde édition de *Las armas y las letras* sert à construire un lieu à part pour cet ouvrage : « lo lógico es que este libro se hubiese escrito, con o sin notas, por mí o por otro, veinte años antes en la universidad española, amantísima de sus hombres preclaros<sup>1</sup> ».

Cette distance s'est réaffirmée récemment dans une réponse écrite d'Andrés Trapiello, extrêmement acerbe, à la recension quelque peu cavalière de *Las armas y las letras* proposée par Sebastiaan Faber<sup>2</sup> dans le numéro 809 de la revue *Ínsula*. Le titre choisi par Andrés Trapiello en guise de réponse, ne saurait être plus éloquent : « Ante un "paseo" de Sebastiaan Faber por *Las armas y las letras*<sup>3</sup> ». Le double sens de « paseo » prend ici la portée de l'argument *ad hominem* en assimilant la recension à une exécution et le critique à un bourreau de la guerre civile. Le champ sémantique propre à ce conflit reste de mise dans le reste de l'article, puisque la lecture proposée par Faber est comparée à « una delación sin fundamento<sup>4</sup> ». Cette réaction n'est pas sans rappeler, sur un plan thématique, la critique que Pestaña formule dans *Ayer no más* à l'encontre de l'historienne Mariví, qui vient alors de lire une tribune de Fernando Savater parue dans *El País* : « Estaba tan agresiva que daba la impresión de que si esa mujer [Mariví] hubiese vivido en 1936, y hubiese estado en su mano, no me cabe la menor duda de que habría llevado a Savater a una cheka » (*ANM*, p. 192).

Au cours du roman, cette critique s'étend non seulement à l'historiographie universitaire « gauchiste » mais également à l'endroit des discours des acteurs du conflit civil. Nous avons relevé la tendance quasi systématique du récit à produire une critique des témoins. Celle-ci atteint son point paroxystique lors d'un dialogue avec Raquel, la jeune historienne devenue la maîtresse du héros, au cours duquel Pestaña la met en garde contre les sources :

Si te vas a dedicar a Guerra Civil [*sic*], no te fíes de nada ni de nadie, no creas lo que te cuenten ni lo que leas en los libros, en los periódicos, en los archivos... No he visto nunca nada en lo que la gente mienta más. Y lo peor es que la mayoría de los que mienten no saben que lo hacen. A base de contarnos una mentira llegamos a creernos que es verdad. (*ANM*, p. 259)

---

<sup>1</sup> Andrés Trapiello, *Las armas y las letras*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>2</sup> Sebastiaan Faber, « La traición de los intelectuales », *op. cit.*

<sup>3</sup> Andrés Trapiello, « Ante un "paseo" de Sebastiaan Faber por *Las armas y las letras* », *Ínsula*, n° 809, mai 2014, p. 13-15.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 13.

La répétition de tournures hyperboliques sature cet appel à la mise à distance radicale des sources, censées être saturées de mensonges. Elle s'inscrit, à l'échelle de l'économie du récit, dans la dynamique du passage de témoin, puisque Raquel est potentiellement appelée à devenir celle qui, grâce à la distance émotionnelle, pourra écrire une histoire de la guerre civile impartiale (*ANM*, p. 302). En effet, l'écriture littéraire qu'adopte finalement le héros, selon l'interprétation qu'a proposée Andrés Trapiello, constitue une réplique face à l'impossibilité d'énoncer, à l'échelle de l'univers romanesque, une vérité historique impartiale : « su [la de Pestaña] implicación emocional y moral le impiden ser juez y parte, y por esto recurre a la novela, buscando en ella una respuesta que la Historia no puede darle<sup>1</sup> ».

La structure du roman à thèse documentaire nous paraît autoriser une lecture transitive qui permet au récit de se construire une place sur le plan des discours de savoir. Si la véritable histoire de la guerre civile n'a pas pu être écrite, alors, pour le moment, seul le roman permet d'énoncer une vérité : « Hemos convertido los libros de Historia en una ficción, y ahora hemos de recurrir a la ficción para contar la historia, porque la ficción de una novela puede hacer mucho para acabar con la Historia como ficción » (*ANM*, p. 278). Comme dans les autres récits du corpus, selon des présupposés divers, l'écriture littéraire devient un remède face aux falsifications et aux mensonges énoncés depuis les discours factuels.

*Ayer no más* construit sa légitimité en mobilisant les sources et les outils des historiens tout en maintenant un écart par lequel il se distingue et se propose, depuis l'espace de la fiction, comme un espace légitime. À l'échelle du roman contemporain occidental, Sabina Loriga a d'ailleurs observé que la figure de l'historien est régulièrement convoquée mais presque systématiquement sur un mode négatif, souvent dans le but de délégitimer l'histoire savante<sup>2</sup>. Ici, la posture se fait plus ambivalente, sur le mode de la distanciation et de la substitution, puisqu'*in fine* la littérature permet d'atteindre une vérité posée *pour le moment* comme inaccessible à l'histoire savante. Cette ambivalence incarnée par l'historien-écrivain Pestaña montre bien la tension entre vérité littéraire et vérité historique qui parcourt le récit.

L'épitéxte en rend également compte. Les entretiens accordés par Andrés Trapiello à l'occasion de la sortie du roman ont parfois fait affleurer cette question du

---

<sup>1</sup> Laura Revuelta, « Andrés Trapiello: "la verdad cristaliza muy despacio" », *op. cit.*, p. 6.

<sup>2</sup> Sabina Loriga, « La mémoire entre l'histoire et la littérature », dans François Dosse et Catherine Goldenstein (dir.), *Paul Ricœur : penser la mémoire*, Paris, Seuil, 2013, p. 165-182.

positionnement du roman dans les débats citoyens et historiographiques, mais aussi celle de la posture du romancier face à l'historien. Dans son entretien avec Laura Revuelta, dans *ABC Cultural*, Andrés Trapiello s'efforce de bien distinguer les deux postures. En effet, selon lui, le roman organise et donne un sens à la vie, tandis que l'histoire rend compte du chaos du réel<sup>1</sup>, comme si l'historien ne devait se borner qu'à en tenir la chronique<sup>2</sup>. Non sans contradiction, le romancier poursuit pourtant en se construisant une position hybride : « En todo caso yo no me encuentro ahora cómodo hablando de mí ni como historiador ni como novelista<sup>3</sup> ».

Il est également possible de lire, sur un mode hypotextuel, l'influence de l'historiographie conservatrice sur *Ayer no más*, de sorte que le roman en vienne à se faire le véhicule de ses présupposés, et même de ses méthodes. Paradoxalement, *Ayer no más* développe ainsi l'idée d'un dépassement de l'histoire par le roman tout en perpétuant une historiographie conservatrice et néofranquiste.

Ce faisant, il représente, au sein de la diégèse, la conflictualité inhérente au champ historiographique espagnol actuel. En effet, l'antagonisme qui oppose des historiens-militants à José Pestaña reconduit de manière figurée les tensions qui traversent l'historiographie savante. En son sein, certaines controverses récentes permettent de mettre en lumière des clivages à la fois scientifiques et idéologiques. La plus célèbre et la plus houleuse de ces controverses fut sans doute celle suscitée par la publication, en 2011, du *Diccionario Biográfico Español* par la Real Academia de Historia. La biographie qui y figurait du général Francisco Franco se trouve alors au cœur du scandale. Rédigée par le médiéviste Luis Suárez, connu pour sa proximité avec la Fondation Francisco Franco, elle évite de désigner Franco par le terme de dictateur et ressemble fort à une apologie<sup>4</sup>. La

---

<sup>1</sup> Laura Revuelta, « Andrés Trapiello: “la verdad cristaliza muy despacio” », *op. cit.*, p. 5-6. Remarquons l'inspiration aristotélicienne de cette partition, déjà commentée dans cette étude. Elle est particulièrement visible dans *Ayer no más* : Pestaña, l'historien, évolue vers la littérature en se rapprochant ou en citant des philosophes (le personnage de Medinagoitia, les citations d'Arendt, de Nietzsche et Kant), nous rappelant ainsi l'association entre poésie et philosophie opérée dans *La poétique* par Aristote.

<sup>2</sup> La dimension explicative de l'histoire apparaît pourtant évidente : elle donne sens à l'expérience par le biais de la mise en intrigue qui permet de transformer le temps cosmique en temps humain selon Paul Ricœur, *Temps et récit*, *op. cit.* Le même Paul Ricœur précise ailleurs que la référentialité propre à l'écriture de l'histoire tient à l'articulation d'une représentation scripturaire aux phases antérieures de documentation et d'explication/compréhension (Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 359-360).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>4</sup> José Luis Ledesma, « El *Diccionario Biográfico Español*, el pasado y los historiadores », *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n° 88, 2012, p. 247-265, cf. p. 253 et 257. Depuis mai 2018, l'édition en ligne du *Diccionario Biográfico Español* présente une biographie amendée, rédigée par l'historien contemporainiste Juan Pablo Fusi.

polémique médiatique qui en découle est telle qu'elle contribue à décider l'historien Ángel Viñas à diriger un ouvrage collectif sur l'histoire espagnole récente, allant de la Seconde République au franquisme, significativement intitulé *En el combate por la historia*<sup>1</sup>. Dans cet ouvrage<sup>2</sup>, comme dans nombre d'autres publications<sup>3</sup>, les réfutations à l'endroit d'une historiographie conservatrice, parfois associée à une forme de néofranquisme, ne manquent pas et démontrent l'existence d'un clivage notable dans l'interprétation du passé de l'Espagne contemporaine, non seulement au sein de la société espagnole mais aussi au sein de la communauté historique.

Nous souhaitons ici discuter une affirmation de l'historien Francisco Espinosa pour qui il existe non pas une équivalence mais bien une connivence entre Andrés Trapiello, les historiens autodidactes réactionnaires – « los Moas<sup>4</sup> » – et les historiens conservateurs (« revisionistas »). En effet, tous présenteraient la Seconde République sous un jour négatif et la guerre civile comme une conséquence inévitable des insuffisances de ce régime<sup>5</sup>. L'intérêt de la réflexion de Francisco Espinosa tient à ce qu'il figure parmi les rares historiens espagnols à s'être interrogé sur le poids des romanciers contemporains dans la fabrique des représentations historiques. Posons d'emblée que l'association Trapiello/Moa, également suggérée par Sebastiaan Faber<sup>6</sup>, nous paraît excessive en ce que Trapiello ne cherche pas à défendre ou à légitimer le franquisme. Cependant, la continuité avec l'historiographie conservatrice mérite d'être soulignée, tant sur le plan des présupposés idéologiques et des conclusions que sur celui des conceptions épistémologiques et méthodologiques promues par le protagoniste de *Ayer no más*.

---

<sup>1</sup> Ángel Viñas (éd.), *En el combate por la historia. La República, la Guerra Civil, el franquismo*, Barcelone, Pasado & Presente, 2012.

<sup>2</sup> Cf Alberto Reig Tapia et Ángel Viñas, « Residuos y derivaciones franquistas. Unos ejemplos », dans Ángel Viñas (éd.), *En el combate por la historia*, *op. cit.*, p. 921-941.

<sup>3</sup> Cf. notamment : Ángel Viñas (coord.), « Sin respeto por la historia. Una biografía de Franco manipuladora » *Hispania Nova. Revista electrónica de Historia contemporánea*, n° 1 extraordinaire, 2015. En ligne : <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/issue/view/448>, dernière consultation le 08/06/2019 ; Eduardo González Calleja et Francisco Sánchez Pérez, « Revisando el revisionismo. A propósito del libro *1936. Fraude y violencia en las elecciones del Frente Popular* », *Historia contemporánea*, n° 58, 2018, p. 851-881.

<sup>4</sup> Il s'agit là d'une expression forgée à partir du nom du plus célèbre d'entre eux, Pío Moa. D'autres pseudo-historiens d'extrême droite ont également connu un important succès populaire, à l'image de César Vidal ou de José María Marco.

<sup>5</sup> Francisco Espinosa, « Literatura e historia. Manuel Chaves Nogales y la "tercera España" », *op. cit.*, p. 136-137. Dans cet article, il associe à Andrés Trapiello les écrivains Antonio Muñoz Molina et Jorge Martínez Reverte.

<sup>6</sup> Sebastiaan Faber, « Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes », *op. cit.*, p. 152 : « ¿Hasta qué punto su crítica del movimiento de la memoria nos permite asociar a Trapiello a la derecha escéptica y revisionista, representada por autores como Pío Moa? ».



L'historien Ricardo Robledo s'est intéressé au renouveau d'une historiographie conservatrice révisionniste à partir des années 2000, raison pour laquelle ses réflexions nous serviront ici de boussole. Il observe ainsi que certains historiens conservateurs – parmi lesquels Fernando del Rey Reguillo, Manuel Álvarez Tardío ou Stanley G. Payne – revendiquent une pratique scientifique de l'histoire qu'ils opposent à l'histoire « militante »<sup>1</sup>. Celle-ci serait pratiquée, selon ces historiens, par nombre de leurs collègues, notamment ceux réunis par Ángel Viñas dans l'ouvrage collectif *En el combate por la historia*<sup>2</sup>. Ce clivage histoire scientifique/histoire militante rappelle bien évidemment l'antagonisme qui oppose Pestaña, le savant soucieux d'impartialité, face aux historiens militants Mariví et José Antonio. Les points de convergence ne s'arrêtent pas là.

Tout comme les exigences de mise à distance du réel historique défendu par le protagoniste, les historiens conservateurs se réclament fréquemment de cette même distance afin d'éviter l'influence des partis et des idéologies<sup>3</sup>. La concomitance de la résurgence de l'historiographie révisionniste et du mouvement associatif mémoriel mérite d'être commentée. La prise de position conservatrice semble relever, au moins en partie, de la réaction<sup>4</sup> à l'émergence du débat public autour de la « récupération de la mémoire historique » dans les années 2000. À ce titre, elle s'inscrit dans un courant conservateur beaucoup plus large de rejet des revendications mémorielles et de revendication de l'héritage républicain. Or, *Ayer no más* obéit à la même dynamique, de par la mise en scène critique et parfois pamphlétaire du milieu associatif mémoriel.

Les révisionnistes, sur un plan méthodologique, ont avant tout recours à des sources discursives, principalement les discours politiques. Le croisement avec des

---

<sup>1</sup> Ricardo Robledo, « Historia científica vs historia de combate en la antesala de la guerra civil », *Studia Historica. Historia Contemporánea*, n° 32, 2014, p. 75-94. On pourra également consulter, du même auteur : *id.*, « El giro ideológico en la historia contemporánea española: “Tanto o más culpables fueron las izquierdas” », dans Carlos Forcadell, Ignacio Peiró et Mercedes Yusta, (éds.), *El pasado en construcción. Revisiones de la historia y revisionismos históricos en la historiografía contemporánea*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2015, p. 303-338 ; *id.*, « De leyenda rosa e historia científica: notas sobre el último revisionismo de la Segunda República », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, hors série n° 2, 2015. En ligne : <http://journals.openedition.org/ceec/5444>, dernière consultation le 21/06/2019.

<sup>2</sup> Ángel Viñas s'en prend d'ailleurs à ces historiens non sans véhémence dans la présentation de l'ouvrage : « La Universidad española no será un dechado de perfecciones, pero es la mejor que hasta ahora ha tenido España y se ha mostrado bastante impermeable a la aceptación de tales distorsiones [históricas], con la excepción de un grupito de autores que denuncian, a veces con malas maneras e insultos personales, a quienes escriben, según ellos, “historia militante”? En general, ni son especialistas de la represión ni tampoco conocen demasiado experiencias extranjeras » (Ángel Viñas, « Presentación », dans *id.*, *En el combate por la historia*, *op. cit.*, p. 13-25, citation p. 23).

<sup>3</sup> Ricardo Robledo, « Historia científica vs historia de combate en la antesala de la guerra civil », *op. cit.*, p. 79 et 82-83.

<sup>4</sup> Cf. Ricardo Robledo, « De leyenda rosa e historia científica: notas sobre el último revisionismo de la Segunda República », *op. cit.*

données structurelles de type socio-économique qui, selon Ricardo Robledo, exigent des analyses plus fines et des sources primaires plus difficiles d'accès, sont laissées de côté. L'explication de la violence politique trouverait dès lors son origine dans la violence des discours politiques de l'époque. L'expression « Palabras como puños », qui sert de titre à un ouvrage collectif dirigé par Fernando del Rey<sup>1</sup>, synthétise bien cette approche. Dans *Ayer no más*, les conditions socio-économiques constituent également le parent pauvre des réflexions de José Pestaña. Lorsqu'il appuie ses réflexions sur des sources documentaires afin de rendre compte de l'origine de la violence, il se concentre sur les discours politiques des acteurs (cf. séquences 43 et 52), tirés généralement de la presse ou de correspondances publiées, à l'image des extraits de lettres de Miguel de Unamuno écrites alors. À l'échelle du message véhiculé par le roman, cette prise de position fait sens : les idéologies totalitaires ont constitué le principal ferment de la guerre civile selon Andrés Trapiello et son protagoniste, de sorte que les discours furent décisifs dans leur propagation.

Sur le plan des présupposés, les points de rencontre se multiplient. José Pestaña partage la méfiance des révisionnistes à l'endroit de la « mémoire historique », qui mettrait en danger l'esprit de concorde de la Transition. De même, nous avons déjà relevé qu'il dissocie fréquemment la gauche d'alors de la démocratie dans la mesure où cette tendance politique défendrait, pour une large part, la révolution. En outre, dans *Ayer no más*, la violence politique des deux camps se trouve mise en équivalence – ce que Ricardo Robledo appelle la thèse de l'« équivolence<sup>2</sup> » –. Autant de positions que défendent également les historiens conservateurs. Les révisionnistes font montre d'un « afán desmitificador de la Segunda República<sup>3</sup> », ce que le lecteur n'a guère de mal à observer chez José Pestaña. La séquence 43 insiste sur la violence et la montée des tensions qui précèdent la guerre civile, tant et si bien que celle-ci n'apparaît plus comme le résultat d'un coup d'État militaire mais bien comme la suite logique de la conflictualité sociale et discursive des mois précédents. Chez Pestaña, cette volonté de démystification le conduit à tomber dans l'anachronisme, ce qui n'est pas sans poser problème pour un personnage censé incarner un historien de grande tenue :

---

<sup>1</sup> Fernando del Rey Reguillo (dir.), *Palabras como puños. La intransigencia política en la Segunda República española*, Madrid, Tecnos, 2011.

<sup>2</sup> Ricardo Robledo, « De leyenda rosa e historia científica: notas sobre el último revisionismo de la Segunda República », *op. cit.*, p. 93.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 83

De haber sabido [Mariví y José Antonio] lo que pienso al respecto, que las aspiraciones de esa república, subsidio de desempleo, seguridad social, jubilaciones, matrimonios civiles y divorcios, aborto o igualdad entre hombres y mujeres han quedado cumplidas y rebasadas en muchos casos en esta monarquía, ¿qué cara habrían puesto? Pero ya hace muchos años que perdí las habilidades que precisaría para explicarles que eso ha sido así, paradójicamente, durante el reinado de un hombre por cuyos hábitos, personales o públicos, he sentido poca simpatía. (ANM, p. 120).

Alors qu'il se veut iconoclaste, ce commentaire historique relève du non-sens logique. Un protagoniste historien de renom en vient ici à comparer deux réalités historiques absolument dissemblables. La réflexion, si elle s'inscrit dans une entreprise de sape de la Seconde République, apparaît d'autant plus incohérente que Pestaña souligne plus avant dans le récit l'archaïsme du León de son enfance : « yo he llegado a conocer el tiempo en el que aún se veía abreviar a las caballerías en las fuentes que construyó Carlos III. [...] Yo he visto a un hombre conduciendo las vacas por Ordoño II para encerrarlas en un establo de la Pícara Justina [...] » (ANM, p. 282). Andrés Trapiello, dans un entretien concédé à la revue *Turia*, étend d'ailleurs ce constat à l'Espagne dans son intégralité : « España fue un país cervantino prácticamente hasta 1959, año en el que se llevó a cabo el plan de estabilización del franquismo, con el que se introdujo una economía que acabó destruyendo todo lo que se había conservado prácticamente igual desde hacía cuatro siglos<sup>1</sup> ».

Le geste historiographique que propose *Ayer no más* se construit dans ce positionnement ambivalent à l'égard de l'historien. Si le protagoniste figure, dans son cheminement, un dépassement de l'histoire par le roman afin de construire une scène énonciative légitime, il n'en reste pas moins qu'il n'a eu de cesse de véhiculer des représentations héritées ou tout du moins partagées avec l'historiographie conservatrice de la Seconde République et de la guerre civile. L'allégeance maintes fois répétée en entretiens ou dans *Las armas y las letras*, à l'historien Burnett Bolloten permettait de le présager. En dépit du recours à la fiction – associée à une vérité littéraire et universelle –, Andrés Trapiello cherche à faire du roman le lieu d'exposition d'un discours de savoir proprement historique d'autant plus recevable qu'il est énoncé depuis une posture iconoclaste et « a contracorriente<sup>2</sup> ».

---

<sup>1</sup> Emma Rodríguez, « Andrés Trapiello: “La literatura y el arte son un viaje constante” », *op. cit.*, p. 272-273.

<sup>2</sup> Sebastiaan Faber, « Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes », *op. cit.*, p. 151.

### 3.2.3. **Anatomía de un instante : faire tenir vérité littéraire et vérité historique**

*Anatomía de un instante* constitue de manière superlative un geste historiographique de la part d'un auteur reconnu et influent. Nous nous proposons ici de définir les contours de ce geste mais aussi de le constituer en lieu singulier à partir duquel interroger le rapport du roman documentaire de la mémoire au savoir historique. De par son retentissement dans l'espace public, l'écriture mémorielle de Javier Cercas permet, toujours dans cette optique du lien au savoir historique, de scruter le positionnement corollaire des historiens face à l'interventionnisme romancier du roman documentaire de la mémoire, et, plus largement, du roman mémoriel.

*Anatomía de un instante* a posé un problème générique à la critique journalistique et universitaire. Celui-ci dérive dans une large part de l'intentionnalité affirmée de l'auteur à l'orée et à l'issue du récit. La « troisième vérité » réclamée par l'auteur pour son récit tient à une hybridation entre un roman « dénué de fiction » et l'écriture de l'histoire. L'ambiguïté suscitée par une telle formule interpellera le lecteur habitué aux jeux narratifs de Javier Cercas, qui pourra y voir, dans la répétition de certains dispositifs – la présence d'un article de presse authentique écrit par l'auteur dès les premières pages, la narration prise en charge par un personnage appelé Javier Cercas, l'écriture problématique du livre que le lecteur tient entre ses mains –, une nouvelle autofiction cherchant à se faire passer pour un « *relato real* ». Il n'empêche que *Anatomía de un instante*, dans sa forme, relève de la littérature factuelle et du roman-essai historiographique. Le pacte de lecture se fait ici ambigu dans la jonction, censée unique en son genre – « un libro inclasificable. Un libro único » précise la quatrième de couverture –, de l'écriture littéraire et de l'écriture de l'histoire, de la vérité romanesque et de la vérité historique. En inscrivant son livre dans cette tension, le narrateur-auteur le présente à la fois comme « el humilde testimonio de un fracaso » et comme « un intento soberbio de convertir el fracaso de mi novela [...] en un éxito » (*AI*, p. 25), dans une *captatio benevolentiae* qui énonce dans son paradoxe une des ambitions de l'ouvrage : se faire une place de choix dans l'interdiscours, en se positionnant à cheval entre le champ littéraire et le champ historiographique. Le jeu sur la frontière entre histoire et littérature se raffermirait ici par le renoncement à la fiction et le non-renoncement à une lecture en tant que « livre d'histoire ».

Javier Cercas ne se considère pas ni ne se présente véritablement comme un historien. Or, son livre, dans sa singularité, propose un rapport de supériorité face au récit historique, du fait même d'une simple donnée arithmétique. La « troisième vérité », en se donnant comme somme de la vérité littéraire et de la vérité historique, prétend faire date et faire savoir, et allier le caractère (supposé) immortel et impérissable de l'écriture littéraire à la plus-value que représente la légitimité d'un discours de savoir.

Pourtant, selon l'historien Francisco Espinosa, « en sus declaraciones a los medios Cercas no habla como un novelista sino como un historiador<sup>1</sup> ». Ce propos mérite d'être repris en ce qu'il touche du doigt une question qui concerne bien sûr en premier lieu Javier Cercas, mais que l'on peut appliquer plus largement aux auteurs de romans documentaires de la mémoire. Javier Cercas ne se présente certes pas, *stricto sensu* comme un historien. Au contraire, il tient à se présenter comme un écrivain intéressé par l'histoire : « no soy historiador. Soy un simple aficionado a la historia, un sencillo lector de historia<sup>2</sup> ». Pourtant, dans l'espace de ses romans et dans l'épitéxte, il occupe un territoire en partage avec l'historien : celui du passé récent de l'Espagne actuelle, à propos duquel il prend position et énonce des interprétations dans ses romans et qu'il relaie, en outre, dans ses nombreuses interventions publiques. Dans l'entretien concédé à l'historien Justo Serna, après avoir affirmé sa différence et une forme d'incompétence, Javier Cercas ne peut manquer d'établir finalement une confluence sur le plan des pratiques entre son travail de romancier et celui de l'historien. Ainsi, après avoir évoqué l'importance de la critique documentaire face aux excès mémoriels, il finit par énoncer : « En el último libro que he escrito [...] uno de los temas es la enorme dificultad de reconstruir el pasado con exactitud, pues el pasado se nos va. A mi juicio, lo que hace el historiador – y es lo que intentamos muchos – es agarrarlo como sea, atraparlo, fijarlo<sup>3</sup> » (nous soulignons).

L'un des grands enjeux du roman documentaire de la mémoire tient a priori à la nature du savoir qu'il délivre. En tant que roman « sans fiction », *Anatomía de un instante* implique une responsabilité forte de l'écrivain qui s'engage explicitement à chercher à énoncer la vérité historique et à parler en son nom propre.

---

<sup>1</sup> Francisco Espinosa Maestre, « Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo », *Eldiario.es*, 15/03/2017. En ligne : [https://www.eldiario.es/tribunaabierta/Javier-Cercas-mundo-egoficcion\\_6\\_622647752.html](https://www.eldiario.es/tribunaabierta/Javier-Cercas-mundo-egoficcion_6_622647752.html). Dernière consultation le 11/06/2019.

<sup>2</sup> Justo Serna, « El punto ciego de la historia. Conversación entre Javier Cercas y Justo Serna », *op. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.* Le romancier se réfère ici à *El monarca de las sombras*.

Sans doute s'avère-t-il plus pertinent de pousser l'interrogation un cran plus avant : peut-on affirmer qu'il nous délivre un savoir ? Vincent Debaene, spécialiste des rapports entre ethnologie et littérature, a apporté des éclairages fructueux en la matière. À l'encontre de nombre de réflexions contemporaines sur la place du savoir au sein des récits littéraires, il pose l'incompatibilité de la littérature et de la science – entendue comme productrice de savoirs –, dès lors qu'on les considère en tant que catégories discursives historiquement situées :

Il paraît difficile [...] de concilier notre conception moderne de la littérature avec la notion de savoir, car s'il est risqué de prétendre définir la littérature, il y a au moins une chose dont on est sûr à son propos, c'est qu'elle est dénaturée lorsqu'on la traduit, la résume ou la paraphrase. Il y a peut-être de la connaissance dans les romans de Julien Gracq, mais il est certain qu'*Un Balcon en forêt* résumé ou raconté « dans ses grandes lignes », ce n'est plus de la littérature. Or peut-on qualifier de *savoir* une connaissance inséparable de la forme dans laquelle elle advient ?<sup>1</sup>

C'est bien avec et de cette tension entre littérature et savoir que joue Javier Cercas dans le prologue de son roman en conférant à ce dernier une double responsabilité : celle de « responder ante sí mismo además de responder ante la realidad » (*AI*, p. 26), c'est-à-dire de faire tenir ensemble l'exigence formelle et autoréférentielle de la littérarité sans pour autant cesser de rester fidèle au réel historique. Si l'on suit les réflexions de Vincent Debaene, on peut affirmer qu'au sens strict, le savoir relève d'une configuration propre à un champ disciplinaire donné, là où la littérature, en son état actuel, ne pourrait prétendre qu'à produire une « connaissance » ou une « pensée »<sup>2</sup>.

C'est ce que nous avons pu vérifier à propos de *Anatomía de un instante*. Selon la thèse que nous avons défendu dans cette étude, la « vérité littéraire » ou romanesque conditionne et s'impose dans une large part à la quête de vérité historique, dans la mesure où se met en place dans ce récit une poétique de la voyance indissociable d'une logique superlative de consécration par laquelle le roman documentaire se fait monument. Pourtant, dans le même temps, selon Sebastiaan Faber, *Anatomía de un instante* a pour objectif principal de délivrer un savoir historique inédit<sup>3</sup>. En effet, comme l'énonce le narrateur-auteur dans le prologue, face à l'intense circulation de mythes et de fictions

---

<sup>1</sup> Vincent Debaene, « La littérature face aux savoirs : frontière ou objet ? », *op. cit.*, p. 288-289.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>3</sup> Sebastiaan Faber, « Armas híbridadas. La evolución del ensayo y el nuevo intelectual español de izquierdas », *op. cit.*, p. 183.

mensongères sur le 23-F, il était nécessaire pour lui de s'en tenir au réel, afin de dégager la « vérité factuelle » de cet épisode.

Comment dès lors faire tenir le réel et la mise en récit, dans une forme qui, dans ses tours rhétoriques et sa visée esthétique, pourrait dès lors compromettre cette quête de savoir ? L'argument de Javier Cercas tient précisément à énoncer la nature consubstantiellement romanesque de ce réel : « los hechos del 23 de febrero poseían por sí mismos toda la fuerza dramática y el potencial simbólico que exigimos de la literatura » (AI, p. 24). On comprend mieux dans ce cadre la nécessité qu'éprouve le narrateur-auteur de justifier son recours à des constructions spéculaires par les allusions ponctuelles aux étonnantes symétries de l'histoire : « la historia fabrica extrañas figuras, se resigna con frecuencia al sentimentalismo y no desdeña las simetrías de la ficción, igual que si quisiera dotarse de un sentido que por sí misma no posee » (AI, p. 184) ; « Es verdad: la historia fabrica extrañas figuras y no rechaza las simetrías de la ficción » (AI, p. 211). On peut à cet égard effectivement parler d'une « mise en avant du potentiel esthétique de l'histoire en tant que telle » comme le fait J. H. Bøndergaard<sup>1</sup>. La justification permet, en outre, de présenter le narrateur-auteur comme un simple anatomiste-témoin d'une histoire qui semble se dérouler sous ses yeux et qu'il n'aurait ainsi qu'à reproduire pour l'exposer, dans un effacement paradoxal de sa médiation interprétative. On retrouve là l'idée de l'écrivain-chroniqueur posée dans le prologue (AI, p. 25), que nous avons déjà commentée *infra*. Pourtant, cette médiation n'a de cesse de se manifester, ne serait-ce que dans la pratique assidue des conjectures, parfois affirmées par l'émergence ponctuelle de la première personne<sup>2</sup>, et la récurrence des épanorthoses<sup>3</sup>.

À l'inverse, au fondement de la littérarité affirmée et définie par le récit se trouve un « désir de connaissance de l'homme<sup>4</sup> ». Ce désir, que nous avons associé dans nos analyses à un désir inassouissable de focalisation interne, se concentre principalement autour de la figure d'Adolfo Suárez. On sait que ce désir constitue une constante de la littérature contemporaine<sup>5</sup> et que Javier Cercas l'associe à sa quête d'une « vérité

---

<sup>1</sup> Johanne Helbo Bøndergaard, *Forensic Memory*, *op. cit.*, p. 182, notre traduction (« *the foregrounding of the aesthetic potential of history itself* »).

<sup>2</sup> « Es muy probable que eso fuera lo que ocurrió. Eso es *lo que yo creo que ocurrió* » (AI, p. 309), nous soulignons).

<sup>3</sup> « [Carrillo] No volvió a ver a Adolfo Suárez. *O eso es al menos lo que Carrillo me dijo [...]* » (AI, p. 225, nous soulignons) ; « Es muy probable que Tejero nunca *supiera o quisiera o pudiera* vivir el terrorismo más que como una salvaje agresión íntima [...] » (AI, p. 269, nous soulignons)

<sup>4</sup> Vincent Debaene, *L'adieu au voyage*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>5</sup> *Ibid.*

morale », pleinement littéraire, qu'il oppose à la « vérité factuelle », qui est chez lui synonyme de vérité historique, dans la lignée de la pensée d'Aristote :

La verdad de la historia [...] sería una verdad factual, concreta, particular, una verdad que busca fijar lo ocurrido a determinados hombres en un determinado momento y lugar ; por el contrario, la verdad de la literatura (o de la poesía, que es como llama a la literatura Aristóteles) sería una verdad moral, abstracta, universal, una verdad que busca fijar lo que nos pasa a todos los hombres en cualquier momento y lugar. Es cierto que *Anatomía* persigue al mismo tiempo esas dos verdades antagónicas [...]<sup>1</sup>.

Cette quête d'une « troisième vérité » entendue comme alliage ou comme hybridation oxymorique met en lumière deux aspects. D'une part, elle s'inscrit dans une pratique poétique récurrente chez Javier Cercas – le goût pour les constructions spéculaires et contradictoires – qui n'est pas sans évoquer la définition de la poésie proposée par Federico García Lorca : « ¿Poesía? Pues, vamos: es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio, y cuanto más las pronuncia, más sugerencias acuerda; por ejemplo, ...poesía es: “Ciervo vulnerado”.<sup>2</sup> » On retrouve ici synthétisée la proximité avec le sacré que nous avons décelée dans la construction d'un insondable mystère dans les romans cercassiens, ce que le romancier appelle un « point aveugle ». Ce détour par la voix de Federico García Lorca, pour qui « la luz del poeta es la contradicción<sup>3</sup> », nous permet également d'avancer une hypothèse concernant la construction du point aveugle. L'alliance contradictoire de deux quêtes, celle de la vérité historique et celle de la vérité littéraire, autour d'un point nodal – Adolfo Suárez – vise à construire une tension fascinante en plaçant l'écriture sur la frontière même de l'histoire et de la littérature.

D'autre part, et c'est là un second aspect intimement lié au premier, cette tension constitue un puissant moyen de distinction dans le champ des discours sur le passé. En effet, Javier Cercas peut ainsi se prévaloir d'une double autorité, à la fois morale et historique. L'autorité morale serait celle du romancier-intellectuel prompt à juger

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 48. L'auteur a également insisté sur cette distinction lors d'entretiens publics, par exemple avec Justo Serna, « El punto ciego de la historia. Conversación entre Javier Cercas y Justo Serna », *op. cit.*

<sup>2</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1974, p. 931 cité par Allen Josephs et Juan Caballero, « Introducción », dans Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo – Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 11-138, citation p. 109.

<sup>3</sup> « Federico García Lorca en el Lyceum », *El Sol*, Madrid, 19 février 1929 cité par Marie Laffranque, « Federico García Lorca. Textes en prose tirés de l'oubli », *Bulletin Hispanique*, LV, n° 3-4, 1953, p. 296-348, citation p. 338.



l'histoire pour la postérité, depuis le double adoubement du succès critique et public de *Soldados de Salamina* qui vaut autant comme consécration que comme pouvoir de consacrer via l'acte d'écriture. On le sait, l'écriture littéraire a ceci de spécifique qu'elle vise à la consécration dans une temporalité spécifique : si « les écrits scientifiques sont par nature périssables<sup>1</sup> », le texte devenu œuvre – un processus toujours lié à un regard rétrospectif – restera et deviendra mémorable. L'autorité historique tient à un engagement pris à l'endroit du réel historique. Le recours à l'enquête et l'affirmation d'une distance cependant problématique – car contredite par le rapport fasciné à l'archive – rendent pratiquement tangible cet engagement historien néanmoins rendu fragile par la poétique du récit et le cadre pragmatique du pacte de lecture littéraire.

Nous avons montré comment Javier Cercas conditionne son roman à une poétique romanesque qui compromet cette quête « objective » et historique d'une vérité historique. Il ne s'agit pas de dénier toute validité historique au discours du romancier. On en veut pour preuve que le sujet de civilisation espagnole à l'agrégation externe d'espagnol, en 2012, était précisément une citation tirée de ce roman, et nul doute que les candidats n'eurent guère de mal à produire une réflexion historique par ce biais. Depuis la perspective de l'épistémologie historique, bien d'autres traits du récit invitent à maintenir ce roman hors de la sphère du savoir historique. Le tracé de cette frontière importe d'autant plus que la réception du récit en tant que livre d'histoire a pu être le fait d'historiens. Outre Santos Juliá<sup>2</sup>, d'ailleurs cité comme une référence essentielle par Javier Cercas afin de contester avec véhémence la notion de « pacte d'oubli » (*AI*, p. 108), des historiens français ont également accueilli de manière favorable *Anatomía de un instante*, parmi lesquels Thierry Maurice<sup>3</sup> et Monica Martinat<sup>4</sup>.

La réaction de cette dernière, particulièrement dense et nuancée, revêt un intérêt certain pour deux motifs. D'une part, elle prend place dans un numéro monographique consacrée aux rapports entre littérature et histoire depuis une perspective historique notablement critique. D'autre part, cette historienne voit dans le récit de Javier Cercas une

---

<sup>1</sup> Vincent Debaene, *L'adieu au voyage*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>2</sup> Santos Juliá, « Cosas que de la transición se cuentan », *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n° 79, 2010, p. 297-319, cf. p. 300, note de bas de page n° 7. Dans cet article, l'ouvrage est cité, parmi d'autres, en que « trabajo de excelente calidad ».

<sup>3</sup> Thierry Maurice, « La transition démocratique espagnole : fidélités et trahisons. À Propos d'*Anatomie d'un instant*, de Javier Cercas », *Esprit*, Paris, juin 2011, p. 53-64.

<sup>4</sup> Monica Martinat, « Historiens et littérature, romanciers et histoire : autour de quelques livres récents », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 65-2, 2018, p. 30-46.

preuve de la capacité de l'écriture littéraire à produire un savoir historique, alors même qu'elle se montre critique à l'endroit de la production récente d'un Ivan Jablonka<sup>1</sup>, notamment du fait de sa tendance à mettre en avant une « compréhension émotive » de l'histoire<sup>2</sup>. Monica Martinat voit ainsi dans Javier Cercas un « défenseur de l'histoire », voire un romancier « transform[é] en historien » au moyen d'« une argumentation serrée », nourrie de preuves présentées « de manière systématique », au service d'« une question précise ». Dans ce cadre, la dimension interprétative constitue *in fine* un apport qui fait du récit une « œuvre intelligente d'histoire<sup>3</sup> ». L'apport des sources fictionnelles que mobilise Javier Cercas dans son récit constitue, toujours selon Monica Martinat, un apport au service d'un regard plus complexe : « sa connaissance intime de la littérature et l'usage constant qu'il en fait [lui permet de] comprendre, mettre en perspective, renverser les perspectives, faire des hypothèses, produire du savoir *vrai* en faisant valoir la double signification, historique et poétique<sup>4</sup> ».

Ce point de vue d'une historienne spécialiste des rapports entre littérature et histoire nous paraît démontrer la force de persuasion de l'entreprise historique proposée par Javier Cercas, au point d'en faire un geste historiographique au sens plein du terme. Cette interprétation illustre excellemment la visée du roman : parvenir à rassembler les contraires, le savoir historique et la vérité romanesque, de manière à affirmer une supériorité sur l'historiographie. Cette supériorité se révèle d'autant plus notable que Javier Cercas dit investir ainsi deux espaces laissés vacants par l'historiographie. D'une part, il intervient dans un débat public selon lui délaissé par les historiens<sup>5</sup>, comme s'il s'agissait de s'y substituer par défaut. D'autre part, l'écrivain s'empare d'un objet d'étude délaissé ou plutôt encore peu étudié par les historiens, à savoir, le coup d'État du 23 février. Il attribue l'absence d'études historiques sur le 23-F à une donnée que nous avons déjà relevée dans ce travail : le déficit documentaire qui caractériserait le 23-F.

---

<sup>1</sup> Ce fait mérite d'être souligné si l'on considère, avec Agnès Delage, que Javier Cercas s'inscrit dans la « littérature du réel » au cœur de l'entreprise post-disciplinaire d'Ivan Jablonka. Cf. Agnès Delage, « *Le Monarque des ombres : Javier Cercas peut-il sauver le soldat fasciste ?* », *AOC [Analyse Opinion Critique]*, 17/10/2018. En ligne : <https://aoc.media/critique/2018/10/17/monarque-ombres-javier-cercas-sauver-soldat-fasciste/>, dernière consultation le 13/06/2019.

<sup>2</sup> Monica Martinat, « Historiens et littérature, romanciers et histoire : autour de quelques livres récents », *op. cit.*, p. 37.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 37-39 pour l'ensemble des citations.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>5</sup> Devant un parterre d'historiens, il énonce : « Los historiadores tenéis una responsabilidad grande. Antes, al entrar, hablábamos [con Justo Serna] de la escasa presencia de los historiadores españoles en el debate público. O al menos la echo en falta, lo cual tiene efectos nocivos importantes. » (Justo Serna, « El punto ciego de la historia. Conversación entre Javier Cercas y Justo Serna », *op. cit.*).

Cette situation aurait amené les historiens à ne pas se pencher sur ce pan de l'histoire récente<sup>1</sup>. Sans nous risquer à discuter cette thèse, force est de constater que certains historiens et politologues ont effectivement relevé un blanc historiographique autour de l'histoire du putsch de février 1981<sup>2</sup>. À cet égard, Misael Arturo López Zapico estime que les historiens, face au coup d'État du 23-F « han preferido ceder ese espacio a otros investigadores —provenientes en su mayoría del campo de la comunicación— en vez de reclamar su papel bajo los presupuestos de la historia del presente<sup>3</sup> ».

La notion pléonastique de « savoir *vrai* » mobilisée par Monica Martinat n'est pas sans poser problème, dès lors qu'on reprend la perspective « ségrégationniste » de Vincent Debaene. Il est possible de relativiser, voire de mettre en doute le savoir historique produit par *Anatomía de un instante*, sans pour autant lui dénier sa capacité à transmettre une connaissance historique ni même ses vertus heuristiques. L'histoire constitue une discipline, au sens fort du terme, c'est-à-dire un discours contraint par des règles qui conditionnent la production de son savoir<sup>4</sup>. À ce titre, l'écriture de l'histoire ne saurait se penser en dehors d'une « opération historiographique<sup>5</sup> », c'est-à-dire d'une configuration disciplinaire qui compromet toute assimilation hâtive de son savoir à celui auquel semble prétendre *Anatomía de un instante*.

Certains historiens distinguent notamment trois traits caractéristiques de cette configuration indissociable de la production du savoir historique. En premier lieu, ce savoir dépend de l'usage d'un langage théorique articulé à des procédures critiques par lesquelles advient l'administration de la preuve<sup>6</sup>. Pour ce qui est de ce dernier aspect, nous

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, *op. cit.*, p. 41 : « el golpe del 23 de febrero fue un golpe sin documentos o sin eso que gran parte de la historiografía suele llamar documentos. Esto significa que los historiadores han dejado el trabajo de contar el golpe a tres colectivos: [...] los propios golpistas ; [...] periodistas con muchas prisas pocos escrúpulos [...] ; la fantasía popular [...] » ; Justo Serna, « El punto ciego de la historia. Conversación entre Javier Cercas y Justo Serna », *op. cit.* : « no hay un solo libro de un historiador profesional, de verdad, sobre ese acontecimiento ».

<sup>2</sup> Cette carence de travaux en sciences humaines et sociales a été signalé depuis ces champs disciplinaires, à ce sujet voir : le politologue Jesús de Andrés, « Javier Cercas: *Anatomía de un instante* » (recension), *Historia y política*, n° 23, 2010, p. 328-332, cf. p. 328 ; l'historien Luis Castro Berrojo, « Tres versiones sobre el golpe del 23-F... o alguna más », *op. cit.* ne cite, en 2015, aucune publication universitaire ; l'historien Roberto Muñoz Bolaños, « Un análisis incompleto de un acontecimiento excepcional: la literatura sobre el golpe de Estado del 23-F (1981-2014) », *Historiografías*, n° 9, janvier-juin 2015, p. 81-109.

<sup>3</sup> Misael Arturo López Zapico, « Anatomía de un “asunto interno”. La actitud del gobierno estadounidense ante el 23-F », *Ayer*, n° 84, vol. 4, 2011, p. 183-205, citation p. 184.

<sup>4</sup> Élie Haddad et Vincent Meyzie, « La littérature est-elle l'avenir de l'histoire ? Histoire, méthode, écriture », *op. cit.*

<sup>5</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *op. cit.*

<sup>6</sup> Anaïs Fléchet et Élie Haddad, « Introduction. Écriture de l'histoire et récit littéraire : actualités d'un débat », *op. cit.*, p. 10.

avons montré que Javier Cercas, contrairement à ce qu'énonce Monica Martinat, n'expose que ponctuellement les preuves de ses dires. En outre, il affirme fonder son interprétation générale, sur le mode paradoxal de l'assertion interrogative, sur une archive vidéo qui ne démontre que ce qu'il a bien voulu y voir depuis son autorité d'écrivain-voyant, quand bien même il tend à se prévaloir, également, d'une autorité de « témoin-expert<sup>1</sup> ». En second lieu, l'historien part du savoir historiographique acquis et d'un cadre méthodologique précis<sup>2</sup>. On l'a dit, Javier Cercas semble se nourrir de la micro-histoire qui, selon certains historiens, a favorisé un retour de l'historiographie contemporaine à « une histoire centrée sur des individus » et la « recherche d'une intelligibilité de l'histoire à hauteur d'homme<sup>3</sup> ». Les points de convergence sont notables, si ce n'est que la perspective héroïque développée par Cercas reconduit le modèle pré-moderne et donc pré-disciplinaire de l'*historia magistra vitae*. En troisième et dernier lieu, le partage de procédures de recherche permet également une discussion et un « contrôle des résultats » au sein de la communauté scientifique des historiens<sup>4</sup>. Or, *Anatomía de un instante* n'a été que très peu lu et commenté au sein de la communauté historique espagnole, hormis les cas exceptionnels déjà cités de Santos Juliá et de Luis Castro Bermejo<sup>5</sup>, et ce, en dépit d'un retentissement médiatique national et international particulièrement remarquable<sup>6</sup>. En Espagne, aucun historien n'a véritablement abordé de front *Anatomía de un instante* en tant que livre d'histoire méritant une discussion de fond. L'historien Justo Serna a pourtant publié un article censé aborder cette question, mais son approche relève bien plus de la critique littéraire – sous-tendue par un plaidoyer à notre sens faiblement étayé en faveur de l'intérêt heuristique de la littérature pour l'histoire –, que d'une évaluation de la pertinence historiographique du livre de J. Cercas<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Selon l'expression de Johanne Helbo Bøndergaard, *Forensic Memory*, *op. cit.*, p. 173. Selon elle, au fil du récit, « [t]he reader comes to rely on Cercas as the “expert witness” whose interpretations and informed guesswork we can rely on ».

<sup>2</sup> Élie Haddad et Vincent Meyzie, « La littérature est-elle l'avenir de l'histoire ? Histoire, méthode, écriture », *op. cit.*, p. 142.

<sup>3</sup> Anaïs Fléchet et Élie Haddad, « Introduction. Écriture de l'histoire et récit littéraire : actualités d'un débat », *op. cit.*, p. 12.

<sup>4</sup> Élie Haddad et Vincent Meyzie, « La littérature est-elle l'avenir de l'histoire ? Histoire, méthode, écriture », *op. cit.*, p. 139-140.

<sup>5</sup> Luis Castro Berrojo, « Tres versiones sobre el golpe del 23-F... o alguna más », *op. cit.*

<sup>6</sup> En décembre 2009, *Anatomía de un instante* est élu meilleur livre de l'année par *Babelia*, le supplément culturel d'*El País*. *El Mundo* en fait autant cette même année. En 2010, il reçoit le prix national de littérature narrative (Premio Nacional de Narrativa), remis par le Ministère de la Culture espagnol, puis en 2011, le prestigieux Prix Littéraire International Mondello-Ville de Palerme ainsi que le prix du Salon International du Livre de Turin.

<sup>7</sup> Justo Serna, « Un hombre sólo. Historia y virtud en *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas », *op. cit.*

Ce constat mérite d'être souligné et étendu à l'ensemble des romans documentaires de la mémoire. Les historiens espagnols se sont globalement montrés plutôt indifférents face à la publication de ces titres qui, pourtant, occupent effectivement leur terrain et semblent produire une pensée sur l'histoire et la mémoire, tout en se trouvant traversés par le souci de la transmission du savoir historique. Comme le remarque Monica Martinat, depuis un regard qui dépasse le cadre espagnol tout en l'englobant, il semble que les romanciers « se révèlent aujourd'hui plus sensibles que certains historiens aux enjeux de transmission de la vérité de leurs récits<sup>1</sup> ». Cette pensée fait écho au reproche souvent explicitement formulé par les romanciers du corpus, depuis la diégèse ou l'épitéxte, à l'endroit de la place de l'historien dans l'espace public. Outre la critique portée contre l'histoire militante d'un Andrés Trapiello, Javier Cercas et Isaac Rosa déplorent une insuffisance notable de la transmission du savoir historique.

Le constat mérite d'être placé en regard des objections récurrentes d'un Santos Juliá face à l'idée d'un « pacte d'oubli ». Selon lui, l'assimilation de l'amnistie d'octobre 1977 à une amnésie fait fi de l'intense production culturelle et historiographique sur la guerre civile durant mais aussi après la Transition<sup>2</sup>. Or, le problème relève moins des travaux menés en tant que tels que d'un problème mémoriel. Ce problème tient à une absence de mise en procès, et donc de justice<sup>3</sup>, mais aussi à un déficit constaté – et peut-être lié – dans la transmission du savoir dans l'espace public, notamment pour ce qui est de l'enseignement de l'histoire. Celui-ci a été notablement déficient pour toute une génération d'Espagnols âgés actuellement de 35 à 60 ans à en croire certaines voix autorisées<sup>4</sup>.

Dès lors que l'on prend la peine de relever les réactions des historiens espagnols face au roman mémoriel, on constate qu'elles se révèlent minoritaires, souvent critiques voire hostiles, et ponctuellement laudatives. Fort logiquement, Javier Cercas concentre,

---

<sup>1</sup> Monica Martinat, « Historiens et littérature, romanciers et histoire : autour de quelques livres récents », *op. cit.*, p. 43.

<sup>2</sup> Santos Juliá, « Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición », *Claves de razón práctica*, n° 129, janvier-février 2003, p. 14-24 ; *id.*, *Elogio de Historia en tiempo de Memoria*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>3</sup> Sur la proximité sémantique et notionnelle entre amnistie et amnésie, réfutée par Santos Juliá, cf. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 585-589. Selon le philosophe français, l'amnistie revient à instaurer un « devoir d'oubli » qu'il ne considère guère vertueux, en dépit de son usage en faveur de l'unité nationale. Il s'interroge ainsi : « le défaut de cette unité imaginaire [promue par l'amnistie] n'est-il pas d'effacer de la mémoire officielle les exemples de crimes susceptibles de protéger l'avenir des erreurs du passé et, en privant l'opinion publique des bienfaits du *dissensus*, de condamner les mémoires concurrentes à une vie souterraine malsaine ? » (*ibid.*, p. 588).

<sup>4</sup> Cf. François Godicheau, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *op. cit.*, p. 59-75, cf. p. 70. Il fonde ses dires sur Jesús Izquierdo Martín et Pablo Sánchez León, *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, Madrid, Alianza, 2006.

pour des raisons de reconnaissance et de popularité, les quelques réactions que nous avons pu trouver. Dès 2006, Pablo Sánchez León relève, au détour d'un article, l'importance des romans de la mémoire, et notamment de *Soldados de Salamina*. Il associe le roman de Javier Cercas à un « intento de recuperación del punto de vista subjetivo », c'est-à-dire une histoire située qui serait la conséquence d'une rébellion de « la mémoire collective<sup>1</sup> ». Ce même historien, aux côtés de Jesús Izquierdo, développe son propos dans un ouvrage paru la même année, dans lequel le dialogue entre littérature et histoire se présente comme nécessaire afin d'aboutir à une rénovation historiographique<sup>2</sup>. Le roman documentaire de la mémoire semble alors pouvoir y contribuer, comme l'illustre le récit de micro-histoire *Piedralén*, de l'historien Carlos Gil Andrés qui affiche sa dette à son endroit. Ainsi, *Soldados de Salamina*, dans un premier temps, mais également *Enterrar a los muertos* et *El vano ayer* sont cités en tant que sources d'inspiration formelle et épistémologique, puisqu'ils permettent à Carlos Gil Andrés de faire de son récit une exposition du processus d'enquête, un récit *in fieri*<sup>3</sup>.

Le regard de Pablo Sánchez León et Jesús Izquierdo s'avère bien plus critique que pouvait laisser supposer leur enthousiasme pour une littérature à même de favoriser un renouveau des récits sur le passé récent et leur démocratisation. Ils déplorent en effet la déshistoricisation à l'œuvre dans le roman puisque Javier Cercas plongerait dans le passé en y projetant ses valeurs tirés du temps de l'écriture. Son roman contribuerait dès lors à consolider la naturalisation du passé et à entretenir un certain manichéisme<sup>4</sup>. Si l'on omet les éloges de l'historien Justo Serna, déjà évoqués, on peut constater que la critique idéologique de la production romanesque de Javier Cercas, fort abondante depuis les études littéraires – un cas d'école en la matière serait l'ouvrage de David Becerra qui s'attaque du reste au roman de la mémoire dans son ensemble<sup>5</sup> –, n'a pratiquement pas été conduite par des historiens, à l'exception notable de deux articles<sup>6</sup> de Francisco Espinosa publiés suite à la parution de *El monarca de las sombras*. Ces articles en proposent une

---

<sup>1</sup> Pablo Sánchez León, « La objetividad como ortodoxia: los historiadores y el conocimiento de la guerra civil española », *op. cit.*, p. 131.

<sup>2</sup> Jesús Izquierdo Martín et Pablo Sánchez León, *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, *op. cit.*, p. 259-261.

<sup>3</sup> Carlos Gil Andrés, *Piedralén*, *op. cit.*, p. 121-122 pour le passage sur Javier Cercas, et p. 347 pour la dette à l'égard d'Ignacio Martínez de Pisón et d'Isaac Rosa.

<sup>4</sup> Jesús Izquierdo Martín et Pablo Sánchez León, *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, *op. cit.*, p. 261.

<sup>5</sup> David Becerra Mayor, *La Guerra Civil como moda literaria*, *op. cit.*, p. 204-207, notamment.

<sup>6</sup> Francisco Espinosa Maestre, « Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo », *op. cit.* ; *id.*, « A vueltas con Javier Cercas », *Eldiario.es*, 07/04/2017. En ligne : [https://www.eldiario.es/tribunaabierta/vueltas-Javier-Cercas\\_6\\_630696935.html](https://www.eldiario.es/tribunaabierta/vueltas-Javier-Cercas_6_630696935.html), dernière consultation le 15/06/2019.

lecture depuis l'autorité d'un historien expert soucieux de débusquer l'idéologie que les erreurs – réelles ou supposées<sup>1</sup> –, les ambiguïtés et les non-dits historiques de Javier Cercas révéleraient. Il ne s'agit pas ici de les commenter en profondeur, puisque Sebastiaan Faber a récemment proposé une analyse contextualisée de ces écrits polémiques<sup>2</sup>. Son article, du reste favorable à la position défendue par Francisco Espinosa, souligne non sans raison le refus du romancier d'entrer dans un véritable débat, notamment en faisant usage de la disqualification<sup>3</sup>. Cet échange conflictuel nous intéresse ici précisément du fait de son exceptionnalité : la polémique n'aura guère engagé que Francisco Espinosa et un autre historien proche de Javier Cercas<sup>4</sup>. Il s'agit, à notre connaissance d'une des seules réactions historiennes sur le fond aux représentations sur l'histoire récente véhiculées par un romancier espagnol contemporain. Comment expliquer cette faible réactivité des historiens face à un discours littéraire soucieux de se substituer voire d'affirmer une forme de supériorité face au savoir produit depuis l'institution historiographique ?

À défaut d'une enquête empirique auprès de cette communauté, on ne peut qu'avancer des hypothèses. Nous n'en proposerons qu'une seule et unique. Les historiens

---

<sup>1</sup> Luciano Fernández, « Ante las mentiras de Francisco Espinosa sobre Javier Cercas », *Eldiario.es*, 30/03/2017. En ligne : [https://www.eldiario.es/tribunaabierta/mentiras-Francisco-Espinosa-Javier-Cercas\\_6\\_627897225.html](https://www.eldiario.es/tribunaabierta/mentiras-Francisco-Espinosa-Javier-Cercas_6_627897225.html), dernière consultation le 15/06/2019. L'une des erreurs relevées par Luciano Fernández porte sur une accusation infondée concernant les causes de l'assassinat d'une jeune femme, Sara García, rapportée dans le roman de Javier Cercas. F. Espinosa laisse entendre que, pour des raisons idéologiques, J. Cercas aurait omis de mentionner que cette jeune femme était institutrice alors même que ce statut socioprofessionnel serait la cause politique probable de sa mort. L. Fernández montre qu'il s'agit d'une erreur historique de la part de son collègue – qu'il interprète comme un mensonge –. F. Espinosa reconnaîtra son erreur dans sa tribune « A vueltas con Javier Cercas » tout en considérant qu'elle ne modifie guère la substance ni la portée de sa critique prise dans sa totalité. Ce fait constitue pourtant l'un des moteurs de la polémique puisqu'il soulève une question éthique autour de l'usage de faits graves, lestés par le poids de l'histoire, dans le roman.

<sup>2</sup> Sebastiaan Faber, « Pasado de rosca. Sobre Javier Cercas y Francisco Espinosa », *De Re Historiographica. Conversaciones sobre la historia*, 12/05/2019. En ligne : <https://derehistoriographica.wordpress.com/2019/05/12/pasado-de-rosca-sobre-javier-cercas-y-francisco-espinosa/>, dernière consultation le 15/06/2019.

<sup>3</sup> Cf. Javier Cercas, « Plumas en el viento », *El País semanal*, 05/05/2019. Sans renvoyer dos à dos Francisco Espinosa et Javier Cercas, on pourra relever que la diatribe se lit autant dans les articles d'Espinosa que dans la réponse, d'une rare violence, de Javier Cercas, plus de deux ans après. Espinosa, outre l'accusation frontale inscrite dans le titre, formule à la fois des reproches esthétiques – le roman de Cercas serait selon ses dires insipide et ennuyeux, dans une « égofiction » dans laquelle l'égoïsme de l'auteur l'amène à se penser comme un nouveau Homère – mais aussi sur le plan du savoir historique – Cercas invente et vient ruiner le travail des historiens sérieux tout en véhiculant des représentations franquistes –. De son côté, Javier Cercas, en quelques lignes, réplique en se présentant comme victime d'une calomnie de la part d'un « pseudo-historien » accusé de mentir en usant de méthodes nazies : « lo seguro es que se trata de un émulo fiel de Adolf Hitler, quien en *Mein Kampf* sostuvo con razón que las mentiras, para ser creíbles, cuanto más gordas, mejor ».

<sup>4</sup> Il s'agit de Luciano Fernández Gómez, ancien député autonome du PCE puis du PSOE en Estrémadure, professeur d'histoire dans l'enseignement secondaire, son activité académique s'est limitée à la publication de deux articles sur les Hurdes au début des années 1980.

spécialistes de l'Espagne contemporaine font face à un défi de taille en péninsule ibérique : leur statut d'expert a été mis en cause de l'extérieur et de l'intérieur de l'institution historiographique. De l'intérieur, on a relevé les clivages forts qui font de l'écriture de l'histoire une activité de « combat », à l'image d'Ángel Viñas, de sorte que le renouveau d'une histoire conservatrice semble constituer un front qui accapare nombre d'acteurs de ce champ. À cette première donnée, il faut ajouter l'activisme d'historiens qui voient dans les revendications mémorielles qui émergent au début des années 2000 le moyen de démocratiser l'histoire et la production du savoir – tels Pablo Sánchez León et Jesús Izquierdo Martín –, tandis que nombre de leurs collègues, dans la lignée de la méfiance initiale des historiens français<sup>1</sup>, préfèrent maintenir une frontière plus étanche<sup>2</sup>. En d'autres termes, le roman documentaire de la mémoire ne constitue qu'un défi parmi de nombreux autres, en dépit de la consécration et de l'influence de l'œuvre de Javier Cercas.

### **3.2.4. El vano ayer : la révérence à l'égard de l'historiographie**

Il y a, dans *El vano ayer*, une révérence d'Isaac Rosa à l'égard de l'histoire en tant que source indissociable de l'exigence éthique d'une correspondance rigoureuse entre l'univers de la fiction et le réel historique. Cette révérence pourrait s'entendre comme une subordination à d'autres modèles textuels, et à l'écriture de l'historien en particulier. Pour autant, l'analyse permet d'écarter cette interprétation au profit d'un dialogue complexe, nourri d'une volonté de problématiser la mise en récit, qui participe de la productivité esthétique et épistémologique du roman.

L'importance des travaux des historiens dans *El vano ayer* s'incarne dans le souci de la « documentación histórica », selon les termes de Germán Labrador<sup>3</sup>. Selon Anne-Laure Rebreyend, à l'image des romans de la mémoire de son corpus, *El vano ayer* manifesterait une « épistémologie objectiviste » qu'elle attribue à l'influence de l'historiographie dominante en Espagne. De ce point de vue, le roman d'Isaac Rosa, à l'image de nombre de romans mémoriels, afficherait sa subordination à ce modèle en ce

---

<sup>1</sup> Stéphane Michonneau, *Un récit mémorable*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>2</sup> Santos Juliá, *Elogio de Historia en tiempo de Memoria*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Germán Labrador, « Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de la memoria histórica », *op. cit.*, p. 125. ; pour une perspective comparable, voir également : Sebastiaan Faber, « Dieciocho tesis sobre la obra de Isaac Rosa », *op. cit.*



qu'il y trouve une façon de « légitimer sa relation avec le monde empirique, et son savoir<sup>1</sup> ». Toujours depuis cette perspective, *El vano ayer* contesterait le « pouvoir cognitif de la fiction », associé en bloc au « pacte réaliste » dans la mesure où il serait un pourvoyeur de paralittérature et de formes mélodramatiques. De ce fait, Isaac Rosa s'en remettrait, « en dernière instance et malgré la réflexion sur les manipulations de l'écriture de l'histoire, à la tangibilité des faits et à la vérité historique<sup>2</sup> ». Nous n'avons pas la même lecture, d'abord parce que la condamnation du pacte réaliste et de la puissance cognitive de la fiction n'est en aucun cas univoque dans *El vano ayer*. En effet, comment un roman de fiction aspirant à délivrer une connaissance et à produire une communauté de lecteurs critiques pourrait-il, dans le même temps, condamner de manière péremptoire la puissance cognitive de la fiction ?

Au contraire, on lit dans ce récit une réaffirmation des vertus de la fiction, dès lors qu'elle s'en tient à une certaine convenance et à une véritable rigueur, notamment dans l'usage des référents historiques. Nous l'avons montré, pour Isaac Rosa, la fiction est un *pharmakon*. En tant que puissant outil de construction des représentations, il peut constituer un venin susceptible d'infuser dans les imaginaires et de perdurer dans le temps<sup>3</sup>. Mais la fiction constitue également un remède, et c'est à ce titre que la forme du roman excentrique est mobilisée par Isaac Rosa. Il s'agit donc moins de remettre en cause l'écriture réaliste que son dévoiement. À cet égard, la continuité que pose le roman entre les discours franquistes et la paralittérature signifie bien une dégradation du réel qu'il importe de contrecarrer par le détour d'autres récits. Ce positionnement contestataire perpétue celui des romanciers sociaux des années 1950 et 1960 auxquels Isaac Rosa voue une admiration certaine<sup>4</sup>. La bibliographie conclusive (*EVA*, p. 308) fournit à cet égard

---

<sup>1</sup> Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalistes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, op. cit., notamment p. 222, 240 et, pour la citation, p. 535.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>3</sup> « Me llamaba la atención una distorsión grande entre el discurso que se construye desde la ficción, novelas, cine, televisión; y el discurso que se construye desde la investigación histórica. En la ficción presenta muchos huecos, no se ha facilitado la comprensión del Franquismo, pero a cambio tiene mucho más peso en la construcción del imaginario colectivo del pasado reciente. Los lectores nos construimos la imagen del Franquismo a partir de novelas y películas más que de ensayos históricos. Un ejemplo es *La colmena* de Cela. Sigue siendo leída como un documento de época, como la mejor imagen de la posguerra, y no es verdad, *La colmena* oculta mucho, no cuenta cómo era el Madrid de los años '40. Sin embargo, insisto, la novela es aceptada como un fiel reflejo » (David Corominas, « Entrevista con el escritor Isaac Rosa: "Una visión nostálgica es también una visión política" », *Diagonal*, 02/11/2007. En ligne : <http://www2.rebellion.org/noticia.php?id=58435>. Dernière consultation le 17/06/2019.

<sup>4</sup> « Pour ce qui est [de la représentation littéraire] du franquisme, mes références sont Juan Goytisolo, certains romanciers appartenant au soi-disant « réalisme social » (Antonio Ferrer, López Pacheco, López Salinas) et Luis Martín-Santos » (Élodie Richard, « Entretien avec le romancier Isaac Rosa », op. cit., p. 79).

une référence de taille puisqu'on y trouve le recueil d'essais *El furgón de cola* de Juan Goytisolo, dans lequel ce dernier pose la nécessité d'un réalisme à même de restaurer une réalité devenue irréaliste sous le poids du discours franquiste : « En una sociedad en que las relaciones humanas son profundamente irreales, el realismo es una necesidad. [...] para los escritores españoles la realidad es nuestra única evasión<sup>1</sup> ».

La posture d'Isaac Rosa vis-à-vis du discours historien ne se saisit qu'au prisme de la complexité du récit. En tout état de cause, le respect affiché à son endroit ne signifie pourtant pas une position de subordination. Dans *El vano ayer*, l'historiographie apparaît fréquemment comme une source légitime à laquelle se référer, notamment pour construire une fiction historique recevable sur un plan éthique, politique et cognitif.

On peut déceler trois modes de présence explicite de l'historien dans le récit. D'une part, l'historiographie est convoquée à l'orée du roman sous le biais d'un montage documentaire parodique dans lequel le narrateur fait mine de trouver un anonyme de l'histoire au détour des index onomastiques d'ouvrages d'histoire générale de l'Espagne du XX<sup>e</sup> siècle avant de procéder, dans un second temps, à quelques menues vérifications. Cette séquence revient à produire des attaques intertextuelles notables sous la forme de commentaires ironiques qui sont autant d'accusations à l'encontre de fictions historiques soucieuses de vraisemblance mais non de rigueur historique. D'autre part, l'historien se retrouve à nouveau légitimé sur un mode ironique lorsqu'un personnage de policier néofranquiste témoigne en produisant une critique des historiens, accusés d'avoir construit une légende noire autour de la répression policière sous le franquisme exemplifiée ici par la torture du militant communiste Julián Grimau :

yo estuve presente en lo sucedido con Grimau, lo acababan de sacar del calabozo para un interrogatorio, iba esposado, lo llevaba un funcionario agarrado por un brazo y al pasar por un pasillo con ventanas se revolvió, tomó carrera y se lanzó contra la cristalera: pero después, todos esos historiadores farsantes han dicho en sus libros que Grimau fue defenestrado, que lo machacaron, que fue brutalmente torturado: esos mismos historiadores que han contado mentiras espantosas, que nos han tejido una historia impresentable a los policías que sólo cumplimos con nuestro trabajo, que pusimos nuestro granito de arena para que este país llegase

---

On remarquera qu'Armando López Salinas fait un caméo dans l'adaptation cinématographique de *El vano ayer*, *La vida en rojo* (2008), du réalisateur Andrés Linares.

<sup>1</sup> Juan Goytisolo, *El furgón de cola*, Paris, Ruedo Ibérico, 1967, p. 172, cité par Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme sous le franquisme*, op. cit. p. 71. Raquel Maciuci a par ailleurs souligné l'influence intertextuelle de Goytisolo dans les procédés autoréférentiels qui innervent le récit. Cf. Raquel Maciuci, « Poética y política de la memoria en *El vano ayer* de Isaac Rosa », dans Mariana Genoud de Fourcades, Gladys Granata de Egües et Carolina Cruz (éds.), *Unidad y multiplicidad: tramas del Hispanismo actual. Actas del VIII Congreso de la Asociación Nacional de Hispanistas*, Mendoza, Zeta, 2009, p. 171-178, cf. p. 172-173.

adonde está hoy, que lo hemos dado todo por España, incluso la vida, y no esperamos el merecido agradecimiento público, menos aún el de resentidos como usted, aunque confiamos en que la historia será ecuánime en su juicio... (EVA, p. 290)

Enfin, les références bibliographiques d'ouvrages historiographiques en fin de volume matérialisent un troisième mode de présence explicite de la figure de l'historien. Dans notre commentaire de cette bibliographie, proposé dans la première partie de cette étude, nous avons relevé l'hétérogénéité des références proposées, notamment sur un plan disciplinaire. En effet, aux témoignages s'ajoutent des ouvrages fictionnels et des ouvrages de sciences humaines, dont nombres de livres d'historiens. Dans cette indisciplinisme marquée, l'espace paratextuel contribue à instituer la fiction en un lieu de rencontre et d'exposition de discours factuels hétérogènes, dans la lignée de la critique à la fois intertextuelle et interdiscursive qui oriente le récit et structure sa visée argumentative étudiée *infra*.

Par ces références, nombreuses, à des travaux d'historiens, *El vano ayer* ne fait sans doute pas que reconnaître la « dette » de l'auteur (EVA, p. 307) à leur égard, raison pour laquelle il est possible de formuler des hypothèses sur les raisons de cette présence. On pourra y voir la matérialisation du lien étroit que cherche à nouer le récit avec des sources et, partant, avec le passé, grâce à la caution historiographique que constituent ces références<sup>1</sup>. Dans un même ordre d'idée, cette monstration bibliographique des sources, inusuelle dans un ouvrage de fiction, semble rendre compte de la volonté d'instaurer un dialogue effectif et sincère avec les discours autorisés sur le réel. Comme l'affirme Juan Antonio Ennis, ce type de dispositif fonctionne comme une ouverture du récit fictionnel à son dehors, de manière à constituer une inscription du récit dans un réseau de textes, mais aussi à accompagner explicitement le lecteur vers ces autres textes<sup>2</sup>, comme si le roman se voulait être un lieu de passage vers un ailleurs, vers d'autres lectures. On retrouve ici, dans cette « mise en circulation<sup>3</sup> » d'ouvrages, l'entreprise de configuration du lecteur critique qu'appelle de ses vœux l'auteur.

Cette entreprise apparaît d'autant plus évidente dès lors qu'on songe aux nombreuses interventions d'Isaac Rosa sur le rôle problématique du romancier comme

---

<sup>1</sup> Mario Martín Gijón, « Un cambio de paradigma en la novela de la memoria. Sobre *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) de Isaac Rosa », *Études romanes de Brno*, n° 2, 2012, p. 33-41, cf. p. 37-38.

<sup>2</sup> Juan Antonio Ennis, « De la literatura a la historia. Umbrales de la narrativa española actual », *Espacios nueva serie. Estudios Literarios y del Lenguaje*, n° 3-4, 2008, p. 115-129.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 125.

substitut de l'historien pour nombre de lecteurs avides d'apprendre en se divertissant. Ainsi, dans son introduction élogieuse à l'ouvrage de David Becerra sur la guerre civile comme « mode littéraire », il reproche aux romans mémoriels de ne pas être utiles « ni para entender el pasado que dicen interpretar, ni para entender el presente desde el que escriben », tout en perpétuant des versions franquistes du passé. Cette situation pose d'autant plus problème que ces récits, selon le romancier, rempliraient une importante fonction sociale, face aux insuffisances d'acteurs légitimes, notamment les acteurs politiques, éducatifs et universitaires<sup>1</sup>. Ce souci s'affiche également dans *El vano ayer* dans lequel l'auteur diégétique fait allusion à « esa forma de historiografía que podría ser cierta novela sobre el franquismo » (*EVA*, p. 58).

En envisageant ensemble cette critique épitextuelle et la réponse textuelle que constitue *El vano ayer*, ce récit peut être saisi à la fois depuis un rapport de respect à l'égard de l'histoire, mais aussi depuis une dynamique collaborative. Tout se passe comme si le roman pouvait devenir, dans certaines conditions, le lieu de circulation de savoirs historiques. Il se manifeste donc moins une subordination du roman à l'écriture de l'histoire qu'une volonté de donner au récit littéraire une égale capacité à narrer le passé, dans un rapport collaboratif et égalitaire avec les discours de savoir, et avec celui de l'historien en particulier. À cet égard, le savoir historique représenté dans le roman glisse parfois vers l'idée d'un savoir historique construit par le roman – postulat dont nous avons montré plus haut les limites à l'aide des apports de Vincent Debaene –. Ainsi, Isaac Rosa associe parfois le récit de fiction à une capacité à établir des faits historiques et non plus seulement à véhiculer des représentations. On a déjà évoqué l'exemple de la bande-dessinée testimoniale *Paracuellos*, de Carlos Giménez, citée en exemple par le narrateur dans le texte (*EVA*, p. 97). Dans l'épitéxte, l'auteur, dans un entretien avec l'historienne Élodie Richard, a précisé les raisons de cette référence en des termes éclairants :

*Certains épisodes du passé ont été suffisamment bien établis par d'autres fictions, et cela me semble vain de chercher à les remplacer par d'autres fictions qui n'atteindront pas leur degré d'efficacité. Après Paracuellos, cela n'a plus aucun sens d'écrire une fiction sur les homes d'enfants du franquisme, d'où mon renvoi à la lecture de l'œuvre de Giménez<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> Isaac Rosa, « Prólogo. Y pese a todo, necesitamos más novelas sobre la Guerra Civil », dans David Becerra Mayor, *La Guerra Civil como moda literaria*, op. cit., p. 9-14.

<sup>2</sup> Élodie Richard, « Entretien avec le romancier Isaac Rosa », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n° 127, Presses de Sciences Po, 2015, p. 77-84, cf. p. 83. Nous soulignons.

Enfin, dans *El vano ayer*, le montage de fictions de témoignage et de documents authentiques (mais non référencés) ne met pas le lecteur face à une réalité historique objectivable, que sous-tendrait un paradigme objectiviste, mais bien face aux impasses qu'implique la quête des faits réels, toujours relatifs à un point de vue et un engagement situé. Le destin d'André Sánchez et de Julio Denis reste en suspens et la pluralité des versions parsème le récit d'angles morts et de blancs que le lecteur ne pourra que chercher à compléter après une forme de délibération, comme s'il devenait lui-même un juge ou un historien face au défilé des comparutions intempestives des témoins et des pièces à conviction. Ce dispositif constitue non plus un mode de présence explicite mais bien implicite de l'historien, par la mise en présence fictionnelle de ses outils, et par le façonnement d'une réception « alter-historienne ».

Certes, l'œil de l'histoire (et de l'historien) semble souvent exercer une fonction de contrôle du récit. Ainsi, nombre de commentaires métanarratifs, pris en charge par le narrateur ou par un des *relatores*, font poindre le souci d'une correspondance de la fiction avec le savoir historique établi. Par exemple, le choix de conférer à André Sánchez un statut de militant communiste répond à un souci de véridicité historique, du fait de la « mayoritaria movilización y organización comunista », prouvée, statistiquement, par « el mayor número de muertos, detenidos, torturados, años de cárcel » (*EVA*, p. 57-58). On retrouve en permanence dans le récit ce souci du bon usage des faits dans la fiction afin de ne pas déformer le réel, ce qui vaut à la fois comme pouvoir d'affirmation du pouvoir de la littérature et de la nécessité d'un exercice responsable de ce dit pouvoir.

En dépit du souci de la rigueur historique qui pourrait effectivement laisser entendre que les faits sont bien établis et que les romanciers mémoriels ne les respectent tout simplement pas, la poétique du récit met en évidence la dimension interprétative qu'implique la reconstitution du passé, elle-même indissociable d'une mise en intrigue<sup>1</sup>. De ce point de vue, l'écriture (et la lecture) de *El vano ayer* engage une perspective constructiviste. Dans sa pratique critique du réalisme, Isaac Rosa ne vise pas simplement à « rendre le réel [...] mais à rendre le réel problématique<sup>2</sup> », pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman à propos du réalisme brechtien. Le montage contestataire à l'œuvre dans le récit, dans sa mise en procès permanente de la représentation, invite sans cesse le lecteur à se méfier de la représentation et de la dégradation qu'elle peut

---

<sup>1</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 307 et suivantes.

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, op. cit., p. 109.

impliquer. La littérature, dès lors qu'elle fige, qu'elle consacre, ou qu'elle dégrade via des formes éculées et paralittéraires, tend à naturaliser. Selon Vincent Debaene,

*la littérature, c'est ce qui naturalise.* La littérature (c'est-à-dire [...] ce qui est conçu comme littérature dans une modernité dont nous relevons encore), c'est un mode de discours qui occulte les conditions de production des objets ou qui dissimule leur historicité.

Cela doit s'entendre en deux sens. Premier sens [...] : la littérature se naturalise *elle-même* comme littérature, [...] autrement dit elle fait oublier le geste de classement qui la précède et qui est sa condition (ceci est de la littérature, ceci n'en est pas). Second sens : la littérature naturalise *ses contenus* [...] et, à ce titre, participe à l'institution du social en produisant et imposant des classifications et des représentations, des découpages et une organisation du monde, qui en retour informent les comportements<sup>1</sup>.

Isaac Rosa, conscient de ce pouvoir de naturalisation, fait précisément de son récit le lieu d'une mise à distance à même de créer les conditions d'un roman qui « fait savoir » en redonnant ou en tentant de redonner au passé son altérité. En ce sens, on retrouve ici l'ambition de l'historien soucieux de redonner au passé son irréductible singularité. La critique des formes paralittéraires se fait ainsi au nom de cette tendance à essentialiser le réel au profit de catégories monolithiques, à l'image de cette crainte exprimée par le narrateur à l'endroit d'une histoire réduite à une simple *commedia dell'arte* qui ferait du mal un « defecto innato, ajenos a dinámicas históricas o intereses económicos » (*EVA*, p. 21).

Le réalisme critique et dénaturant d'Isaac Rosa n'est pourtant pas sans lien avec la prose de Javier Cercas, par-delà la distance idéologique qui pourrait compromettre un tel rapprochement. En effet, tous deux mettent en tension, consciemment, et à des degrés divers, le pouvoir de naturalisation et de déstabilisation de la littérature. Le montage contestataire proposé par Isaac Rosa vise à redonner tout son poids politique et sa singularité au passé, tandis que Javier Cercas, dans *Anatomía de un instante*, affirme mobiliser la vérité poétique – le « secret essentiel » – et la vérité historique – qu'il associe à la singularité de l'événement. Tant dans *El vano ayer* que dans *Anatomía de un instante*, il en résulte une dimension troublante de ces récits, d'ailleurs associée par Javier Cercas, en ce qui le concerne, à la notion d'*ostranenie*, forgée par le formaliste russe Victor Chklovski, afin de désigner la complication du réel qu'impliquerait la littérature et l'art en général. De ce point de vue « la misión del arte consiste en desautomatizar la realidad, en

---

<sup>1</sup> Vincent Debaene, « La littérature face aux savoirs : frontière ou objet ? », *op. cit.*, p. 282, l'auteur souligne.

convertir en extraño y singular, lo que a fuerza de tanto verlo, ha acabado pareciéndonos normal y corriente<sup>1</sup> ». Dès lors, « La auténtica literatura no tranquiliza: inquieta ; no simplifica la realidad: la complica<sup>2</sup> ». Il s'agit ici de propos tenus par Javier Cercas auxquels pourrait aisément souscrire Isaac Rosa.

Ce n'est sans doute pas le moindre paradoxe de la littérature – en tout cas de la littérature consacrée ou cherchant à le devenir – que de dissimuler son pouvoir de naturalisation derrière son ambition de perturber et de déstabiliser notre regard sur le monde.

La relation complexe et plurivoque que le roman documentaire de la mémoire entretient avec le discours de l'historien se nourrit de cette tension qui permet de tisser un entre-deux toujours instable et fluctuant entre le champ d'action du romancier et celui de l'historien. Si le roman documentaire de la mémoire semble vouloir concurrencer voire même supplanter l'histoire, l'exercice n'aboutit jamais pleinement, sur un plan épistémologique, à une confusion ou à une confluence des deux champs. Il n'en reste pas moins que le roman documentaire mémoriel se trouve traversé par une ambition post-disciplinaire matérialisée par la mise en scène des outils de l'historien et du processus herméneutique, ainsi que par la présence d'une représentation – mais non d'une construction au sens disciplinaire du terme – du savoir historique.

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, op. cit., p. 115.

<sup>2</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, op. cit., p. 117.

## *Conclusion*

Il s'est agit ici de revenir à l'effet de document au cœur des romans documentaires de la mémoire non plus depuis la perspective paradigmatique développée dans la première partie de cette étude, ni même depuis une syntaxe interne au récit, mais dans son dialogue avec l'interdiscours depuis la puissance d'attestation et de trouble que produisent les modalités documentaires convoquées dans l'espace du roman.

De manière récurrente, le roman documentaire de la mémoire cherche à se faire une place dans une configuration discursive circonstancielle, puisqu'éminemment liée à un contexte qui fait ici également figure de co-texte, à savoir les revendications mémorielles qui ont occupé le débat public depuis la fin des années 1990 en Espagne.

La tension entre document et monument, entre écriture périssable et écriture mémorable, constitue l'une des dynamiques structurantes de ces récits par lesquels la question identitaire surgit depuis la double perspective de l'identité collective et de l'identité générique. Le retour aux sources permet d'« an-archiver », c'est-à-dire de troubler et de questionner le récit national. Il se trouve également mis au service de l'édification d'une place pour le roman depuis laquelle procéder à cette interrogation, non sans brouiller les frontières entre le discours littéraire et les discours factuels.





## **Conclusion : La littérature comme espace de débat : *la novela forense***

---

L'enjeu de la dernière étape de ce parcours aura été de comprendre par quels mécanismes textuels le roman documentaire de la mémoire s'insère et participe au débat public avec des armes proprement littéraires. Le choix a été fait de distinguer, afin de mieux les décrire, les stratégies argumentatives, liées à des mécanismes syntaxiques internes, et la question des rapports de ces récits à l'interdiscours saisi dans son versant mémoriel et historiographique. Ces deux aspects s'articulent et s'imbriquent étroitement, dans la mesure où l'intervention dans l'interdiscours et la prise de position qu'elle implique ne sauraient se penser en dehors de la visée argumentative de ces romans, qui n'est autre que celle de transmettre, voire de produire, par le biais du roman, une connaissance engagée sur le passé. Cette connaissance est d'abord discursive. Elle tient non seulement à des savoirs factuels, mais également et surtout à des cadres interprétatifs et, notamment dans *El vano ayer*, à des procédés cognitifs. Ces derniers peuvent être décrits comme des « façons de lire » que l'on peut également envisager comme des « manières d'être » et de se tenir face aux discours, en somme « une manière de se conduire », pour emprunter les termes de Marielle Macé<sup>1</sup>.

Le lien avec le roman à thèse, précisé, permet de saisir l'ambition argumentative de ces récits et les procédés qui la servent : centralité du narrateur-enquêteur comme source légitime de la construction des savoirs interprétatifs via la redondance, l'amalgame, la configuration du réseau actantiel, le dualisme qui a partie liée avec la récurrence de la contrediscursivité, la présence d'une doctrine qui informe la prise de position défendue dans le roman. Ce modèle générique, particulièrement prégnant dans

---

<sup>1</sup> Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2011, p. 182.

*Mala gente que camina* et *Ayer no más*, se laisse percevoir avec des infléchissements notables dans *El vano ayer* et *Anatomía de un instante*. La proximité avec ce modèle fait signe vers l'ambition de ces romans de proposer un dialogue nourri avec son dehors, quand bien même ces récits se caractérisent par le brouillage de la frontière avec d'autres champs discursifs et d'autres disciplines. De ce fait, ils semblent participer d'un mouvement de liaison disciplinaire, après la longue période de division du travail intellectuel qui a tendu à exclure la littérature du champ des discours de savoir.

L'hypothèse d'un mouvement « post-disciplinaire » a ici été éprouvée à la lumière de l'analyse des rapports entre le roman documentaire et l'écriture historique. Les positions des romanciers oscillent entre la complémentarité (Rosa), la substitution (Prado) et l'affirmation d'une supériorité de fait (Cercas) ou de circonstance (Trapiello). Pour autant, chacun des récits cherche à se construire une place légitime à participer à l'élaboration des représentations sur le passé récent de l'Espagne contemporaine en ayant recours à un jeu alter-historiographique. Par ce biais, les romans du corpus se construisent une transativité toujours problématique mais affirmée par des déclarations de principe sur la nécessité de l'écriture littéraire face aux mensonges en circulation dans l'espace public. Plus qu'une liaison disciplinaire effective, qui reviendrait à passer trop rapidement sur la spécificité des savoirs disciplinaires et leur mode de validation propre, il y a là un désir de concéder à la littérature une place de choix liée à sa capacité, toujours incertaine, à se placer à la croisée des discours.

Les études littéraires et culturelles ont récemment rassemblé un ensemble de productions culturelles, liées au *boom* mémoriel, sous l'appellation de « *forensic mode* », en anglais, ou de « *modo forense* », en castillan. Le « *modo forense* », dont la traduction par « mode légiste » ou « mode légal » en français nous semble trop insatisfaisante pour être ici conservée, renvoie à l'idée d'une « *judicialización del discurso estético o cultural* » de manière à lui permettre de participer à l'élaboration de représentations sur le passé, selon Ulrich Winter<sup>1</sup>. Dans ce cadre,

el término “forense” incluye [...] los relatos culturales, estéticos, comprometidos con la verdad histórica, tanto más cuanto se orientan hacia los discursos fácticos. En este sentido amplio, lo forense apunta al hecho de que todos los discursos reivindicativos sobre el pasado constituyen prácticas “forenses”, en

---

<sup>1</sup> Ulrich Winter, « Memoria histórica e imaginación jurídica: políticas estéticas de la memoria, desde la justicia poética al *forensic turn* », *op. cit.*, p. 184-185.

la medida en que constituyen “foros” de la justicia, según el sentido etimológico de la palabra *forum* o *ágora*<sup>1</sup>.

L'intérêt de cette approche pour envisager les récits de notre corpus tient précisément à cette saisie conjointe du discours littéraire comme justice compensatoire – dans un jeu avec les figures du juge et de l'historien – mais aussi comme lieu de débat ouvert à l'espace public, au forum.

Selon Johanne Helbo Bøndergaard, le récit *forense* se caractérise, d'une part, par sa tendance à instituer le témoignage en preuve, et, d'autre part, par la mise en scène des preuves de manière à représenter le processus même d'interprétation à un « forum de lecteurs » lui-même amené à évaluer ou à contester les conclusions du narrateur<sup>2</sup>. Ainsi, les récits *forenses* « invitent le lecteur à devenir partie intégrante d'une assemblée regroupée autour des preuves et à prendre part, en tant que membre de ce forum, à leur évaluation et à leur contestation<sup>3</sup> ». L'analyse des romans a permis effectivement de mettre en lumière cette volonté de construire une scénographie qui relève non seulement de l'enquête mais aussi de la mise en procès<sup>4</sup> et de la mise en débat. Dans ce cadre, les modalités documentaires reversées dans l'espace littéraire visent non seulement à dialoguer, à argumenter mais aussi à troubler. L'« enquête sans terme », récurrente dans les romans du corpus et dans les enquêtes littéraires contemporaines<sup>5</sup>, rend bien compte de cette ouverture au trouble – il s'agit de maintenir la dissonance et donc le lecteur en alerte – et au débat. Le roman documentaire, entendu comme lieu d'une enquête et d'une mise en procès réflexive, cherche à produire un savoir relatif aux racines de l'Espagne contemporaine qui cependant revêt toujours une dimension problématique.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>2</sup> Johanne Helbo Bøndergaard, *Forensic Memory*, *op. cit.*, p. 167-169.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 169, notre traduction. Le texte original est le suivant : « [*f*]orensic works invite the reader to be part of the assembly around the evidence and engage in the evaluation and contestation of it as part of the forum ».

<sup>4</sup> J. H. Bøndergaard parle à juste titre de véritables « procès littéraires », implicites ou explicites, dans la littérature « *forensic* » (*ibid.*, p. 186).

<sup>5</sup> Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit.*, p. 274-277.



## **CONCLUSION GÉNÉRALE**



Ce travail trouve son origine dans le constat d'une tension documentaire visible dans un nombre significatif de romans mémoriels. Il s'agissait, dès lors, de dépasser ce stade de l'observation pour analyser systématiquement les modalités textuelles de ce goût du document et d'en saisir les implications. En faisant nôtre la thèse d'une écriture performative au cœur de cette esthétique documentaire, nous pensions pouvoir établir un lien étroit entre les poétiques documentaires et une interrogation identitaire. Une hypothèse de lecture a guidé notre parcours de recherche : le roman documentaire de la mémoire pourrait non seulement rouvrir et interroger le passé récent de l'Espagne contemporaine mais également questionner les pouvoirs de la littérature. C'est à partir de cette double hypothèse que nous avons cherché à savoir ce que fait le roman au document et le document au roman.

L'organisation de notre parcours s'est voulue évolutif, de l'analyse paradigmatique à l'analyse syntagmatique, mais aussi du texte au monde. Ce travail a été mû par le souci de saisir les modalités documentaires dans leur singularité – ce fut l'objet de notre première partie – mais aussi dans les usages pluriels et les syntaxes complexes dans lesquelles elles prennent place. Depuis cette perspective, l'étude des narrateurs-enquêteurs s'est imposée dans la mesure où c'est par leur concours et par leur voix que les documents prennent sens et se trouvent mis en récit. Enfin, ces usages ne pouvaient être séparés de leurs visées argumentatives, elles-mêmes tributaires de configurations discursives dans lesquelles elles s'insèrent sur un mode éminemment dialogique. Nous avons ainsi distingué trois niveaux d'analyse étroitement liés. Le niveau paradigmatique des types de document et de discours documentaires ; le niveau énonciatif et narratif des personnages de narrateurs-enquêteurs ; le niveau interdiscursif et argumentatif du débat politique et citoyen auquel le roman documentaire prend part avec ses ressources propres.

Ce cheminement nous a permis de préciser les traits définitoires du roman documentaire de la mémoire que nous avons avancés à l'orée de ce travail. Dans la lignée de la visée performative du roman mémoriel, le souci du réel et de la configuration des représentations sur le réel constitue l'un des traits saillants des romans documentaires de notre corpus. Tous sont sous-tendus, à des degrés divers, par une pensée de la littérature – qu'elle soit fictionnelle ou pas – comme un outil critique et cognitif. Formellement, cette pensée se traduit par la mobilisation systématique d'enquêtes documentaires qui engagent une double temporalité, entre passé exhumé et présent « ressourcé ». Les sources



génériques de ces récits mêlent codes factuels et narratifs : l'essai, le récit historique, le roman à thèse, le roman policier, la métafiction historiographique, le roman à thèse ou encore le roman excentrique – dans le cas précis de *El vano ayer* – constituent les principaux ingrédients du roman documentaire de la mémoire. Ces codes permettent de mobiliser, de manière systématique et significative des matériaux documentaires attestés qui, dans le cas des récits fictionnels du corpus, se mêlent à des fictions de document et à d'autres modalités documentaires au statut souvent ambigu. La récurrence d'un pacte de lecture ambigu apparaît comme la manifestation de la dimension problématique de la transivité de ces récits. Enfin, dans ces romans, l'esthétique documentaire revêt toujours une dimension structurelle. La tension narrative se fonde toujours sur une tension documentaire : le passé troublant fait toujours retour dans le présent des univers diégétiques par le détour de ressources documentaires qui viennent nouer le récit et nourrir sa narrativité. Il s'agit là d'un trait essentiel du roman documentaire de la mémoire.

D'autres constats se sont imposés et ont souvent traversé les différents temps de notre réflexion.

La mise en scène de documents, le recours à un style documentaire ou encore la récurrence de mimésis formelles documentaires entretiennent un lien étroit avec la notion de preuve et, par conséquent, avec celle de savoir.

D'une part, nous avons distingué différents types de modalités documentaires et, d'autre part, des modes d'articulation et de convocation. Les documents présents dans l'ensemble des récits sont de nature fort diverses : témoignages écrits ou oraux, documents d'archive, archive filmique, coupures de presse, ouvrages historiographiques, photographies, traces et petits faits révélateurs, intertextes littéraires, philosophiques, sociologiques ou essayistiques, paratextes savants (appareil de note, bibliographies). À ces sources documentaires s'ajoutent des modes d'articulation. Ces modalités sont mobilisées au sein de formes discursives qui les encadre et les organise. À cet égard, le discours essayistique, présent dans l'ensemble des récits du corpus, constitue le principal code textuel mobilisé pour mettre en scène les preuves. Nous avons relevé, en outre, que le discours de l'essai tend à produire un style documentaire qui vise à faire document. L'écriture de *Anatomía de un instante* constitue à cet égard un cas exemplaire. Le rejet des passages dialogués, le recours à un discours hypothétique ou encore la saturation du

récit par des données informatives de toutes sortes construisent une prose documentée et documentaire.

Les narrateurs-enquêteurs constituent des pièces essentielles dans la construction d'une documentarité au sein de l'espace romanesque. En sciences humaines et sociales, le document advient au contact du questionnement du chercheur. Dans le roman documentaire de la mémoire, le narrateur-enquêteur, qui incarne fréquemment le rôle d'un historien, qu'il soit amateur ou professionnel, occupe cette place. L'effet de document émerge grâce à un usage et à une mise en scène narrative indissociable de l'acte de narration. Les narrateurs des récits du corpus recueillent et constituent des sources de savoir qu'ils mobilisent au service d'une enquête et de la production d'interprétations historiques. L'autorité dont ils se prévalent se manifeste tout au long du récit grâce à la mise en scène de leur capacité à exhumer et à élucider le réel historique mais aussi à organiser la matière narrative. Parmi les principales manifestations de la fonction de régie des narrateurs, nous avons notamment relevé la récurrence de questionnements narratifs par lesquels les narrateurs alimentent la tension narrative et orientent le sens du récit.

L'érudition ou le souci de la rigueur historique se retrouve chez tous les narrateurs-enquêteurs du corpus. Elle se donne notamment à voir chez Javier Cercas dans la précision pointilliste de certaines séquences de son récit, ou chez Isaac Rosa dans la mise en scène d'un discours narratif essayistique sur la nécessité de ne pas subordonner le réel au romanesque. L'expertise que les narrateurs cherchent à exhiber constitue à cet égard un phénomène remarquable.

L'analyse du rapport des narrateurs-enquêteurs au témoignage nous a permis de dégager l'une des manifestations majeures de cette expertise. Le regard critique porté sur le témoignage permet de le constituer en ressource narrative et documentaire : le témoignage se fait document tandis que le narrateur construit son ethos d'enquêteur compétent. Cette modalité est particulièrement visible dans *Mala gente que camina*, roman dans lequel le narrateur exhume et donne voix et légitimité aux témoignages de victimes, ou encore dans *Ayer no más*, où le protagoniste mène à bien une critique quasi systématique des témoignages qu'il recueille.

Plus largement, les romans documentaires de la mémoire mobilisent systématiquement une scénographie judiciaire par laquelle ils intègrent les témoignages dans une mise en procès littéraire du passé et des récits en circulation à son sujet. L'exposition des témoignages permet de les constituer en preuve dès lors qu'ils font l'objet de mises en regard critiques et de recoupements, non sans engager le lecteur dans

ce cheminement. *El vano ayer* constitue un exemple à la fois singulier et paradigmatique. Dans ce récit, le montage contestataire confère au lecteur une position de juge face au défilé de témoins du franquisme tardif. La structure du récit, éclatée, informe une posture de lecteur critique amené à faire des témoignages des preuves problématiques afin de faire non seulement le procès d'une époque mais aussi des discours fictionnels ou factuels à son propos.

Nous avons ainsi pu établir que le régime indiciaire et le régime testimonial fonctionnent de concert dans l'ensemble des récits du corpus. Plus précisément, le régime testimonial tend à se fondre dans le paradigme indiciaire de la trace documentaire dans le mouvement de son intégration dans les trames narratives par le détour du regard des narrateurs-enquêteurs ou par l'effet structurel du montage, comme c'est le cas dans *El vano ayer*, *Ayer no más*, et dans une moindre mesure, dans *Mala gente que camina*.

Par l'élaboration d'un effet de document, le roman documentaire de la mémoire manifeste un lien fort à l'histoire et au savoir historique. Par le détour de ces stratégies d'écriture, le roman cherche à persuader le lecteur qu'il véhicule effectivement un savoir sur le réel, par-delà la médiation que constitue la fiction – ou l'écriture littéraire factuelle dans le cas spécifique de *Anatomía de un instante*. Ce lien reste cependant problématique dès lors qu'il se donne à voir dans l'espace romanesque et littéraire, donc hétérogène aux discours scientifiques. En effet, ces derniers se caractérisent par des méthodologies d'exploration et d'objectivation du réel non seulement stables mais aussi tributaires d'un cadre disciplinaire.

L'effet de document engage toujours une forme de fragilité liée à la dimension constitutivement paratopique du discours littéraire qu'il nourrit. Le roman documentaire de la mémoire reconduit une vieille problématique caractéristique du roman réaliste, celle du rapport au réel et des savoirs du roman. Si le terme même de « roman documentaire » ressemble à un oxymore, il est possible d'en dire autant du roman réaliste, comme le souligne Henri Mitterrand<sup>1</sup>. Comment le roman, associé prioritairement à l'écriture fictionnelle, saurait-il affirmer une relation forte à l'endroit des savoirs sur le réel ? Et de quels types de savoirs s'agit-il ?

---

<sup>1</sup> Isabelle Daunais, « Henri Mitterrand, *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon* », *Études littéraires*, vol. 28, n° 1, 1995, p. 105-110, cf. p. 109.

Dans le roman documentaire de la mémoire, ce lien au savoir s'affirme dans la présence de preuves documentaires inscrites dans un discours qui se veut lui-même en prise directe avec le réel dans son historicité. Le roman documentaire de la mémoire, lorsqu'il se maintient dans le giron de l'écriture fictionnelle, se distingue par la récurrence de ces îlots référentiels qu'il élabore, notamment, en ayant recours à des sources documentaires, qu'il s'agisse de coupures de presse, de citations philosophiques ou littéraires, de citations de documents légaux. Le roman documentaire de la mémoire, en présentant des sources documentaires soumises au regard critique de narrateurs-enquêteurs, se constitue en un lieu de mise en procès du réel historique et des mémoires collectives de l'Espagne contemporaine. La forme romanesque, hybride, se fait ainsi carrefour discursif où peuvent advenir témoignages et discours mémoriels, politiques, philosophiques, sociologiques, historiographiques.

Le roman non seulement expose les preuves, les soumet à des processus critiques liés à une enquête, mais il devient un lieu de débat public auquel sont conviés les lecteurs. Le roman documentaire de la mémoire se propose comme un processus participatif soumis au jugement esthétique, éthique et politique du lecteur. Les scènes de confrontation autour du sens du passé récent constituent un motif récurrent dans notre corpus fictionnel. Elles renvoient à la visée contre-discursive de ces textes.

En ce sens, les récits du corpus empruntent certaines techniques narratives au roman à thèse, quand ils ne relèvent pas pleinement de ce genre littéraire, comme c'est le cas de *Ayer no más* et de *Mala gente que camina*. La volonté de délivrer une représentation et une interprétation du passé récent de l'Espagne contemporaine dans un contexte mémoriel polémique n'est pas sans favoriser des structures formelles antagonistes, binaires et souvent manichéennes, marquées par la redondance et la mise en scène de l'exemplarité des narrateurs-enquêteurs. Nous avons montré que les modalités documentaires jouent un rôle clé dans cette configuration discursive. Elles permettent de légitimer des prises de position, en tant que supports interprétatifs, et à assurer la transmission des thèses portées par ces romans, en tant que sources de redondances. La multiplication des citations de témoignages d'anciennes prisonnières républicaines durant le franquisme dans *Mala gente que camina* constitue un exemple phare.

Le roman documentaire de la mémoire engage un dialogue nourri et problématique avec l'histoire savante, depuis une position trouble qui aspire souvent à la centralité et à la marginalité. Ce paradoxe n'est qu'apparent : la littérature se nourrit de cette position

paratopique. À ce titre, les narrateurs-enquêteurs constituent généralement des historiens amateurs ou professionnels. L'insatisfaction quant à la transmission des savoirs historiques explique pour une part ces entreprises alter-historiographiques par lesquelles les récits littéraires semblent vouloir jouer un rôle clé. Il s'agit également d'une stratégie discursive qui réactive la posture subversive que les écrivains cherchent traditionnellement à se construire. Dans le roman documentaire de la mémoire, le recours à cette posture vise, précisément, à construire une légitimité et une autorité à prendre la parole sans pouvoir se prévaloir d'une autorité à le faire. Sur un plan formel, *Anatomía de un instante* semble en outre se confondre avec l'essai historiographique, dans une indétermination statutaire notable et recherchée.

Dans ce cadre, l'autoréférence au processus d'enquête historique et à l'écriture de l'histoire – au sens narratif et disciplinaire du terme –, vise moins à produire une déconstruction systématique de l'écriture historique qu'à y puiser des ressources afin de conférer au récit un pouvoir de raconter le passé. Exposer la fabrique de l'histoire permet ainsi de construire un geste historiographique et une légitimité à raconter le passé depuis un positionnement explicité et situé, à rebours du savoir impersonnel et surplombant parfois associé à l'historiographie. La conception du savoir que propose les romans du corpus les inscrivent dans une *épistémè* qui retiendrait de la postmodernité la conscience de la dimension discursive du réel, sans céder au relativisme moral et à l'indifférence politique ou idéologique, ni même renoncer au désir de tendre vers une vérité historique objective.

Les récits du corpus assoient leur référentialité en construisant une prise de position singulière vis-à-vis de l'histoire savante. Ainsi, *El vano ayer* affiche un respect notable à l'égard de l'histoire en tant que source tout en produisant un discours raturé qui vise à construire un regard critique sur les productions discursives et leur biais idéologiques. *Ayer no más* semble instaurer une position de supériorité vis-à-vis de l'historiographie de la guerre civile, décrite comme partielle car écrite alors que les braises du conflit continuent d'attiser les tensions dans le présent diégétique, qui n'est autre que le présent de l'Espagne contemporaine. Pourtant, le roman d'Andrés Trapiello reprend bien des présupposés à l'historiographie conservatrice qui a connu, depuis les années 2000, une nouvelle vigueur. *Anatomía de un instante* investit un blanc historiographique tout en visant une troisième vérité arithmétiquement supérieure à la vérité historique, puisque Javier Cercas cherche également à dégager la vérité morale du geste d'Adolfo Suárez le soir du 23 février 1981. Enfin, dans *Mala gente que camina* s'opère une véritable

substitution néanmoins problématique en ce que le récit semble subordonné au désir de transmettre un savoir historique présenté, dans la diégèse, comme le fruit d'une enquête historique inédite.

L'exposition, la critique des sources au fil d'une enquête littéraire dessine les contours d'une ambition cognitive du roman, dans une concurrence toujours problématique avec l'histoire, entendue au sens disciplinaire du terme. La volonté de modeler les représentations historiques, de se faire une place parmi les discours de savoir tout en proposant un engagement dans le débat public soumet le roman documentaire de la mémoire à un certain nombre de tensions structurantes. Il se trouve pris entre la volonté de faire document – et de faire savoir – et celle de faire monument – et de faire mémoire. Ce double enjeu peut simultanément être lu comme une dichotomie qui opposerait écriture mémorable – et donc durable – et écriture circonstancielle – et donc périssable. En faisant œuvre littéraire, le roman peut espérer accéder à une postérité à même de lui permettre de façonner durablement les représentations ; mais sa mise au service d'un engagement mémoriel le soumet au danger de l'écriture de circonstance, comme peut l'être tout écrit utilitaire, qu'il soit scientifique ou paralittéraire. Le concept de « troisième vérité », proposé par Javier Cercas comme principe actif et fondateur de *Anatomía de un instante*, illustre cette tension tout en rendant compte d'une volonté de la dépasser.

Saisie dans sa globalité, la poétique documentaire doit être interprétée comme une stratégie visant à construire une légitimité à produire des interprétations sur le passé récent depuis le terrain romanesque. La représentation des savoirs ne doit donc pas prêter à confusion : ces récits n'empruntent jamais véritablement leur méthodologie à l'histoire savante et ne produisent pas de savoir au sens disciplinaire et scientifique du terme. D'ailleurs, les historiens espagnols n'ont globalement pas fait grand cas de cette production littéraire. Ils ne se sont pas sentis menacés ou pris à partie là où les historiens français ont longuement commenté la littérature sur la Shoah ou la Seconde Guerre Mondiale produite à la croisée des années 2000 et 2010. Cette question s'est posée avec une acuité singulière dans le cas de *Anatomía de un instante*, parfois lu comme un ouvrage historiographique à part entière. Or, nous avons démontré la prééminence, en son sein, d'une esthétique littéraire que nous avons qualifié de poétique de la voyance au regard du rapport singulier à l'archive de Javier Cercas.

Les savoirs des romans documentaires mémoriels relèvent d'abord du niveau représentationnel. Le lecteur est invité à vivre l'expérience de l'enquête, que cette dernière soit historique ou métanarrative, indissociable de la notion de savoir situé et

engagé. Cette dimension s'inscrit pleinement dans les figures récurrentes de narrateurs-enquêteurs qui, dans le fil du récit, construisent un double ethos de fiabilité et de sincérité à même de conférer aux savoirs représentés une légitimité tout à la fois rationnelle et passionnelle. C'est dans cet entrelacs du *logos* et du *pathos* que la lecture peut se faire à la fois immersive et réflexive, que le lecteur peut s'engager dans le récit et s'identifier à l'action exemplaire du narrateur-enquêteur.

En outre, la singularité du « savoir » littéraire, qui le rend hétérogène à la preuve scientifique, est qu'il se trouve tributaire d'une mise en forme, là où celle-ci n'a guère d'incidence sur le récit factuel et analytique du récit historique. Javier Cercas, à propos de l'écriture de *Anatomía de un instante*, l'a bien énoncé : « mi preocupación capital mientras escribía el libro, en fin, fue la forma, y un escritor en general –y un novelista en particular– es ante todo alguien preocupado por la forma, alguien que siente que en literatura la forma es el fondo<sup>1</sup> ».

Enfin, tout au long de ce travail, nous avons saisi le déploiement d'une interrogation identitaire. Il s'agit d'un trait majeur du roman documentaire de la mémoire. Cette interrogation s'avère plurielle dans ses manifestations mais non moins systématique. Elle offre une clé de lecture qui permet d'appréhender dans leur globalité les modalités documentaires. D'une part, la problématique identitaire s'inscrit sur un plan statutaire : le roman semble devenir le lieu d'une redéfinition de ses fonctions que l'on vient d'envisager comme l'affirmation de ses pouvoirs cognitifs et performatifs. En d'autres termes, le roman apparaît engagé dans une redéfinition problématique du territoire et des frontières de la littérature. D'autre part, depuis une perspective à la fois formelle et thématique, le roman documentaire de la mémoire s'inscrit dans une quête des origines qui entre en résonance avec un contexte culturel et politique.

Le souci identitaire des romans du corpus – et du roman de la mémoire dans son ensemble – tire son fondement des débats mémoriels qui ont agité de manière singulière l'Espagne depuis la fin des années 1990. La mise en question de la Transition, véritable récit fondateur de l'Espagne contemporaine, le retour d'un passé traumatique et refoulé ainsi que la quête corollaire d'un autre héritage, par tout un pan de la société espagnole, s'apparente à une remise à plat d'une identité « nationale » qui n'a jamais cessé de faire

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, op. cit., p. 37.

problème depuis l'invention même de l'idée de nation au début du XIX<sup>e</sup> siècle en Espagne.

Il était dès lors logique que les écrivains de la génération de la postmémoire, face à une transmission jugée déficiente, transposent dans les univers narratifs les conditions d'accès au savoir auxquelles ils furent eux-mêmes confrontés. La quête documentaire que présentent les récits du corpus renvoie donc non seulement à des influences littéraires, à l'heure du « tournant documentaire » visible dans de nombreux champs littéraires en Occident, mais également à une situation vitale. Les romanciers du corpus ont dû en passer par un long processus de documentation pour élaborer leurs récits et font fréquemment le constat d'un besoin de mettre au jour les « racines du présent », pour reprendre des termes employés tant par Javier Cercas que par Isaac Rosa<sup>1</sup>.

Dans les enquêtes documentaires qui se déploient dans les romans étudiés dans ce travail, la quête des traces du passé et l'élaboration d'une archéologie du présent engage les narrateurs-enquêteurs dans un véritable « parcours de la reconnaissance », selon la belle expression de Paul Ricœur. Cette dynamique participe d'une véritable reconfiguration identitaire qui opère à plusieurs niveaux complémentaires. L'articulation de la connaissance et de la reconnaissance comporte trois dimensions intimement liées : celle de la gratitude et de l'hommage, celle de la révélation identitaire singulière – l'identification –, et enfin celle de la reconfiguration d'une identité narrative collective et de la réécriture de l'histoire collective.

L'irruption documentaire, à l'origine des récits du corpus se présente toujours comme une voie d'accès à un savoir des origines, mais aussi comme le point de départ d'une dialectique de la connaissance et de la reconnaissance appelée à se déployer dans le récit. Elle se matérialise notamment dans le jeu entre le document comme trace et comme aura, soumis à la saisie rationnelle et source d'un saisissement du narrateur-enquêteur. Le savoir n'est jamais purement objectivé, ni mis à distance, dès lors que le passé donne corps au présent et trouble l'identité des narrateurs-enquêteurs et, plus largement, de l'Espagne contemporaine. Tant dans *Anatomía de un instante* que dans *Ayer no más*, le saisissement face à l'archive ou au témoin donne lieu à une pensée métonymique de l'infime comme porte d'accès vers une vérité totalisante. Le protagoniste de *Mala gente que camina*, face à un obscur roman oublié dans les tiroirs de l'histoire, pressent qu'il

---

<sup>1</sup> Javier Cercas, « Las raíces del presente », *Claves de razón práctica*, n° 144, 2004, p. 56-59 ; Élodie Richard, « Entretien avec le romancier Isaac Rosa », *op. cit.*, citation p. 79.



s'agit d'un document testimonial sur une des pires exactions du régime franquiste. Cette actualisation du *topos* du manuscrit trouvé constitue une stratégie documentaire raillée par le narrateur de *El vano ayer*. Cependant, elle permet de faire du document la source d'une quête et de l'exhumation de secrets traumatiques qui viennent troubler le présent diégétique.

À cet égard, la notion d'an-archivage, a apporté un éclairage de taille à l'étude de notre corpus. Elle a été interprétée dans ce travail comme un geste troublant, pensé comme subversif sur un plan narratif, politique et, plus largement, identitaire. Elle permet de saisir la portée symbolique et politique de la mise en scène des modalités documentaires dans les récits du corpus en tant que stratégie au service de la remise en cause de récits historico-mémoriels considérés comme dominants par les romanciers du corpus, par-delà la diversité de leurs prises de position idéologiques.

Cette stratégie s'entend mieux dès lors qu'elle est replacée dans le contexte de l'Espagne contemporaine : l'archive et les documents y sont marqués du sceau du manque du fait des obstacles imposés aux citoyens et aux chercheurs en sciences sociales par un État oublieux de l'importance démocratique que représente l'ouverture des archives. En ce sens, l'Espagne souffre d'un « mal d'archive » éminemment politique auquel les romans documentaires de la mémoire apportent une réponse symbolique en exposant, dans le corps de leur texte, des documents et des archives. Par ce geste, les romans documentaires de la mémoire visent à troubler les récits en circulation en exposant des preuves documentaires troublantes.

En outre, l'enquête documentaire devient un moyen de rendre hommage aux victimes d'une violence politique oubliée ou niée. Il y a ici une dimension affective notable qui rapproche le roman du fait mémoriel saisi en tant que réalité sensible. Les protagonistes engagés dans la restitution d'une histoire oubliée tendent à s'identifier aux objets de leur quête qui s'avère systématiquement biographique. En dernière instance, c'est le lecteur qui est invité à s'identifier et à reconsidérer son héritage historique. L'identification est double : elle se fixe tant sur les actions exemplaires des narrateurs-enquêteurs que sur la destinée des victimes parfois héroïques du passé, telles Dolores Serma dans *Mala gente que camina*, Adolfo Suárez dans *Anatomía de un instante* ou les militants antifranquistes anonymes dans *El vano ayer*. Cependant, les parcours biographiques ainsi retracés se veulent toujours représentatifs d'une destinée collective.

Dans les récits du corpus, la victime fonctionne comme un point nodal de la reconnaissance identitaire. Elle constitue un point de jonction entre l'hommage – teinté

d'exemplarité – et la reconfiguration identitaire à la fois singulière et collective, du fait de sa dimension troublante et polémique. En outre, en tant que figure majeure du débat public, à l'heure de l'ère « victimaire », faire de la victime l'objet d'une quête littéraire peut être une ressource de choix pour participer aux batailles mémorielles par le biais de l'écriture romanesque. En effet, elle implique systématiquement un questionnement sur l'origine de la violence politique. En outre, par la reconstitution des biographies de victimes oubliées et l'élaboration d'un héritage choisi, les narrateurs se construisent une place au présent. Enfin, l'enquête documentaire rend possible la réinscription littéraire des victimes dans l'histoire nationale. À la suite d'autres chercheurs, nous avons assimilé cette dynamique non seulement à l'édification de lieux de mémoire mais aussi à l'exercice d'une justice littéraire compensatoire face à l'absence de justice transitionnelle.

De manière corollaire, l'enquête des narrateurs, toujours parachèvement par l'acte d'écriture et de raconter, devient le moyen de se construire ou de réaffirmer une identité en s'inscrivant dans une histoire reconfigurée. La présence de biographèmes en partage ou la coïncidence de l'identité de l'auteur et de celle du narrateur – dans *Anatomía de un instante* – permettent, en outre, d'assurer une convergence vitale et politique entre les romanciers et les protagonistes, qui ont tous en commun d'être des figures d'écrivain. Javier Cercas, à l'issue de *Anatomía de un instante*, se reconnaît dans Adolfo Suárez et dans son père, dans un véritable mouvement de reconfiguration identitaire qui était déjà au cœur du questionnement du romancier face à l'archive filmique dès l'entame du récit. Le rapport au père occupe également une place majeure dans *Ayer no más*. Le protagoniste, tout au long du roman, n'a de cesse de revenir aux sources de son identité et sur un secret des origines au cœur duquel se place son père, probable coupable d'exactions durant la guerre civile. Dans *Mala gente que camina*, Juan Urbano, publie son roman sur le mode de l'hommage aux femmes républicaines victimes du franquisme et peut enfin révéler son identité onomastique au lecteur. Dans ces trois derniers récits, l'enquête documentaire devient le moyen de mettre un terme à un trouble identitaire. Dans *El vano ayer*, l'écriture fragmentaire aura systématiquement déconstruit l'histoire racontée, mais le narrateur, véritable double d'Isaac Rosa, se sera créé une place à part dans le champ littéraire en élaborant une œuvre qui aura fait date en tant qu'anti-roman de la mémoire.

Les gestes d'an-archivage et la mise en scène d'une tension documentaire sont au fondement de l'élaboration dans les récits d'une connaissance reconnaissante qui se veut également source d'une reconstruction identitaire singulière et collective. Raison et

passion se nouent au service de la reformulation d'un « nous » dans la mise en scène du témoin dans *Ayer no más*, dans la citation compulsive de témoignages écrits du passé dans *Mala gente que camina*, dans les collages documentaires et testimoniaux de *El vano ayer*, dans la perception d'un secret essentiel au cœur de l'archive filmique du 23 février 1981 dans *Anatomía de un instante*.

« Les archives conservées structurent l'identité individuelle ou collective<sup>1</sup>. » La mise en scène, symbolique, de modalités documentaires dans le roman documentaire de la mémoire peut dès lors s'entendre comme un moyen de troubler l'ordre des discours, de questionner les savoirs établis et de construire un pouvoir de raconter indissociable de l'affirmation des vertus cognitives et politiques de la littérature.

Le roman documentaire de la mémoire peut ainsi se penser comme le lieu d'une redéfinition et d'une extension du domaine de la littérature. En ce sens, il tend à se présenter comme un carrefour des savoirs, voire comme un espace de liaison des savoirs. Alexandre Prstojevic, à propos de la littérature de la Shoah produite au début du XXI<sup>e</sup> siècle, livre une observation analogue : « [a]près avoir gagné (presque) toutes les libertés, le romancier d'aujourd'hui rêve de retourner à l'âge pré-moderne. Tel est le paradoxe de la littérature contemporaine<sup>2</sup> ». À l'échelle du roman documentaire de la mémoire, cette dynamique ne saurait pourtant être interprétée comme un retour effectif au régime des Belles-Lettres. Nous avons nuancé les prétentions cognitives et épistémologiques du roman documentaire. En outre, nous les avons associées à une stratégie destinée à se faire une place dans les débats contemporains. Par-delà cette limite, il n'en demeure pas moins que la vocation mémorielle, identitaire, éthique, épistémique et, en dernière instance, politique ne font qu'un dans ces récits.

---

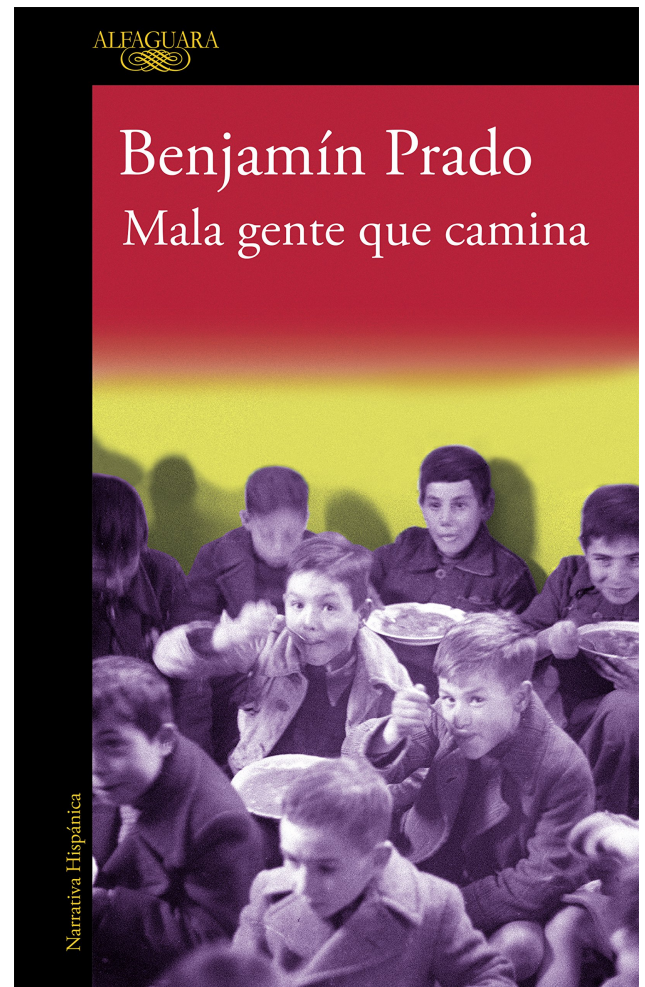
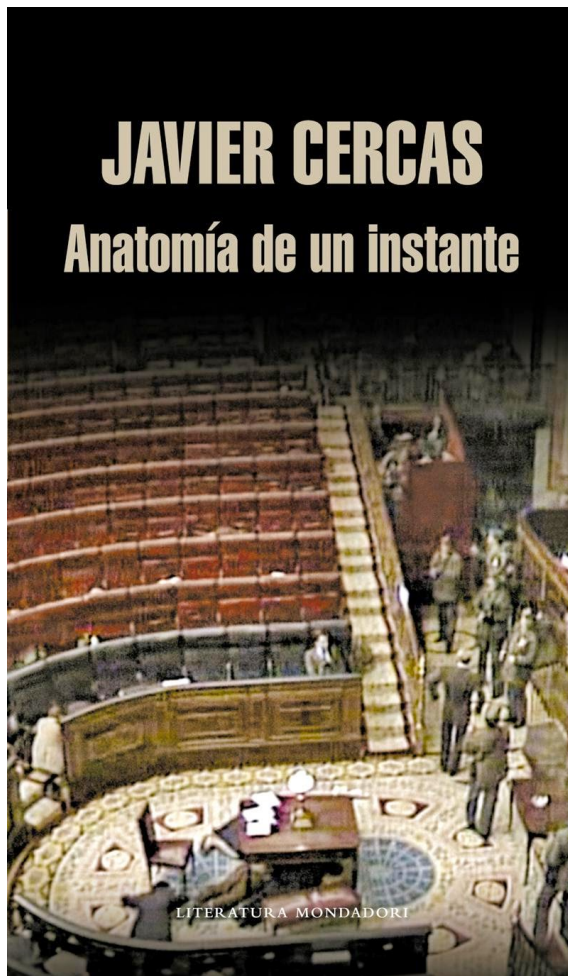
<sup>1</sup> Mauro Cerutti, Jean-François Fayet et Michel Porret, « Penser l'archive », *op. cit.*, p. 14.

<sup>2</sup> Alexandre Prstojevic, *Le témoin et la bibliothèque*, *op. cit.*, p. 221

# ANNEXES



*Couvertures des romans du corpus*



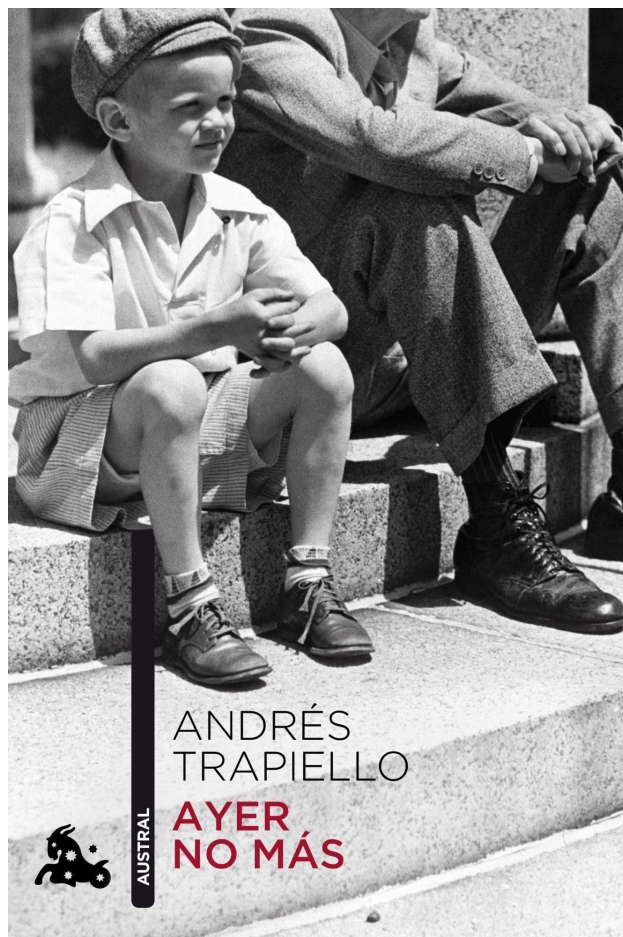
*Couvertures des romans du corpus*

Seix Barral Biblioteca Breve



**Isaac Rosa**

El vano ayer



ANDRÉS  
TRAPIELLO

**AYER  
NO MÁS**



AUSTRAL

*Les documents iconographiques dans Anatomía de un instante*



Une de *El Alcázar*, 22 février 1981. Reproduite dans *AI*, p. 48.



Marisa Flórez, Suárez, sólo en el banco azul del Congreso de los Diputados, 25 septembre 1979. Photographie reproduite dans *AI*, p. 134.





## **BIBLIOGRAPHIE**



## 1. Corpus d'étude

CERCAS, Javier, *Anatomía de un instante*, Barcelone, Mondadori, 2009 ; éd. citée : Barcelone, Random House, coll. « Debolsillo », 2010.

PRADO, Benjamín, *Mala gente que camina*, Madrid, Alfaguara, 2006 ; éd. citée : Madrid, Punto de lectura, 2007.

ROSA, Isaac, *El vano ayer*, Barcelone, Seix Barral, 2004 ; éd. citée : Barcelone, Seix Barral, coll. « booket », 2012.

TRAPIELLO, Andrés, *Ayer no más*, Barcelone, Destino, 2012 ; éd. citée : Barcelone, Destino, coll. « Austral », 2013.

## 2. Autres productions citées des auteurs du corpus

### 2.1. Javier Cercas

#### 2.1.1. *Romans et nouvelles*

*Relatos reales*, Barcelone, Acantilado, 2000 (recueil de nouvelles).

*Soldados de Salamina*, ed. de Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Cátedra, 2017 [2001].

*La velocidad de la luz*, Barcelone, Debolsillo, 2013 [2005].

*Las leyes de la frontera*, Barcelone, Debolsillo, 2016 [2012].

*El impostor*, Barcelone, Literatura Random House, 2014.

*El monarca de las sombras*, Barcelone, Literatura Random House, 2017.

#### 2.1.2. *Essai*

*El punto ciego. Las conferencias Weidenfeld 2015*, Barcelone, Literatura Random House, 2016.

#### 2.1.3. *Articles*

« Un secreto esencial », *El País*, édition catalane, 11/03/1999.

*La verdad de Agamenón*, Barcelone, Tusquets, 2006 (recueil d'articles).

« Arte de escribir sin arte », *El País semanal*, 28/01/2007.

« La troisième vérité », *Esprit*, vol. 6, juin 2011, p. 65-73.

« El Gran No », *El País semanal*, 27/03/2013.

« El golpe de estado de Jordi Évole », *El País Semanal*, 16/03/2014.

« El hombre que dice no », dans *Letras libres*, n° 171, décembre 2015.

« La pura nata de los héroes », *El País. La voz de todos. 40 años de votación democrática*, 15/06/2017, en ligne : [https://elpais.com/politica/2017/06/09/actualidad/1497023742\\_946309.html](https://elpais.com/politica/2017/06/09/actualidad/1497023742_946309.html).

« Plumas en el viento », *El País semanal*, 05/05/2019.

## **2.2. Benjamín Prado**

### **2.2.1. *Romans***

*Operación Gladio*, Barcelone, Alfaguara, 2011.

*Ajuste de cuentas*, Barcelone, Alfaguara, 2013.

*Los treinta apellidos*, Barcelone, Alfaguara, 2018.

### **2.2.2. *Articles***

« Vidas robadas », *El País semanal*, 03/05/2009

## **2.3. Isaac Rosa**

### **2.3.1. *Romans***

*La mémoire vaine*, trad. de Vincent Raynaud, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2006.  
[traduction française de *El vano ayer*]

*¡Otra novela sobre la guerra civil!*, Barcelone, Seix Barral, 2007.

*La mano invisible*, Barcelone, Seix Barral, 2011.

### **2.3.2. *Articles***

« La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores », dans Amélie Florenchie et Isabelle Touton (éds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2000)*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 27-33.

« Prólogo », dans Alessandro Manzoni, *Alegato contra la novela histórica y, en general, contra las obras mixtas de historia y ficción* [1830], trad. de Marta Pino Moreno, Ségovie, Ediciones La uña RoTa, 2011, p. 7-17.

« Se acabó », *Público*, 24/02/2012, en ligne : <https://blogs.publico.es/trabajarcansa/2012/02/24/se-acabo/>.

« Prólogo. Y pese a todo, necesitamos más novelas sobre la Guerra Civil », dans David Becerra Mayor, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave intelectual, 2015, p. 9-14.

## 2.4. Andrés Trapiello

### 2.4.1. *Romans*

*El buque fantasma*, Barcelone, Plaza & Janés, 1992.

*Días y noches*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

*La noche de los Cuatro Caminos. Una historia del maquis. Madrid, 1945*, Madrid, Aguilar, 2001.

*Sólo hechos. Salón de pasos perdidos. Una novela en marcha*, vol. 20, Valence, Editorial Pre-textos, 2016.

### 2.4.2. *Essais*

*Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelone, Destino, 2010, 3<sup>e</sup> éd. [1994].

*El Rastro. Historia, teoría y práctica*, Barcelone, Destino, coll. « Imago Mundi », 2018.

### 2.4.3. *Articles et préfaces*

« La guerra no contada », *El País*, supplément *Babelia*, 26 novembre 2001.

« Ante un “paseo” de Sebastiaan Faber por *Las armas y las letras* », *Ínsula*, n° 809, mai 2014, p. 13-15.

« La novela de unos y otros (a propósito de *Celia en la revolución*) », dans Elena Fortún, *Celia en la revolución*, Séville, Renacimiento, 2016, p. 7-20.

## 3. Œuvres littéraires et cinématographiques

### 3.1. Œuvres littéraires

ANONYME, *Lazarillo de Tormes*, éd. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, coll. « Biblioteca clásica de la Real Academia Española », 2011 [1554].

AUB, Max, *Jusep Torres Campalans*, adapté de l'espagnol par Alice et Pierre Gascar, Paris, Gallimard, Paris, 1961 [1958].

BAUDELAIRE, Charles, *Les paradis artificiels*, Paris, Le livre de poche, 1964 [1860].

—, *Les Fleurs du Mal*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « poésie », 1996 [1861].

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Barcelone, Debolsillo, 2011 [1945].

BRONTË, Émily, *Hurlevent*, trad. de l'anglais par Jacques et Yolande de Lacretelle, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2015 [1847].

CARRÈRE, Emmanuel, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L., 2009.

- Gabriel Celaya, « La poesía es un arma cargada de futuro », *Cantos iberos*, Alicante, Verbo, 1955.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Punto de Lectura, 2011 [1605 et 1615].
- CERVERA, Alfons, *Las voces fugitivas*, Barcelone, Piel de Zapa/Ediciones de Intervención Cultural, 2014.
- CHAVES NOGALES, Manuel, *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, prologue d'Andrés Trapiello, Séville, Espuela de plata, 2013 [1937].
- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2003 [1782].
- CÓRTAZAR, Julio, « Continuidad de los parques », *Final del juego*, Mexico, Los Presentes, 1956.
- ALIGNIERI, Dante, *La Divine comédie*, dans *Œuvres complètes*, trad. de André Pézard, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1965.
- DÍAZ-MAS, Paloma (ed.), *Romancero*, Barcelone, Crítica, 2005
- FONSECA, Carlos, *Tiempo de memoria*, Madrid, Temas de Hoy, 2009.
- GARCÍA-ALIX, Carlos, *El honor de las injurias. Busca y captura de Felipe Sandoval*, Madrid, T Ediciones, 2007.
- GIMÉNEZ, Carlos, *Paracuellos*, prologue de Juan Marsé, Barcelone, Debolsillo, 2011
- HAENEL, Yannick, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.
- HORACE, *Art poétique*, dans *id.*, *Épîtres*, trad. de François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- HUGO, Victor, *Quatrevingt-treize*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2001 [1874].
- JOYCE, James, *Ulysse*, dans *Œuvres complètes*, t. II, trad. d'Auguste Morel, assisté par Stuart Gilbert, revue par Valery Larbaud et James Joyce, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.
- JUARISTI, Jon, *Suma de varia intención*, Pamiela, Pampelune, 1987.
- LITTELL, Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.
- LLAMAZARES, Julio, *Luna de lobos*, Barcelone, Seix Barral, 1985.
- LUCRÈCE, *De la nature/De rerum natura*, trad. de José Kany-Turpin, Paris, GF Flammarion, 1998.
- MACHADO, Antonio, *Campos de Castilla*, éd. de Geoffrey Ribans, Madrid, Cátedra, 1999 (9<sup>e</sup> éd.) [1917].
- MALLARMÉ, Stéphane, « Hérésies artistiques : l'art pour tous » [1862], dans *id.*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1945.
- MANRIQUE, Jorge, « Coplas a la muerte de su padre », dans Nadine Ly (dir.), *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.
- MARÍAS, Javier, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998.  
—, *Tu rostro mañana*, Barcelone, Debolsillo, 2013 [2008].

- MARSÉ, Juan, *Si te dicen que caí*, Barcelone, Debolsillo, 2011[1973].  
 —, *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelone, Debolsillo, 2009 [1978].  
 —, *Ronda del Guinardó*, éd. de Fernando Valls, Madrid, Crítica, 2005 [1984].
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, *Enterrar a los muertos*, Barcelone, Seix Barral, coll. «Booket», 2006 [2005].
- MÉNDEZ, Alberto, *Los girasoles ciegos*, Barcelone, Anagrama, 2004.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Beatus Ille*, Barcelone, Seix Barral, 1986.  
 —, *Beltenebros*, Barcelone, Seix Barral, 1989.
- NERVAL Gérard de, *Les Filles du feu. Les chimères*, Paris, Gallimard, coll. «folio classique», 2005 [1854].
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Tristana* [1892], Madrid, Cátedra, 2008.
- PINILLA, Ramiro, *La higuera*, Barcelone, Tusquets, 2006.
- PRADA, Juan Manuel de, *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, Barcelone, Planeta, 2000.
- RIVAS, Manuel, *El lápiz del carpintero*, trad. du galicien de Dolores Vilaverde, Madrid, Alfaguara, 1998.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie, ou la nouvelle Héloïse* dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1964.
- SÁNCHEZ OSTIZ, Miguel, *El escarmiento*, Pampelune, Pamiela, 2013.
- SOLER, Jordi, *Los rojos de ultramar*, Madrid, Alfaguara, 2004.
- UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*, Madrid, Cátedra, coll. «Letras hispánicas», 2007 [1914].
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Autobiografía del general Franco*, Barcelone, Planeta, 1993.

### 3.2. Œuvres cinématographiques

- ARMENGOU, Montse et BELIS, Ricard, *Los niños perdidos del franquismo*, 1<sup>ère</sup> et 2<sup>e</sup> partie [DVD], Barcelone, Verna Media, 2005.
- BUÑUEL, Luis, *Tristana*, Espagne/Italie/France, 1970.
- MARTÍN PATINO, Basilio, *Madrid*, Espagne, 1987.
- NOLAN, Christopher, *Memento*, États-Unis, 2000.
- ROSSELLINI Roberto, *General Della Rovere*, Italie/France, 1959.
- TRUEBA, David, *Soldados de Salamina*, Espagne, 2003.



## 4. Articles et ouvrages de théorie et de critique littéraire

### 4.1. Bibliographie critique autour des auteurs du corpus

#### 4.1.1. *Javier Cercas*

##### a. *Sur son œuvre*

BALLESTEROS, Isolina, « La exhumación de la memoria histórica: nostalgia y utopía en *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001; David Trueba, 2002) », *FILMHISTORIA Online*, Universidad central de Barcelona, 2005, en ligne : <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13282/16609>.

CERCAS, Javier et TRUEBA, David, *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Barcelone/Madrid, Tusquets/PLOT, 2003.

DELAGE, Agnès, « *Le Monarque des ombres* : Javier Cercas peut-il sauver le soldat fasciste ? », *AOC [Analyse Opinion Critique]*, 17/10/2018. En ligne : <https://aoc.media/critique/2018/10/17/monarque-ombres-javier-cercas-sauver-soldat-fasciste/>.

ESPINOSA MAESTRE, Francisco, « Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo », *Eldiario.es*, 15/03/2017. En ligne : [https://www.eldiario.es/tribunaabierta/Javier-Cercas-mundo-egoficcion\\_6\\_622647752.html](https://www.eldiario.es/tribunaabierta/Javier-Cercas-mundo-egoficcion_6_622647752.html).

—, « A vueltas con Javier Cercas », *Eldiario.es*, 07/04/2017. En ligne : [https://www.eldiario.es/tribunaabierta/vueltas-Javier-Cercas\\_6\\_630696935.html](https://www.eldiario.es/tribunaabierta/vueltas-Javier-Cercas_6_630696935.html).

FABER, Sebastiaan, « Javier Cercas y *El impostor*, o el triunfo del kitsch », *FronteraD*, 12/02/2015, en ligne : <http://www.fronterad.com/?q=javier-cercas-y-'-impostor'-o-triunfo-kitsch>.

—, « Pasado de rosca. Sobre Javier Cercas y Francisco Espinosa », *De Re Historiographica. Conversaciones sobre la historia*, 12/05/2019. En ligne : <https://derehistoriographica.wordpress.com/2019/05/12/pasado-de-rosca-sobre-javier-cercas-y-francisco-espinosa/>

GARCÍA JAMBRINA, Luis, « De la novela al cine: *Soldados de Salamina* o el arte de la traición » », *Ínsula*, n° 688, avril 2004, p. 30-32.

LUCAS CHORRO, Miguel Ángel de, *Anatomía de un escritor. El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas*, thèse de doctorat dirigée par Mercedes Comellas Aguirrezábal, Université de Séville, 2017.

MAINER, José-Carlos, « El punto de Javier Cercas », *Revista de Libros*, avril 2016. En ligne : [https://www.revistadelibros.com/articulo\\_imprimible.php?art=1145&t=blogs](https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=1145&t=blogs).

POZUELO YVANCOS, José María, « “El monarca de las sombras”, el héroe de Ibahernando », *ABC*, supplément *ABC Cultural*, 04/03/2017, p. 14-15.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo, « Introducción », dans Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, éd. de Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Cátedra, 2017 [2001], p. 13-172.

RODRÍGUEZ DE ARCE, Ignacio, *Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas*, thèse de doctorat dirigée par Jesús Rubio Jiménez et Margherita Bernard, Università degli studi di Bergamo, 2014.

TYRAS, Georges, « Rafael Sánchez Mazas ou la sale mine du récit réel (sur Les Soldats de Salamine, de Javier Cercas) », *Témoigner. Entre Histoire et Mémoire, Revue pluridisciplinaire de la fondation Auschwitz*, n° 102, janvier-mars 2009, p. 55-69.

VARGAS LLOSA, Mario, « El sueño de los héroes », *El País*, 03/09/2001.

### b. *Sur Anatomía de un instante*

ANDRÉS, Jesús de, « Javier Cercas: *Anatomía de un instante* » (recension), *Historia y política*, n° 23, 2010, p. 328-332.

BOUZA, Luis, « Suárez, el 23F y la transición: anatomía de un homenaje », *Eldiario.es*, 22/03/2014.

FABER, Sebastiaan, « Armas híbridas. La evolución del ensayo y el nuevo intelectual español de izquierdas », dans Diana Castilleja, Eugenia Houvenaghel y Dagmar Vandesboch (éds.), *Ensayo y sociedad. Diálogos de un género en movimiento*, Ginebra, Droz, 2014, p. 169-187.

GRACIA, Jordi, « Tres héroes de un instante », *El País*, 11/04/2009.

—, « El compromiso revisionista o cómo volver a contar (Réplica a Sebastiaan Faber) », dans Diana Castilleja, Eugenia Houvenaghel y Dagmar Vandesboch (éds.), *Ensayo y sociedad. Diálogos de un género en movimiento*, Ginebra, Droz, 2014, p. 189-201.

MARTINAT, Monica, « Historiens et littérature, romanciers et histoire : autour de quelques livres récents », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 65-2, 2018, p. 30-46.

MAURICE, Thierry, « La transition démocratique espagnole : fidélités et trahisons. À Propos d'*Anatomie d'un instant*, de Javier Cercas », *Esprit*, Paris, juin 2011, p. 53-64.

PLUVINET, Charline, « Les “récits réels” de Javier Cercas : la recherche d'une esthétique documentaire à la frontière des genres », dans Alison James et Christophe Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, Rennes, PUR, 2013, p. 117-127.

ROMEU GUALLART, Luis María, « La poética del instante. Javier Cercas y su historia de un fracaso », *Olivar*, n° 16, 2011.

ROS FERRER, Violeta, « Narrativa y transición: renovación y consenso en los discursos sobre la transición en la novela española », *Kamchatka*, n° 4, 2014, p. 233-251.

SERNA Justo, « Un hombre sólo. Historia y virtud en *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas », in *Espacio, Tiempo y forma, Serie V, Historia contemporánea*, t. 23, UNED, 2011, p. 96-112.

VIDAL, Sergio, « Triángulos narrativos. Aproximaciones a la combinatoria de géneros en la novela contemporánea », *Fahrenheit 452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 14, p. 192-208, en ligne : <https://www.452f.com/index.php/sergio-vidal/>.

### c. *Entretiens*

SERNA, Justo, « El punto ciego de la historia. Conversación entre Javier Cercas y Justo Serna », *Passés Futurs*, n° 3, EHESS, 2018. En ligne :

<https://www.politika.io/index.php/fr/notice/el-punto-ciego-historia-conversacion-entre-javier-cercas-y-justo-serna>

#### 4.1.2. *Benjamín Prado*

##### a. *Sur son œuvre*

RUIZ MANTILLA, Jesús, « Juan Urbano contra el árbol genealógico de la corrupción », *El País*, 08/10/2018.

##### b. *Sur Mala gente que camina*

AMAGO, Samuel, « On the Archaeological Impulse in Contemporary Spanish Narrative Fiction », *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 88, n° 7-8, 2011, p. 327-343.

BEZHANOVA, Olga, « Masculinity and historical memory. Benjamín Prado and Andrés Trapiello », dans Lorraine Ryan et Ana Corbalán, *The Dynamics of Masculinity in Contemporary Spanish Culture*, Londres, Routledge, 2016, p. 49-62.

DI BENEDETTO, Christine, « *Mala gente que camina* de Benjamín Prado. Encuesta sobre los niños desaparecidos del franquismo. Cuestión genérica y metaficción », dans Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (éds.), *La memoria novelada I. Hibridación de géneros y metaficción en la novela sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern/Berlin/Bruxelles/Francfort/Oxford/Vienne, Peter Lang, 2012, p. 199-211.

GARCÍA-POSADA, Miguel, « Un alegato », *ABC*, supplément *Cultural*, 02/09/2006, p. 12.

GARCÍA URBINA, Gloria, « No basta con que callemos. *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado: una reivindicación de la historia completa », *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, n° 33, juillet-octobre 2006, en ligne : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/malagen.html>.

HOUDIARD, Jennifer, « Historia de una novela que nunca existió: “*Mala gente que camina*”, novela metaliteraria de Benjamín Prado », dans Marta Álvarez, Antonio Jesús Gil González, Marco Kunz (ed.), *Metanarrativas hispánicas*, Zürich, Lit, coll.« LIT Ibéricas », 2012, p. 165-178.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, « Una ocasión perdida », *La Vanguardia*, supplément *Culturas*, 09/08/2006, p. 8.

MERLOS, Lucas, « Exhumer le passé pour reconstruire la mémoire trouée dans *Mala gente que camina* de Benjamín Prado », dans Odette Martinez-Maler et Nathalie Sagnes-Alem (coord.), *Dans les blancs de l'histoire. Les récits troués de l'Espagne contemporaine*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 41-56.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio et LLUCH PRATS, Javier, « Novela histórica y responsabilidad social del escritor: el camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina* », *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, n° 8, 2006, p. 33-44.

SOUTO, Luz Celestina, *Ficciones sobre la expropiación de menores en el régimen franquista y la apropiación de menores en la dictadura argentina. El exterminio ideológico y sus consecuencias en la narrativa actual*, thèse de doctorat dirigée par Joan Oleza Simó, Universitat de València, 2015.

TYRAS, Georges, « Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado », dans Geneviève Champeau, Jean-François Carcelen, Georges Tyras, Fernando Valls (éds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Saragosse, Prensas universitarias de Zaragoza, coll. « Humanidades », 2011, p. 343-364.

### c. Entretiens

ASTORGA, Antonio, « Benjamín Prado: “Escribir es un acto esquizofrénico” », *ABC*, 26/03/1998, p. 52.

BERLANGA, Ángel, « Los Santos Inocentes. Los niños apropiados por el franquismo según Benjamín Prado », *Página 12*, Supplément *Radar*, Buenos Aires, 10 mai 2009, en ligne : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5282-2009-05-10.html>.

FALCÓN, Rosa, « Escritores en la biblioteca: Benjamín Prado » [entretien avec l’auteur], *Foro Complutense*, 8 octobre 2007, p. 5 et p. 26. En ligne : <https://studylib.es/doc/8680506/rosa-falcón--directora-del-foro-complutense->.

FERNÁNDEZ, Jaime, « Benjamín Prado, escritor: “El revisionismo histórico me recuerda a los payasos de la tele” » [Entretien avec Benjamín Prado], *Tribuna Complutense*, n° 51, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 20 février 2007. En ligne : <http://www.jaimefg.com/entrevistas/objetos/prado.pdf>, dernière consultation le 03/06/2019.

SOUTO, Luz C., « Panorama sobre la expropiación de niños en la dictadura franquista. Propuesta terminológica, estado de la cuestión y representaciones en la ficción. Anexo: entrevista a Benjamín Prado », *Kamchatka*, n° 3, 2014, p. 71-96.

## 4.1.3. Isaac Rosa

### a. Sur son œuvre

FABER, Sebastiaan, « Dieciocho tesis sobre la obra de Isaac Rosa » (conférence), *Kentucky Foreign Language Conference*, Université de Kentucky, 12/04/2014, consultable en ligne sur <https://oberlin.academia.edu/SebastiaanFaber>.

FLORENCHIE, Amélie, « Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea: la perversión del diálogo en las novelas de Isaac Rosa », Geneviève Champeau, Jean-François Carcelen, Georges Tyras, Fernando Valls (éds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Saragosse, Prensas universitarias de Zaragoza, coll. « Humanidades », 2011, p. 257-274.

SANZ VILLANUEVA, Santos, « Isaac Rosa o la reinención del realismo social », *Cuadernos Hispanoamericanos*, janvier 2009, p. 87-93.

### b. Sur El vano ayer

ECHEVARRÍA, Ignacio, « Una novela necesaria », *El País*, supplément *Babelia*, 12/06/2004.

FLORENCHIE, Amélie, « Isaac Rosa o la “escritura responsable” », dans Amélie Florenchie et Isabelle Touton (dir.), *La ejemplaridad en la novela española contemporánea*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 131-149.

- GONZÁLEZ MARTÍN, Diana, « Escribiendo *El vano ayer* junto a Isaac Rosa: las posibilidades temporales de la rememoración », dans Juan Carlos Cruz Suárez et Diana González Martín (éds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 267-281.
- LABRADOR, Germán, « Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de la memoria histórica », dans Palmar Álvarez-Blanco et Toni Dorca (éds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 121-130.
- , « Unha volta á Guerra Civil en oitenta anos e unha crise: sobre a necesidade despois de 2008 de novos relatos cidadáns da guerra do 36 », *Grial. Revista galega de cultura*, vol. 54, n° Extra 212, 2016, p. 36-45.
- MACCIUCI, Raquel, « Poética y política de la memoria en *El vano ayer* de Isaac Rosa », dans Mariana Genoud de Fourcades, Gladys Granata de Egües et Carolina Cruz (éds.), *Unidad y multiplicidad: tramas del Hispanismo actual. Actas del VIII Congreso de la Asociación Nacional de Hispanistas*, Mendoza, Zeta, 2009, p. 171-178.
- MATOS-MARTÍN, Eduardo, « Las paradojas de la memoria. Desviaciones, rupturas y discurso crítico en *El vano ayer* de Isaac Rosa », *Revista de Alces XXI. Journal of Contemporary Spanish Literature & Film*, n° 1, 2014, p. 532-557. En ligne : <http://alcesxxi.org/revista1/#revista1/page/532-533>.
- MARTÍN GIJÓN, Mario, « Un cambio de paradigma en la novela de la memoria. Sobre *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) de Isaac Rosa », *Études romanes de Brno*, n° 2, 2012, p. 33-41.
- REBREYEND, Anne-Laure, « Deconstrucción del realismo. Paradoja de la metáfora del teatro en *El vano ayer* de Isaac Rosa », *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, número monographique « Últimas noticias del realismo en España », vol. II, n° 1, Université d'Alcalá de Henares, hiver 2014, p. 57-76.
- ROS FERRER, Violeta, *Representaciones de la Transición en la novela española actual. Poéticas, afectos e ideología en el campo literario (2000-2016)*, thèse de doctorat dirigée par Joan Oleza Simó, Universidad de Valencia, 2017.
- VALLE-DÉTRY, Mélanie, *Juegos metaliterarios en El vano ayer de Isaac Rosa*, mémoire de Licence, Dirigé par Kristine Vanden Berghe et Bénédicte Vauthier, Université de Liège, 2007.
- , *Por un realismo combativo. Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui e Isaac Rosa*, thèse de doctorat dirigée par Bénédicte Vauthier et Tomás Albaladejo Mayordomo, Université François Rabelais (Tours), 2014.

### c. Entretiens

- COROMINAS, David, « Entrevista con el escritor Isaac Rosa: “Una visión nostálgica es también una visión política” », *Diagonal*, 02/11/2007. En ligne : <http://www2.rebellion.org/noticia.php?id=58435>.
- LUQUE, Rosa, « Isaac Rosa: “No voy de original, pero hago una literatura distinta a los otros” », *Córdoba*, 02/04/2009. En ligne : [https://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/isaac-rosa-escritor-yquot-no-voy-original-hago-literatura-distinta-otrosyquot\\_473647.html](https://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/isaac-rosa-escritor-yquot-no-voy-original-hago-literatura-distinta-otrosyquot_473647.html).

RICHARD, Élodie, « Entretien avec le romancier Isaac Rosa », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n° 127, Presses de Sciences Po, 2015, p. 77-84.

#### 4.1.4. *Andrés Trapiello*

##### a. *Sur son œuvre*

ESPINOSA, Francisco, « Literatura e historia. Manuel Chaves Nogales y la “tercera España” », *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, n° 44, 2014, p. 136-161.

FABER, Sebastiaan, « La traición de los intelectuales », *Ínsula*, n° 809, mai 2014, p. 10-12

FUENTES CHAVES, María Mar, *Memoria y pasado español en la narrativa de Andrés Trapiello*, thèse de doctorat dirigée par Javier Sánchez Zapatero, Universidad de Salamanca, 2017.

MAINER, José-Carlos, « Escribir sin que se note », *El País*, 27/12/2017.

MIRANDA HERRERO, Eva María, *En los desvanes de la ficcionalidad: los diarios de Trapiello*, thèse de doctorat dirigée par Javier García Rodríguez, Universidad de Oviedo, 2017.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, « Memoria y Guerra Civil en la obra de Andrés Trapiello », *La nueva literatura hispánica*, n° 20, 2016, p. 67-85.

##### b. *Sur Ayer no más*

AMAT, Jordi, « La puerta del perdón », *Ínsula*, n° 809, 2014, p. 15-16.

FUENTES CHAVES, María del Mar, « Andrés Trapiello, ¿autor de autoficción? », *Imposibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, n° 14, novembre 2017, p. 32-50.

GRACIA Jordi, « En la segunda guerra », *El País*, 06/10/2012.

GRANATA DE EGÜES, Gladys, « Poner en cuestión el relato de la Guerra Civil: *Ayer no más* de Andrés Trapiello », *III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata, Argentina, 2014, en ligne : <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar>

POZUELO YVANCOS, José María, « Memoria histórica » [recension d'*Ayer no más* d'Andrés Trapiello], *ABC cultural*, 06/10/2012, p. 8-9.

RUPÉREZ, Javier, « A cada cual lo suyo: la memoria histórica de Andrés Trapiello », *Revista de libros*, 15/11/2012. En ligne : <https://www.revistadelibros.com/resenas/acada-cual-lo-suyola-memoria-historica-de-andres-trapiello>.

STAFFORD, Katherine O., « Remembering the Perpetrators: Nationalist Postmemory and Andrés Trapiello's *Ayer no más* », *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, vol. 5, n° 9, avril 2014. En ligne : <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol5/iss9/13>.

##### c. *Entretiens*

ABAL, Marcos et BALTAR, Ernesto, « Andrés Trapiello: “El mayor fracaso de la oposición al franquismo fue que se demostró inútil para derrocarlo” » (entretien),

*Jotdown.es*, mai 2013, en ligne : <https://www.jotdown.es/2013/05/andres-trapiello-el-mayor-fracaso-de-la-oposicion-al-franquismo-fue-que-se-demostro-inutil-para-derrocarlo/>.

CAMERO, Francisco, « Andrés Trapiello: Ahora sabemos que nuestros padres mintieron, todos, respecto a la guerra », *Diario de Jerez*, 13/11/2012, en ligne : [https://www.diariodejerez.es/ocio/Ahora-sabemos-mintieron-respecto-guerra\\_0\\_642836030.html](https://www.diariodejerez.es/ocio/Ahora-sabemos-mintieron-respecto-guerra_0_642836030.html).

Javier Caraballo, « Entrevista a Andrés Trapiello. “Ante Puigdemont y Junqueras, Tejero y Milans del Bosch parecen hombres de honor” », *El Confidencial*, 05/05/2019. En ligne : [https://www.elconfidencial.com/espana/2019-05-05/andres-trapiello-ganadores-guerra-civil-podemos-vox-falange-pce\\_1980850/](https://www.elconfidencial.com/espana/2019-05-05/andres-trapiello-ganadores-guerra-civil-podemos-vox-falange-pce_1980850/).

GORDO, Alfredo, « Ayer no más », *Jot Down*, 12/07/2015. En ligne : <https://www.jotdown.es/2012/10/ayer-no-mas/>.

HEVIA, Elena, « Andrés Trapiello: « La Historia no tiene punto final » », *El Periódico*, supplément *Cuaderno del domingo*, 14/10/2012, p. 14

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, « La justa memoria » [entretien avec Andrés Trapiello], *El País*, 06/10/2012.

REVUELTA, Laura, « Andrés Trapiello: “la verdad cristaliza muy despacio” », *ABC cultural*, 06/10/2012, p. 4-7.

RODRÍGUEZ, Emma, « Andrés Trapiello: ““El milagro de la literatura consiste en doblar la vida” », *Lecturas sumergidas*, n° 7, 2013. En ligne : <https://lecturassumergidas.com/2013/09/17/andres-trapiello-entrevista/>.

—, « Andrés Trapiello: «La literatura y el arte son un viaje constante» », *Turia. Revista cultural*, n° 107, juin-octobre 2013, p. 269-292.

## 4.2. Articles et ouvrages de théorie et de critique littéraire

### 4.2.1. Ouvrages et articles généraux

« Historiens et romanciers. Vies réelles, vies rêvées », *Critique*, vol. 4, n° 767, avril 2011.

« L’histoire saisie par la fiction », *Le Débat*, n° 165, Paris, Gallimard, mai-juin 2011.

AMOSSY, Ruth, *Apologie de la polémique*, Paris, PUF, coll. « L’interrogation philosophique », 2014.

—, *L’argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2016 [2014].

ANGENOT, Marc, 1889. *Un état du discours social*, dans *Médias 19* [en ligne], 2014 [1989], en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=11796>.

ANHEIM, Étienne et LILTI, Antoine (dir.), « Savoirs de la littérature », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 65, n° 2, mars-avril 2010 ; « Historiens et romanciers. Vies réelles, vies rêvées », *Critique*, vol. 4, n° 767, avril 2011.

ARAGON, Louis, *Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980.

ARISTOTE, *La poétique*, trad. de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

- , *Poética*, traduction, introducción y notas de Juan David García Bacca, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1970.
- , *Poética*, trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- , *El arte poética*, trad. de José Goya y Muniain, chapitre III, 7, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- ARTIÈRES, Philippe, « Ivan Jablonka, l'histoire n'est pas une littérature contemporaine ! », *Libération*, 06/11/2016.
- ASHOLT, Wolfgang et BÄHLER, Ursula, « Le savoir historique du roman contemporain », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 1, n° 321, 2016.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1977 [1946].
- BARONI, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.
- , *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009.
- , « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et récit* de Paul Ricœur », *Poétique*, 2010/3, n° 163, p. 361-382.
- , « Le cliffhanger : un révélateur des fonctions du récit mimétique », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 31, 2016, en ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/7570>.
- , « Les fonctions de la focalisation et du point de vue dans la dynamique de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 32, 2017, en ligne : <https://journals.openedition.org/narratologie/7851>.
- , *Les Rouages de l'intrigue. Nouveaux outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine érudition, 2017.
- BARTHES, Roland, « Le discours de l'histoire » [1967], dans *id.*, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 153-167.
- , « L'effet de réel » [1968], dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 81-90.
- , *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- , Roland Barthes, *Le plaisir du texte* [1973], dans *id.*, *Œuvres complètes, IV (1972-1976)*, Paris, Seuil, 2002.
- , *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1980], dans *id.*, *Œuvres complètes, V (1977-1980)*, Paris, Seuil, 2002.
- , *La préparation du roman*, Paris, Seuil, 2015.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Armand Colin, 2008 [1998].
- BERGOUNIOUX, Pierre, « La littérature comme lutte à mort des consciences », dans Anne Herschberg Pierrot (dir.), *Flaubert. Éthique et esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 2012, p. 11-28.
- BERSANI, Leo, « Le réalisme et la peur du désir », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 47-80.
- BESSIÈRE, Jean, « L'œuvre document et la communication de l'ignorance », *Communications*, n° 79, numéro monographique édité par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, « Des faits et des gestes. Le parti-pris du document 2 », Paris, Seuil, 2006, p. 319-335.



- BØNDERGAARD, Johanne Helbo, *Forensic Memory. Literature after Testimony*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017.
- BONOLI, Lorenzo, « Écritures de la réalité », *Poétique*, n° 137, 2004, p. 19-34.  
—, « Fiction, épistémologie et sciences humaines », *A contrario*, vol. 5, 2007/1, p. 51-66.
- BOOTH, Wayne C., « Distance et point de vue », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 85-113.
- BOUCHERON, Patrick, « “Toute littérature est assaut contre la frontière”. Note sur les embarras historiens d’une rentrée littéraire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 65-2, mars-avril 2010, p. 441-467.
- BOUJU, Emmanuel, *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l’Espagne post-franquiste*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002.  
—, *La transcription de l’histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2006.  
—, « Exercice des mémoires possibles et littérature “à-présent”. La transcription de l’histoire dans le roman contemporain », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 65-2, mars-avril 2010, p. 417-438.  
—, « Note sur l’historicisation de la fiction », *Acta Fabula*, Dossier critique : « L’aire du témoin », vol. 14, n° 5, juin-juillet 2013, en ligne : <http://www.fabula.org/revue/document7988.php>.  
—, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman “istorique” contemporain », *Écrire l’histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 11, printemps 2013, p. 51-60.
- BOULAY, Bérenger, « Effets de présence et effets de vérité dans l’historiographie », *Littérature*, vol. 3, n° 159, 2010.
- BRIDET, Guillaume et LOEHR, Joël (coord.), numéro monographique « Le contexte en question », *Littérature*, n° 194-2, 2019.
- CAILLET, Aline et POUILLAUDE, Frédéric, « Introduction. L’hypothèse d’un art documentaire », dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, PUR, 2017, p. 7-25.
- CAILLOIS Roger, « Paris, mythe moderne » [1937], dans *id.*, *Le mythe et l’homme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1987 [1938].
- CAMPOS, Lucie, *Fictions de l’après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- CARRARD, Philippe, *Poétique de la Nouvelle Histoire. Le discours historique en France de Braudel à Chartier*, Lausanne, Payot, 1998.
- CASANOVA, Pascale, « Les créateurs de créateurs ou la fabrique de légitimité littéraire », dans Sylvie Triaire, Jean-Pierre Bertrand et Benoît Denis (dir.), *Sociologie de la littérature. La question de l’illégitime*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, p. 171-181.
- CHEVRIER, Jean François et ROUSSIN, Philippe, (dir.), *Communications*, numéro monographique « Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX<sup>e</sup> siècle », n° 71, 2001.  
—, « Présentation », *Communications*, n° 79, numéro monographique édité par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, « Des faits et des gestes. Le parti-pris du document 2 », Paris, Seuil, 2006, p. 5-11.

- COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- COQUIO, Catherine et CAMPOS, Lucie, Actes du colloque « Littérature et histoire en débats » (Paris, 2012), *Fabula/Les colloques*, 2013, en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/sommaire2076.php>.
- CROWNSHAW, Richard, « Perpetrator Fictions and Transcultural Memory », *Parallax*, 2011, vol. 17, n° 4, p. 75-89.
- CURATOLO, Bruno et SCHAFFNER, Alain, « La chronique journalistique, un (mauvais) genre littéraire ? », dans *id.* (dir.), *La chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », Dijon, 2010, p. 5-12
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y edad media latina*, vol. 1, trad. de Margit Frenk et Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DEBAENE, Vincent, « Ethnographie/Fiction », *L'Homme*, Editions de l'EHESS, n° 175-176, juillet-septembre 2005, p. 219-232.
- , *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2010.
- , « La littérature face aux savoirs : frontière ou objet ? », *Critique*, n° 767, vol. 4, 2011, p. 276-292.
- DEMANZE, Laurent, « Les formes démocratiques de l'enquête », colloque international *Les formes de l'enquête*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 6-9 avril 2017, article à paraître. Consultable en ligne : <https://univ-grenoble-alpes.academia.edu/LaurentDemanze>.
- , « Les enquêtes d'Ivan Jablonka. Entre histoire et littérature », *Les Temps Modernes*, n° 692, 2017/1, p. 192-203.
- , *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2019.
- DERUELLE, Aude, « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004, en ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/11>.
- DION, Jeanne, « La grandeur dans l'Énéide, problèmes d'esthétique et de morale », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3, octobre 1984, p. 279-294.
- DIONNE, Ugo, *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.
- DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- , *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.
- ECO Umberto, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela. Poética de la novela histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2003
- FLÉCHET, Anaïs et HADDAD, Élie (dir.), « L'écriture de l'histoire : sciences sociales et récit », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 65-2, 2018.
- , « Introduction. Écriture de l'histoire et récit littéraire : actualités d'un débat », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 65-2, 2018, p. 7-20.

- FOULA, Christine, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-garde. War, Civilization, Modernity*, Columbia University Press, New York, 2005.
- FORTIER, Frances et MERCIER, Andrée, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, PUR, 2010, p. 109-120.
- GANTEAU, Jean-Michel, « Horizons de l'inassimilable : du réalisme traumatique dans le roman britannique contemporain », *Études britanniques contemporaines*, n° 40, 2011, en ligne : <http://journals.openedition.org/ebc/2476>.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit* [1972], Paris, Seuil, coll. « Points », 2007.  
 —, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002 [1987].  
 —, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004 [1991].  
 —, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 2004.
- GIAVARINI, Laurence, « Histoire, littérature, vérité. Sur la littérature comme geste historiographique », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2018, n° 65-2, p. 78-96.
- GIL Marie, « La métaphore littéraire de la chronique chez Proust », dans Bruno Curatolo et Alain Schaffner (dir.), *La chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », Dijon, 2010, p. 23-32.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique, vérité romanesque*, Paris, Grasset, 2001 [1961].
- GLAUDES, Pierre, « Essai, chronique, nouveauté », dans Patrick Née, *Le Quatrième Genre : l'essai*, Rennes, PUR, 2018, p. 241-258.
- GLOWINSKI, Michal, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, 1987, p. 497-506.
- GUARY, Isabelle, LEUDET, Marie-Françoise, et VINAS, Agnès, « Les Mémoires de guerre au baccalauréat : un « salut » pour la littérature ? », *Les Temps Modernes*, n° 661, vol. 5, 2010.
- HADDAD, Élie et MEYZIE, Vincent, « La littérature est-elle l'avenir de l'histoire ? Histoire, méthode, écriture », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 62-4, 2015, p. 132-154.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, trad. de Pierre Cadiot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1957].
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1976, p. 115-180  
 —, « Un discours contraint », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 119-181.  
 —, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1984.  
 —, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996.  
 —, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998.
- HANAÏ, Marie-José, *Le roman mexicain à la charnière des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : des écrivaines face à l'Histoire*, Thèse d'habilitation à diriger des recherches sous la direction de Milagros Ezquerro, Université Paris IV-Sorbonne, 2009.

- HASTINGS, Michel, PASSARD, Cédric et RENNES, Juliette, « Les mutations du pamphlet dans la France contemporaine », *Mots. Les langages du politique*, n° 91, 2009, p. 5-17.
- HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*, Barcelone, Universitat de Barcelona, 2012.
- HIRSCH, Marianne, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today*, 29/1, printemps 2008, p. 103-128.
- , *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University, 2012.
- HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008.
- HUTCHEON Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York/Londres, Routledge, 1988.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- , *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.
- KELLMAN, Steven G., « The Fiction of Self-Begetting », *MLN*, Vol. 91, n° 6, décembre 1976, p. 1243-1256.
- KEEN, Suzanne, *Romances of the archive in contemporary British fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les interactions verbales, II*, Paris, Armand Colin, 1992.
- KLEIN, Paula, « Poéticas del archivo: el “giro documental” en la narrativa rioplatense reciente », *Cuadernos LIRICO*, n° 20, 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/lirico/8605>.
- KOLLER, Sylvie, « D'autres nouvelles du monde. Les nouveaux chroniqueurs latino-américains », *Études*, 2016/2, p. 75-85
- LABOURET Denis, « La chronique de presse selon Giono : un genre anti-moderne ? », dans Bruno Curatolo et Alain Schaffner (dir.), *La chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », Dijon, 2010, p. 91-100.
- LAMARRE, Mélanie, « “Un roman parle du monde” », *Revue des Sciences Humaines*, numéro monographique « Le roman parle du monde. Lectures sociocritiques et sociologiques du roman contemporain » (textes réunis par Émilie Brière et Mélanie Lamarre), vol. 3, n° 299, 2010, p. 7-12.
- LANG, Luc, *Délict de fiction. La littérature, pourquoi ?*, Gallimard, coll. « folio essais », Paris, 2011.
- LANGLET, Irène, *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- , « Essai et théorie de l'essai », dans Patrick Née (dir.), *Le Quatrième Genre : l'essai*, Rennes, PUR, 2018, p. 23-38.
- LATORRE, Víctor Fabián, « Periodismo narrativo: cuando la realidad se apoya en la ficción », *Narrativas.com.ar*, 2017, en ligne : <https://www.narrativas.com.ar/periodismo-narrativo-cuando-la-realidad-se-apoya-la-ficcion/>.

- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction, Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996 [1975].
- LORIGA, Sabina, « La mémoire entre l'histoire et la littérature », dans François Dosse et Catherine Goldenstein (dir.), *Paul Ricœur : penser la mémoire*, Paris, Seuil, 2013, p. 165-182.
- LUNGO, Andrea Del, « *Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », *Littérature*, vol. 155, n° 3, 2009, p. 98-111.
- MACÉ, Marielle, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006.
- , « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de Narratologie* n° 14, 2008, en ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/499>.
- , *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2011.
- MAINER, José-Carlos, *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Palencia, Menoscuarto, 2012
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MARTINAT, Monica et MOUNIER, Pascale (dir.), « Le récit entre fiction et réalité. Confusion de genres », *Les carnets du LARHRA*, n° 2, 2013.
- MOLINO, Jean, LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2003.
- MONTALBETTI, Christine, *La Fiction*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Corpus », 2001.
- MULDER, Caroline de, *Libido sciendi. Le savant, le désir, la femme*, Paris, Seuil, 2012.
- NÉE, Patrick (dir.), *Le Quatrième Genre : L'essai*, Rennes, PUR, 2018.
- PATRON, Sylvie, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2009.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- , *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2014.
- PIC, Muriel, *W. G. Sebald – L'image papillon. Suivi de W.G. Sebald : L'art de voler*, Dijon, Les presses du réel, 2009.
- PIC, Muriel et RITTE, Jürgen, « Introduction. De l'éthique documentaire à l'ethos du document », dans Muriel Pic et Jürgen Ritte (éds), *W. G. Sebald. Littérature et éthique documentaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 7-14.
- PICARD, Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, éd. de Minuit, 1986.
- , *Lire le temps*, Paris, éd. de Minuit, 1989.
- POZUELO YVANCOS, José María, « El género literario "ensayo" », dans Vicente Cervera, Belén Hernández et M<sup>a</sup> Dolores Adsuar (éds.), *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, p. 179-191.

- PRSTOJEVIC, Alexandre, *Le témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenu un sujet romanesque*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », dans Todorov, Tzvetan et Genette, Gérard (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 91-118.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1977.
- ROBERT JAUSS, Hans, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de Claude Maillart, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1978 [1970].
- SAINT-GELAIS, Richard, L'effet de non-fiction: fragments d'une enquête », *Acta Fabula*. Colloque en ligne « L'effet de fiction », 2001, en ligne : <https://www.fabula.org/effet/interventions/16.php>.
- SALINAS, Pedro, « Defensa de la lectura », *El Defensor*, Madrid, Alianza Editorial, 2002 [1954].
- SANGSUE, Daniel, *Le Récit excentrique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, José Corti, 1987.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1985 [1948].
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.  
—, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.  
—, « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives », dans Catherine Grall et Marielle Macé (études réunies et présentées par), *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, PUR, 2009, p. 15-32.
- SCHUEREWEGEN Franc, « Composition n° 1 (Chateaubriand) », *Poétique*, 2, n° 174, p. 237-249.
- SERVOISE, Sylvie, *Le roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- SHIELDS, David, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, Knopf, 2010.
- SOLCHANY, Jean, « Les Bienveillante ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 54-3, 2007, p. 159-178.
- STAROBINSKI, Jean, « Peut-on définir l'essai ? », dans Jean Starobinski *et al.*, *Pour un temps : Jean Starobinski*, Paris, Centre Georges Pompidou, « Cahiers pour un temps », 1985, p. 185-196.  
—, « L'encre de la mélancolie », dans Jean Clair (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 2005, p. 24-30
- SULEIMAN, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.
- SYLVOS, Françoise, « Le roman excentrique dénonciateur et victime du stéréotype », dans Alain Goulet (dir.), *Le Stéréotype. Crise et transformations*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1994, p. 129-139.
- TODOROV, Tzvetan, « Typologie du roman policier », dans *id.*, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980, p. 9-19.

- TOKER, Leona, « Toward a Poetic of Documentary Prose – from the Perspective of Gulag Testimonies », *Poetics Today*, Vol. 18, n° 2, été 1997, p. 187-222.
- TRITSMANS, Bruno, « Pouvoirs et contraintes du masque : l'acteur possédé par son rôle chez Nerval et Villiers », *Romantisme*, n° 79, 1993, p. 29-38.
- TROUBETZKOY, Wladimir, « Présentation de la question. La figure du double », dans *id.* (coord.), *La figure du double*, Paris, Didier Érudition, 1995, p. 7-24.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La verdad de las mentiras*, Barcelone, Random House, coll. « Debolsillo », 2015 [2002].
- VIALA, Alain et SAINT-JACQUES, Denis, « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 49, n° 2, 1994, p. 395-406.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- VIART, Dominique, VERCIER, Bruno et EVRARD, Franck, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.
- VIART, Dominique, « Les “fictions critiques” de Pascal Quignard », *Études françaises*, n° 402, 2004.
- , *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008 [2005].
- , « La littérature contemporaine et la question du politique », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene, 2010, p. 105-123.
- , « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, n° 102, 2013, p. 113-130.
- , « Quand la littérature fait savoir », *Revue des Sciences Humaines*, numéro monographique « Les savoirs littéraires » (textes réunis par Dominique Viart), n° 324, vol. 4, 2016, p. 9-20.
- VICTOR DA SILVA, Cilene et KÜNSCH, Dimas A., « A palavra que cura, a narrativa e o jornalismo interpretativo », *Liberio*, vol. 18, n° 36, juillet-décembre 2015.
- VILLANUEVA, Darío, « Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo », *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 15, n° 3, printemps 1991, p. 489-502.
- , *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- WAGNER, Frank, « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique*, vol. 172, n° 4, 2012, p. 387-407.
- WATT, Ian, « Réalisme et forme romanesque », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.) *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 11-46.
- WEINTRAUB, Karl J., « Autobiografía y conciencia histórica », *Anthropos. Boletín de información y documentación*, « La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documenta », n° Extra 29, Anthropos, Barcelona, 1991, p. 18-33.
- WOLF, Nelly, *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003.
- , « Roman et démocratie : contrat, fiction, diction », *Raison publique*, n° 21, 2017/1, p. 87-96.
- WOLFE, Tom, *El Nuevo Periodismo*, trad. de José Luis Guarner, Barcelone, Anagrama, coll. « Compactos », 2012 [1973].

ZENETTI, Marie-Jeanne, et BLOOMFIELD, Camille, « Écrire avec le document : quels enjeux pour la recherche et la création contemporaine ? », *Littérature*, Armand Colin, n° 166, 2012/2, p. 7-12.

ZENETTI, Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, France, Classiques Garnier, 2014.

—, « L'effet de document : diffractations d'un réalisme contemporain », dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, PUR, 2017, p. 67-78.

—, « Travail littéraire du dispositif documentaire dans l'œuvre de W.G. Sebald », dans Muriel Pic et Jürgen Ritte (éds.), *W.G. Sebald. Littérature et éthique documentaire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 37-50.

—, « Littérature contemporaine : un "tournant documentaire" ? », colloque *Territoires de la non-fiction*, Paris, Université Paris 3, 7-9 décembre 2017, article à paraître, consultable en ligne : <https://univ-lyon2.academia.edu/MarieJeanneZenetti>.

—, « Paradigmes de l'enquête et enjeux épistémologiques dans la littérature contemporaine », colloque international *Les formes de l'enquête*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 6-9 avril 2017, article à paraître. Consultable en ligne : <https://univ-lyon2.academia.edu/MarieJeanneZenetti>.

—, « Détournements d'archives : littérature documentaire et dialogue interdisciplinaire », Actes du colloque *Les écritures des archives*, 13-14 janvier 2017, Paris, EHESS/Université Paris Sorbonne, actes à paraître sur le site fabula en 2018, consultable en ligne <https://univ-lyon2.academia.edu/MarieJeanneZenetti>.

ZOLA, Émile, *Le roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1880].

#### 4.2.2. **Ouvrages et articles sur la littérature espagnole**

ALAIZ, Felipe, *El arte de escribir sin arte (y otras críticas libertarias de la literatura española)*, Cordoue, Berenice, 2012.

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

BECERRA, David, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave intelectual, 2015.

—, (coord.), *Convocando al fantasma. La novela crítica en la España*, Ciempozuelos, Tierradenadie Ediciones, 2015

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, vol. I et III, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982 et 1987.

—, « La guerre civile espagnole et la production romanesque des quinze dernières années face à celle de la Transition à la démocratie », dans Danielle Corrado et Viviane Alary (éds.), *La guerre d'Espagne en héritage : entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 31-46.

BONVALOT, Anne-Laure, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel : Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa*, thèse de doctorat dirigée par Jean-François Carcelen, Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2014.

BONVALOT, Anne-Laure et LLECHA LLOP, Canela, « Quand l'histoire se fait Histoire : devenir du passé, a(d)venir du présent dans la fiction mémorielle de l'Espagne contemporaine », *Pandora*, n° 12, 2014, p. 193-207.



- CANO CALDERÓN, Amelia, « El diario en la Literatura. Estudio de su tipología », *Anales de Filología Hispánica*, vol. 3, 1987, p. 53-60.
- CARCELEN, Jean-François, « L'hétérogène dans le roman espagnol (1975-2000) », dans Annie-Bussière Perrin (coord.), *Le roman espagnol actuel. Pratiques d'écriture (1975-2000)*, Éditions du Centre d'études et de recherches sociocritiques, Montpellier, 2001, p. 37-64.
- , *Poétique d'une forme brève : la columna hebdomadaire de Juan José Millás dans El País*, Habilitation à diriger des recherches, Université Grenoble Alpes, 2002.
- , « Genèse d'un mythe : Treize Roses pour l'éternité », dans Francisco Campuzano Carvajal, *Figures de la mythification dans l'Espagne du XX<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007, p. 161-185.
- , « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », dans Geneviève Champeau, Jean-François Carcelen, Georges Tyras, Fernando Valls (éds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Saragosse, Prensas universitarias de Zaragoza, coll. « Humanidades », 2011, p. 51-68.
- , « Témoins, témoignages, témoignaires dans *Veinte años y un día* de Jorge Semprún », dans Jean-François Carcelen (dir.), *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2012, p. 135-144.
- , « Écriture de l'Histoire et postmodernité. Le roman espagnol actuel et la mémoire revisitée », dans Stefano Magni (dir.), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 21-30.
- CATELLI, Nora, « El nuevo efecto Cercas », *El País*, supplément *Babelia*, 09/11/2002.
- CHAMPEAU, Geneviève, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez, 1993.
- , « Narrativité et relato reticulaire en la novela española actual », dans Geneviève Champeau, Jean-François Carcelen, Georges Tyras, Fernando Valls (éds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Saragosse, Prensas universitarias de Zaragoza, coll. « Humanidades », 2011, p. 69-85.
- , Geneviève Champeau, « *Si te dicen que caí* de Juan Marsé : entre desmitification et mitification », *Cahiers d'études romanes*, n° 26, 2013, p. 183-207, en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/3936>.
- , « Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa », *Pasavento. Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, numéro monographique « Últimas noticias del realismo en España », vol. II, n° 1, hiver 2014, p. 11-32.
- , « Le roman-essai de Javier Marías », *Bulletin hispanique*, numéro monographique « Référentialité/autoréférentialité dans le roman espagnol contemporain : bilan et perspectives », tome 116, n° 2, 2014, p. 523-535.
- , « Les "romans de la mémoire" renouvellent-ils le roman à thèse ? », *Bulletin hispanique*, numéro monographique « La Guerre Civile espagnole aujourd'hui (1936-2016) », vol. 1, n° 118, 2016, p. 195-214.
- CHIRBES, Rafael, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelone, Anagrama, 2010.
- COLMEIRO, José F., *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- , *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005.

- , « ¿Una nación de fantasmas? Apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista », *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, n° 4, 2011, p. 17-34, cf. p. 28, en ligne : <https://www.452f.com/index.php/josecolmeiro/>
- CORRADO, Danielle, « *Días y noches* d'Andrés Trapiello : les enjeux d'un choix formel », dans Danielle Corrado et Viviane Alary (éds.), *La guerre d'Espagne en héritage: entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 519-530.
- CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos et LAUGE HANSEN, Hans (éds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Peter Lang, 2013.
- , « Literatura y memoria cultural en España (2000-2010) », dans Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (ed.), *La memoria novelada I. Hibridación de géneros y metaficción en la novela sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern/Berlin/Bruxelles/Francfort/Oxford/Vienne, Peter Lang, 2012, p. 21-42.
- DELAGE, Agnès, « Fictions d'archives. Les enjeux de la contre-histoire dans l'Espagne contemporaine », dans Marie Panter, Pascale Duclos-Mounier, Monica Martinat et Matthieu Devigne (dir.), *Imagination et histoire: enjeux contemporains*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2014, p. 85-96.
- , « À la recherche de la mémoire perdue. Modiano et la littérature espagnole contemporaine », dans Odette Martinez-Maler et Nathalie Sagnes-Alem (coord.), *Dans les blancs de l'histoire. Les récits troués de l'Espagne contemporaine*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 191-210.
- DI BENEDETTO, Christine, « Roman historique et Histoire dans le roman », *Cahiers de Narratologie*, n° 15, 2008, en ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/767>.
- DORCA, Toni, « Juan Manuel de Prada o el arte de la biografía », *Symposium*, n° 58, 2004, p. 108-121.
- DUROUX, Rose, « De la mémoire trouée à l'hypermémoire », dans Odette Martinez-Maler et Nathalie Sagnes-Alem (coord.), *Dans les blancs de l'histoire. Les récits troués de l'Espagne contemporaine*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 19-39.
- ENNIS, Juan Antonio et HORACIO BÓRQUEZ, Néstor, « Contra la saturación : Isaac Rosa, Kevin Vennemann y la literatura de la memoria », *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2011. En ligne : <https://www.aacademica.org/000-037/12>.
- FABER, Sebastiaan, « La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007) », dans Palmar Álvarez-Blanco, *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana, 2011, p. 101-110.
- , « Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes », *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Alcalá, vol. II, n° 1, hiver 2014, p. 137-155, en ligne : <http://www.pasavento.com>.
- , *Memory Battles of the Spanish Civil War. History, Fiction, Photography*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2018.

- FAUQUET, Isabelle, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, thèse de doctorat dirigée par Geneviève Champeau, Université Bordeaux Montaigne, 2012.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, « Novela, historia y postmodernidad », dans *Actas del Congreso Literatura e Historia (20-22/10/2004)*, Jérez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 89-104.
- , « Duelo, fantasmas y consuleo en la narrativa de la guerra civil (y la inmediata posguerra) » en Juan Carlos Cruz Suárez y Diana González Martín (éds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Peter Lang, coll. « Perspectivas hispánicas », 2013, p. 43-61.
- FERRÁN, Ofelia, *Working Through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish narrative*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2007.
- FLORENCHIE Amélie, « Enterrar a los muertos de Ignacio Martínez de Pisón : le discours de la sincérité érigée en 'valeur de la vérité' », dans Maria Graciete Besse et Michel Ralle (coord.), *Les grands récits : miroirs brisés. Les grands récits à l'épreuve des mondes ibériques et ibéro-américains*, Paris, Éd. Indigo et Côté-Femmes, coll. « Indigo », 2010, p. 307-323.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana, 2006.
- , « A propósito de las fotografías: Políticas de la reconstrucción histórica en *La noche de los cuatro caminos*, *Soldados de Salamina* y *Enterrar a los muertos* », *Revista Hispánica Moderna*, 61<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1, juin 2008, p. 89-105.
- , « La misma guerra para un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la Guerra Civil », dans Palmar Álvarez-Blanco, *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana, 2011, p. 111-119/
- HEUSCH, Carlos, « Présentation », *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, numéro monographique « Paratextes et stratégies de pouvoir dans la péninsule Ibérique au Moyen Âge », n<sup>o</sup> 35, ENS éditions, 2012, p. 11-26.
- JOSEPHS Allen et CABALLERO, Juan, « Introducción », dans Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo – Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 11-138.
- LABANYI, Jo, « Memory and Modernity in Democratic Spain. The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War », *Poetics Today*, vol. 28, n<sup>o</sup> 1, printemps 2007, p. 89-116.
- LAFFRANQUE, Marie, « Federico García Lorca. Textes en prose tirés de l'oubli », *Bulletin Hispanique*, LV, n<sup>o</sup> 3-4, 1953, p. 296-348.
- LANGA PIZARRO, Mar, « La novela histórica española en la Transición y en la democracia », *Anales de literatura española*, n<sup>o</sup> 17, 2004, p. 107-120.
- LARRAZ, Fernando, « La Guerra Civil en la última ficción narrativa española », *Studia historica. Historia contemporánea*, n<sup>o</sup> 32, 2014, p. 345-356.
- LAUGE HANSEN, Hans, « Multiperspectivism in the Novels of the Spanish Civil War », *Orbis Litterarum*, 66, 2, 2011, p. 148-166.

- , « Formas de la novela histórica actual », dans Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (éds.), *La memoria novelada I. Hibridación de géneros y metaficción en la novela sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern/Berlin/Bruxelles/Francfort/Oxford/Vienne, Peter Lang, 2012, p. 83-103.
- , « Víctimas y victimarios. Trauma social y representación de víctimas y victimarios en la novela española de memoria », *Passés Futurs*, n° 3, 2018, en ligne : <https://www.politika.io/en/notice/victimas-y-victimarios-trauma-social-y-representacion-victimas-y-victimarios-novela-espanola>.
- , « Modos de representación literaria de la zona gris. Una lectura de dos novelas chilenas », *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas*, n° 1, 2018, p. 150-166.
- LIIKANEN, Elina, *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural. Tres modos de representar la Guerra Civil y el franquismo en la novela española actual*, thèse de doctorat dirigée par Dolores Vilavedra, Antonio Gil et Timo Riiho, Université de Helsinki et Université de Saint Jacques de Compostelle, 2015.
- LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria: la memoria de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Ed. Tranvía, 2004.
- , « La última victoria del Franquismo: el *oikos* como patria, el *despot* como padre », *HIOL: Hispanic Issues On Line*, n° 19, 2017, p. 26-43, en ligne : <http://hdl.handle.net/11299/192220>.
- LUQUE AMO, Álvaro, « El diario personal en la literatura. Teoría del diario literario », *Castilla. Estudios de Literatura*, n° 7, 2016, p. 273-306.
- MACCIUCI, Raquel, « La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario », dans Raquel Macciuci et María Teresa Pochat, *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2010, p. 17-49.
- MAINER, José-Carlos, *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española 1944-2000*, Barcelone, Anagrama, 2005.
- , « La invención de la literatura española », dans Dolores Romero López (coord.), *Naciones literarias*, Madrid, Anthropos, 2006, p. 201-230.
- , « Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1960-2000) », dans Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus/Fundación Pablo Iglesias, 2006, p. 135-161.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, *Historia de la novela española entre 1936 y 1975. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1979.
- MARTÍNEZ RUBIO, José, *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica (2000-2015)*, Barcelona/Tlalpan México D.F., Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.
- , « Investigaciones de la memoria. El olvido como crimen », dans Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez (éds.), *La memoria novelada I, Hibridación de géneros y metaficción en la novela sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern/Berlin/Bruxelles/Francfort/Oxford/Vienne, Peter Lang, 2012, p. 69-82.
- MORENO-NUÑO, Carmen, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2006.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, « Admirando a Galdós », *El País*, supplément « Babelia », 31/08/2013.

- NAVAJAS, Gonzalo, *Más allá de la postmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelone, EUB, 1996.
- OLEZA, Joan, « Un realismo potsmoderno », *Ínsula*, n° 589-590, 1996, p. 39-42.
- ORSINI-SAILLET, Catherine, « Quel référent pour les romans de la post-mémoire au début du XXIe siècle ? », *Bulletin hispanique*, tome 116, n° 2, décembre 2014, p. 773-786.
- , *Rafael Chirbes romancier. L'écriture fragmentaire de la mémoire*, Habilitation à diriger des recherches, Université Jean-Monnet-Saint-Étienne, 2007.
- PANTEL, Alice, *Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*, thèse de doctorat dirigée par Jean-François Carcelen, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2012.
- PARDO, José Luis, « El nacimiento de la comedia y el espíritu de la letra. Sobre la obra de Rafael Sánchez Ferlosio », *Turia*, n° 116, 2015, p. 19-29.
- PEÑA ARDID, Carmen, « Cinefilias al margen de la sala de cine : huellas del cine y la televisión en la novela española del siglo XXI », *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n° extra 2, 2017, p. 437-450.
- PERIS BLANES, Jaume, « Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España », 452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, n° 4, 2011, p. 35-55, en ligne : <https://www.452f.com/index.php/jaume-peris/>.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Novela española del siglo XXI*, Murcie, Universidad de Murcia, 2014.
- , « Tres visiones de la crisis », *ABC Cultural*, 17/09/2016, p. 9.
- REBREYEND, Anne-Laure, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, thèse de doctorat dirigée par Geneviève Champeau, Université Bordeaux Montaigne, 2017.
- RESINA, Joan Ramón, « El detective en la cultura del desencanto », dans José B. Monleón (éd.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, p. 109-121.
- RICO, Francisco et YNDURÁIN, Domingo, *Historia y crítica de la literatura española. 8 Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica, 1981.
- ROA SÁNCHEZ, Milagros, *La escritura diarística de Zenobia Camprubí*, travail de recherche dirigé par José Romera Castillo, UNED, 2010-2011.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Historia de la literatura fascista española*, I, Madrid, Akal, coll. « básica de bolsillos », 2008.
- RUIZ TOSAUS, Eduardo, « El caso Savolta: entre realidad y ficción », *Especulo. Revista de estudios literarios*, n° 18, 2001. En ligne : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/savolta2.html>.
- SAGNES-ALEM, Nathalie, *Traces de l'histoire dans le roman espagnol contemporain. Almudena Grandes, Emma Riverola et Jordi Soler*, Montpellier, PULM, 2015.
- SÁNCHEZ ALONSO, Fernando, « El diario íntimo. Técnicas de retoque con el photoshop literario », *Clarín. Revista de nueva literatura*, n° 95, 2011, p. 3-16.

- SANTAMARÍA COLMENERO Sara, *La palabra como acontecimiento. Segunda República, Guerra Civil y posguerra en la novela actual (1990-2010)*, thèse de doctorat dirigée par Pedro Ruiz Torres, Universitat de València, 2013.
- , « Novela, memoria y política. Crítica del concepto CT desde el estudio de la lucha por el significado del pasado », colloque Literaturas y transiciones democráticas. Études de cas, Casa de Velázquez, 9-11 février 2015, ici p. 7, à paraître, consultable en ligne : <https://au.academia.edu/SaraSantamar%C3%ADaColmenero>.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1975). 1*, Madrid, Alhambra, coll. « Estudios », 1980.
- , « Relatos del postfranquismo: un apunte y diez fichas », dans José Luis Calvo Carilla, Carmen Peña Ardid, María-Ángeles Naval López, Juan Carlos Ara Torralba et Antonio Ansóñ Anadón (dir.), *El relato de la Transición. La Transición como relato*, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 13-41.
- TENA, Jean, « Del experimentalismo a la «renarrativización». La novela de los años setenta », dans Paul Aubert (dir.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 235-248.
- TSCHILSCHKE, Christian von, « Docuficción biográfica: *las esquinas del aire* (2000), de Juan Manuel de Prada y *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas », dans Dagmar Schmelzer et Christian von Tschiltschke (dir.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 181-199.
- TOUTON, Isabelle, *L'image du Siècle d'Or dans le roman historique espagnol du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat dirigée par Marc Vitse, Université de Toulouse, 2004.
- , « L'identité nationale espagnole au cœur de la reconstruction romanesque du Siècle d'or (1980-2000) », dans Rita Olivieri-Godet (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 171-190.
- , « De subjetividades creadoras y legitimadoras : elementos de análisis para el campo de las narrativas españolas (siglo XXI) », dans Roberto Valencia, *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Saragosse, Instituto Fernando el Católico, 2014, p. 37-41.
- , *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*, Saragosse, Instituto Fernando el Católico, 2018.
- TYRAS, Georges, « La novela negra española después de 1975: ¿renovación de un género? », dans Paul Aubert (dir.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 249-264. Consultable en ligne : <http://books.openedition.org/cvz/2659>.
- UCKOLS, Anthony, « La novela de duelo frente a la novela de memoria histórica. Un análisis de *Santo diablo* de Ernesto Pérez Zúñiga », *Caracol*, n° 11, 2016, p. 210-243.
- VALENCIA, Roberto, « Tradición y experimentación. Una conversación entre Jordi Gracia y Jorge Carrión », *Quimera*, n° 332, juillet-août 2011, p. 17-24.
- VILA, Juan, « La génération des fils : Mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain », dans Annie Bussière-Perrin (Coord.), *Le roman espagnol actuel: Pratiques d'écriture 1975-2000*, Tome II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 197-235.
- , « La memoria de la novela », *Quimera*, n° 236, novembre 2003.

- , « Traces et témoignage : le paradigme photographique du roman de la mémoire », dans Jean-François Carcelen, *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine*, Montpellier, PULM, 2012, p. 147-162.
- WINTER Ulrich, « “Localizar a los muertos” y “reconocer al otro”: lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea », dans Joan Ramón Resina y Ulrich Winter (coord.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005, p. 17-39.
- , *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- , Ulrich Winter, « De la memoria recuperada a la memoria performativa. Hacia una nueva semántica cultural de la memoria histórica en España a comienzos del siglo XXI », dans Christian von Tschilschke et Dagmar Schmelzer (éds.), (éds.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 249-264.
- , « Memorias asimétricas. La Guerra Civil y la guerrilla antifranquista en la literatura de expresión castellana dentro del contexto ibérico », *Revista internacional de los estudios vascos*, n° extra 8, 2011, p. 28-39.
- , « Memoria histórica e imaginación jurídica: políticas estéticas de la memoria, desde la justicia poética al forensic turn », *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas*, n° 1, 2018, p. 184-197.

## 5. Ouvrages et articles en sciences humaines et sociales

### 5.1. Philosophie, théorie de l'histoire, sociologie, psychanalyse, sciences sociales, critique culturelle

- ARENDDT, Hannah, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, trad. de Carlos Ribalta, Barcelone, Lumen, 1999 [1963].
- , « La crise de la culture. Sa portée sociale et politique », dans *id.*, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1995 [1968].
- ARON, Raymond, *Sur Clausewitz*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2005.
- ARTIÈRES, Philippe, « L'historien face aux archives », *Pouvoirs*, numéro monographique « Les archives », n° 153, 2015, p. 85-93.
- ATERIANUS-OWANGA, Alice, GREANI, Nora et ARTIÈRES, Philippe, « Entretien avec Philippe Artières », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, numéro monographique « ARTchives », n° 24, 2016, p. 190-205.
- AUGÉ, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992.
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, trad. de Gilles Lane et François Récanati, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991.
- BARON, Jaimie, « The Archive effect: Archival Footage as an Experience of Reception », *Projections*, vol. 6, n° 2, hiver 2012, p. 102-120.
- , *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Londres/New York, Routledge, 2014.

- BÉDARIDA, François, « La mémoire contre l'histoire », *Esprit*, juillet 1993, p. 7-13.
- BÉNICHOU, Paul, *Le sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque des idées », 1996 [1973].
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. de Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1989.
- , « Sur le concept d'histoire » [1942], dans *id.*, *Œuvres, III*, trad. de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.
- , « Crise du roman » [1930], dans *id.*, *Œuvres, II*, trad. de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 [1992].
- , *Sur la télévision* suivi de *L'emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'agir, 1996.
- BRAS, Gérard et DUPART, Dominique, « Le partage des vies. Entretien avec Jacques Rancière », *Écrire l'histoire*, n° 5, printemps 2010, p. 93-101.
- BRÉMARD, Bénédicte « Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva », *Trama y Fondo*, n° 24, premier semestre 2008, p. 141-149.
- CAÏRA, Olivier, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, éditions EHESS, 2011.
- CAMELIN, Sylvaine et HOUDAR, Sophie, *L'ethnologie*, Paris, PUF, 2018.
- CAMPANY, David, *Art et photographie*, Paris, Phaidon, coll. « Thèmes et Mouvements », 2005.
- CANAL, Jordi, « Presentación. El historiador y las novelas », *Ayer*, 97/1, Madrid, Asociación de historia contemporánea/Marcial Pons, 2015, p. 13-23.
- CASEVITZ, Michel, « Les mots du doute en grec », *Raison présente*, vol. 189, n° 1, 2014, p. 107-116.
- CASSIN Barbarin, « Peut-on être autrement présocratique ? Remarques sur l'interprétation heideggerienne de la sophistique », *revue de Philosophie Ancienne*, vol. 4, n° 2, p. 211-229.
- CASTILLO, Monique, « Significations du cosmopolitisme kantien », *Raison présente*, vol. 201, n° 1, 2017, p. 19-30.
- CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2002 [1975].
- CERUTTI, Mauro, FAYET, Jean-François et PORRET, Michel, « Penser l'archive », dans Mauro Cerutti, Jean-François Fayet et Michel Porret (dir.), *Penser l'archive. Histoires d'archives – archives d'histoire*, Lausanne, Antipodes, coll. « Histoire », 2006, p. 9-12.
- CLAIR, Jean, « La mélancolie du savoir », dans *id.* (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 2005, p. 202-208.
- COMERRO, Viviane, « La nouvelle alliance dans la sourate "al-Mā'ida" », *Arabica*, vol. 48, n° 3, 2001, p. 285-314.



- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967].
- DEHOUE, Danièle, « Sacer et sacré. Notion *emic* et catégorie anthropologique », dans Thibaud Lanfranchi (études réunies par), *Autour de la notion de sacer*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2018. En ligne : <http://books.openedition.org/efr/3381>.
- DELACROIX, Christian, « Linguistic turn », dans Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies, I. Concepts et débats*, Paris, Gallimard, folio « histoire », 2010, p. 476-490.
- DEMONT Paul, « La mélancolie dans l'Antiquité : de la maladie au tempérament », dans Jean Clair (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 2005, p. 34-37.
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.  
—, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.  
—, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris, La différence, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.  
—, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.  
—, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, I*, Paris, Minuit, 2009.
- DI LIBERTI, Giuseppe, « Fait/événement - Document/monument », *Images Re-vues*, n° 11, 2013, en ligne : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3319>.
- DUCHESNE, Sophie et LAVABRE, Marie-Claire, « Pas de chrysanthèmes pour le "sentiment national" », dans Olivier Fillieule, Florence Haegel, Camille Hamidi, Vincent Tiberj (dir.), *Sociologie plurielle des comportements politiques. Je vote, tu contestes, elle cherche...*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2017, p. 371-396
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997 [1989].
- FASSIN, Didier, *La raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2010.
- FLEURY, Laurent, *Max Weber*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2016.
- FONTANA, Laura, « La recherche en langue allemande sur les exécuteurs du crime. Évolution, résultats et limites de la Täterforschung », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 206, n° 1, 2017, p. 287-318.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987 [1905].
- FURET, François, *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont/Calmann-Lévy, 1995.
- GINZBURG, Carlo, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI<sup>e</sup> siècle*, trad. de Monique Aymard, Paris, Flammarion, 1980.  
—, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *id.*, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1989 [1986], p. 139-180.  
—, *Le Fil et les traces. Vrai faux fictif*, trad. de Martin Rueff, Paris, Verdier, coll. « Histoire », 2010.

- GORGAS, *Éloge d'Hélène*, dans Stéphane Marchand et Pierre Pichon (trad., introduction et notes), *Gorgias de Platon suivi de l'Éloge d'Hélène de Gorgias*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.
- GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Tres Cantos, Akal, 2011.
- GUÉGEN, Haud et MALOCHET, Guillaume, *Les théories de la reconnaissance*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2014.
- HAEGEL, Florence et LAVABRE, Marie-Claire, *Destins ordinaires. Identité singulière et mémoire partagée*, Paris, Presses de Sciences Po, 2010.
- HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 [1925].
- , *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 [1950].
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2012 [2003].
- , *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Éditions EHESS, coll. « Cas de figure 5 », 2005.
- , *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013
- , « La présence du témoin », *L'Homme*, n° 223-224, Paris, éd. de l'EHESS, 2017, p. 169-184.
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- , « La fiction comme modelage de l'identité féminine », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 14, 2014/2, p. 93-99.
- , *Ce que n'est pas l'identité*, Paris, Gallimard, coll. « Le Débat », 2018/
- HÉRACLITE, *Fragments*, fragment XVI, dans Jean-Paul Dumont (éd.), *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
- HIRSCH, Marianne, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today*, vol. 29, n° 1, 2008, p. 103-128.
- HOBSBAWM, Eric et RANGER, Terence (dir.), *L'invention de la tradition*, trad. de Christine Vivier, Paris, Éditions Amsterdam, 2012 [1983].
- JABLONKA, Ivan, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris, 2012.
- , *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2014.
- JAMESON, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. de Florence Nevoltry, Paris, Beaux-arts de Paris, 2011.
- JOUTARD, Philippe, « Mémoire collective », dans Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies, II. Concepts et débats*, Paris, Gallimard, folio « histoire », 2010, p. 779-791.
- JUDT, Tony, *Retour sur le XX<sup>e</sup> siècle. Une histoire de la pensée contemporaine*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2012.
- KALIFA, Dominique, « Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900 », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 22, 2004, p. 15-28.
- KANT, Emmanuel, *Vers la paix perpétuelle*, Paris, Hatier, 2001 [1795].

- KOTT, Sandrine, « Totalitarisme », dans Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies, II. Concepts et débats*, Paris, Gallimard, folio « histoire », 2010 p. 1253-1264.
- LAMOUCHE, Fabien, « Paul Ricœur et les “clairières” de la reconnaissance », *Esprit*, juillet 2008, p. 76-87.
- LA CUADRA, Elena de et LÓPEZ DE SOLÍS Iris, « Imágenes de archivo en cine de ficción: cine basado en una historia real », *Trípodos*, n° 31, Barcelone, 2013, p. 11-36.
- LAHIRE Bernard, « Les ambitions théoriques de la sociologie », *Sociologie*, vol. 9, n° 1, 2018.
- LAVABRE, Marie-Claire, *Le fil rouge. Sociologie de la mémoire communiste*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1994.
- , « Peut-on agir sur la mémoire ? », *Cahiers Français*, numéro monographique « La mémoire, entre histoire et politique », n° 303, Paris, La documentation française, juillet-août 2001, p. 8-13.
- , « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, n° 7, avril 2000, p. 48-57.
- LIBERTI, Giuseppe Di, « Fait/événement - Document/monument », *Images Re-vues*, n° 11, 2013, en ligne : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3319>.
- LÖWY, Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, 2001.
- LYON-CAEN, Judith et RIBARD, Dinah, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- MACÉ, Marielle, « “Nouons-nous”. Autour d'un pronom politique », *Critique*, n° 841-842, 2017/6, p. 469-483.
- MESNARD, Philippe, « Srebrenica, entre mission et commission », *Mouvements*, vol. 2, n° 20, 2002, p. 146-151.
- MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, « Témoigner pour le réel », *Agôn*, HS n° 1, 2011, note 40, En ligne : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1787>.
- NASH, Mark, « Reality in the Age of Aesthetics », *Frieze Magazine*, n° 114, avril 2008. En ligne : <https://frieze.com/article/reality-age-aesthetics>.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. de Hans Hildebrand, Paris, Kimé, 2012 [1883-1885].
- , *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)*, trad. de Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 [1874].
- NINEY, François, « Que documentent les images d'archives ? », dans Julie Maeck et Matthias Steinle, *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, PUR, 2016, p. 43-51.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, fragment 139, texte établi par Léon Brunschvicg, Paris, Classique Hachette, 1990 [1670].
- PIERRON, Jean-Philippe, *Le passage de témoin. Une philosophie du témoignage*, Paris, cerf, coll. « La nuit surveillée », 2006.

- POLLACK, Michael et HEINICH, Nathalie, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 3-29
- PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2010.
- RANCIÈRE, Jacques, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992.
- , *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000.
- , *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983
- , *Temps et récit. III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- , « L'identité narrative », *Esprit*, juillet-août 1988, p. 295-305.
- , *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- , *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Stock, 2004.
- ROBIN, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, éd. Stock, coll. « un ordre d'idées », 2003.
- ROHDE, Éric, *L'éthique du journalisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2010.
- ROSENTAL, Paul-André, « Micro-histoire », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/micro-histoire/>.
- ROUSSO, Henry, « Histoire du temps présent », dans *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-du-temps-present/>.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.
- SEARLE, John, *Sens et expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- SEKULA, Allan, « Reading an archive. Photography between labour and capital », dans Liz Wells (éd.), *The Photography Reader*, London/New York, Routledge, 2003, p. 443-452.
- SIBONY, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2016 [1991].
- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1999.
- THUCYDIDE, *La guerre du Péloponnèse*, vol. I, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.
- UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, [1895].
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'Histoire*, Paris, Seuil, 1971.
- WEBER, Max, *L'éthique protestante et de l'esprit du capitalisme*, trad. de Jacques Chavy, Paris, Plon, 1964 [1905].
- , *El político y el científico*, Madrid, Alianza Editorial, 1979 [1919].
- WHITE, Hayden, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1987.
- WIEVORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Fayard/Pluriel, 2013 [1998].
- ZANGARA, Adriana, *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique. II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. - II<sup>e</sup> siècle après J.-C.*, Paris, Éditions de l'EHESS/Librairie philosophique J. Vrin, 2007.

## 5.2. Questions culturelles, historiques et historiographiques relatives à l'Espagne contemporaine, de la Seconde République à nos jours

- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- , « Jueces, represión y justicia transicional en España, Chile y Argentina », *Revista Internacional de Sociología*, vol. 71, n° 2, mai-août 2013, p. 281-308.
- , « Memoria y transición en España. Exhumaciones de fusilados republicanos y homenajes en su honor », *Historia y Política*, n° 39, 2018, p. 291-325
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma et PAYNE, Leigh A., « Unsettling Bones, Unsettling Accounts: Perpetrators' Confessions to Violence », dans Ofelia Ferrán et Lisa Hilbink (éd.), *Legacies of Violence in Contemporary Spain: Exhuming the Past, Understanding the Present*, New York, Routledge Studies in Modern European History, 2016, p. 148-173.
- , *El resurgir del pasado en España. Fosas de víctimas y confesiones de verdugos*, Madrid, Taurus, 2018
- ALBERRUCHE RICO, Mar, « Fotografía “pauperista” en la España franquista », *Encuentros de críticos e investigadores, Trasatlántica/PhotoEspaña*, Centro Cultural de España en México, 2010
- ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.
- , *Dioses útiles. Naciones y nacionalismos*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 2016.
- ÁLVAREZ JUNCO, José et FUENTE MONGE, Gregorio de la, « El 98. Regeneracionismo y krausismo », dans José Álvarez Junco (coord.) *Las historias de España. Visiones del pasado y construcción de identidad. Historia de España*, vol. 12, Barcelone/Madrid, Crítica/Marcial Pons, 2013, p. 329-352.
- ARMENGOU, Montse et BELIS, Ricard, *Las fosas del silencio : ¿hay un holocausto español?*, Barcelone, Plaza & Janés/Televisió de Catalunya, 2004.
- ARÓSTEGUI, Julio, « Burnett Bolloten y la Guerra Civil Española: la persistencia del “Gran Engaño” », *Historia contemporánea*, n° 3, 1990, p. 151-177.
- ARÓSTEGUI Julio, MARCO, Jorge et GÓMEZ BRAVO, Gutmaro (coord.), número monographie « De genocidios, holocaustos, exterminios... Sobre los procesos represivos en España durante la Guerra Civil y la Dictadura », *Hispania Nova. Revista de Historia contemporánea*, n° 10, 2012, en ligne : <http://hispanianova.rediris.es/10/HN2012.pdf>.
- BABY, Sophie, *Le Mythe de la transition pacifique. Violence et politique en Espagne (1975-1982)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.
- , « La mémoire malmenée de la transition espagnole à la démocratie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n° 127, 2015, p. 42-57.
- BALFOUR, Sebastian et QUIROGA, Alejandro, *España reinventada. Nación e identidad desde la Transición*, Barcelone, Península, 2007.
- , « ¿Es España una nación? », *Claves de Razon Práctica*, n° 173, 2007, p. 30-37.
- BELMONTE, Florence, *Madrid, février 1965. Une ligne de partage ?*, Montpellier, PULM, 2007.

- BOLLOTEN, Burnett, *La Guerre d'Espagne. Révolution et contre-révolution (1934-1939)*, trad. d'Étienne Dobenesque, Marseille, Agone, collection « Mémoires sociales », 2014.
- BOUZET, Ange-Dominique, « Images de la guerre d'Espagne (6) », *Libération*, 24/08/1996, p. 28-29.
- BRAVO GARCÍA, Javier (coord.), *España a través de la fotografía (1839-2010)*, Madrid, Taurus/Fundación MAPFRE.
- BRENAN, Gerald, *Le labyrinthe espagnol. Origines sociales et politiques de la guerre civile*, trad. de Monique Joly et André Joly, Paris, Éditions Champ Libre, 1984 [1943].
- CASANOVA, Julián, *España partida en dos. Breve historia de la Guerra Civil española*, Barcelone, Crítica, 2013.
- CASTRO BERROJO, Luis, « Tres versiones sobre el golpe del 23-F... o alguna más », *Hispania Nova*, n° 13, p. 294-307, 2015, ici p. 299, en ligne : <http://www.uc3m.es/hispanianova>.
- CENARRO, Ángela, *La sonrisa de Falange. Auxilio Social en la guerra civil y en la posguerra*, Barcelone, Crítica, 2006.
- CENTO BULL, Anna et LAUGE HANSEN, Hans, « On agonistic memory », *Memory Studies*, vol. 9, n° 4, 2016, p. 390-404.
- CERNUDA, Pilar, JÁUREGUI, Fernando et MENÉNDEZ, Manuel Ángel, *23-F. La conjura de los necios*, Tres Cantos, Foca, 2001.
- COSTA, Joaquín, *Oligarquía y caciquismo como la forma actual del gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla*, Saragosse, Guara Editorial, 1982.
- CUESTA, Josefina, « Memorias persistentes en España », dans *id.* (dir.), *Memorias históricas de España (siglo XX)*, Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero, 2007, p. 390-410.
- , *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- DEMANGE, Christian, « La Transition espagnole : grands récits et état de la question historiographique », *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe et d'Amérique*, n° 13, 2010. En ligne : <http://journals.openedition.org/ilcea/874>.
- DOMÍNGUEZ, Iñigo, « La Constitución, según dos veteranos de la batalla del Ebro », *El País*, 06/09/2018.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *España. Tres milenios de historia*, Madrid, Marcial Pons, coll. Bolsillo », 2007 [2000].
- ELORZA, Antonio, « Genocidios », *Hispania Nova. Revista de Historia contemporánea*, n° 10, 2012, p. 377-400. En ligne : <http://hispanianova.rediris.es/10/HN2012.pdf>.
- ESCUDERO, Rafael, « Road to Impunity: The Absence of Transitional Justice Programs in Spain », *Human Rights Quarterly*, vol. 36, 2014, p. 123-146.
- ESPINOSA MAESTRE, Francisco, Francisco Espinosa Maestre, « Julio de 1936. Golpe militar y plan de exterminio », dans Julián Casanova (coord.), *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Barcelone, Crítica, coll. « Biblioteca de bolsillo », 2004 [2002], p. 53-119

- , « Breve historia de una fotografía », *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n° 6, 2007, p. 165-180.
- , « De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar », *Hispania Nova*, n° 7, 2007. En ligne : <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d013.pdf>.
- FABER, Sebastiaan, SÁNCHEZ LEÓN, Pablo, et IZQUIERDO MARTÍN, Jesús, « El poder de contar y el paraíso perdido. Polémicas públicas y construcción colectiva de la memoria en España », *Política y Sociedad*, vol. 48, n° 3, 2011, p. 463-480, en ligne : [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_POSO.2011.v48.n3.36423](http://dx.doi.org/10.5209/rev_POSO.2011.v48.n3.36423).
- FARRÉ, Sébastien, « L'Espagne face à son passé récent. Quelques enseignements tirés des archives espagnoles », dans Mauro Cerutti, Jean-François Fayet et Michel Porret (dir.), *Penser l'archive. Histoires d'archives – archives d'histoire*, Lausanne, Antipodes, coll. « Histoire », 2006, p. 218-230.
- FERNÁNDEZ, Eliseo, « La Segunda República Española bajo el prisma del anarcosindicalismo ibérico: entre monarquías que se hundan y repúblicas que pierden pie », *HISPANIA NOVA. Revista de Historia Contemporánea*, n° 11, 2013, p. 437-472, cf. p. 466. En ligne : <http://hispanianova.rediris.es>.
- FERRÁNDIZ, Francisco, « De las fosas comunes a los derechos humanos: El descubrimiento de las *desapariciones forzadas* en la España contemporánea », *Revista de Antropología Social*, n° 19, 2010, p. 161-189.
- FUSI Juan Pablo, *La patria lejana. El nacionalismo en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 2016.
- GATTI, Gabriel, « Como la [víctima] española no hay (Pistas confusas para poder seguir de cerca y entender la singular vida de un personaje social en pleno esplendor) », *Kamchatka*, n° 4, décembre 2014, p. 275-292.
- , « Reparaciones equívocas (o de la moralidad transicional y algunas de sus consecuencias sobre quienes repara) », dans Pablo Galain Palermo (ed.), *¿Justicia de transición ? Mecanismos políticos y jurídicos para la elaboración del pasado*, Tirant Editorial, 2016, p. 331-350.
- , « Víctimas viajeras en la España del siglo XXI. Lenguajes y personajes transnacionales para habitar el sufrimiento (y hablar de él) en la era de la Razón Humanitaria », dans Alejandro Castillejo Cuéllar (éd.), *La ilusión de la justicia transicional. Perspectivas críticas desde el Sur global*, Uniandes, Bogotá, 2017, p. 411-430.
- GIL ANDRÉS, Carlos, *Piedralén. Historia de un campesino. De Cuba a la Guerra Civil*, Madrid, Marcial Pons, 2010.
- GODICHEAU, François, *La Guerre d'Espagne. De la démocratie à la dictature*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2006.
- , « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 127, vol. 3, 2015, p. 59-75.
- GÓMEZ BRAVO, Gutmaro, « Sobre los archivos y los papeles de Franco », *CTXT. Revista contexto*, n° 183, 22/08/2018. En ligne : <https://ctxt.es>.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo et SÁNCHEZ PÉREZ, Francisco, « Revisando el revisionismo. A propósito del libro *1936. Fraude y violencia en las elecciones del Frente Popular* », *Historia contemporánea*, n° 58, 2018, p. 851-881

- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *Memoria e historia. Vademécum de conceptos y debates*, Madrid, Catarata, 2013.
- , « Tendencias y controversias de la historiografía sobre la política en la Segunda República española », *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n° 52, 2017, p. 23-55.
- GONZÁLEZ QUINTANA Antonio, GÁLVEZ BIESCA, Sergio et CASTRO BERROJO, Luis (dir.), *El acceso a los archivos en España*, Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero/Fundación 1° de Mayo, 2019. En ligne : [http://www.1mayo.ccoo.es/noticia:389015--El acceso a los archivos en Espana](http://www.1mayo.ccoo.es/noticia:389015--El_acceso_a_los_archivos_en_Espana).
- GREGORIO, Pierre-Paul, « Seis miradas entrecruzadas sobre la Transición », dans Marie-Claude Chaput et Julio Pérez Serrano, *La Transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, p. 237-250.
- GUEREÑA, Jean-Louis, « Archivos y memoria de la Guerra Civil. En torno al “Archivo de Salamanca” », *Amnis*, Actes du colloque « Memorias de la Guerra Civil española: transmisión, reapropiación y uso, Europa-América Latina », n° 2, 2011. En ligne : <http://journals.openedition.org/amnis/1521>.
- HUETZ DE LEMPS, Xavier et LUIS, Jean-Philippe, « Avant-propos », dans *id.* (travaux réunis par), *Sortir du labyrinthe. Études d'histoire contemporaine de l'Espagne*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p. 1-3.
- IGLESIAS, María Antonia, « Un resistente de la política », *El País semanal*, 09/11/2005.
- IZQUIERDO MARTÍN, Jesús et SÁNCHEZ LEÓN, Pablo, *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, Madrid, Alianza, 2006.
- IZQUIERDO MARTÍN, Jesús, « “Que los muertos entierren a sus muertos”. Narrativa redentora y subjetividad en la España postfranquista », *Pandora*, n° 12, 2014.
- , « ¿Víctimas sin victimismo? Por una memoria elaborada del genocidio franquista », dans Gabriel Gatti (coord.), *Un mundo de víctimas*, Barcelone, Anthropos, 2017, p. 165-182.
- , « Ante el desafío de la memoria: ¿disciplina o pluralismo interpretativo? », *Ayer. Revista de historia contemporánea*, n° 111-3, 2018, p. 333-347.
- JACKSON, Gabriel, *La República española y la Guerra Civil (1931-1939)*, trad. de Enrique de Obregón, México DF, editorial Grijaldo, 1966.
- JULIÁ, Santos, « Las trampas de la memoria », *El País*, 20/07/1997.
- , « Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición », *Claves de Razón Práctica*, n° 129, 2003, p. 14-24.
- , « Año de memoria », *El País*, 31/12/2006.
- , « Cosas que de la transición se cuentan », *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n° 79, 2010, p. 297-319.
- , *Elogio de Historia en tiempo de Memoria*, Madrid, Fundación Alfonso Martín Escudero/Marcial Pons, 2011.
- , « De Transición modelo a Transición régimen », *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n° 52, 2017, p. 83-95.
- LABANYI, Jo, « Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea », *Iberoamericana*, vol. 6, n° 24, 2006, p. 87-98.
- , « The Politics of Memory in Contemporary Spain », *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, n° 2, 2008, p. 119-125.



- LABRADOR, Germán, « Las vidas subprime: la circulación de historias de vida como tecnologías de imaginación política en la crisis española (2007-2012) », *Hispanic Review*, 4, 2012, p. 557-581.
- LACARRA, María Eugenia, « La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista », *Ideologies & Literature*, 3, 1980, p. 95-127.
- LEDESMA, José Luis, « Qué violencia para qué retaguardia o la República en guerra de 1936 », *Ayer*, n° 76, vol. 4, 2009, p. 83-114.
- , « El *Diccionario Biográfico Español*, el pasado y los historiadores », *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n° 88, 2012, p. 247-265.
- LEGUINECHE, Manuel et TORBADO, Jesús, *Los topos*, Barcelone, Argos, 1977.
- LÓPEZ ZAPICO, Misael Arturo, « Anatomía de un “asunto interno”. La actitud del gobierno estadounidense ante el 23-F », *Ayer*, n° 84, vol. 4, 2011, p. 183-205.
- LOSADA, Juan Carlos, « La conspiración y la Guerra Civil para Payne y Palacios », *Hispania Nova. Revista de Historia contemporánea*, n° 1 extraordinaire, 2015, p. 136-149, en ligne : <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/issue/view/448>.
- MARTÍNEZ REVERTE, Jorge, *La batalla de Madrid*, Barcelone, Crítica, 2004.
- , « Paracuellos, 7 de noviembre de 1936 », 05/11/2006.
- MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel, « Esto es peor », dans Manuela B. Mena Marqués (dir.), *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008.
- MEDIA, Helena, « Ficcionalizar la historia : desafíos y responsabilidades », dans Norberto Mínguez (éd.), *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*, Madrid/Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013, p. 201-214.
- MICHONNEAU, Stéphane, « Le document comme trace ou la trace du document », *Communications*, n° 79, 2006, p. 41-61.
- , « L'État-nation en question. Le cas espagnol au XIXe siècle », dans Xavier Huetz de Lempis et Jean-Philippe Luis (éd.), *Sortir du labyrinthe. Études d'histoire contemporaine de l'Espagne*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p. 275-300.
- , « L'Espagne entre deux transitions ? De la mémoire de la guerre civile à celle de l'après-guerre (1975-2007) », *Histoire@Politique*, n° 29, mai-août 2016.
- , *Un récit mémorable. Essai d'ego-exorcisme historique*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Itinéraires », 2017.
- , « Un holocauste espagnol ? », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 65-1, 2018, p. 175-181.
- , « L'histoire au risque du récit », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 65-2, 2018, p. 68-77.
- MIR, Miquel (éd.), *Diario de un pistolero anarquista*, Barcelone, Ediciones Destino, 2006.
- MIRALLES, Xavier Andreu, *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Madrid, Taurus, 2016.
- MORADIELLOS, Enrique, *1936. Los mitos de la Guerra Civil*, Barcelone, Península, 2004.
- MORENO GÓMEZ, Francisco, « La gran acción represiva de Franco que se quiere ocultar », *Hispania Nova. Revista de Historia contemporánea*, n° 1 extraordinaire, 2015, p. 183-210, en ligne : <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/issue/view/448>.

- MUGUERZA, Javier, « Una mirada atrás y otra adelante (respuesta a Francisco Vázquez) », *Διαίωρον. Revista Internacional de Filosofía*, n° 50, 2010, p. 105-114
- MUÑOZ BOLAÑOS, Roberto, *La involución militar durante la Transición. El golpe de estado del 23-F*, thèse de doctorat dirigée par Álvaro Soto Carmona, Universidad autónoma de Madrid, 2012.
- , « Un análisis incompleto de un acontecimiento excepcional: la literatura sobre el golpe de Estado del 23-F (1981-2014) », *Historiografías*, n° 9, janvier-juin 2015, p. 81-109.
- NICHOLS, William J. et ROSI SONG, H., *Towards a Cultural Archive of La Movida. Back to the Future*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2014.
- NUQ Amélie, « Conflits de mémoire et usages (très) politiques de l’histoire : le cas des archives du franquisme », *Histoire@Politique*, n° 29, mai-août 2016, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2016-2-page-171.htm>.
- PALACIOS, Jesús, *23-F. El golpe del CESID*, Barcelone, Planeta, 2001.
- PARDO ZANCADA, Ricardo, *23-F. La pieza que falta*, Barcelone, Plaza & Janés, 1998.
- PEREIRA, Juan Carlos et SANZ DÍAZ, Carlos, « “Todo secreto”. Acuerdos secretos, transparencia y acceso a los documentos históricos de Asuntos Exteriores y Defensa », *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n° 97 (1), 2015, p. 243-257.
- PÉREZ LEDESMA, Manuel, « La guerra civil y la historiografía: no fue posible el acuerdo », *Ler História*, n° 51, 2006. En ligne : <http://journals.openedition.org/lerhistoria/2591>.
- PRESTON, Paul, *Las tres Españas del 36*, Barcelone, Plaza & Janés, 1998.
- , *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, Barcelone, Random House Mondadori, coll. « Debolsillo », 2013 [2011].
- PRIETO, Joaquín et BARBERÍA, José Luis, *El Enigma del Elefante. La conspiración del 23-F*, Madrid, Aguilar, 1991.
- REIG TAPIA, Alberto et VIÑAS, Ángel, « Residuos y derivaciones franquistas. Unos ejemplos », dans Ángel Viñas, (éd.), *En el combate por la historia. La República, la Guerra Civil, el franquismo*, Barcelone, Pasado & Presente, 2012, p. 921-941.
- REY REGUILLO, Fernando del (dir.), *Palabras como puños. La intransigencia política en la Segunda República española*, Madrid, Tecnos, 2011.
- RICHARD, Élodie et VORMS, Charlotte, « Transition historiographique ? Retour sur quatre-vingts ans d’histoire de l’Espagne, de la Seconde République à la transition », *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, n° 127, vol. 3, 2015, p. 13-41.
- ROBLEDO, Ricardo, « Historia científica vs historia de combate en la antesala de la guerra civil », *Studia Historica. Historia Contemporánea*, n° 32, 2014, p. 75-94.
- , « De leyenda rosa e historia científica: notas sobre el último revisionismo de la Segunda República », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 2015/2. En ligne : <http://ceec.revues.org/5444>.
- , « El giro ideológico en la historia contemporánea española: “tanto o más culpables fueron las izquierdas” », dans Carlos Forcadell, Ignacio Peiró, Mercedes Yusta (éds.), *El pasado en construcción: Revisiones de la historia y revisionismos históricos en la historiografía contemporánea*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2015, p. 303-338.

- RUIZ, Julius, « Miquel Mir: *Diario de un pistolero anarquista*; Carlos García-Alix: *El honor de las injurias* », *Historia y política*, Madrid, janvier-juin 2010, p. 319-321.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente et TRANCHE, Rafael R., *NO-DO. EL tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2006.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- , « El lado oscuro del corazón. Migración de imágenes de la persecución religiosa », *Archivos de la Filmoteca*, n° 60-61, octobre 2008- février 2009, p. 106-143.
- , « Migration d'images et icônes de la mémoire : l'apport de la guerre d'Espagne », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lorsque Clio s'empare du documentaire. Volume II. Archives, témoignage, mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 31-43.
- , « L'avenir d'une déception : la mémoire aux prises avec l'archive », dans Pietsie Feenstra et Vicente Sánchez-Biosca (dir.), *Le cinéma espagnol. Histoire et culture*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 168-180
- SÁNCHEZ-CUENCA, Ignacio et AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, « Violencia política y movilización social en la transición española » dans Sophie Baby, Olivier Compagnon et Eduardo González Calleja (dir.), *Violencia y transiciones políticas a finales del siglo XX. Europa del Sur - América Latina*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, p. 95-111.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Manuela, « ¿Descargo de conciencia o limpieza del pasado? Un estudio sobre la autobiografía de Pedro Laín Entralgo », *Creneida*, 3, 2015.
- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo, « La objetividad como ortodoxia : los historiadores y el conocimiento de la guerra civil española », dans Julio Aróstegui et François Godicheau, *Guerra civil: mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons/Casa de Velázquez, 2006, p. 75-106.
- , « Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española », *Kamchatka*, n° 4, décembre 2014, p. 63-99.
- , « ¿Tan solo una guerra civil? 1936 como conquista colonial civilizadora y yihad católica moderna », *BAJO PALABRA. Revista de filosofía*, II<sup>e</sup> époque, n° 13, 2017, p. 19-37.
- , « “Esa tranquilidad terrible”. La identidad del perpetrador en el “giro” victimario », *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas*, n° 1, 2018, p. 167-183.
- SÁNCHEZ NAVARRO, Ángel J., *La transición española en sus documentos*, Madrid, Boletín Oficial del Estado, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1998.
- SARRÍA BUIL, Aránzazu, « De Seix Barral a Carlos Barral. Historia de la edición y construcción de la memoria », dans Catherine Orsini-Saillet, *Mémoire(s). Représentations et transmission dans le monde hispanique (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Dijon, EUD, 2008.
- SARTORIUS, Nicolás et ALFAYA, Javier, *La memoria insumisa. Sobre la dictadura de Franco*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- SAVATER, Fernando, « ¿El final de la cordura? », *El País*, 3/11/2008.
- SMAOUI, Sélim, « Sortir du conflit ou asseoir la lutte ? Exhumer et produire des “victimes républicaines” en Espagne », *Revue française de science politique*, vol. 64, n° 3, 2014, p. 435-458.

- TESÓN, Nuria, « Esquelas de las dos Españas », *El País*, 10/09/2006.
- THOMAS, Hugh, *La guerra civil española*, París, Ruedo Ibérico, 1967.
- TUSELL, Javier, et SOTO CARMONA, Álvaro, *Historia de la transición y consolidación democrática en España (1975-1986)*, vol. I, Madrid, UNED, 1995
- URBANO, Pilar, *Con la venia... yo indagué el 23-F*, Madrid, Argos Vergara, 1982.
- VILAR, Sergio, *Historia del antifranquismo 1939-1975*, Madrid, Plaza y Janés, 1984.
- VILARÓS, Teresa, *El mono del desencanto, Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- VIÑAS, Ángel (éd.), *En el combate por la historia. La República, la Guerra Civil, el franquismo*, Barcelone, Pasado & Presente, 2012.
- , « Presentación », dans Ángel Viñas (éd.), *En el combate por la historia. La República, la Guerra Civil, el franquismo*, Barcelone, Pasado & Presente, 2012, p. 13-25
- , (coord.), « Sin respeto por la historia. Una biografía de Franco manipuladora » *Hispania Nova. Revista electrónica de Historia contemporánea*, n° 1 extraordinaire, 2015. En ligne : <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/issue/view/448>,
- VINYES, Ricard, ARMENGOU, Montse, et BELIS, Ricard, *Los niños perdidos del franquismo*, Barcelone, Random House Mondadori, coll. « Debolsillo », 2003 [2002].
- VINYES, Ricard, *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2002.
- , « Sobre víctimas y vacíos: ideologías y reconciliaciones; privatizaciones e impunidades », dans Ana Domínguez Rama (dir.), *Enrique Ruano. Memoria viva de la impunidad del franquismo*, Madrid, Editorial Complutense, 2009, p. 255-272.
- , « La privatización de la memoria en España y sus consecuencias », *Nuestra Historia*, n° 3, 2017, p. 212-220.
- YSÀS, Pere, « El PSOE en el gobierno: del socialismo democrático al socialismo liberal », dans Carlos Navajas Zubeldía y Diego Iturriaga Barco (éds.), *España en democracia. Actas del IV Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2014, p. 47-62.
- WINTER, Ulrich, « ‘Localizar a los muertos’ y ‘reconocer al otro’: lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea », dans Joan Ramon Resina, Ulrich Winter (éds.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2005, p. 17-39.

### **5.3. Mémoires, témoignages et sources sur l’Espagne contemporaine**

- BARRAL, Carlos, *Los años sin excusa. Memorias II*, Barcelone, Barral, 1978.
- CARRILLO Santiago, *Memorias*, Barcelone Planeta, 1993.
- CRÉMER, Victoriano, *El libro de San Marcos*, León, Editorial Nebrija, 1980.
- CUEVAS GUTIÉRREZ, Tomasa, *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, édition de Jorge J. Montes Salguero, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca), 2004.

IZCARAY, Jesús, *La guerra que yo viví. Crónicas de los frentes españoles (1936-1939)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978.

MUGUERZA, Javier, *Carta al Foro Coineño para la Recuperación de la Memoria Histórica*, Coín (Málaga), Fundación García Agüera, 2010.

DOÑA, Juana, *Desde la noche y la niebla. Mujeres en las cárceles franquistas. Novela-testimonio*, Madrid, Horas y Horas, 2012.

O'NEILL, Carlota, *Una mujer en la guerra de España*, Barcelone, RBA, 2005.

SAN MARTÍN, José Ignacio, *Servicio especial. A las órdenes de Carrero Blanco (de Castellana a El Aaiún)*, Barcelone, Planeta, 1983.

UNAMUNO, Miguel de, « Carta al Sr. D. Quintín de Torre », 1<sup>er</sup> décembre 1936, dans *id.*, *Epistolario inédito II (1915-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

## 6. Dictionnaires

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1984.

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire illustré Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934.

*Le nouveau petit Robert de la langue française 2007*, Paris, Le Robert, 2007.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23<sup>e</sup> édition, 2014, en ligne : <http://dle.rae.es/>.

*Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/>.

**RÉSUMÉ : *L'Espagne face à son passé : écriture romanesque et stratégies documentaires***

Cette thèse vise à définir les contours d'une nouvelle modalité du traitement romanesque du passé apparue dans les lettres espagnoles à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle : le roman documentaire de la mémoire. Un nombre significatif de récits littéraires réalistes, et parfois factuels, portent sur le passé de l'Espagne contemporaine, généralement dans ses aspects les plus traumatiques – guerre civile, Franquisme, violences lors de la Transition –. Pour accéder à ce passé et le représenter, ils mobilisent le document et des formes documentaires à l'image du document d'archive ou du témoignage. Nous posons comme hypothèse que cette mobilisation et cette mise en scène des sources historiques dans un cadre littéraire revient à construire des récits sur l'origine de l'Espagne actuelle à même de participer à l'élaboration d'un récit mémoriel commun et, dans le même mouvement, à interroger et à revendiquer la place de la littérature dans la constitution des savoirs. Dans cette perspective, les romans documentaires de la mémoire constitueraient le lieu d'une tension entre document et monument, entre connaissance et reconnaissance. Pour mettre à l'épreuve cette double hypothèse identitaire d'une reconfiguration de la mémoire et d'une expansion du champ de la littérature, nous procédons à une analyse des diverses stratégies documentaires à l'œuvre dans quatre romans documentaires de la mémoire représentatifs de la diversité idéologique et esthétique de ce sous-genre narratif (Isaac Rosa, *El vano ayer*, 2004 ; Benjamín Prado, *Mala gente que camina*, 2006 ; Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, 2009 ; Andrés Trapiello, *Ayer no más*, 2012). Nous décrivons et interprétons tout d'abord les modalités documentaires à l'œuvre dans ces récits sous le prisme de la notion d'effet de document. Nous constatons ainsi que les récits mobilisent le document et mobilisent des codes narratifs factuels afin de constituer des documents mémorables. Nous abordons dans un second temps la figure du narrateur-enquêteur, qui, animés par un « mal d'archive », retournent aux sources de l'Espagne actuelle et engagent le lecteur à s'identifier à leurs quêtes et aux récits qu'elles induisent. Enfin, nous montrons dans un troisième temps comment ces textes, par le biais de montages documentaires mais aussi par la reprise partielle ou totale des codes du roman à thèse, s'intègrent sur un mode contre-discursif dans un interdiscours large et interrogent ainsi la place de la littérature et de l'écrivain dans le champ des discours sur le réel.

**MOTS CLÉS :** Roman espagnol contemporain ; littérature documentaire ; roman de la mémoire ; savoirs de la littérature ; identité narrative ; Javier Cercas. Benjamín Prado. Isaac Rosa. Andrés Trapiello.

**ABSTRACT : *Spain and its past: novelistic writing and documentary strategies***

This thesis aims to outline a new way of dealing with the past that has appeared in Spanish letters at the beginning of the 21st century: the documentary novel of memory. A significant number of realistic, and sometimes factual, literary narratives deal with the past of contemporary Spain, generally in its most traumatic aspects - Civil War, Francoism, violence during the Transition -. To access and represent this past, they mobilize the document and documentary forms such as the archive document or the testimony. We propose the hypothesis that this mobilization and staging of historical sources in a literary context amounts to constructing narratives on the origin of contemporary Spain capable of participating in the elaboration of a common memory narrative and, in the same movement, to question and claim the place of literature in the constitution of knowledge. In this perspective, documentary novels of memory would constitute the place of a tension between document and monument, between knowledge and recognition. To test this double identity hypothesis of a reconfiguration of memory and an expansion of the field of literature, we analyze the various documentary strategies at work in four documentary novels of memory that represent the ideological and aesthetic diversity of this narrative subgenre (Isaac Rosa, *El vano ayer*, 2004 ; Benjamín Prado, *Mala gente que camina*, 2006; Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, 2009; Andrés Trapiello, *Ayer no más*, 2012). We first describe and interpret the documentary modalities at work in these narratives under the prism of the notion of document effect. We see that novels mobilize the document and mobilize factual narrative codes to create memorable documents. We then turn to the figure of the narrator-investigator, who, animated by an “archive fever”, return to the sources of contemporary Spain and engage the reader to identify with their quests and the narratives they induce. Finally, we show in a third step how these texts, through documentary montages and the partial or total reuse of codes from the roman à thèse, are integrated, in a counter-discursive mode, in a broad interdiscourse and thus question the place of literature and the writer in the discursive field on reality.

**KEY WORDS :** Contemporary Spanish novel ; documentary literature ; memory's novel ; Literary knowledge ; narrative identity ; Javier Cercas. Benjamín Prado. Isaac Rosa. Andrés Trapiello