

Collection
Le monde luso-hispanophone
Dirigée par Nicole FOURTANÉ

LES RÉÉLABORATIONS DE LA MÉMOIRE DANS LE MONDE LUSO-HISPANOPHONE

Sous la direction de
Nicole FOURTANÉ et Michèle GUIRAUD

Volume I
ESPAGNE ET PORTUGAL

Comité scientifique

Nicole FOURTANÉ, Université Nancy 2
Michèle GUIRAUD, Université Nancy 2
Christian LAGARDE, Université de Perpignan
Catherine ORSINI-SAILLET, Université de Bourgogne

*Ouvrage publié avec le soutien financier de l'Université Nancy 2,
de la Communauté Urbaine du Grand Nancy (CUGN),
du Conseil Général de Meurthe-et-Moselle
et du Conseil Régional de Lorraine*

ISBN : 9-8-2-86480-970-8

© Presses Universitaires de Nancy, 2009
4-44, avenue de la Libération
BP 33-47
54014 Nancy Cedex

Illustration de couverture : © Adélaïde BIDAULT

Mise en page : Zol Graphique

Impression d'après documents fournis : Bialec, Nancy (France)

Dépôt légal n° 71915

Les enjeux de la réélaboration mémorielle dans deux romans de Rafael Chirbes : *La buena letra* et *Los disparos del cazador*

Catherine Orsini-Saillet
Université de Bourgogne

Depuis la fin des années quatre-vingt-dix, l'Espagne connaît une vague de publications qui portent sur la guerre civile et le franquisme et qui veulent rompre avec le pacte de l'oubli sur lequel s'est construite la Transition démocratique. La mémoire du conflit et de la dictature est devenue un centre d'intérêt et des œuvres parfois ignorées jusqu'alors ont été redécouvertes, parfois rééditées¹ ; elles étaient antérieures à l'engouement qui se cristallise autour d'un titre emblématique : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001). Parmi elles, figure un roman de Rafael Chirbes, *La buena letra*², dont Antonio Muñoz Molina avait relevé, dès sa parution, la qualité et qui avait été suivi, à quelques années d'intervalle, par *Los disparos del cazador*³ qui eut, à l'époque, très peu d'échos dans la presse. Les romans de Rafael Chirbes vont connaître pourtant un succès grandissant à partir de la publication d'une œuvre plus ambitieuse, qui marque d'un point de vue formel un infléchissement dans sa production et qui ouvre ce qui est désormais considéré comme une tétralogie – *La larga marcha*, *La caída de Madrid*, *Los viejos amigos*, *Crematorio* –, qui brosse une vaste fresque de

1. On peut citer, entre autres titres, le roman de Juan Iturralde, *Días de llamas*, dont la première édition date de 1979 et qui est réédité une première fois en 1987 (Ediciones B), puis en 1999 (Debate).

2. Rafael CHIRBES, *La buena letra*, Barcelona, Anagrama, 1992. Toutes les citations renverront à la deuxième édition du roman (Anagrama, 2002) dans laquelle l'auteur a jugé bon de supprimer le dernier chapitre de la version initiale.

3. Rafael CHIRBES, *Los disparos del cazador*, Barcelona, Anagrama, 1994. Toutes les citations tirées de ce texte renverront à cette édition.

l'Espagne depuis la guerre jusqu'à nos jours. L'auteur peut être présenté comme un romancier de la mémoire, comme un passeur de mémoire, avec un rôle social, puisqu'il intervient dans la construction de la mémoire collective et dans le processus de transmission par le biais de la fiction.

Les critiques ont souvent fait remarquer à quel point la mémoire est le fondement de son œuvre, en particulier à partir de *La buena letra* et *Los disparos del cazador* où deux narrateurs-protagonistes, conscients du peu de temps qui leur reste à vivre et du danger encouru par leur mémoire devenue « desmemoria », livrent le récit de leur existence aux générations suivantes, à leurs enfants et, éventuellement, petits-enfants. Les deux romans se complètent, puisque le second propose non plus le récit oral d'une femme illettrée, d'une région rurale périphérique, mais le récit écrit d'un homme qui, certes, est originaire de la même région valencienne, mais qui s'est installé à Madrid, où il a fait fortune en profitant des possibilités offertes par la spéculation de l'après-guerre et en se rapprochant des vainqueurs, malgré une implication initiale dans le conflit auprès des futurs vaincus. Cette construction de personnages-narrateurs antagoniques met en relief la complémentarité des deux récits, ceux des deux Espagnes et de leur témoignage respectif, comme s'ils étaient deux versions de la même histoire, à une même époque, mettant en garde contre les visions partisans pour rappeler que toute transmission mémorielle est nécessairement partielle et partielle. Pris dans leur ensemble, ils présentent donc un discours de nature métamémorielle en incluant une réflexion sur la réélaboration mémorielle et ses enjeux. Ils sont d'ailleurs de bons exemples de romans de la mémoire, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Dominique Viart, qu'ils sont des « romans du sujet », qu'il ne s'agit pas « d'évoquer l'histoire à travers une fiction qui deviendrait un prétexte », mais

d'une sorte de travail d'anamnèse, de réflexion d'un sujet sur sa propre identité, sur sa filiation, sur son origine, sur cette famille dont il vient, et sur les traumatismes qui ont marqué cette famille. [...] l'Histoire n'est [...] évoquée qu'à travers le prisme de la mémoire, ce qui signifie aussi à travers les défaillances de cette mémoire, à travers les difficultés qu'il y a à reconstituer les événements⁴.

Aborder l'écriture de l'histoire par le biais de la mémoire permet de relativiser toute forme de connaissance du passé, puisqu'il y a autant de versions des événements que de sujets à les avoir vécus. C'est tout

le problème de l'élaboration de la mémoire collective d'un événement traumatique qui ne doit pas annuler les visions individuelles dans un discours uniformisé. Nous allons voir, avec les romans étudiés, que le recours, dans les deux cas, à la forme du témoignage personnel, mais avec une variation du point de vue, invite à une lecture critique et à une prise de distance avec la mémoire des personnages.

Pour comprendre ces enjeux, il me semble important de se placer dans l'optique de la réception et de rappeler que le contexte de production a lourdement pesé sur la construction de ces textes. Certaines déclarations de l'auteur soulignent que ces récits naissent dans un contexte national précis que le lecteur a encore pu partager avec l'auteur :

La buena letra es [...] un alegato contra la generación que se reclamó socialista y sólo creyó en el utilitarismo del poder y del dinero. Luego me di cuenta de que esa misma traición se había producido entre los hijos de los vencedores, y que tenía que ser más difícil de contar, porque los vencedores era la clase social que yo odiaba, así que en *Los disparos del cazador* me decidí a ponerme en su piel y a entender cómo también ellos estaban siendo traicionados⁵.

Si l'on se fie à cette déclaration, ce qui a présidé à l'élaboration des deux romans, c'est la prise de conscience que la génération des enfants a trahi celle des parents, en négligeant leur histoire au profit de réalités plus terre à terre. Cette idée est particulièrement présente dans *La buena letra*, puisque le fils de la narratrice veut qu'elle vende sa maison pour que l'on construise à la place des immeubles bien plus rentables. Or, la maison étant associée à la vie de la famille et à sa mémoire, cette action équivaut à faire table rase du passé. Dans *Los disparos del cazador*, le projet de l'auteur est de raconter son histoire avec un autre point de vue mais dans le même but. Cela contribue à rapprocher les deux récits malgré leurs nettes divergences. Il est donc légitime de les considérer comme un diptyque, comme une même histoire déployée en deux volets. En outre, comme dans la plupart des romans de Rafael Chirbes, cette double perspective cherche à éveiller la conscience critique du lecteur en posant le problème de la construction d'un sens qui s'élabore après coup, à travers le filtre déformant et subjectif qu'est la mémoire des événements. Une analyse en termes de réception permet donc de mesurer les problèmes de l'accès à la connaissance du passé et de ses possibles configurations, par le biais de la mémoire, en s'interrogeant sur le rôle concédé au lecteur.

4. Dominique VIART, « Regards croisés : France / Espagne », in Marie-Linda ORTEGA (Éditrice), *Le roman espagnol face à l'histoire*, Fontenay Saint-Cloud, ENS Éditions, 1996, p. 179.

5. Helmut C. JACOBS, «Entrevista con Rafael Chirbes», *Iberoamericana*, n° 3 / 4 (75 / 76), 1999, p. 187.

Dans ce domaine, mes analyses doivent beaucoup aux travaux de Vincent Jouve et en particulier à *L'effet-personnage dans le roman*, dans lequel il modélise l'instance lectorale en s'inscrivant dans le prolongement des études de Michel Picard⁶. Vincent Jouve distingue trois facettes du lecteur – le *lectant*, le *lisant*, le *lu* – qu'il définit de la sorte : « le lecteur de romans s'identifie au personnage (en tant que *lisant*), se projette dans sa situation (en tant que *lu*), mais en conservant un recul (en tant que *lectant*) »⁷. Il souligne ainsi que le sujet s'implique sur « le double plan émotionnel et intellectuel »⁸, que, dans tout acte de lecture, chacune des facettes est sollicitée de façon plus ou moins importante et que la liberté du lecteur est réduite car la réception est en grande partie codée par le texte.

Dans *La buena letra* et *Los disparos del cazador*, l'utilisation de la première personne et le ton de la confession ou de la confiance font, dans un premier temps, la part belle au *lisant* car ils favorisent l'implication affective du lecteur, invité à s'identifier à des personnages-narrateurs qui produisent une forte illusion de réalité et qui imposent leur point de vue d'un bout à l'autre du texte. Ana et Carlos Císcar sont, en effet, dotés de prénoms et patronymes suffisamment courants⁹ pour ne pas souligner d'emblée l'artefact de la fiction ; ils sont, en outre, placés dans un entourage familial pourvu des mêmes caractéristiques et situés dans un espace fictionnel tout à fait vraisemblable. Les villages de Bovra ou de Misent, qui n'ont aucune réalité dans le hors-texte, sont suffisamment petits et banals pour que le lecteur puisse imaginer leur existence, d'autant plus que leur localisation par rapport à la région valencienne renforce cette illusion de réalité et celle du personnage. La réapparition de Misent dans *Los disparos del cazador*, tout comme la reprise du même patronyme – Císcar¹⁰ –, participe du même effet.

L'utilisation de la première personne, par ailleurs, est une voie d'accès à l'intériorité des narrateurs, à leurs contradictions, à la connaissance de leur passé, de leurs désirs, de leurs blessures, ce qui provoque l'empathie. Dans

La buena letra, la narratrice partage avec son fils, Manuel, destinataire du récit, et au-delà, avec le lecteur, ses angoisses d'enfant ; elle revit la mort de tous ses proches qui lui rappelle que « cada una de sus ausencias [la] ha llenado de sufrimiento y [le] ha quitado las ganas de vivir »¹¹, selon ses propres termes. Les meurtrissures provoquées par la guerre sont omniprésentes à partir du départ du mari pour le front, suivi d'un retour opéré dans la peur des exécutions ; la faim, le froid, les visites en prison, la douleur face à la division familiale, l'alcoolisme dont sont victimes de nombreux proches, les humiliations imposées par les vainqueurs, tout cela contribue à rendre le récit de cette vieille mère poignant, sans pour autant tomber dans le *pathos*, car Ana parle avec retenue et simplicité pour construire un récit d'une grande pudeur ; elle sait aussi reconnaître les moments de bonheur relatif dans cette lutte pour la survie. La seizième séquence est particulièrement éloquente, quand Ana se remémore des sensations heureuses dans les terribles premières années de l'après-guerre, sans pour autant nier les difficultés quotidiennes :

No es que todo se hubiera vuelto de repente fácil. Ya te lo he dicho. Seguíamos luchando igual. Había que buscar el arroz a escondidas, y el aceite y la harina. Pero nos habíamos acostumbrado al pan negro [...] y nos llenaba de alegría cada cosa que obteníamos, algunas manzanas, un pedazo de queso de oveja, unos arenques. [...] De repente nos habíamos convertido en millonarios¹².

Dans *Los disparos del cazador*, Carlos incarne, certes, un type de vainqueur, celui qui a socialement réussi, mais le retour sur son passé est douloureux car certains souvenirs s'imposent à lui, sans qu'il puisse s'y soustraire. La première allusion à une mémoire indésirable et pourtant omniprésente intervient, dès le troisième paragraphe, quand Carlos évoque deux tableaux qui ornent le couloir de sa demeure et qu'il souhaite éviter : « Agradezco el cuerpo de Ramón ocultándome las dos imágenes de una memoria que no deseo »¹³. Le premier est un portrait de sa femme, Eva, où elle porte le collier – « el collar de platino » – acheté le jour où Carlos a été abandonné par Elena, une de ses passions amoureuses. Le second, du Hongrois Czóbel, rappelle à Carlos les circonstances qui lui ont donné la preuve que sa femme le trompait avec son médecin. Les deux tableaux résument donc l'échec d'une vie affective. En outre, les souvenirs, ces

6. Michel PICARD, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

7. Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF Écriture, 1992, p. 221.

8. *Ibidem*, p. 39.

9. Ce qui ne les empêche pas d'être signifiants puisque Ana, étant le nom de la mère de la Sainte Vierge, connote la grâce, la pureté, l'innocence, et que Carlos, nom d'empereur et de roi, est adapté à celui qui veut rejoindre la camp des puissants. En réalité, ces prénoms ne révèlent que l'aspect le plus apparent de leur personnalité.

10. Císcar, dans *La buena letra* est le nom de Tomás, le mari de Ana et, dans *Los disparos del cazador*, c'est le nom de Carlos, le narrateur.

11. Rafael CHIRBES, *La buena letra*, p. 21.

12. *Ibidem*, pp. 57-58.

13. *Idem*, *Los disparos del cazador*, p. 8.

restes d'une mémoire en lambeaux¹⁴, sont toujours assimilés à des blessures encore ouvertes et purulentes, ce qui souligne que le récit n'a pas de vertu thérapeutique – « los recuerdos tienen un orden, un antes y un después, el tiempo de las heridas y el de las llagas que siguen supurando durante años sin que nada pueda sanarlas »¹⁵. Carlos se présente alors comme une victime qui souffre : il est victime de son « inoubliable mémoire » et sent la proximité de la mort. Il n'est plus le chasseur du titre, mais une proie sans défense. Dans les deux cas, un rapport émotionnel se noue dès le début des romans, puisque la première séquence de *La buena letra* met le passé d'Ana sous le signe de la souffrance, du mal¹⁶, et celui de *Los disparos del cazador* sous celui de la vieillesse, de la fragilité du corps, qui conduit à faire du personnage, avant tout, un être faible et dépendant¹⁷. Cela suscite la compassion d'un lecteur généralement attiré par les plus faibles. Les structures du texte et la construction des personnages le poussent à adopter le rôle du *lisant* qui voit « sa faculté de distanciation anesthésiée »¹⁸.

Néanmoins, les procédés de l'emprise affective sont parfois troublés par une contradiction entre ce que Vincent Jouve appelle les codes *narratif*, *affectif* et *culturel*¹⁹ : « dans ce dernier cas, le texte libère une faille que le lecteur est amené à combler. Lieu d'une contradiction (il s'investit dans qui il n'aime pas), il lui faut réévaluer son rapport aux êtres et au

14. «Sólo quedan jirones de la memoria». *Ibidem*, p. 93.

15. *Ibidem*, p. 45. Cette assimilation est reprise quelques pages plus loin : «¿Por qué me dejo poseer por los recuerdos, por las heridas abiertas?». *Ibidem*, p. 47.

16. Ce mal est en particulier lié à l'apparition d'Isabel dans la vie de la famille ; dès la première séquence, dans le premier et le dernier paragraphe, Ana se rappelle les premiers moments passés en compagnie de cette femme en termes de douleur : «*He pensado que si, que después de cincuenta años aún me hacen daño aquellas tardes. No he podido librarme de su tristeza. [...] Me ahogaba en tristeza. Era la sospecha de algo evitable que iba a venir a hacernos tanto daño como nos habían hecho la miseria, la guerra y la muerte*». Rafael CHIRBES, *La buena letra*, p. 11 et p. 13 ; souligné dans le texte.

17. C'est la première perception que le lecteur a du personnage, dès l'*incipit* du roman : «Llamo a Ramón, mi criado, y le pido que me ayude a salir, y me abrazo a él, que me envuelve en una toalla y me habla en voz baja, repitiendo muchas veces las mismas palabras como si quisiera hipnotizarme». *Idem*, *Los disparos del cazador*, p. 7.

18. Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 107.

19. « Trois codes de sympathie sont donc à retenir : le code *narratif*, le code *affectif* et le code *culturel*. Le code *narratif* est le seul à provoquer une *identification* du lecteur au personnage. Le code *affectif* n'entraîne, lui, qu'un sentiment de *sympathie*. Le code *culturel*, enfin, *valorise* ou *dévalorise* les personnages en fonction de l'axiologie du sujet lisant ». Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 123 ; souligné dans le texte. Vincent Jouve prend la peine de préciser qu'il entend « la notion de sympathie au sens que lui donne Max Scheler de "participation compréhensive aux sentiments d'autrui" ». *Ibidem*.

monde »²⁰. C'est dans *Los disparos del cazador* que la faille est la plus patente, mais sa prise en compte invite à une relecture de *La buena letra*. En effet, si le code affectif est bien à l'œuvre dans le premier roman, la publication postérieure de *Los disparos del cazador* et les liens tissés entre les deux œuvres en problématissent la réception et invitent le lecteur à une remise en cause du sens du premier et à adopter le rôle du *lectant*. Dans *Los disparos del cazador*, celui-ci prend la mesure des stratégies mises en place par Carlos pour susciter la compassion²¹. La « faille » se perçoit clairement car, en dépit des procédés qui favorisent l'« effet-personne », le système de sympathie entre le sujet lisant et le personnage est troublé par une contradiction entre le code *affectif* et le code *culturel*. Les valeurs défendues par le personnage sont loin d'être des valeurs consensuelles de l'extra-texte social. Bien que le narrateur, saisi dans son intimité, exprime une grande souffrance qui le rend humain, ses lignes de conduite peuvent facilement entrer en collision avec l'axiologie du lecteur, surtout si celui-ci est attiré par le roman après s'être senti en profonde sympathie avec la narratrice de *La buena letra*. En effet, Carlos est un être changeant, aux valeurs mouvantes : il a retourné sa veste pendant le conflit pour des raisons de profit personnel, d'enrichissement, passant du camp des républicains à celui des nationaux. Il est moins présenté comme un tortionnaire proche du régime que comme un opportuniste, sans réelle conviction ; il provoque donc un certain rejet. En outre, il est menteur, il a été toute sa vie durant infidèle à son épouse, peu proche de ses enfants, surtout de son fils, Manuel, qui finit par le rejeter. Il n'a donc guère de qualités, ni en tant que père, ni en tant que mari. En dépit de la difficulté à partager son système de valeurs, le lecteur est pourtant amené à le comprendre et à compatir car le vieil homme qu'il est devenu émaille son discours de justifications de ses actions passées, qu'il s'agisse de ses relations extraconjugales ou de son enrichissement :

Si algún acto cometí discutible, fue la mayor parte de las veces guiado por el natural afán de beneficio de quien quería asegurar el futuro de su familia [...]. Me esforcé por mantenerla [a Eva] inocente como un ángel, limpia como un espejo sin empañar, y ni siquiera la hice participe de algunas pasiones que

20. *Ibidem*.

21. Voir Marie-Linda Ortega qui souligne que « grâce à la première personne, Rafael Chirbes confronte le lecteur directement à ce chasseur, et dès lors, à lui de mesurer les constructions fallacieuses et les stratégies élaborées par celui qui se présente comme une victime ». Marie-Linda ORTEGA, « L'écriture en Je : écriture à la première personne de fiction », in Annie BUSSIÈRE-PERRIN (Coordinatrice), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture. 1975-2000*, Tome II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 112.

anidaban dentro de mí y que me pareció indigno compartir con ella. Preferí satisfacerlas fuera de casa, siempre con las debidas precauciones de higiene y seguridad²².

Y si hicimos algo que hoy puede parecer poco honesto, fue porque teníamos que salir adelante nosotros, y también un país que emergía de menos que la nada, y eso exigía con demasiada frecuencia una cierta dureza²³.

Carlos s'enorgueillit d'avoir toujours su protéger sa famille, d'avoir été le garant de la stabilité :

mis debilidades [...] siempre han estado amparadas por la discreción y [que] jamás se han convertido en motivo de escándalo para nadie. Es algo que puedo anotar con orgullo a mi favor y que me sirve de consuelo en estos tiempos de confusión en los que el escándalo más bien parece haberse convertido en virtud²⁴.

Il ne renie pas ses fautes ou ses péchés mais les explique pour rendre acceptable cette condition de victime et faire partager ses nouvelles craintes, alors qu'il avait toujours cru contrôler son destin et celui de ses proches :

siento miedo de que, en mi decadencia, aún pueda llegar a conocer aspectos indeseables de mi psicología. Del mismo modo que los esfínteres del cuerpo, es probable que la vejez debilite también las válvulas del alma [...]. Como en el soltero, también en el viudo creo que anida un germen de sentimiento sin control, a la deriva²⁵.

Le roman ne présente alors pas de discours à la rhétorique triomphaliste mais révèle des échecs. Les non-dits laissent entendre que le narrateur n'est pas encore capable de tout verbaliser, en particulier quand il s'agit de la mort de sa fille – dont les circonstances restent troubles, dans un Maroc lointain – ou encore de la froideur de sa femme et de ses possibles relations extraconjugales ; tout laisse à penser qu'elle l'a trompé, mais jamais un pareil aveu n'affleure au niveau de la conscience du personnage. Cette contradiction entre les codes fonde l'ambiguïté du récit de Carlos et place le lecteur dans un certain mal-être, déchiré entre le rejet du personnage et l'attachement²⁶. Le lecteur a l'impression désagréable d'être manipulé par

22. Rafael CHIRBES, *Los disparos del cazador*, p. 17.

23. *Ibidem*, p. 31.

24. *Ibidem*, p. 17.

25. *Ibidem*, pp. 15-16.

26. Dans *Poétique des valeurs*, Vincent Jouve a fait remarquer que « jouer sur l'affectif pour faire passer l'idéologique est une technique particulièrement efficace ». Vincent JOUVE,

la façon dont Carlos construit le récit de sa vie, en laissant des blancs qui ouvrent la possible culpabilité des autres ; Eva, en particulier, n'est pas seulement présentée comme la femme délaissée mais aussi comme un être inabordable et muré dans son silence.

La claire dissonance entre l'axiologie du personnage-narrateur, celle du lecteur et éventuellement de l'auteur renvoie à la présence d'une autorité narrative supérieure – que l'on pourrait appeler « l'auteur impliqué » – qui évalue un narrateur non fiable et son discours ; c'est avec cette figure auctoriale que se noue le contrat de lecture qui invite à une prise de distance, eu égard aux propos de Carlos²⁷. On peut alors se demander si le récit d'Ana, bien que reposant sur un autre système de valeurs, n'est pas tout aussi tendancieux et, à sa façon, manipulateur, puisqu'il adopte exactement la même construction narrative et que la narratrice n'est pas infaillible.

Dans *La buena letra*, de prime abord, le code culturel ne contredit pas le sentiment de sympathie produit par les codes narratif et affectif : deux personnages y incarnent deux systèmes de valeurs opposées – Ana, la narratrice, la victime du conflit qui agite l'Espagne, et Isabel, sa belle-sœur, l'opportuniste, l'arriviste, prête à collaborer avec les proches du régime et dont l'égoïsme rebute²⁸. Sous l'effet du contraste entre les deux femmes, le sujet lisant est attiré par Ana qui est, de surcroît, la narratrice.

Toutefois, il faut s'interroger sur le silence qui a longtemps été le sien, sur sa résistance à raconter son histoire non seulement à son fils mais aussi à elle-même. Cette histoire est, bien sûr, celle des vaincus, qui n'ont jamais eu droit à la parole et de nombreux parallélismes existent entre l'histoire familiale et l'histoire nationale, comme dans de très nombreux romans de la mémoire ; mais son histoire est aussi celle d'une femme rongée par la jalousie et, peut-être, par le remord. En effet, le lecteur comprend bien vite

Poétique des valeurs, Paris, PUF, 2001, p. 34.

27. « Le lecteur, spontanément, cherche à construire une figure responsable de l'ensemble du texte et capable de donner un sens aux éléments épars qu'il rencontre au cours de la lecture. Cette autorité, à l'origine de l'énonciation et qui coiffe la totalité du récit, renvoie à ce que certains théoriciens appellent « l'auteur impliqué » (l'image de l'auteur qui se dégage de l'œuvre). [...] [dans]les récits racontés à la première personne [...] le narrateur devient un personnage à part entière et il est nécessaire de postuler – au-dessus de lui – une instance qui le met en scène et l'évalue. [...] c'est avec cette instance, non avec le narrateur, que dans ce cas précis se noue le contrat de lecture ». *Ibidem*, pp. 90-91.

28. Cette opposition entre les deux femmes et deux systèmes de valeurs est doublée par la présence des deux frères qui incarnent deux attitudes antagoniques : Tomás, le mari de la narratrice, fidèle à ses convictions, et Antonio, celui qui trahit son camp et épouse Isabel.

l'attraction qu'Ana ressent pour son beau-frère Antonio, cet être ambivalent mais irrésistible, qui est au centre de son récit, bien plus que son mari ou ses enfants. Elle se souvient avec émotion de leur première rencontre :

El tío Antonio me gustó mucho, aunque, no sé, luego, con el tiempo, al recordar cómo han ocurrido las cosas, a veces pienso que algo anunciaba en él lo que iba a acabar siendo. Y lo anunciaba, no en los defectos, sino en sus virtudes. Del mismo modo que un huevo lleva encerrado un pollo ya desde el principio, las actitudes de la gente llevan dentro lo que van a acabar siendo, e incluso en sus rasgos más generosos puede adivinarse el embrión de sus defectos peores²⁹.

Cette attraction se confirme de nombreuses fois, quand Ana découvre ses portraits qu'Antonio cache dans sa chambre, lieu où elle va connaître des émotions troublantes :

Entraba en su habitación y deseaba que se fuera para siempre y, sin embargo, sentía algo en la punta de los dedos cuando pasaba el trapo del polvo por la superficie de su mesilla, o cuando recogía su ropa sucia: algo que me hacía temblar y que no tenía nada que ver con lo que esas actitudes provocaban en mí cuando las llevaba a cabo en cualquier otro rincón de la casa³⁰.

Elle agit d'ailleurs comme une épouse lorsqu'Antonio est en prison et que, malgré les difficultés de transport et de ravitaillement, elle lui rend une visite hebdomadaire avec un panier garni des victuailles qui font défaut au reste de la famille³¹. Ces sentiments n'échappent pas à Gloria, la sœur d'Antonio, qui lui est profondément attachée. À plusieurs reprises, elle exprime sa jalousie, en particulier lors du repas où Antonio offre des bouquets de fleurs aux femmes de la maison : à sa sœur, à sa mère, à sa nièce et à Ana, provoquant une réaction démesurée chez Gloria qui s'exclame en jetant les fleurs : « A mí no me gusta ser plato de segunda de nadie, ni siquiera de mi hermano. Dáselas a ella y déjanos a los demás en paz. Sí, a ella »³². Ces phrases, qui nous parviennent à travers le filtre de la mémoire d'Ana, mettent en évidence que la narratrice, dans tout son récit, traite Isabel comme Gloria l'a traitée elle-même : en employant, de façon dépréciative, ce pronom – « ella » – dans un refus de nommer. Par ricochet,

29. Rafael CHIRBES, *La buena letra*, p. 34.

30. *Ibidem*, p. 87.

31. Elle a une réaction d'épouse jalouse lorsqu'elle découvre une odeur de femme sur les vêtements de son beau-frère : « cuando recogí la ropa sucia, descubrí que olía a perfume de mujer, y ese olor me hizo tanto daño que tuve que inventarme una excusa para salir de casa ». *Ibidem*, p. 77.

32. *Ibidem*, p. 74.

c'est donc le récit d'Ana qui devient l'histoire personnelle d'une jalousie, d'une rancœur vis-à-vis d'Isabel, celle qui a enlevé Antonio.

La prise en compte de sentiments honteux de la part de la narratrice s'accompagne d'un fort sentiment de culpabilité ; elle rend, en outre, son mari responsable de son malheur, à cause de l'incapacité dans laquelle il se trouve de la protéger. Ana et, à travers elle, Tomás, ne sont plus victimes des circonstances mais assument une part de responsabilité dans une culpabilité collective. Le sémantisme de la faute est de fait très présent :

[...] vi que había dibujado mi cara y sentí una culpa que sólo se desvaneció en parte cuando, al pasar la hoja, encontré el retrato de tu padre. Pocas semanas más tarde, en Misent, esa sensación culpable volvió a apoderarse de mí con violencia. Ya no me abandonaría nunca³³.

Y tu padre se convertía en culpable porque lo rescataba [a Antonio] y lo obligaba a vivir. Sí, la culpa caía siempre sobre nosotros, porque no lo dejábamos perderse de una vez para siempre³⁴.

[...] me sentía culpable como si estuviera engañando a tu padre³⁵.

L'incapacité de la narratrice³⁶ à faire face à des sentiments invouables l'a donc poussée à se réfugier dans le silence : « hay palabras que son de un vidrio tan delicado que si uno las usa una sola vez, se rompen y vierten su contenido y manchan »³⁷. Toute cette partie de l'histoire, avec les prémisses d'une dégradation familiale, est antérieure à l'arrivée d'Isabel dans le village ; cette dernière n'est donc pas responsable de leur malheur mais elle va exacerber la jalousie d'Ana et cristalliser sa haine puisque la nouvelle venue enlève Antonio, ce qui explique les sentiments ambivalents d'Ana, à la fois de haine et d'envie.

Ainsi, *La buena letra* est, certes, le récit d'une femme ruinée par la guerre et les dissensions familiales que celle-ci a pu provoquer mais c'est aussi le récit d'un malheur personnel, d'une femme blessée qui a dû assister, impuissante, à la dégradation de son couple, sans pour autant vivre un amour partagé avec Antonio. Elle fait moins le récit d'une tragédie collective que d'un échec personnel et, en cela, elle ressemble à Carlos Císcar. Du

33. *Ibidem*, p. 72.

34. *Ibidem*, p. 84.

35. *Ibidem*, p. 87.

36. Sur cette vision d'Ana, qui n'est pas toujours la victime innocente que l'on croit, voir Anne PAOLI, « *La buena letra* de Rafael Chirbes : une représentation kaléidoscopique du mal », in *Les figures du mal au XX^e siècle, Hispanística XX*, n° 22, Université de Bourgogne, 2006, pp. 367-388.

37. Rafael CHIRBES, *La buena letra*, p. 77.

point de vue de la mémoire collective, leurs deux récits s'opposent et se complètent mais ils se rejoignent surtout dans le ressentiment qui les fait naître. Finalement, les deux textes invitent à considérer avec grande prudence les témoignages personnels, dictés par des crises du sujet. Ils mettent en évidence que la réélaboration mémorielle et la transmission de l'histoire aux générations suivantes se font nécessairement avec des perspectives individuelles qui expliquent les déformations, les lacunes, les non-dits. Bien des membres de la famille ne sont plus là pour donner leur version des événements, certains épisodes gardent une grande opacité.

Alors que les récits empruntent des structures garantes de l'authenticité, l'auteur invite son lecteur à maintenir une distance critique avec tout discours de mémoire. Cet avertissement est peut-être déjà présent dans le titre du premier roman – *La buena letra* – dont le texte dit qu'elle est « el disfraz de las mentiras »³⁸. Dans l'histoire racontée, « la buena letra » est un des attributs d'Isabel qui l'opposent à une Ana à la calligraphie gauche. Mais c'est aussi le titre de tout le roman et, encore une fois, une invitation à la méfiance, puisqu'Ana aussi, à sa façon, ment par omission et ne dévoile qu'une partie de son histoire.

Ces deux romans ne se contentent pas de rompre le pacte de l'oubli en redonnant voix aux acteurs de l'époque, vainqueurs – qui vont présenter l'envers de leur histoire ou de leur réussite – ou vaincus – qui n'ont jamais eu droit à la parole ; ils problématisent ces figures antagoniques qui finissent par se rejoindre. Loin de combler tous les vides, ces récits révèlent les failles et les barrières inhérentes à la mémoire et soulèvent le problème de l'élaboration d'une mémoire collective qui se ferait sur la base des récits individuels. Toutefois, avec ce diptyque, Rafael Chirbes s'attache aussi à rendre compte d'une mémoire collective plurielle, sinon totale, l'artifice littéraire lui permettant de réaliser ce que pronostiquait Maurice Halbwachs lorsqu'il affirmait : « si je voulais reconstituer en son intégrité le souvenir d'un tel événement, il faudrait que je rapproche toutes les reproductions déformées et partielles dont il est l'objet parmi tous les membres du groupe »³⁹.

38. *Ibidem*, p. 152.

39. Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, Édition critique établie par Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997, p. 99 [première édition, PUF, 1950].

À la recherche des « moi » perdus dans *Tiempo de guerras perdidas*¹(1995) de José Manuel Caballero Bonald

Lydie Royer
Université de Reims

Se me ha olvidado todo lo que no dejé escrito².

José Manuel Caballero Bonald est né, en 1928, d'une mère française et d'un père cubain à Jerez de la Frontera, ville andalouse où il a passé toute son enfance et sa première jeunesse. Après avoir été militaire à l'école navale de Cádiz et avoir suivi des études de philosophie et de lettres à Séville, il part à Madrid poursuivre ses études en 1952. C'est cette période qui est racontée dans le « premier volume de la mémoire », sous-titre donné à *Tiempo de guerras perdidas*, publié en 1995, composé de quatorze chapitres et écrit à la première personne. Le titre définit le récit des guerres personnelles et collectives que le jeune enfant et adolescent a connues dans l'apprentissage de sa vie. Il rappelle celui de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*, paru en 1927, construit de manière identique, tel un voyage à travers l'espace et le temps. L'alternance constante du passé et du présent dans l'écriture de ce roman fait émerger un double « je » et illustre les deux modalités d'une même expérience mémorielle entre la réinvention du narrateur et les commentaires critiques du romancier ; en effet, un même lieu peut offrir deux types de lectures car à la narration s'associe une méditation sur le temps retrouvé ; l'écriture oscille constamment entre le vécu et l'imaginaire et distingue le souvenir de la mémoire.

1. José Manuel CABALLERO BONALD, *Tiempo de guerras perdidas*, Madrid, Anagrama, 1995.

2. José Manuel CABALLERO BONALD, *Somos el tiempo que nos queda*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 469.