Des images dans les *Mémoires* de Terenci Moix

Philippe Merlo

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/4268>

DOI : [10.4000/agedor.4268](https://doi.org/10.4000/agedor.4268)

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Philippe Merlo, « Des images dans les *Mémoires* de Terenci Moix », *L'Âge d'or* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 11 juin 2020, consulté le 15 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/4268> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.4268>

Ce document a été généré automatiquement le 15 juin 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

Des images dans les *Mémoires* de Terenci Moix

Philippe Merlo

Introduction

- 1 L'inédit d'HDR de Philippe Merlo, « Des images dans les Mémoires de Terenci Moix » (2005), dont est extrait le texte ici présenté, est une étude des trois volumes qui constituent l'autobiographie de l'écrivain catalan Terenci Moix (1942-2003), *El peso de la paja* (I. *El cine de los sábados*, 1998, II. *El Beso de Peter Pan*, 1993, III. *Extraño en el paraíso*, 1998), qui tente de montrer quelle est la place qu'occupent les images dans les *Mémoires* de l'écrivain. Le morceau ici choisi est un fragment du troisième chapitre de cette étude, intitulé « La mémoire : une alliée incertaine ».

La mémoire : lieu de conservation des images

Une dialectique permanente entre présent et absent

- 2 On peut facilement distinguer deux types de mémoire. La première, étroitement liée au corps, est plus sensori-motrice. Elle est inséparable des actions corporelles, fondée sur le soubassement des réflexes, liée à des conditionnements externes et à des reconnaissances automatiques. La seconde est plus sociale et renvoie à la « mémoire-souvenir » bergsonienne. Elle implique la « reconnaissance du passé comme tel par une conscience logico-langagière, qui la développe sous forme de récit (P. Janet) »¹. Elle est inséparable d'une « synthèse mentale qui consiste en une confrontation du souvenir actuel à la fois avec le moi actuel et avec le moi passé »².
- 3 Dans ses écrits autobiographiques, Moix fait appel à ces deux types de mémoire ; les sens, le corps et les perceptions sont constamment sollicités pour la création des images mentales et la constitution d'un vivier en perpétuel mouvement. Les forces sensori-motrices le sont tout autant pour réactiver ces mêmes images. D'autre part, la

mémoire-souvenir est particulièrement manifeste dans la démarche autobiographique car elle implique une saisie globale des données, la prise en compte de contextes, de cadres sociaux et l'attribution de valeurs affectives et d'un sens réflexif. La confrontation entre le moi actuel et le moi passé que l'on trouve dans la mémoire-souvenir est d'autant plus parlante qu'elle est l'un des axes de toute autobiographie. De fait, dans *El Peso de la Paja*, les deux mémoires sont liées car le présent questionne souvent le passé et réactualise les images mémorisées grâce au percept et à son intensité actuelle. Ainsi, l'auteur adulte tout comme le lecteur, se rendent compte de l'intemporalité des images dont le jeu étrange montre combien la trace mnésique ne survit pas d'elle-même mais peut revivre en puisant sa vie dans la force même du présent. On peut observer cette force du présent sur la réminiscence des engrammes³ dans le passé, lors d'un commentaire que le narrateur adulte de *El cine* fait à propos de la première fois qu'il a vu les parties génitales de son père :

Siguiendo el rastro a este recuerdo, mantengo como una de mis obsesiones permanentes la imagen de papaíto vestido de aquella guisa cierta noche que se introdujo en nuestra cama para hacernos dormir contándonos cuentos. Si quedó descalificado ante mis ojos al verle aparecer con unos calzoncillos como los que yo veía colgados en los balcones de la gente más vulgar del barrio, todavía fue peor cuando asomaron por la pernera un par de testículos muy hinchados y enrojecidos como dos pimientos. Parecían los de un perro dalmata que tuvimos décadas más tarde. (*El cine*, 142)

- 4 La comparaison finale avec le dalmatien est d'autant plus révélatrice que le narrateur ne peut la faire que bien des années plus tard. L'image *a posteriori* des testicules du chien présente la vision antérieure des organes génitaux paternels.
- 5 Le processus mnésique joue sur une dialectique permanente entre présence, absence et distance, puisque la mémoire peut être considérée comme une absence dans la présence ou, dit autrement, l'émergence dans le présent d'une image absente de ce présent, vécue dans le passé, une représentation dans le présent du passé. Tout se résume en la survivance, la représentation et la reconnaissance pour reprendre les notions clés de la pensée bergsonienne, annoncées dans les titres des chapitres de *Matière et Mémoire* : « chapitre 2 : De la reconnaissance des images. La mémoire et le cerveau » et « chapitre 3 : De la survivance des images. La mémoire et l'esprit ». Pour Bergson, le phénomène de la reconnaissance va « chercher dans le passé, pour les diriger vers le présent, les représentations les plus capables de s'insérer dans la situation actuelle »⁴. Le philosophe poursuit en montrant que notre souvenir demeure attaché au passé par ses racines profondes. Mais, « s'il n'était pas, en même temps qu'un état présent, quelque chose qui tranche sur le présent, nous ne le reconnâtrions jamais pour un souvenir »⁵. Tout est dit ici sur l'importance de la dialectique entre le présent et l'absent conjugué à la distance, pour définir le souvenir.
- 6 Il faut noter d'emblée la relation extrêmement ambiguë que Terenci Moix entretient avec la mémoire que le narrateur personnalise de telle sorte qu'elle est réduite à un corps bien physique qui ne sert qu'à assouvir ses besoins sexuels basiques – « fornicar con mi propia memoria » (*El cine*, 432), « no supe follar con mi memoria » (*El cine*, 433). Le narrateur entre constamment en conflit avec sa mémoire qu'il tente d'asservir. Le combat semble perdu d'avance, mais le narrateur – comme l'écrivain – revient sans cesse à la charge.

De la mémoire individuelle à la mémoire collective

La « première mémoire » ou « protomémoire »

- 7 Il est évident que lors des premiers mois, voire des premières années de l'enfance, la mémoire est « vide », car il faut lui laisser le temps de s'emplir d'images que l'enfant assemble, le temps aussi que sa conscience s'éveille pour pouvoir établir des parallèles et des comparaisons entre des percepts du présent et d'autres du passé, engrammés. Le narrateur mène cette réflexion avec le recul nécessaire dont il a besoin dans les dernières pages de *El cine* (422) : toute la période antérieure à la prise de conscience (« aquel tiempo de la posguerra, que los demás inventaron para mí ») renvoie à la mémoire des autres, « la memoria ajena », celle de l'entourage de l'enfant. Ramón ne peut revivre le passé de ses premières années que par la mémoire des autres, par procuration :

ASÍ HA DE SER DESPUÉS DE MI BAUTISMO. El primer tiempo que se alza ante mí es un terreno neutro, limbo absoluto, memoria hueca. Porque la infancia es un terreno que pertenece a los demás, nunca a uno mismo. La infancia es un relato en boca de testigos, un paisaje en ojos que vieron por los míos. Dependo de una tradición oral cuyo protagonista soy. Nada sé que no hayan recogido otras conciencias sustitutas de la que yo no tuve. Y siempre la infancia es una voz prestada por otros que me reflejaron y acaso desfiguraron. Ni siquiera puedo aspirar a compartir esta memoria. Existo en memoria ajena. (*El cine*, 67-68)

- 8 L'enfance est un domaine qui appartient à la mémoire des autres, des mémoires dont nous dépendons (*El cine*, 101, 296). Moix est bien conscient que la mémoire commence à accumuler des images dès la première enfance. L'auteur distingue clairement la « première mémoire », celle qui permet à l'enfant d'établir des comparaisons entre ce qu'il vit et les scènes similaires ou différentes déjà vécues. Cette notion de « première mémoire » est fondamentale pour lui, mentionnée plusieurs fois dans *El cine* (p. 84 deux fois, p. 88...). Le narrateur en explique le fonctionnement : elle s'emplit tout d'abord d'images – « se llena de imágenes góticas » – qui s'assemblent pour former un ensemble hétérogène – « va creando una curiosa bastardía » – qui sera le vivier futur dans lequel le narrateur viendra puiser ses références iconographiques – « mi visión de Barcelona » :

No tenía la certeza histórica de mi ciudad real y me faltaba traspasar los límites de la ciudad soñada. Nada podía saber de tiempos diversos acumulados, ni siquiera reconocer la mezcla de estilos diferentes en lo que sería para siempre el tronco común de mi zona antigua. Y aun así, mi primera memoria se llena de imágenes góticas y va creando una curiosa bastardía sobre la cual se sustenta mi visión de Barcelona. (*El cine*, p. 243)

- 9 Ces premiers souvenirs sont teintés de tendresse (*El cine*, 95), comme si une fée – ou plutôt Mnémosine, la déesse de la mémoire – s'était penchée sur le berceau de cet enfant. À ce propos, le narrateur parle de la « Némesis » de son enfance (*El cine*, 214). Cette première mémoire ne peut pas durer indéfiniment. Dans le deuxième tome des Mémoires (*El beso*, 32), il en précise les limites spatiales et temporelles. Elle s'est interrompue près du Peso de la Paja, cette petite place qui sépare les rues populaires des larges avenues de l'Ensanche, appartenant à un monde supérieur, plus ouvert et plus élégant, un monde rêvé. L'auteur de *Garras de astracán* complète cette frontière spatiale par une délimitation temporelle. La fin de la première mémoire correspond précisément, jour pour jour, à son quatorzième anniversaire, lorsqu'il a dû commencer à travailler. Dans ce cas, il est tout à fait normal que les plus nombreuses mentions de

cette mémoire se fassent dans le premier tome (quatre occurrences pour une seule dans *El beso* et aucune dans le dernier tome de *Extraño*).

- 10 En d'autres occasions, le narrateur emploie des termes ou expressions qui signifient la même chose que « première mémoire ». Dans le premier tome (*El cine*, 422), il parle de « la memoria de infancias lejanas » et de « arqueología » pour se référer à cette période de mise en place mémorielle. Dans le tome deux (*El beso*, 100), l'auteur de *El sadismo de nuestra infancia* emploie le terme de « protomemoria », pour qualifier cette même mémoire et cette même période. On sent alors que l'auteur, devenu adulte, s'est forgé une culture, qu'il a acquis un tout autre langage. On est en droit de penser qu'après la publication de *El cine*, il s'est intéressé de plus près aux définitions et fonctionnements mnémoniques. Cette première mémoire se caractérise par son innocence et surtout sa fraîcheur à laquelle le narrateur consacre toute une page de *El beso* dont voici un extrait :

Desde el presente he aspirado a recuperar la frescura de mis primeros escritos. ¿Será posible, a semejante altura? Si lo es ¿desde dónde? ¿Desde qué parcela de la memoria, ese órgano tan maltratado y a la vez maltratador, ese enésimo sentido que se rebela sin advertir, que revoluciona a traición, mezclando, combinando, confundiendo a su antojo? Acaso la añorada frescura ya se perdió en aquellos últimos años cincuenta, del mismo modo que se perdía la espontaneidad a causa de las desaforadas ambiciones de la adolescencia. (*El beso*, 181)

- 11 Une innocence que la mémoire perd avec les ans, surtout lorsque le narrateur veut la manipuler en essayant de « condenser la memoria de los siglos » (*El beso*, 181). Le narrateur s'efforce de remonter le temps jusqu'à ses origines, comme pour retrouver cette mémoire archaïque qui peuple notre psyché de figures dont l'origine remonte à l'aube de l'humanité. Par ce biais, Terenci accède à un ensemble d'images qui constitue un inconscient collectif au sein duquel il va puiser celles qui, alimentant sa « fantaisie créatrice », se trouvent « à la source de ses rêveries ordinaires comme des productions artistiques mieux élaborées »⁶. Ce retour à l'origine est une démarche qui a été analysée par Mircea Eliade⁷ comme une volonté de s'élever au rang de mythe. Cependant, de la sorte, il perd toute la pureté, la virginité et l'immédiateté de ses premiers souvenirs.

La mémoire collective

- 12 Face à cette mémoire des premiers temps, mémoire individuelle par excellence, il existe aussi, chez Moix, une mémoire collective que bien souvent la critique passe sous silence. Ce serait bien vite oublier que l'auteur de *Olas sobre una roca desierta* et *El día que murió Marilyn* fut l'un des porte-parole de toute une société et le défenseur de toute une mémoire collective, celle des jeunes écrivains de la génération innocente (nés pendant ou après la guerre civile) qui ont souffert de la censure franquiste et qui ont dû s'exiler, de gré ou de force. Cette critique de la société espagnole franquiste, d'une part, et de la bourgeoisie catalane, d'autre part, est sans cesse présente dans l'œuvre de l'auteur, comme l'a démontré Émilienne Rotureau dans son étude de l'œuvre en catalan de Terenci Moix⁸. On la retrouve dans *El sexo de los ángeles* et, par la suite, sous une forme plus grand public, à travers ses « romans de mœurs sur la société contemporaine »⁹, avec des titres comme *Garras de astracán* ou *Mujercísima* qui étaient annoncés par Amami, Alfredo !
- 13 Il est évident que Moix ne retrace pas le quotidien de la vie des Barcelonais comme l'a fait Juan Marsé. Les deux écrivains n'ont pas vécu les mêmes histoires dans le même

quartier. Leur mémoire individuelle s'est tout naturellement nourrie d'images différentes. Terenci est conscient de cette importance de la mémoire collective dans ses œuvres : il la mentionne à plusieurs reprises (une fois dans *El cine* (256), sous la forme de « la memoria colectiva de España » ; à deux reprises dans *Extraño* (163 et 504). D'un autre côté, il est vrai que Juan Marsé s'attarde plus sur la mémoire de tout un quartier, d'une collectivité tout entière et moins sur la mémoire d'un seul individu.

Mémoires affectives

- 14 Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse de mémoire individuelle ou de mémoire collective, toutes deux dépendent de la charge affective qui a conditionné leur engrammage. Toute perception visuelle, auditive, olfactive, gustative, sensitive stimule, de façon plus ou moins importante, en fonction de la charge affective que nous lui attribuons. Comme le précisent Jean-Marc et Yves Tadié, les neurones du système limbique entraînent une décharge neuronale proportionnelle à la charge affective suscitée. La décharge va à son tour « stimuler les neurones de l'hippocampe et favoriser ou inhiber la mise en mémoire »¹⁰. L'exemple le plus connu de cette mémorisation est celle de la célèbre madeleine de Marcel Proust. Le narrateur de *El cine* évoque à son tour l'agréable chaleur familière de la cuisine de la maison close de Madame Rosario :

En cualquier caso, las atenciones de que me hacían objeto aquellos ángeles prestan a la cocina de Madame Rosario un calorillo de familiaridad tan entrañable que había de quedar fijo en mi recuerdo para pasar finalmente a mis obras, donde las escenas de burdeles abundan y no como espectáculo negativo. (*El cine*, 140)

- 15 L'impact affectif fut si intense qu'il a marqué non seulement le narrateur qui s'en souvient mais aussi l'auteur qui s'en servira par la suite lorsqu'il aura à décrire les ambiances des lupanars. Nous en avons de nombreux exemples dans *Nuestro virgen de los mártires*, *No digas que fue un sueño* ou *El sueño de Alejandría*. Dans ce cas, on peut observer qu'une image mentale, au même titre qu'une réalité externe, peut provoquer des effets sur la sensibilité, agir sur l'humeur, faire naître des sentiments de tristesse ou de joie, conditionner une écriture.
- 16 Pour mettre en mémoire, il faut donc une stimulation neuronale répétée dans le temps, ou intensifiée d'emblée par sa charge affective. « Certains faits ordinaires de l'existence peuvent rester en mémoire, mais le plus souvent parce qu'ils ont fait partie du contexte, de l'environnement d'un fait plus important ou répété qui les a engrammés dans son aura. La part de notre volonté dans la mise en mémoire est faible. »¹¹ L'extrait qui suit en est un exemple. Le narrateur de *El cine* se souvient du processus mis en place pour mémoriser les programmes entiers des cinémas :

He citado de memoria este repertorio mínimo de mis sueños infantiles y, después, adolescentes. A base de leer y releer, con impaciencia, el programa "fabuloso" de la próxima semana, las frases de publicidad se insertaron en la memoria, como no lo consiguió jamás el mejor de los poemas. Más adelante, se verá en qué medida esas frases se anticiparon a la literatura. (*El cine*, 96)

- 17 On soulignera que la répétition nécessaire à l'engrammage dont parlent les Tadié est ici traduite par le « a base de leer y releer » qui se prolonge dans le temps, puisqu'elle débute dans l'enfance et se poursuit durant l'adolescence. L'intensité du stimulus compte plus que sa qualité. La sélection entre bons et mauvais souvenirs et les tentatives d'effacement se feront ensuite.

Spécificités, structure et mécanismes de la mémoire.

Parcellarité, collage et archivage

- 18 Pour le narrateur de *El cine*, la caractéristique la plus récurrente de la mémoire est sa structure parcellaire. Les images vont de loger dans des zones bien déterminées de la mémoire semblables à des parcelles (*El cine*, 57). Cette spécificité comporte pour le narrateur de *Extraño* quelques avantages : elle lui permet de compartimenter les lieux (Ensanche, Barrio Gótico), les temps (avant sa naissance par la mémoire des autres, sa première mémoire, celle qu'il se constituera comme adolescent puis comme adulte), les relations (sa famille, ses parents, l'amant de sa mère) et de se construire des mondes parallèles avec le minimum de passages de l'un à l'autre, faisant naître chez lui une schizophrénie¹². Les personnes de son entourage passent systématiquement par le filtre d'une de ces parcelles : « En otra parcela de la memoria aparece rutilante, como me gustaba verla de niño: bella como mamá, si bien de una belleza más dulce, menos lanzada. » (*El cine*, 288)
- 19 Mais cet aspect parcellaire comporte aussi des inconvénients. À l'opposé de son ami juif, Alexander, en quête perpétuelle d'une mémoire perdue – celle du Peuple Élu – qu'il cherche par le souvenir partagé de moments du passé, une mémoire altruiste ouverte aux autres, la mémoire de Ramón est synonyme de parcellarité égoïste. Elle est régie par la fiction qui n'a eu de cesse de modifier les parties de la mémoire (*El cine*, 305), sans les mettre en relation, sans possibilité de devenir adulte, « incapaz de trascender a aquel niño del Peso de la Paja que seguía tomando el mundo como su juguete particular » (*Extraño*, 102). Finalement toutes les images mnémoniques sont dispersées (*Extraño*, 505), avec peu d'espoir de les retrouver un jour à leur place initiale. Cependant, la situation ne semble pas aussi décourageante que ce que l'on pourrait penser. Il reste à l'auteur une voie de salut : le collage et l'archivage :
- Todos somos herederos de las pequeñas cosas, he afirmado en múltiples ocasiones, y mi predilección por esas parcelas aparentemente ínfimas del devenir humano se impone sobre los grandes avatares históricos y crea en mi memoria una imagen múltiple del mundo que conocí. (*Extraño*, 137)
- 20 Cette dimension parcellaire conduit la mémoire à coller les différents fragments visuels entre eux pour obtenir une vision d'ensemble plus lisible. Mais, lorsque le collage se réalise *a posteriori*, lorsque l'adulte va chercher dans ses souvenirs d'enfance, l'assemblage peut s'avérer difficile, voire impossible. Des images de la réalité passée se mélangent à celles imaginées, rêvées, fausses :
- CUANDO BUSCO EN LOS RECUERDOS de mi infancia, la memoria se complace en organizar *collages* imposibles. Junto a imágenes que pudieran semejarse a la realidad, aparece la inquietante memoria del ensueño, esa memoria capaz de convertir en recuerdo muchas cosas no vividas; esa memoria de raíces falsas, todavía más crueles que las verdaderas, pues se complace en ofuscar me mezclando lo que existió y lo que sólo fue soñado. (*El cine*, 243)
- 21 Cette technique du collage mnémonique est aussi suggérée dans d'autres œuvres littéraires espagnoles contemporaines. Dans *La Reina de las nieves* de Carmen Martín Gaité¹³, l'éclatement en mille morceaux du miroir et sa reconstruction par le protagoniste Leonardo sont souvent comparés à un collage iconique et mnémonique. Ramón pratique le même collage ludique :
- Mientras los niños del barrio jugaban a morir con las botas puestas o se pintaban de apaches y despintaban acto seguido para gritar “Adelante, mis valientes”,

mientras echaban a perseguirse por las callejas que rodean el Peso de la Paja, yo permanecía apoyado sobre mis revistas de cine, ordenaba mi colección de programas, copiaba con papel de carbón los cromos que reproducían a mis artistas preferidos. (*El cine*, 192)

- 22 Une fois les différentes parcelles réunies, la mémoire archive toutes les images qu'elle a engrammées. Moix procède à cet archivage de manière systématique avec les objets de ses désirs, et en première instance les films. Le narrateur réalise alors une mise en fiches systématique des réalisateurs, des acteurs, de l'histoire de tous les films qu'il a visionnés (*Extraño*, 135). Le frère et la sœur de Ramón subissent le même sort et deviennent « aquel lote almacenado en la memoria » que le narrateur n'ose pas actualiser par la suite pour ne pas ressentir trop durement le drame du temps qui passe (*El beso*, 237)¹⁴. Finalement, ce sont surtout les corps des personnes aimées, idolâtrées qui exercent sur Moix le plus de fascination et qui, par conséquent, vont se loger dans la partie la plus stratégique de la mémoire de l'auteur :

Y el cuerpo del intelectual admirado se convertía así en otra referencia libresca, carente de vida, como él mismo anunciaba. Un fenómeno que yo esperaba archivar en mi memoria para contarlo sin haberlo sentido, para mitificarlo más allá de sí mismo, abandonado de sí. (*El cine*, 39)

- 23 Dans ce cas, l'archivage implique une idéalisation du corps puisque l'on n'en garde que l'essence. Ce procédé, comparable à une momification, facilite la conservation à travers le temps. Ainsi, l'auteur met en place l'une des premières étapes vers la mythification du corps et/ou de l'image qui en est conservée dans la mémoire. Le projet défendu par Moix dans toute son œuvre apparaît donc de plus en plus clairement, en particulier dans ses Mémoires : une mythification globale de tout ce qui l'entoure afin d'en récupérer, à titre personnel, tous les attributs.

Une grande capacité de mémorisation

- 24 Pour mener à bien son projet, la mémoire mise en œuvre doit être considérable. Moix n'hésite pas à affirmer qu'il possède une très bonne mémoire et ce, depuis son plus jeune âge¹⁵ :

Los curas no se explicaban aquel cambio súbito en mis estudios. Estaba demostrada mi capacidad para memorizar, y en ella fiaba todos mis trabajos. Podía ser brillante en las asignaturas que requerían escapes imaginativos o hazañas de la memoria, pero resultaba desastroso en cualquier materia que exigiera algún esfuerzo de comprensión. (*El cine*, 213)

- 25 Ce don lui permet non seulement de mémoriser les images du passé mais aussi de se faire remarquer auprès de ses maîtres d'école, surtout s'il s'agit de travaux de rédaction qui font appel à la mémoire et à l'imagination : deux notions qui vont souvent de pair chez l'auteur de *El amargo don de la belleza* :

Ventajas las de mi hermana. ¿Cómo alcanza su memoria a archivar tales sucesos? ¿De qué muerte, de qué río agitado, de qué muebles me está hablando? (*El cine*, 275)

- 26 Sa sœur devient alors le contrepoin qui vient rééquilibrer les abus de la mémoire, et surtout de l'imagination débordante de son frère. Lorsque Terenci fait appel à elle ou qu'il corrige un événement qu'il a bien souvent enjolivé, sa sœur est là pour lui donner l'information exacte (*El cine*, 50, 67, 76...). Cela est d'autant plus surprenant qu'elle est née après lui et que les périodes mentionnées peuvent être antérieures à sa naissance :

Perdería para siempre la capacidad de convocatoria que demostré, entre muchas ocasiones, cierto día que llamaré « el de la peseta ». Insiste en que lo recuerde Ana

María, hermana, cuya memoria sabe cosas de la mía que acaso yo no llegue a conocer. Porque asocia el suceso con parcelas de mi carácter que nunca consideré comparables. Pero Ana María omite un detalle: nunca olvidé completamente aquel suceso. Aunque durante muchos años no acertase a ver los obvios significados que ella le atribuye, quedó como una imagen permanente, que suelo asociar con el recuerdo de la película *Mujercitas*. (*El cine*, 195)

- 27 Ana María devient la garante d'une certaine vérité dans les écrits autobiographiques. N'est-elle pas comparée dans certaines œuvres – tout comme l'est sa secrétaire Inés González – au Sphinx, gardienne des pyramides, de la mémoire et du Temps ? L'auteur se met alors à douter de ses capacités : cette faiblesse proviendrait-elle de lui ou de la mémoire elle-même (*El cine*, 144) ? L'expression « *creo recordar* », qui revient sans cesse dans les trois volumes des Mémoires, en est la preuve. L'expression n'est présente qu'une seule fois dans *El cine*, quatre dans *El beso* pour atteindre le nombre de treize dans *Extraño* sur cinquante-huit occurrences du verbe « *recordar* » pour tout ce dernier volume. On remarquera que plus Moix avance dans le temps et dans l'écriture de ses Mémoires – et se rapproche donc de son présent –, plus il doute de ses souvenirs.

Les faiblesses dépassées

Une « coctelera » qui ne fait pas le tri

- 28 La première des faiblesses de la mémoire est de tout mélanger sans distinction aucune. Elle confond les espaces – les temples bouddhistes, les sanctuaires égyptiens, les gratte-ciel new-yorkais, les châteaux français (*Extraño*, 193) –, les temps et les souvenirs – les réminiscences lointaines et les plus récentes (*El cine*, 399) –, les personnes :

Y aquí la memoria gira de nuevo sobre sí misma, mezcla los tiempos, complica las materias, y me representa encaramado a los taburetes del Bar de los Espejos, buscando ávidamente las páginas de espectáculos para devorar los amados anuncios de las películas. (*El beso*, 34)

- 29 Le narrateur de *El cine* constate ces effets dévastateurs sur les membres les plus proches de sa famille, comme sa tante Florencia (*El cine*, 143). La mémoire semble prendre un malin plaisir à déplacer les dossiers archivés de la place qui leur avait été attribuée dans la mémoire vers une autre, plus insolite (*El cine*, 286). Introduisant de la sorte des distorsions spatio-temporelles, elle domine le narrateur qui ne peut plus rien contrôler :

Pero continuaré recordando las estampas hogareñas de las putitas. Esos nombres – Cecilia, Irene y Rosalía – vienen entrañablemente ligados a las imágenes de la cocina, aunque es probable que la memoria me mande desvaríos y, una vez más, tiempo y espacio se distorsionen mezclando sensaciones que y a no puedo controlar. (*El cine*, 142)

- 30 Ce mélange peut parfois avoir des conséquences heureuses. Dans *El beso*, le narrateur explique que, dans certains cas, les images qui étaient à l'origine d'un souvenir en deviennent la conséquence ou *vice-versa*. De cette inversion surgissent d'autres images, d'autres souvenirs enfouis, oubliés en apparence, que l'on est heureux de retrouver :

El recuerdo, tan inmisericorde cuando sirve para confirmar las heridas del tiempo, se vuelve dulce no bien mezcla las cosas en una dimensión donde cada una se revela origen o consecuencia de otras que creíamos olvidadas. (*El beso*, 160)

- 31 Dans ce cas, la mémoire rappelle le souvenir utile et heureux, mais plus souvent elle sert à écarter provisoirement tous les autres. Toutes les images se superposent, se

mélangent, se confondent, pour donner *in fine* un cocktail des plus surprenant, comparable aux collages de Susana dans *El Embrujo de Shanghai* de Juan Marsé (*Extraño*, 504). Cette confusion est souvent le signe d'une homogénéisation routinière que le narrateur qualifie de menaçante (*El beso*, 406). La conclusion ultime à laquelle on aboutit est que cette « mémoire-coctelera » est à l'image de celui qui l'héberge : « Y yo contestaré que todo encajaba porque la memoria tiene vocación de coctelera y del mejunje que produce surgimos continuamente tal como fuimos y tal como pretendíamos ser. » (*El beso*, 319)

- 32 Elle révèle non seulement l'être le plus profond de l'auteur, mais elle trahit l'image qu'il veut donner de lui, surtout si celle-ci est en déphasage avec l'être profond. On touche ici une problématique essentielle des Mémoires de Terenci Moix, le décalage entre l'être et le paraître, et l'utilisation de masques de plus en plus sophistiqués pour cacher cette pratique.

Déformation et trahison

- 33 Une autre faiblesse de la mémoire est d'effacer certaines images. Il ne s'agit pas, dans ce cas, d'éliminer celles qui seraient gênantes par rapport à celles que l'auteur souhaiterait conserver. La mémoire ne fait pas le tri. Elle peut même gommer les images qui pourraient aider le narrateur à comprendre ses attitudes, ses comportements les plus singuliers, comme ses réactions par rapport à des personnes qu'il a pu connaître et qui comptèrent dans son éducation romanesque, comme ce fut le cas de Néstor Almendros¹⁶ (*Extraño*, 58).

- 34 En fait, il semblerait que dans bien des cas, la mémoire effectue une sélection qui permet à l'individu de continuer à vivre. Le narrateur adulte de *El beso* consacre quelques lignes à reconsidérer les annotations de son journal d'adolescent. Il s'attarde sur ce que le jeune Ramón écrivait à propos de sa propre homosexualité. Si l'adulte en a fait son cheval de bataille, l'adolescent, par contre, la considérait comme une malchance, voire un vice atroce :

[...] no estaba tan conforme con mi naturaleza como he pretendido después. Significa que sufrí por causa, que lloré mucho, que estuve en numerosas ocasiones sumido en la desesperación. Con qué añagazas ha conseguido la memoria borrar aquellos instantes es algo que sólo puede atribuirse a mi constante necesidad de sobrevivir. Empresa que debió de resultar difícil para un niño que se comportaba como un adulto y tenía, para colmo, un padre que le preferiría muerto antes que maricón. (*El beso*, 150)

- 35 Un autre exemple tout aussi parlant est celui de l'image que Moix et les représentants de sa génération ont conservée des religieuses. Si, dans un premier temps, il s'agit de la représentation qu'en a donnée le cinéma – une image édulcorée par le franquisme –, la mémoire réactualise l'image vécue, celle de visages sévères, hostiles, rigides, enclins à la censure et à l'intolérance (*El cine*, 102).
- 36 Ces gommages – dans ces cas pour embellir ou du moins estomper les douleurs du passé – n'ont qu'une seule raison d'être : continuer à vivre, à survivre. Mais plus profond que le simple effacement, la mémoire parvient à modifier et à déformer les images du passé, ce qui implique un changement de nature. L'image continue à exister mais sous des formes mensongères alors que dans le cas de l'effacement, si l'on peut déplorer la perte de la trace mnésique, il n'y a pas d'entorse à la vérité :

Es posible que se limitase a ser el típico menú llamado continental, pero la memoria le pone piñas tropicales, arándanos, uvas negras y hasta un meloncito de aquéllos que dan tanto pisto en los grandes restaurantes. (*Extraño*, 154)

- 37 Plus qu'une faiblesse, la mémoire va jusqu'à trahir. Alors que le narrateur est prêt à lui faire entièrement confiance, elle le trahit en altérant les dimensions et les coordonnées. Quand le narrateur de *El cine* revient sur les lieux de son enfance, dans la maison de sa grand-mère paternelle, une multitude de questions l'assaillent :

Si tan escasos eran los espacios de la abuela, ¿cómo no pensar que así fueron todos los espacios de mi vida y así serán los de hoy, cuando los recuerde en el futuro? ¿Qué espantosa condena para el escritor!

¿De manera que a lo largo de doscientas páginas ha venido trabajando mi recuerdo sobre espacios que son un simple capricho de la memoria? No resultan tan inmensos los bulevares del Ensanche como los imaginó la mente del niño (¿fueron por lo menos bulevares?) ni era espaciosa la cocina de la mancebía de Madame Rosario, ni tan enorme el patio de los curas ni de proporciones basilicales la capilla de las comulgaciones. Todo era pequeño, abigarrado, oscuro, antiguo y hasta ridículo. Y muy en el fondo, entrañable. (*El cine*, 255)

- 38 Autant d'interrogations à propos de la grandeur des espaces qui sont autant de doutes que l'auteur conserve et qui ne l'abandonneront plus jamais (*Extraño*, 152). La mémoire n'est pas fiable, elle n'est pas cette alliée qui permettrait une meilleure connaissance du passé et donc une possible maîtrise du temps. Comment alors lui faire confiance ? Si la mémoire est si peu digne de foi, alors à qui s'en remettre pour retrouver son passé et tenter de le dominer (de le maîtriser) ? Cependant, une autre question surgit : jusqu'à quel point peut-on attribuer à la mémoire des pouvoirs aussi importants ? Quelles sont les parts respectives de l'auteur et du narrateur dans ces modifications ? Comment comprendre cette citation extraite de *Extraño* ?

Así avanza ahora por las calles de Amsterdam el Niño del Invierno, proyectando sus ojos inauditos sobre esas realidades que mi memoria va modificando sólo para él. Asume su condición de aprendiz con el mismo placer que yo convertí a Stephen en maestro electo. Pero a ese joven de ahora le faltaban diez años para nacer y en todo este tiempo el mundo evolucionó en una medida que él ni siquiera es capaz de sospechar. (*Extraño*, 372)

- 39 La mémoire du narrateur se modifie, il est vrai, mais est-ce de son propre chef – comme le narrateur aimerait nous le faire croire (*Extraño*, 614) – ou bien suivant les désirs de celui dont elle dépend ? La présence, dans l'extrait cité du verbe « convertir », conjugué à la première personne du singulier, renforcée par la présence du « yo », laisserait penser que le narrateur maîtrise tous ses actes, ceux de son corps et de son esprit. En outre, comment la mémoire peut-elle manipuler un passé inexistant et qu'elle n'a pas pu connaître puisque la fin de la citation évoque une personne qui naîtra dix ans plus tard ? Non seulement le narrateur guide sa mémoire mais il joue aussi avec le temps.
- 40 La mémoire est donc déformée et manipulée soit de manière intrinsèque, soit sous la pression de celui – auteur, narrateur, personnage – dont elle dépend. On peut alors se demander quelles sont les raisons de tels agissements. Quel est le projet ultime de l'auteur que le destinataire que nous sommes doit découvrir et élucider ? Tous les auteurs de *Mémoires* ont un projet fondamental et fondateur de leur récit qui fait d'eux les porte-parole d'un combat personnel et/ou collectif.

Idéalisation et mythification

- 41 Moix n'a qu'un seul but : idéaliser son passé pour mieux parvenir à s'automythifier. Pour mener à bien son projet, le premier pas vers l'idéalisation est la fictionnalisation de la mémoire, comme il le dit lui-même dans *Extraño* (p. 189). Tout son passé est perçu à travers un filtre qui embellit les souvenirs. L'exemple qui revient le plus souvent est celui de l'hiver, la saison préférée du narrateur-auteur :

Cuando levantaba los ojos y atisbaba las ramas desnudas en el parque del chalet vecino, sentía que el invierno se ponía novelesco y volvía a ser la estación de mis mejores cosas. (No dudo que en esto dicta sus caprichos la memoria. Porque a veces el frío era muy intenso y en la parte trasera del chalet, adonde no llegaba el sol, las chicas veíanse obligadas a trabajar con guantes en los días más duros de enero). (*El beso*, 273)

- 42 La parenthèse propose ici des indications fort instructives puisqu'elle permet au narrateur d'introduire une variante de ton comme s'il y avait un narrateur idéalisateur, pour l'avant et l'après parenthèse, et un autre pour les propos intérieurs à la parenthèse qui viennent rectifier les dires du premier.

- 43 Dans le même ouvrage, quelques pages auparavant, l'idéalisation du passé par la mémoire se manifeste encore à propos de la ville de Barcelone. Dans ce cas, la mémoire utilise tous les subterfuges qui sont en sa possession, et notamment des pièges, pour présenter le quartier du narrateur sous ses atours les plus flatteurs, une transfiguration nécessaire pour refléter les beautés passées :

La memoria juega sus acostumbradas trampas cuando trato de reflejar aquel barrio, que no he vuelto a recorrer. Está presente a lo largo de mi obra, transfigurado por la necesidad de reflejar una ciudad finisecular, tan seductora en el recuerdo de mis mayores y acaso desaparecida hoy. (*El beso*, 193)

- 44 Comme on peut l'observer, l'embellissement se fait lorsque le souvenir a été conservé par la mémoire affective, c'est-à-dire celle qui engramme les images qui, dès leur réception, ont été perçues comme agréables, importantes pour le récepteur. L'exemple qui suit est l'évocation par le narrateur des personnes de son quartier qui se dévouaient corps et âme au bon fonctionnement des représentations théâtrales. L'auteur y a été très sensible dès son enfance car il a été très impressionné par les premières mises en scène auxquelles il a assisté. Les émotions ressenties à ce moment précis dans le passé ont facilité la mémorisation :

Al remitirme a aquel corto espacio de tiempo que ocupó parte de mi vida, vuelve la memoria a llenarse de ternura, y las personas hoy olvidadas me admiran y maravillan. Su dedicación al teatro era absoluta, su pasión total. No había ninguno que no ejerciese diez trabajos a la vez, y todos de forma gratuita. (*El beso*, 220)

- 45 La mémoire va encore plus loin, elle sublime temps, espace, personnages et événements (*El cine*, 172), étape ultime avant de parvenir à la mythification (*Extraño*, 503). Moix s'y intéresse tout particulièrement dans le troisième tome de ses Mémoires, même si cette idée est très présente dans les deux premiers volumes et dans ses productions antérieures. Il accède ainsi à la mythification par étapes successives. Comme l'a montré Edgar Morin¹⁷ dans son étude sur la mythification des stars du cinéma, il lui faut tout d'abord parvenir à posséder une partie du corps de la personne à diviniser. S'il s'agit de quelqu'un de son entourage, comme Alexander, Ramón dispose de toutes les images mnésiques qu'il peut souhaiter. Par proximité et contamination avec les divinités tutélaires, la personne en récupère tous les attributs, et bien souvent les performances

sexuelles (Extraño, 111). Si le sujet à diviniser est intouchable, comme c'est le cas pour les stars, alors une photographie – image-icone – est bien souvent la meilleure manifestation corporelle de l'individu :

Obraba con los actores de teatro como antes hiciera con los del cine: empecé a conocer sus nombres, a admirar a algunos y repudiar a otros. Inevitablemente, quise poseer su imagen, retenida en la memoria de la fotografía. (*El beso*, 296)

- 46 Après cette première étape de la divinisation du corps, qui mène à une mythification de la personne, vient ensuite la recherche de reliques du dieu idolâtré. Tous les objets ayant appartenu à l'artiste et qu'il a touchés sont vénérés : photographies dédiées ou simplement signées, un vêtement, une lettre – même un simple *fac-similé* – (*El cine*, 332-333). Ensuite, comme s'il s'agissait d'un dieu, il faut lui ériger un autel pour mieux lui rendre un culte. L'exemple le plus parlant est celui de la figure de Marilyn Monroe qui fera l'objet d'une véritable vénération, à tel point que Moix changea le titre initialement prévu (*El desorden*) du roman qui le rendit célèbre pour celui de : *El día que murió Marilyn*. L'extrait du tout début de *Extraño* exprime le processus de mythification que subit l'actrice à partir de son image-icone idéalisée par le narrateur-auteur :

Habíamos odiado la adolescencia a causa de Marilyn, habíamos deseado ser tan viejos como para poder pecar con su sola visión. Los caballeros las prefieren rubias. Le bastó entreabrir la boca para que toda una generación descubriera el deseo... La imagen fue el trono desde el que reinó a la manera de las reinas sin patria, de todos los reyes sin patria que había conocido el siglo. Muerta como los dioses antiguos, que siempre se encuentran solos en el pináculo de la adoración que despiertan, aquella Marilyn que luchó por convertirse en estrella cuando nosotros éramos niños, nos abandonó cuando nuestra adolescencia acababa de morir. Al final de aquella carrera, de aquella alienación, empezábamos nosotros como hombres del futuro. (*Extraño*, 27)

- 47 La comparaison entre la star hollywoodienne et les dieux antiques ne laisse aucun doute : Marilyn a été élevée au rang de mythe, elle est entrée au panthéon moixien que l'auteur a érigé pour elle et pour bien d'autres acteurs, mais aussi pour ceux qui l'entouraient et surtout pour... lui-même. La mythification est si importante dans ce roman que le personnage inventé par Moix, Bruno Quaderny, subit le même sort :

Tardes de guateques, tan mitificadas por los cantores de mi generación. Incluso mi personaje Bruno Quadreny cayó en la mitificación en *El día que murió Marilyn*, al reencontrar su propia memoria. (*El beso*, 258)

- 48 On peut voir, dans cette dernière phrase comment la mémoire est intimement liée à la mythification. C'est par la mémoire, par sa propre mémoire, que Bruno accède au mythe. L'idée est directement exprimée par l'auteur dans le même volume : la mémoire, éclatée, même recomposée « me ayudaba a mitificar las partes más entrañables de mi vida, colocándolas en un futuro que ya entonces tenía un poderoso matiz literario » (*El beso*, 345). Elle édifie et justifie la mise en place du mythe et de la mythomanie (*El beso*, 200), ce qui implique pour Moix la construction d'une nouvelle personnalité (*Extraño*, 178). On peut penser que l'écriture et la publication des cinq volumes de *Mis inmortales del cine – Mis inmortales del cine* (première version générale) suivi de *Mis inmortales del cine años 30, 40, 50* et en édition posthume *años 60* – font partie de ce vaste projet moixien de mythification des stars et, par contrecoup, de sa propre mythification.

Conclusion

- 49 Comme j'ai pu l'observer, la mémoire, ou plutôt les mémoires, sont au centre du dispositif de pensée moixien. Dans le projet qui l'obsède, l'écrivain de *Mis inmortales del cine* n'a de cesse de vouloir récupérer les mémoires et ainsi asseoir sa domination sur le temps. Cependant, mémoires impliquent automatiquement oublis et Terenci, qui en est fort conscient, va donc orienter ses pas dans d'autres directions afin de compenser les distorsions, les dysfonctions et les manques mémoriels. Moix n'a pas à aller chercher bien loin car si l'oubli est un corrélat de la mémoire, il en est de même de l'imagination. En effet, une grande part de notre mémoire repose sur notre imagination car, loin d'être un réservoir de souvenirs intacts dans lequel nous irions puiser de temps en temps comme dans une malle déposée dans un grenier, « nous reconstituons et transformons, insensiblement mais sans cesse, notre passé en fonction de notre personnalité présente et de notre projection vers l'avenir. »¹⁸ Cette projection est fondamentale pour l'auteur car elle conditionne tous ses écrits. Toute sa production littéraire, mais aussi visuelle (n'oublions pas l'émission télévisée intitulée *Más estrellas que en el cielo* qu'il a animée et dans laquelle il recevait régulièrement les plus grandes stars du cinéma¹⁹) est dirigée vers cet objectif : devenir à son tour immortel.
- 50 L'imagination va permettre à Moix de compenser les manques mnésiques, de recréer son passé, et surtout de vivre dans un présent idéalisé en totale adéquation avec ses rêves. Sa mémoire est grandement imaginative. Ainsi, l'auteur de *El día* « se crée ou se reconstruit sans cesse »²⁰, pour reprendre une expression bergsonienne. Moix se prépare ainsi un chemin vers l'immortalité.

NOTES

1. Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, P.U.F., Thémis Philosophie, 1997, p. 32.
2. J. Delay, *Les Maladies de la mémoire*, Paris, PUF, 5^e ed., 1970, p. 11.
3. Je reprends ici la définition de l'engramme (terme créé par Semon de l'allemand *engram*) donnée par Jean- Yves & Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1999, p. 117, note 1 : « L'engramme, rappelons-le, est la trace neuronale laissée par la sensation ; engrammer, c'est acquérir la trace durable d'une sensation. »
4. Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, P.U.F., Quadrige, 1999 [1919], p. 82.
5. *Ibid.*, 277.
6. Christian Chelebourg, *L'Imaginaire littéraire – Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan université, collection fac. Littérature, 2000, p. 21.
7. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio, Essais », 1963 et en particulier les deux premiers chapitres intitulés : « I. La structure des mythes » et « II. Prestige magique des "origines" ».
8. Émilienne Rotureau, *Le 2 mis en abyme : la construction du personnage romanesque dans El día que va morir Marilyn et Onades sobre una roca deserta de Terenci Moix*, Inédit de H.D.R. (Tutrice : Madame la Professeur des Universités Marie-Claire Zimmermann), Paris, université de la

Sorbonne – Paris IV, 1999, et notamment son chapitre V intitulé « Espaces et temps romanesques ».

9. Philippe Merlo, *Le Roman historique de Terenci Moix : de l'Histoire au mythe*, Thèse de doctorat (directeur de recherches, PR Jacques Soubeyroux), Saint-Étienne, Université Jean-Monnet, 1997, et notamment dans le chapitre premier, le IV-B « Le roman de mœurs sur la société espagnole contemporaine », p. 92-98.

10. Jean-Yves & Marc Tadié, *op. cit.*, p. 111.

11. *Ibid.*, p. 120.

12. Terenci Moix avoue lors de la publication de *Extraño en el paraíso* dans un entretien qu'il accorde à J.U. Carpena, « Terenci Moix « He trabajado hasta de gigoló » », *Paris Match*, 13-04-98 : « - Cuando uno escribe un diario es que necesita confiarse a alguien. Es una conversación continua con alguien que soy yo mismo. Los escritores somos un poco esquizofrénicos. Chocamos permanentemente con el presente y el pasado. Estamos entre lo vivido y lo soñado. »

13. Cette pratique a été aussi soulignée dans *El Embrujo de Shanghai* de Juan Marsé, Barcelona, Edición Plaza & Janés, 1993 [1998].

14. Terenci Moix évoque cette hantise dans l'entretien qu'il accorde à J.U. Carpena, « Terenci Moix « He trabajado hasta de gigoló » », *Paris Match*, 13-04-98 : « - ¿Por qué escribir un diario ? - Por la necesidad que tenemos los escritores de perpetuar el instante para que no se escape lo que has vivido. Desde niño me ha aterrorizado la fugacidad del tiempo. -Lo escribía diciendo. » : « Querido diario, dos puntos : ¿o no era así ? - Mi diario empezaba con una alusión al paso del tiempo. Hay un trozo que dice : "El tiempo me está derrotando." Y tenía 20 años. »

15. Terenci Moix confirme cette capacité mémorielle dans l'entretien qu'il accorde à Santiago del Rey, « Ni soy « enfant terrible » ni, desde luego, « enfant » », *El Periódico*, 15: 12-93 : « Como niño cinéfilo que era, tengo una gran memoria para los ambientes, para los anuncios de la radio y luego de la televisión, que yo no conocí hasta los 17 años. »

16. Le narrateur de *El beso de Peter Pan* décrit ainsi le chef opérateur (p. 33-34) : « En 1989 NÉSTOR ALMENDROS era uno de los directores de fotografía más prestigiosos del cine mundial, un personaje que se permitía seguir los tópicos de la industria exhibiendo su flamante Oscar en la repisa de la chimenea de su loft de Nueva York, a la sombra del Empire State. Me había enseñado la ciudad en sus mejores sitios, me hablaba continuamente de gente de moda, comentaba sus últimos trabajos y, sin embargo, no dejaba de preguntar sobre rincones insólitos de Barcelona y viejas canciones de Celia Gámez. Y al hacerlo se expresaba en aquella pintoresca jerga que siempre le caracterizó: un catalán con acento ligeramente cubano, salpicado de modismos ingleses, franceses e italianos. Todo ello acompañado por una ingeniosa terminología camp influida a su vez por un sentido del humor derivado de la cultura gay. » Et il est intéressant de souligner que Néstor Almendros s'adresse à Terenci en employant le surnom de Peter Pan (p. 18) : « Corría el año 1963 y Néstor Almendros me escribía desde París : «Tu perplejidad ante el amor, tu toma de conciencia de lo relativo de los sentimientos es una prueba de que Peter Pan Moix se ha decidido ya a crecer. »

17. Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, Points, Essais, 1972. J'ai pour ma part travaillé sur ce thème dans un article intitulé : « Le cinéma mythique de Terenci Moix » in *Le Spectacle au XX^e siècle – Culture hispanique*, Dijon, Université de Bourgogne, *Hispanística XX*, n° 15 : 311-329.

18. Jean-Yves & Marc Tadié, *op. cit.*, p. 15.

19. Cette émission lui a été proposée par Pilar Miró en 1989. C'est à cette date qu'il va rencontrer Inés González que la production de l'émission lui avait donnée comme assistante. La saison terminée (dix-neuf semaines), Terenci Moix demandera à Inés de rester sa secrétaire personnelle, ce qu'elle sera jusqu'aux derniers jours de l'auteur. Le romancier, devenu présentateur, va recevoir dans son émission les plus grandes stars hollywoodiennes qu'il chérit depuis son enfance : Lauren Bacall, Kirk Douglas, entre autres.

20. Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, *op. cit.*, p. 113.

RÉSUMÉS

La mémoire pour le narrateur des trois volumes des Mémoires de Terenci Moix, *El Peso de la Paja*, est le lieu où se conservent toutes les images accumulées par l'individu au fil de sa vie. Il s'instaure un véritable va-et-vient entre la mémoire individuelle du protagoniste et la mémoire collective espagnole, surtout celle des Barcelonais des années 1940-1960. Le narrateur non seulement évoque son passé mais il analyse aussi le fonctionnement de la mémoire, ses spécificités, sa structure, ses mécanismes. Des faiblesses sont dépassées ou même mises à profit au bénéfice du protagoniste qui tenterait de se servir des failles mnésiques pour parvenir à s'automythifier.

La memoria para el narrador de los tres volúmenes de las Memorias de Terenci Moix, *El Peso de la Paja*, es el lugar donde se conservan todas las imágenes acumuladas a lo largo de la vida del individuo. Se instaura un verdadero vaivén entre la memoria individual del protagonista y la memoria colectiva española, sobre todo la de los barceloneses de los años 1940-60. El narrador no sólo evoca su pasado sino que analiza también el funcionamiento de la memoria, sus especificidades, su estructura y sus mecanismos. El protagonista va más allá de las debilidades de la memoria e incluso saca provecho personal de éstas en favor suyo. Una técnica que intentaría servirse de los fallos de la memoria para lograr automitificarse.

INDEX

Mots-clés : Moix (Terenci), Mémoire, image, mythe

Palabras claves : Moix (Terenci), Memoria, imagen, mito

AUTEUR

PHILIPPE MERLO

Université Lumière/Lyon 2