Bulletin hispanique

Université Michel de Montaigne Bordeaux

116-2 | 2014

Référentialité/autoréférentialité dans le roman
espagnol contemporain : bilan et perspectives

Autoréférence et engagement dans le roman espagnol contemporain

Isabelle Fauquet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3525>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.3525

ISBN : 979-10-300-0156-3

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 719-732

ISBN : 978-2-86781-963-6

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Isabelle Fauquet, « Autoréférence et engagement dans le roman espagnol contemporain », *Bulletin hispanique* [En ligne], 116-2 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3525> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.3525

Tous droits réservés

Autoréférence et engagement dans le roman espagnol contemporain

ISABELLE FAUQUET
Lycée Clémenceau, Nantes

Traditionnellement considérées comme antithétiques, les notions d'autoréférence et d'engagement sont aujourd'hui associées au sein d'une écriture référentielle. L'analyse de deux récits espagnols contemporains vise à montrer comment l'autoréférence permet de cerner la spécificité de l'interrogation littéraire du réel et de réfléchir sur le rôle des écrivains dans l'espace public espagnol, qui renouent avec l'engagement littéraire sous de nouvelles modalités.

Mots-clés : engagement, autoréférence, récits d'enquête, éthique de la restitution.

Tradicionalmente consideradas antitéticas, las nociones de autorreferencia y compromiso vuelven a compaginarse hoy en día bajo el prisma de una escritura referencial. El análisis de dos relatos españoles contemporáneos pretende mostrar cómo lo autorreferencial permite poner de manifiesto la especificidad del cuestionamiento literario de la realidad e introducir una reflexión sobre el papel de los escritores en el espacio público español, que reanudan con el compromiso literario mediante nuevas modalidades.

Palabras claves : compromiso, autorreferencia, relato de investigación, ética de la restitución.

The notions of self-reference and commitment, which have been traditionally viewed as conflicting, now combine together in some of today's referential fiction. The analysis of two contemporary Spanish novels aims at showing how the prism of self-reference makes it possible to comprehend the specificity of literature's questioning of reality, and also to reflect on the role of writers in Spain's public sphere, who revitalize literary commitment through new forms.

Keywords : commitment, self-reference, investigative stories, ethics of restitution.

Les notions d'autoréférence et d'engagement sont *a priori* antithétiques. D'une part, en littérature, est dit autoréférentiel tout récit qui se réfère à lui-même, que ce soit de façon explicite, lorsque le texte se prend comme objet du discours, ou de façon plus large, lorsqu'il joue avec le « fonctionnement connotatif de la métatextualité »¹. C'est pourquoi l'autoréférence est traditionnellement considérée comme l'apanage d'une littérature qui devient « son propre miroir, son terrain de prédilection »², une littérature enfermée dans la clôture du langage et qui tend vers un certain formalisme. Au contraire, l'engagement pose le problème du rapport entre la littérature et le monde, entre le littéraire et le politique, à savoir « la fonction que la société attribue à la littérature et le rôle que cette dernière entend y jouer »³. L'écrivain engagé, au sens sartrien, entend participer directement, par ses œuvres, aux débats socio-politiques de son temps. Il propose ainsi une conception transitive, voire utilitariste, de la littérature qui devient un moyen au service d'une cause qui la dépasse : elle doit « servir ».

En Espagne, la littérature de la Transition puis des années 1990 est généralement considérée comme « désidéologisée » et « dépolitisée »⁴ dans la mesure où l'opposition en vigueur sous la dictature perdit sa raison d'être en 1975. Cependant, le retour d'un discours politique conservateur à partir de 1996, à la faveur de la victoire du PP aux élections, réveille la conscience collective et engendre un sursaut de mobilisation parmi les écrivains. C'est là l'une des raisons pour lesquelles on assiste depuis la fin des années 1990 au retour du réel, du social et de l'histoire sur la scène littéraire espagnole, qui entraîne ainsi de nouvelles modalités d'engagement littéraire. Or, paradoxalement, cette nouvelle forme d'engagement va de pair avec l'autoréférence. En effet, l'autoréférence à l'œuvre dans le roman espagnol contemporain possède un double enjeu. Tout d'abord, dans la perspective d'une écriture à visée référentielle, notamment dans un certain nombre de récits d'enquête contemporains comme nous allons le voir, l'autoréférence permet de cerner la spécificité de l'interrogation littéraire du réel, de distinguer la particularité du discours fictionnel par rapport à d'autres types de discours (politique, historique, journalistique) qui sont souvent rapportés et questionnés au sein même de ces récits. La remise en cause des discours sur le réel est alors placée au centre de la démarche d'enquête, ainsi que le souligne Geneviève Champeau : « *Las recientes novelas de investigación acentúan un giro radical respecto a las poéticas realistas [...] haciendo hincapié en el hecho de que no se trata tanto de investigar los mismos hechos como de cuestionar los discursos sobre la realidad* »⁵.

1. Geneviève Champeau, « Avant-Propos », dans Geneviève Champeau (éd.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 8.

2. Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 16.

3. Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 30.

4. Cf. Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.

5. Geneviève Champeau, « Carta de navegar por nuevos derroteros », dans Geneviève Champeau, Jean-François Carcelen, Georges Tyras, Fernando Valls (eds.), *Nuevos derroteros de la*

Par ailleurs, l'autoréférence aujourd'hui prend souvent la forme de la mise en scène de personnages d'écrivains « engagés dans l'élaboration d'œuvres dont la gestation nous est offerte »⁶. Or, la mise en scène d'un écrivain induit une réflexion sur le rôle des écrivains dans l'espace public espagnol et renvoie à la problématique de l'engagement. L'engagement littéraire réapparaît ainsi, mais au moyen d'une modification des rapports du littéraire et du monde extra-littéraire à travers le prisme de l'action : la littérature *pour* l'action, telle qu'elle était envisagée par Sartre et les romanciers du réalisme social espagnol, glisse vers une littérature considérée elle-même *en tant qu'*action. De cet aspect autoréférentiel découle la conception dynamique non seulement du « dire » de l'écriture, mais également de sa portée axiologique. Loin d'illustrer une idéologie qui le précède, comme le faisait le roman engagé du milieu du XX^e siècle, le texte *in progress* délivre une éthique et un engagement en cours d'élaboration, phénomène visible dans le parcours du narrateur écrivain.

Nous mettrons ici en miroir deux récits d'enquête du début du XXI^e siècle, *Soldados de Salamina*⁷ de Javier Cercas et *Hay algo que no es como me dicen*⁸ de Juan José Millás. Ces deux œuvres, prises en charge par un narrateur-personnage doté partiellement ou totalement du nom de l'auteur, livrent le récit de leur enquête tout en retraçant l'histoire des personnages sur lesquels elle porte : un épisode historique pour *Soldados de Salamina* – l'exécution manquée du phalangiste Sánchez Mazas et l'histoire de celui qui lui aurait sauvé la vie, le soldat républicain Miralles – ; un fait divers pour *Hay algo que no es como me dicen* – le harcèlement dont a été victime Nevenka Fernández, conseillère municipale de Ponferrada (León), et sa plainte contre son agresseur et maire de la ville, Ismael Álvarez. Ces deux récits d'enquête nous présentent une écriture où l'autoréférentialité est consubstantielle à l'engagement, qui prend la forme d'une éthique de la restitution dans le récit de Javier Cercas et qui renoue avec l'art du dévoilement sartrien dans celui de Juan José Millás.

1. LA LITTÉRATURE COMME ACTION

OU LA MISE EN SCÈNE DE L'ACTE D'ÉCRITURE

Soldados de Salamina et *Hay algo que no es como me dicen* établissent un pacte de nature autofictionnelle ou « ambigu » dans les termes de Manuel Alberca⁹, dans la mesure où les narrateurs de ces récits bénéficient d'une

narrativa española actual, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 17.

6. Geneviève Champeau, « L'autoreprésentation dans le récit de fiction », dans Annie Bussière-Perrin (éd.), *Le roman espagnol actuel, 1975-2000*, Tome II : Pratique d'écriture, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, 2001, p. 65-98.

7. Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Madrid, Tusquets, 2001.

8. Juan José Millás, *Hay algo que no es como me dicen. El caso Nevenka Fernández contra la realidad*, Madrid, Aguilar, 2004.

9. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

identité nominale et professionnelle avec Javier Cercas-auteur et Juan José Millás, puisqu'ils exercent tous les deux le métier d'écrivain. L'indice le plus probant est l'allusion précise aux œuvres des auteurs, qui se voient imputées aux narrateurs-personnages : Juanjo, le narrateur du récit de Juan José Millás, cite *Dos mujeres en Praga* et *La soledad era esto* (p. 42-43) tandis que Javier Cercas-narrateur évoque la publication de ses œuvres passées sans en donner le titre – un premier roman en 1989 et un recueil de nouvelles deux ans auparavant (p. 17) – qui font écho à *El inquilino*¹⁰ et *El móvil*¹¹, dont les années respectives de publication coïncident avec les indications textuelles. Cependant, *Soldados de Salamina* et *Hay algo que no es como me dicen* présentent deux parcours de nature relativement différente : si le premier récit relate la transformation progressive d'un journaliste et écrivain raté¹² en un auteur accompli, le second construit la figure d'un écrivain consacré¹³ pour qui la démarche investigatrice et l'écriture d'une enquête répondent à un engagement citoyen.

Du journaliste à l'écrivain

La figure de l'apprenti écrivain permet, selon Philippe Gasparini¹⁴, de mettre en scène le processus d'élaboration de l'identité de l'écrivain au fil du texte ainsi que la dialectique entre le désir d'écrire et la professionnalisation effective, qui prend le lecteur à témoin du lent cheminement du personnage vers la création.

Dans *Soldados de Salamina*, la révélation tardive du nom du narrateur-personnage est signifiante puisqu'elle ne scelle l'identité nominale avec l'auteur qu'en toute dernière instance. En effet, c'est n'est qu'à partir de la troisième partie du récit que le narrateur assume sa fonction d'écrivain en portant le nom de l'auteur du livre. Parallèlement au développement des histoires croisées de Sánchez Mazas et Miralles, se dessinent alors le parcours du narrateur ainsi que la genèse du récit, genèse marquée par une évolution qui concerne à la fois les moteurs de l'écriture et la forme générique, qui accompagnent celle de la perspective idéologique, qui fait passer le narrateur de la version phalangiste de l'histoire (centrée sur Sánchez Mazas) à la version républicaine (centrée sur Miralles).

10. Javier Cercas, *El inquilino*, Barcelona, El Acantilado, 1989.

11. Javier Cercas, *El móvil*, Barcelona, El Acantilado, 1987.

12. Cf. *Soldados de Salamina* : « Yo había abandonado mi carrera de escritor », p. 17.

13. Cf. *Hay algo que no es como me dicen* : « Acababa de publicar un novela », p. 37 ; « Hice un viaje de promoción de mi última novela por diversos países latinoamericanos », p. 38.

14. Philippe Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 57-60.

Évolution des moteurs de l'écriture

Ainsi que l'indique Jean-François Carcelen¹⁵, les moteurs de l'écriture du narrateur Javier Cercas au début du récit sont le hasard – la rencontre avec le grand écrivain et fils de Sánchez Mazas, Rafael Sánchez Ferlosio, qui déclenche sa curiosité (p. 18-21) – et le désir – celui de devenir écrivain. C'est donc le vouloir qui déclenche initialement l'écriture : dans sa quête du statut d'écrivain, le narrateur met en œuvre sa volonté de connaître la vérité sur un épisode historique. Pour cela, il est amené à s'intéresser à la période de la Guerre Civile, qu'il avait pourtant, dans un premier temps, dévalorisée : « *la guerra civil [...] siempre me había[...] parecido excusa[...] para la nostalgia de los viejos y carburante para la imaginación de los novelistas sin imaginación* » (p. 21). Cependant, au fil du récit, le vouloir cède progressivement sa place au devoir ; de réflexive, l'écriture se fait transitive, notamment sous l'influence du personnage de l'écrivain chilien Bolaño qui introduit le devoir de mémoire au centre de l'écriture romanesque (p. 151-152). Quand le narrateur fait sienne cette axiologie, il saisit alors la complétude de son roman :

[...] *vi de golpe mi libro, el libro que desde hacía años venía persiguiendo, lo vi entero, acabado, desde el principio hasta el final. [...] Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a lo limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio [...] hasta el final.* (p. 208-209)

Comme le suggère le lexique récurrent du voir dans les dernières pages, cette prise de conscience relève bien de la révélation voire de l'illumination – sentiment qu'il attendait en vain depuis qu'il s'était rendu au sanctuaire du Collell, lieu de l'exécution manquée de Sánchez Mazas (« *Como si aguardara una revelación por osmosis, me quedé allí un rato ; no sentí nada* », p. 70). Miralles, par l'intermédiaire de Bolaño, a donc donné une vision transcendante au narrateur grâce à son témoignage – vision qui lui manquait avec Sánchez Mazas.

La comparaison entre les deux passages où le narrateur prend la décision d'écrire, d'abord sur Sánchez Mazas puis sur Miralles, est de ce point de vue éclairante : alors que pour le premier (p. 52), la décision est exprimée au moyen d'une phrase complexe aux nombreux détours qui montrent l'état d'esprit confus du narrateur, pour le second (p. 164), la phrase est claire, concise, synthétique et vise à refléter son esprit logique et déterminé. L'entreprise est donc différente selon que le narrateur s'intéresse à un personnage ou à l'autre : il écrit sur Sánchez Mazas pour combler son désir d'être écrivain alors qu'il écrit sur Miralles par pur intérêt pour l'histoire (et l'Histoire) ; sa démarche est transitive ; il est donc devenu « actif ». De plus, au niveau lexical, si, en ce qui concerne le premier, le narrateur insiste sur la fidélité à la réalité (il veut écrire un « *relato cosido a la realidad* », p. 52), en revanche, pour Miralles, il emploie

15. Jean-François Carcelen, « Axiologie de la mémoire : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », dans Francisco Campuzano Carvajal (éd.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, ETILAL, Collection Actes n° 3, Université Montpellier 3, 2002, p. 369-380.

l'isotopie de la fiction (« *imaginé* », « *organicé* », « *inventé* », p. 164). Il met ainsi l'accent sur l'invention et fait écho à la première page de la troisième partie, qui prône la fonction cognitive de la fiction : « *un escritor no escribe nunca acerca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora* » (p. 143-144). Par conséquent, de journaliste-enquêteur, le narrateur se fait écrivain et penche ainsi peu à peu vers le roman.

Évolution générique du récit

Tout au long du récit, le narrateur proclame sans cesse et à qui veut bien l'entendre que son texte est un *relato real*, régi par un pacte référentiel, où, comme l'indique Catherine Orsini, « tout a l'air vrai [...] puisque le narrateur, qui semble se confondre avec l'auteur réel, rencontre des personnages réels, dans des lieux réels et une série de détails purement anecdotiques ne sont là que pour accentuer "l'effet de réel" »¹⁶. Même s'il en reste convaincu jusqu'à la fin, il est clair que la troisième partie dépasse ce cadre formel. Son écriture a subi une évolution, tant au niveau des personnages (approfondissement du personnage de Conchi – la fiancée du narrateur –, introduction du personnage-clé de Bolaño, création de celui de Miralles) que de la perspective idéologique et de la qualification générique de son récit.

Cette évolution est particulièrement tangible si l'on procède à une étude comparative de l'*incipit* (p. 17 et les deux premières lignes de la page 18) et de l'*explicit* (p. 206-209). L'*incipit* comporte des phrases courtes et simples, parsemées de références à un cadre temporel extratextuel passé (« *Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años...* », p. 17 ; « *En 1989 yo había publicado mi primera novela...* », *ibid.*) auxquelles s'ajoutent les temps verbaux de la sphère du passé (prétérit, imparfait, plus-que-parfait). En revanche, dans l'*explicit*, le narrateur laisse libre cours au déploiement de son écriture au moyen de phrases beaucoup plus amples (on ne compte que six phrases pour quatre pages) qui embrassent toutes les dimensions temporelles : figurent ainsi le passé (imparfait et passé simple), le présent et le futur, tant sous la forme du futur de l'indicatif que du conditionnel avec lequel le narrateur laisse vagabonder son imagination. En outre, l'hypotaxe dans l'*incipit* laisse place à la parataxe dans l'*explicit*. En effet, l'*incipit* tient de l'exposé explicatif, où le narrateur adopte un style concis et informatif. Selon Vincent Jouve¹⁷, l'hypotaxe traduit textuellement une vision du monde cohérente et construite, voire systématique, où prime la rationalité. En effet, dans les deux premières parties, le narrateur croit pouvoir retranscrire la réalité et reconstruire une certaine vérité historique, donc objective, à travers l'écriture de son *relato real*. Au contraire, dans l'*explicit*, le narrateur passe sans transition d'une pensée imaginaire à une autre :

16. Catherine Orsini-Saillet, « Du pacte référentiel à la fiction : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », dans Jacques Soubeyroux (éd.), *Le Moi et l'Espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 247-260.

17. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 52-53.

Iría a Stockton y me instalaría en los apartamentos de la Rue des Daix, frente a la residencia, y pasaría las mañanas y las tardes charlando con Miralles, fumando cigarrillos en el banco escondido de su jardín o en su apartamento, y más tarde quizá sin charlar, sin decir nada, sólo sintiendo pasar el tiempo, porque para entonces seríamos tan amigos que ya no necesitaríamos hablar para estar a gusto juntos, y por la noche me sentaría en el salón de mi apartamento, con un paquete de tabaco y una botella de vino y esperaría hasta que viese que al otro lado de la Rue des Daix la luz del apartamento de Miralles se apagaba y entonces todavía continuaría un rato allí, a oscuras, fumando y bebiendo mientras él dormía o velaba enfrente, muy cerca, tumbado en su cama y recordando quizá a sus amigos muertos. (p. 206)

Toujours selon Vincent Jouve¹⁸, la parataxe est la marque de la spontanéité, révélant une vision du monde éclatée et chaotique, où prime l'affectif. À la fin du livre, le narrateur s'est fait plus « humain », plus sensible et dévoile au lecteur le changement de sa vision du monde, corrélatif au changement de sa vision de l'Histoire. En effet, il a compris qu'il est impossible de retranscrire la totalité chaotique et fragmentée comme il essayait de le faire avec son *relato real* sinon au prix de l'insuffisance, de l'incomplétude et de la frustration. C'est alors grâce à Miralles, figure fictionnelle héroïque, qu'il réussit à trouver l'achèvement de son écriture. Par ailleurs, le ton dysphorique de l'*incipit* – qui fait le bilan d'une vie ratée – laisse place à un ton euphorique à la fin du roman. Ces textes-seuils entrent en résonance dans la mesure où l'*explicit* vient combler les failles du narrateur qui ouvrent le récit, notamment en ce qui concerne sa carrière d'écrivain, qui va être relancée grâce à la reconstruction de l'aventure de Miralles.

De plus, l'*explicit* met en scène une simultanéité entre le temps de l'histoire et le temps du récit, dans la mesure où le premier a « rattrapé » le second, en le dépassant même, comme le montre l'utilisation du futur (« *el libro hipotético que lo resucitará [a Miralles] cuando esté muerto* », p. 209) et la mise en abyme de l'objet-livre. Les repères qu'avaient instaurés le *relato real*, comme le décalage temporel propre à tout récit sur l'Histoire, sont donc remis en question. Ainsi la fin de l'œuvre est-elle aussi sa source dans la mesure où l'instance de régie conduit l'histoire du narrateur-personnage jusqu'au point où celui-ci est sur le point d'entreprendre un véritable travail d'écriture. Le récit s'arrête donc au moment où surgit le sens de son livre, qui signe la fin de l'histoire d'une « vocation », pour reprendre les mots de Vargas Llosa dans son article sur le roman de Cercas¹⁹.

En changeant de forme textuelle, le narrateur change de finalité. Au moyen d'un *relato real*, il cherchait la vérité des faits, à travers la dialectique du vrai et du faux²⁰, pertinente uniquement dans un récit fondé sur un pacte factuel. Cependant, Bolaño lui ouvre rapidement une autre voie, celle d'une « vérité littéraire », qui passe forcément par un travestissement de la réalité : « *La realidad siempre nos traiciona ; lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a*

18. *Ibid.*

19. Mario Vargas Llosa, « El sueño de los héroes », *El País*, 03/09/2001.

20. L'isotopie de la « vérité » et de la « réalité » est récurrente dans la première partie.

ella. *El Miralles real te decepcionará ; mejor inventátelo : seguro que el inventado es más real que el real* » (p. 170). Cette intervention de Bolaño fait écho à une citation épitextuelle de Javier Cercas-auteur à propos de la genèse de son récit : « *Yo buscaba la verdad literaria, no la del periodismo. La literaria es una verdad moral, universal, que manipula la realidad* »²¹. Les critères de véridicité ne sont donc pas les mêmes selon qu'il s'agit d'un *relato real* – dont le but est de rendre compte de la réalité historique – ou d'un roman pour lequel les critères du vrai et du faux sont inversés, où la réalité est, selon les mots de J. Cercas, « manipulée », au sens où elle est toujours nécessairement déformée. La « vérité littéraire » de la fiction permet de situer le texte à un autre niveau, un niveau éthique, qui relève de la récupération symbolique de la figure du père et s'inscrit dans une problématique de l'héritage.

L'écrivain citoyen

Contrairement à Javier Cercas, Juanjo, le narrateur de *Hay algo que no es como me dicen*, est un écrivain reconnu qui décide d'écrire sur un fait divers. Outre la référence explicite à ses œuvres antérieures, le narrateur se met lui-même en scène en train d'écrire, au moyen d'indications autoréférentielles au présent qui prennent place dans un récit majoritairement au passé (« *Cuando escribo estas líneas, [su novio] todavía sigue al lado de Nevenka* », p. 76). En même temps qu'elles donnent une impression de simultanéité entre l'acte d'écriture et l'acte de lecture, elles visent à briser l'illusion référentielle d'autant plus qu'elles sont associées à des marques explicites d'implication du lecteur (« *Eso lo sé yo, lo sabe usted, lector* », p. 117). À travers cette inclusion de l'auditoire dans le discours, le lecteur doit prendre conscience qu'il est en train de lire un livre dont il est le destinataire. Se met ainsi en place un dialogisme direct qui voudrait établir un lien qui dépasse le cadre de la communication littéraire en faisant entrer en contact non pas deux fonctions (narrateur / narrataire) mais deux subjectivités pensantes.

Au-delà, l'autoréférence éclaire symboliquement la fonction que le narrateur assigne à l'écriture : « *Mi procesador de textos acaba de poner una raya roja debajo de esta palabra, victimología, porque no la reconoce* » (p. 104, je souligne). À travers l'usage d'un néologisme, le narrateur cherche à remplir un vide à la fois sémiotique et sémantique ; il revendique alors le caractère novateur de son récit, tant au niveau de sa contribution à la lutte contre le harcèlement qu'à celui de sa dénonciation du machisme.

Les indications autoréférentielles retracent également une chronologie de l'écriture. La rédaction de l'histoire de Nevenka ne commence réellement qu'à partir de la rencontre du narrateur avec la protagoniste puisqu'elle est présentée comme étant simultanée à leurs entretiens (« *[Nevenka] estuvo enviando*

21. Rafael Méndez, « Cercas pide que se desconfíe del narrador en *Soldados de Salamina* », *El País*, 03/07/2002.

[currículos] un año, el mismo durante el que me contó su historia y yo la escribí », p. 202). L'illusion de simultanéité ne concerne donc pas les trois premiers chapitres, qui relatent la première étape de l'enquête – avant la rencontre avec Nevenka, le narrateur se documente seul dans la presse et sur internet – ni l'épilogue, dans lequel le narrateur affirme avoir achevé son livre : « *Pasados unos días desde la confirmación de la sentencia y con el libro terminado, decidí viajar a la ciudad del norte de Europa donde Nevenka vivía* » (p. 206). Cette dernière indication autoréférentielle vise à montrer l'implication du narrateur, puisque, même une fois son livre achevé, il continue de rendre visite à Nevenka. Cela révèle, au-delà, l'engagement personnel de l'auteur, qui dépasse la contingence de l'écriture, puisque le narrateur donne à voir l'avant, le pendant et l'après de l'écriture de son texte. Il ne s'agit là bien sûr que d'une illusion dans la mesure où les trois premiers chapitres et l'épilogue font aussi partie du récit. S'établit néanmoins une convergence entre l'être et le faire du personnage, entre l'homme et son rôle social, corroborée par l'analyse des données épitextuelles dans lesquelles le citoyen Millás dénonce l'attitude de la presse quant à « l'affaire Nevenka »²² ; l'auteur Millás écrit donc ensuite un livre pour dévoiler la vérité, au moyen d'un narrateur qui devient son porte-parole.

À travers l'exhibition de la genèse des récits, se dessine le parcours d'un narrateur sur la voie de l'écriture, qui se révèle indissociable d'un parcours axiologique, où la dimension éthique est immanente à la création esthétique.

2. LA DIMENSION ÉTHIQUE DE L'AUTORÉFÉRENCE

Contrairement à la littérature engagée du milieu du XX^e siècle ou au réalisme social espagnol, le roman contemporain ne peut plus s'écrire sur fond de système de pensée univoque. En effet, Geneviève Champeau montre, par exemple, comment certains romans espagnols de la fin des années 1950 et du début des années 1960 appartiennent à une littérature militante qui configure le réel selon le modèle idéologique communiste, en opposition au contre-modèle du discours franquiste²³. Au contraire, les narrateurs de *Soldados de Salamina* et de *Hay algo que no es como me dicen*, loin de proférer une vérité globalisante sur le réel ou de se faire l'écho d'une idéologie préconçue, énoncent, en tant que consciences spécifiques, une éthique fondée sur le vécu personnel et singulier. Cependant, en tant qu'écrivains, Javier Cercas-narrateur et Juanjo prennent la parole en leurs noms et s'instituent en porte-paroles de leurs auteurs. C'est ainsi que l'inscription de la figure de l'écrivain dans le texte, sous la forme d'un

22. cf. Juan José Millás, « Nevenka », *El País*, 07/06/2002 et « La sentencia », *El País*, 20/11/2003.

23. Geneviève Champeau, « La ejemplaridad literaria en tiempos del realismo social », dans Amélie Florenchie et Isabelle Touton (éds), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Francfort / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2011, p. 55-76.

double de l'auteur, va de pair « avec un questionnement sur la responsabilité de celui-ci vis-à-vis de la *polis* »²⁴.

L'objet-livre comme restitution symbolique

Soldados de Salamina peut se lire comme un « récit de filiation », tendance de la prose française contemporaine fondée sur le besoin d'interroger le passé pour se connaître à travers lui, qui problématise la conscience du legs des générations passées. Ce type de récit met en œuvre une « éthique de la restitution »²⁵, qui vise à rendre hommage aux « pères humiliés par l'Histoire »²⁶. Dans un souci de précision de la notion de restitution, Dominique Viart et Bruno Vercier mettent en avant que « restituer, c'est certes reconstruire, rétablir la mémoire oubliée de ce qui fut, mais c'est aussi – peut-être surtout – *rendre* quelque chose à quelqu'un »²⁷. Or, pour rendre, il faut avoir conscience de la *dette* qui nous oblige, en tant qu'elle est, selon Paul Ricœur, « dépendance de l'héritage reçu »²⁸. À ce propos, *Soldados de Salamina* éclaire l'absence de conscience, parmi les générations présentes, de l'héritage que leur ont légué les hommes qui se sont battus pour un idéal de liberté et de justice, au nom duquel ils ont contribué à enrayer les fascismes européens et à « sauver la civilisation », véritable leitmotiv dans le roman. Le premier porte-parole de ce constat est Mateu Recasens, vieux républicain et lecteur mécontent de l'article que Cercas a publié sur les destins croisés de Sánchez Mazas et d'Antonio Machado : « *Nadie ha tenido ni siquiera el gesto de agradecernos que lucháramos por la libertad* » (p. 27), dont les mots sont repris en écho par Miralles : « *Me pasó tres años pegando tiros por España, ¿sabe? ¿Y cree usted que alguien me lo ha agradecido?* [...] *Le respondo yo: nadie* » (p. 175). Nous nous situons ici au cœur de la problématique du don, que Ricœur envisage, à la suite de Marcel Mauss, en dehors de tout échange marchand et qu'il place dans la sphère de la réciprocité : « donner lie le bénéficiaire, transformé en obligé, obligé à la reconnaissance »²⁹. À la fin du roman, qui marque le début du processus d'écriture, le narrateur s'attache alors à reconnaître le « don » de Miralles – don des meilleures années de sa vie, disposition au sacrifice – dont lui est encore redevable la société espagnole et plus largement occidentale, comme en prend conscience le narrateur en observant l'insouciance des passants à Dijon :

24. Elvire Gómez-Vidal, « “Llanto por un guerrero” : De Bolaño, personnage de *Soldados de Salamina* à la figure de l'auteur de *Nocturno de Chile* », dans Karim Benmiloud et Raphaël Estève (éds.), *Les Astres noirs de Roberto Bolaño*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 41-65.

25. Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 94-98.

26. *Ibid.*, p. 96.

27. *Ibid.*

28. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 637.

29. *Ibid.*, p. 625.

A mi lado, en la terraza, una pareja muy joven se pasmaba ante las risas y los pucheros de un bebé rosado [...]. Pensé: "No hay ni uno solo que sepa de ese viejo medio tuerto y terminal que fuma cigarrillos a escondidas [...]. pero no hay ni uno solo que no esté en deuda con él". (p. 195)

Conscient de l'héritage et de la dette, le narrateur vise à rétablir le lien de réciprocité, non seulement en rencontrant Miralles et en l'aidant à partager son souvenir, mais aussi à travers l'écriture. C'est ici que prend toute son importance la mise en abyme de l'objet-livre. En effet, la restitution prend la forme d'une promesse, celle d'écrire un livre, qui fait écho à celle de Sánchez Mazas, rapportée par Daniel Angelats, l'un des « *amigos del bosque* », ces républicains qui ont accueilli le phalangiste lors de sa fuite : « *Antes de marcharse, Sánchez Mazas nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros* » (p. 73). Si Sánchez Mazas a failli à sa promesse (« *También dijo que nos lo enviaría, pero no lo hizo* », *ibid.*), le narrateur tiendra la sienne, sous la forme du roman que le lecteur a sous les yeux, auquel il donne le même titre que celui du livre qu'avait projeté d'écrire Sánchez Mazas. Certains critiques, comme Antonio Pedrós-Gascón, ont interprété cet acte comme une marque d'« ambiguïté idéologique »³⁰ voire, comme Ana Luengo³¹, comme un témoignage de sympathie ou de complaisance à l'égard du phalangiste. Si l'on se place dans la problématique du don, il apparaît qu'au contraire, écrire *Soldados de Salamina* vise à *rendre*, à exprimer la gratitude dont a été incapable Sánchez Mazas envers les « *amigos del bosque* », qui lui ont pourtant sauvé la vie. En offrant son récit aux héros morts, le narrateur restaure l'échange, la réciprocité et vise la restitution symbolique sous la forme d'un vibrant hommage aux soldats dont l'anonymat est levé, à la fin du roman, au moyen de l'énumération de leurs noms comme on grave dans le marbre ceux des morts pour la patrie :

Aunque en ningún lugar de ninguna ciudad de ninguna mierda de país fuera a haber nunca una calle que llevara el nombre de Miralles, mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también, siempre que yo hablase de ellos, los hermanos García Segué –Joan y Lela– y Miquel Cardos y Gabi Baldrich y Pipó Canal y el Gordo Odena y Santi Brugada y Jordi Gudayol, seguirían viviendo aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos, muertos. (p. 208)

Si l'éthique de la restitution vise à rétablir le lien avec le passé, elle se tourne également vers l'avenir, comme le montre la diégétisation de la relation filiale dans le récit. Dans une société marquée par le malaise de la transmission, en un temps qui « récuse l'héritage familial et la transmission généalogique »³², le récit s'inscrit à rebours de cette césure et vise à rétablir la continuité générationnelle. Outre l'engagement envers le passé, *Soldados de Salamina* porte alors une

30. Antonio Pedrós-Gascón, « Héroes para un nuevo 98 (Acerca de una invisibilidad ideológica en la novela española reciente) », *España Contemporánea*, 22.1, 2009, p. 7-34.

31. Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Tranvía, 2004, p. 254.

32. Laurent Demanze, « Récits de filiation », Prologue à *Encres orphelines*, Paris, Corti, 2008.

responsabilité envers le présent et le futur car, comme l'affirment Dominique Viart et Bruno Vercier, « le geste de restitution se tourne aussi vers les générations présentes pour destiner cette restitution à ceux dont ce n'est pas, dont ce n'est plus l'Histoire : afin peut-être d'en éveiller le sens des responsabilités »³³.

La littérature comme contre-pouvoir

À travers l'écriture du fait divers, le discours du narrateur de *Hay algo que no es como me dicen* prend des accents polémiques. Dans son essai sur la littérature engagée, Benoît Denis définit le discours agonique ou polémique comme caractéristique de certains genres afférents à ce type de littérature, comme la satire, la diatribe, le pamphlet ou le manifeste, dont le trait majeur est qu'ils sont « écrits "contre" »³⁴. Animé par un désir de faire paraître le vrai face au mensonge omniprésent qui l'entoure, le pamphlétaire a « le sentiment de se dresser contre une imposture généralisée »³⁵, imposture marquée par une inversion des valeurs mais aussi par un dévoiement du langage³⁶. La démarche du narrateur de *Hay algo que no es como me dicen* participe bien du même engagement à manifester, à dévoiler la vérité dans un monde perverti jusque dans son propre langage. C'est ainsi que son discours polémique s'organise autour de la remise en cause des discours sur le « réel ».

Ce « réel » apparaît dès le sous-titre énigmatique du récit : « *El caso de Nevenka Fernández contra la realidad* ». Paradoxalement, la « réalité » signifie ici son contraire, à savoir la vérité officielle, les apparences, la dissimulation, le mensonge. C'est ainsi que le traitement du fait divers se double d'un examen critique des autres discours tenus sur ce même fait. Le narrateur y dénonce la distorsion de la réalité de l'affaire dans l'espace public à travers l'expression récurrente du « *complot de la realidad* ». Tout comme le pamphlétaire « engagé », Juanjo décrit un monde où les mots sont dégradés par l'usage corrompu qui en est fait, ce qui se manifeste clairement au sein du processus de transformation de la victime (des faits de harcèlement) en coupable (aux yeux de l'opinion publique). L'image de Nevenka est ainsi prise au piège du miroir déformant de la mentalité conformiste et traditionnaliste de la société espagnole. Le narrateur met notamment en cause le rôle des médias dans ce « complot ». S'il souligne, tout d'abord, la manipulation de la presse par les groupes politiques, notamment au niveau local (« *Por la prensa local (en muchos aspectos, prisionera del PP) poco más averiguamos de [Ismael]* », p. 25), il dénonce également le traitement partiel et la sélection arbitraire de l'information, comme après la publication du verdict qui condamne Ismael Álvarez, quand il affirme : « *No leí ningún editorial sobre el caso, quizá porque a ningún periódico le pareció extraño*

33. Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 98.

34. Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, op. cit., p. 91.

35. *Ibid.*, p. 92.

36. Cf. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

o enfermizo que la víctima se hubiera exiliado mientras el verdugo leía el pregón de las fiestas en su pueblo » (p. 205). Par conséquent, face à la manipulation des faits par le discours médiatique, le narrateur affirme la nécessité d'un dévoilement – au sens sartrien du terme – sur cette affaire, dont il va personnellement se charger : « *cuando la verdad no aparece, alguien tiene que ocuparse de ella* » (p. 90).

En effet, dans le contexte actuel où les savoirs et les valeurs ont perdu de leur ancienne stabilité, le narrateur-écrivain forge sa propre grille d'interprétation du réel et renoue ainsi avec l'art du « dévoilement », que Sartre substituait à la création comme mode opératoire de la littérature :

[L'écrivain engagé] nomme ce qui n'a pas encore été nommé ou ce qui n'ose dire son nom, il sait qu'il fait « surgir » le mot d'amour et le mot de haine et avec eux l'amour et la haine entre des hommes qui n'avaient pas encore décidé de leurs sentiments. [...] l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet mis à nu leur entière responsabilité³⁷.

Pour Sartre, l'écrivain engagé doit, à partir d'une réflexion sur le « réel », dévoiler les aspects immergés de celui-ci qui apparaissent ainsi sous un jour inédit. Par son discours, il *informe* le monde, dans le sens où il en révèle la forme, la structure, la signification. Au niveau formel, la foi de Sartre dans le pouvoir pragmatique du langage est issue de la prétendue transparence de celui-ci : puisque « les mots sont transparents et que le regard les traverse »³⁸, l'art est considéré comme « un moyen de conquérir »³⁹.

Cependant, dans le contexte actuel de méfiance généralisée à l'égard des formes usuelles du discours, l'écriture se fait plus réflexive et autoréflexive, dans un mouvement incessant de recherche et de remise en question. En effet, le narrateur nous livre ses atermoiements et ses doutes quant à sa propre écriture. Au début du récit, il décide d'écrire un texte avant même d'avoir rencontré Nevenka, en précisant toutefois qu'il n'a pas d'idée précise sur la forme qu'il prendra. Sa première production écrite, hybride car à mi-chemin entre journalisme et littérature, est la *columna* « Nevenka » qu'il publie dans *El País* (7-06-2002). Puis, à ceux qui lui demandent ce qu'il compte écrire avec l'histoire de Nevenka, le narrateur répond par l'hésitation et l'incertitude, comme face à la protagoniste elle-même : « *Entonces [Nevenka] me preguntó por qué quería contar su historia y me remití a los argumentos que ya había dado en la columna "Nevenka" publicada en El País [...] pero finalmente añadí que no lo sabía a ciencia cierta y que esperaba averiguarlo a medida que escribiera* » (p. 38). Conformément aux pratiques littéraires actuelles, Juanjo s'interroge sur l'exercice de sa narration et en vient à ne plus savoir comment écrire son récit. Il oscille tout de même entre deux discours, celui du journalisme et celui de la littérature. Selon Jean-François Carcelen, l'incursion de Millás dans le journalisme correspond à une interrogation sur une pratique d'écriture « au

37. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, p. 29.

38. *Ibid.*, p. 30.

39. *Ibid.*, p. 45.

cœur de laquelle se trouve la fiction et ses frontières ou encore, ce qui revient peut-être au même, le réel et ses frontières »⁴⁰. Son écriture se fonde alors sur une attitude plus interrogative qu'assertive, qui cherche à trouver les moyens d'écrire le réel « sans sacrifier à son tour aux illusions ni aux faux-semblants de l'esthétique réaliste »⁴¹ et sans adopter non plus le discours purement journalistique dont il souligne la tendance mensongère et falsificatrice. À travers une réflexion sur sa propre pratique d'écriture et des formes qu'elle pousse à inventer, Millás propose une « approche spéculative du réel »⁴², dans laquelle intervient une part de fiction qui passe par l'assimilation du parcours de Nevenka à un roman d'apprentissage, par l'analyse psychologique du personnage, par les métaphores (militaires et animales), l'intertextualité (*La métamorphose* de Kafka, le conte pour enfant *Hänsel et Gretel*)⁴³, mais aussi par l'art du dévoilement et du discours polémique, à travers lesquels le narrateur et, derrière lui, l'auteur, renouent avec une forme littéraire liée à l'engagement.

L'analyse de la dimension autoréférentielle des romans étudiés nous montre 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 fictionnelle. La mise à nu du travail de l'écrivain permet ainsi d'instaurer une distance critique entre l'univers représenté et les modalités de la représentation. Apparaît alors une nouvelle forme d'engagement où la *foi* dans le pouvoir du langage à transformer le monde est remplacée par la *conscience* de ses usages et mésusages, et où la responsabilité éthique est immanente à la création esthétique. Ainsi les narrateurs écrivains des récits évoqués exhibent-ils une volonté de transformer la vision du monde du lecteur, à défaut de pouvoir changer la société – comme le désiraient les écrivains engagés du milieu du XX^e siècle. Pour cela, ils utilisent les moyens qui sont les leurs et qui consistent en une approche spécifiquement littéraire du réel, qui s'interroge sur leur propre capacité à le représenter, à travers une dimension autoréférentielle consubstantielle à l'engagement littéraire de ce début de XXI^e siècle.

40. Jean-François Carcelen, *Poétique d'une forme brève : la columna hebdomadaire de Juan José Millás* dans *El País*, HDR, Grenoble, Université Stendhal, 2002 (inédit), p. 59.

41. Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 211.

42. Jean-François Carcelen, *Poétique d'une forme brève : la columna hebdomadaire de Juan José Millás* dans *El País*, *op. cit.*, p. 86.

43. Au sujet de ces procédés de fictionalisation du fait divers, cf. Isabelle Fauquet, « Trayectorias ejemplares en *Hay algo que no es como me dicen*. El caso de Nevenka Fernández contra la realidad, de Juan José Millás », dans Amélie Florenchie et Isabelle Touton (eds.), *op. cit.*, p. 259-278.