L'écriture de l'Histoire dans le roman mosaïque

Rabos de lagartija (2000) de Juan Marsé et Sefarad (2001) d'Antonio Muñoz Molina

Christine Pérès

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3545>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.3545

ISBN : 979-10-300-0156-3

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 757-772

ISBN : 978-2-86781-963-6

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Christine Pérès, « L'écriture de l'Histoire dans le roman mosaïque », *Bulletin hispanique* [En ligne], 116-2 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2017, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3545> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.3545

L'écriture de l'Histoire dans le roman mosaïque : *Rabos de lagartija* (2000) de Juan Marsé et *Sefarad* (2001) d'Antonio Muñoz Molina

CHRISTINE PÉRÈS
Université de Toulouse 2-Le Mirail

Cette étude de deux romans écrits par Juan Marsé (Rabos de lagartija, 2000) et Antonio Muñoz Molina (Sefarad, 2001) s'attache à analyser les jeux d'une écriture fragmentaire caractérisée par une tension entre référentialité et autoréférentialité pour en définir ensuite les enjeux éthiques et esthétiques.

Mots-clés : Écriture fragmentaire, référence, autoréférence, roman mosaïque.

Este estudio se propone analizar las dos novelas escritas por Juan Marsé (Rabos de lagartija, 2000) y Antonio Muñoz Molina (Sefarad, 2001), primero haciendo hincapié en los juegos de una escritura fragmentaria caracterizada por una tensión entre referencia y autorreferencia, para luego definir lo que está en juego en ella desde la perspectiva de la ética y de la estética.

Palabras claves: escritura fragmentaria, referencia, autorreferencia, novela mosaica.

This study of two novels, Rabos de lagartija by Juan Marsé (2000) and Sefarad by Antonio Muñoz Molina (2001) aims at depicting the games of a fragmentary writing, characterized by a tension between reference and self-reference, in order to define its aesthetics and ethical issues.

Keywords: fragmentary writing, reference, selfreference, mosaic novel.

Nous avons choisi de nous intéresser à deux romans parus à moins d'un an d'intervalle, au tournant du XXI^e siècle (mai 2000 pour *Rabos de lagartija*¹ de Juan Marsé et mars 2001 pour *Sefarad*² d'Antonio Muñoz Molina), dans lesquels la mise en fiction de l'Histoire est indissociable d'une écriture discontinue et fragmentaire. Nous nous attacherons d'abord à décrire les jeux de cette écriture romanesque, dynamisée par la tension entre référentialité et autoréférentialité, pour tenter ensuite d'en définir les enjeux, esthétiques et éthiques. Pour ce faire, nous serons amenée à prendre en compte une double référentialité extra-textuelle, celle qui se donne à lire dans la diégèse, mais aussi celle qui informe le temps de l'écriture et de la lecture de ces textes.

1. RÉFÉRENCE ET AUTORÉFÉRENCE : UNE TENSION DYNAMISANTE

Dynamisés par une tension constante entre référence et autoréférence, ces deux récits pourraient être rangés dans la catégorie désignée par Linda Hutcheon sous le nom d'«*historiographic metafiction*», étiquette dont elle use pour désigner tout texte qui, tout en questionnant personnages et événements historiques, est doté d'une trame autoréférentielle³. Car *Rabos de lagartija* et *Sefarad* réfèrent bien tous deux à une réalité extra-textuelle, l'Histoire du monde, tout en affichant leur nature d'artefact littéraire.

Rabos de lagartija s'inscrit dans un contexte référentiel extrêmement précis : la Barcelone de l'après-guerre sur laquelle pèse le poids de la dictature franquiste. Bon nombre de toponymes (noms de rues, de places) renvoient à un espace extra-textuel existant, et notamment à un quartier de Barcelone bien connu des lecteurs de Juan Marsé, le Guinardó, où l'écrivain a grandi et qui constitue le cadre spatial de ses romans. L'essentiel de la diégèse se déroule entre mai et novembre 1945, et s'ouvre, au moyen des récits secondaires, sur un passé immédiat, celui de la guerre civile et de la seconde guerre mondiale. L'histoire racontée par le narrateur prend fin en 1951, après une ellipse de six ans, lors de la grève des usagers des transports de Barcelone, considérée, sur le plan politique et social, comme le terme de l'après-guerre proprement dite, puisque «[ce] mouvement original de boycott des transports publics, qui s'étend au Pays basque puis à Madrid, marque le début d'une résistance sociale au franquisme»⁴. Le roman, dont le titre renvoie, de l'aveu même de l'auteur, au jeu enfantin de la chasse aux lézards et, métaphoriquement, à travers le motif de la mutilation, à la destinée des vaincus du franquisme⁵, rend compte

1. Juan Marsé, *Rabos de lagartija*, Barcelona, Debolsillo, 2003 (1^e éd. Lumen, 2000).

2. Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001.

3. Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism*, New York, Routledge, 1988, p. 5.

4. Jean-Paul Aubert, *L'École de Barcelone*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 15.

5. «*Es una cosa que hacíamos de niños, esas crueldades de cazar lagartijas, cortarles el rabo y ver cómo se agitaban en la mano durante un rato. Es una imagen que tiene que ver con la época donde las personas, con las emociones y los sentimientos mutilados, sobrevivían a pesar de todo, intentaban salir adelante.*», propos de Juan Marsé cités par Marie-Christine Pourtau Pérez, *L'écriture de l'enfance*

de la configuration manichéenne de la société fondée sur la division entre les vainqueurs et les vaincus. Il se centre sur une famille issue du second groupe, celui des «*desafectos*», des opposants au régime en place, représentés par le couple formé par Rosa, la couturière, une ancienne institutrice de la II^e République espagnole, et son mari, Víctor Bartra, un anesthésiste libertaire en fuite, traqué par la police, principalement incarnée dans le roman par un inspecteur nommé Galván. La diégèse, à travers l'évocation du destin de la famille Bartra, reproduit l'état de dénuement et de précarité, moral et physique, dans lesquels vit alors la population. La mère, Rosa, enceinte et malade, se retrouve seule pour élever son fils David, après la fuite de son mari, et se bat avec dignité pour préserver leur survie. Présentée comme «*ex maestra de escuela represaliada*» (p. 331), elle incarne l'un de ces fonctionnaires de la II^e République, victimes de l'épuration franquiste, qui se virent confisquer leur travail en guise de répression (p. 195). Le régime entendait ainsi les priver de leurs moyens de vivre afin de neutraliser leur possible influence sociale et de les marginaliser⁶. Quant à Víctor Bartra, il incarne la figure du perdant, errant blessé et saoul dans le ravin au bord duquel est construite la maison familiale. La dégradation physique et morale du personnage, soulignée tout au long du roman, n'occulte pas pour autant sa dimension idéologique : au fil du récit, sa femme et son fils David déconstruisent la négativité de son portrait, l'orientant vers le plan politique. Militant bien avant la guerre, luttant pour un monde meilleur et poursuivant la lutte au lendemain de la défaite espagnole au sein d'un réseau de résistance clandestin chargé d'acheminer vers la frontière espagnole les prisonniers de guerre évadés, cet homme incarne aux yeux des siens un idéal (p. 190) et fait figure de héros (p. 167).

Sefarad s'attache à construire une vision plus globale de l'Histoire qui dépasse les frontières de l'Espagne. Si la guerre civile espagnole et la période de l'après-guerre sont bien le fil conducteur de récits comme «*Tan callando*», «*Cerbère*», «*América*», «*Sherezade*», on constate que les diégèses relatées dans la majeure partie des dix-sept récits s'enracinent dans la période de la montée en puissance du nazisme et du stalinisme et se centrent sur l'Europe de la seconde guerre mondiale, tout en faisant référence à une époque plus ancienne (1492, date de la fin de l'Espagne des trois religions et de l'expulsion des juifs) ou au monde contemporain (avec l'évocation des réfugiés politiques venus d'Europe de l'Est, d'Amérique du Sud ou celles des disparus des dictatures militaires latinoaméricaines). Le roman se fonde sur un réel factuel au travers des apports de l'historiographie contemporaine – et notamment ceux d'ouvrages sur le communisme, comme *Le passé d'une illusion* de François Furet et *La fin de l'innocence* de Stephen Koch, cités tous deux dans la postface – ainsi que sur les témoignages de rescapés des camps de la mort ou du Goulag (comme

dans Rabos de lagartija de Juan Marsé, mémoire de DEA sous la direction de Christine Pérès, Université de Toulouse-Le Mirail, 2004, p. 42.

6. Santos Juliá, *Un siglo de España. Política y sociedad*, Madrid, Marcial Pons, 1999. Voir aussi Santos Juliá (dir.), *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de hoy, 1999.

Evgenia Ginzburg, Margarete Buber-Neumann), d'intellectuels juifs victimes de ségrégation dans l'Allemagne nazie (comme Victor Klemperer), ou encore de résistants juifs, tombés aux mains des nazis, tels que Primo Levi et Jean Améry. Le roman évoque aussi l'engagement de républicains espagnols dans la Résistance française au cours de la seconde guerre mondiale et la déportation de certains d'entre eux vers des camps allemands («Cerbère», p. 324). Les sources factuelles sur lesquelles s'élabore le récit apparaissent dans la postface, où l'auteur cite les livres dans lesquels il a puisé ses connaissances, mais aussi dans le corps du texte, où figurent des références précises aux ouvrages d'Histoire et aux récits de vie que nous venons de mentionner, puisque les destins de Klemperer, Améry, Buber-Neumann, etc. y sont retracés. D'ailleurs, pour souligner la véracité de ce récit, l'auteur n'affirme-t-il pas dans la postface : «*He inventado muy poco en las historias y las voces que se cruzan en el libro.*» (p. 597) ?

Cependant, tout en nous parlant du monde et de son Histoire, *Sefarad* réfère à lui-même et à sa propre histoire, par une série de mises en abyme complexes – suggérées par le sous-titre «*novela de novelas*» ou l'attribution du titre «*Sefarad*» au dernier récit. Chacun des dix-sept récits qui le composent constitue une mise en abyme partielle ou totale du roman. Ainsi le récit intitulé «*Münzenberg*» met-il en abyme la quête documentaire à laquelle s'est livré l'auteur en mettant en scène la découverte du destin exceptionnel de Münzenberg par le personnage narrateur, un écrivain. La lecture de l'ouvrage de Stephen Koch lui révèle l'existence de cet homme, proche de Lénine, puis de Staline, qui, pour servir les intérêts de l'Union Soviétique, avait mis sur pied un système de manipulation souterrain des milieux intellectuels européens, réussissant ensuite à étendre son emprise sur Hollywood. A l'instar de l'auteur, le personnage de l'écrivain se livre à une véritable enquête, à travers les livres (Koach, Koestler) ou sur Internet, pour trouver d'autres traces de ce personnage historique ou rechercher celle du livre écrit par Babette Gross pour défendre la mémoire de Münzenberg, son époux assassiné en 1940. La genèse du roman y est aussi mentionnée – sous la forme d'images de cinéma, de photogrammes – puisque ce personnage écrivain rêve d'écrire un livre qui, par sa structure fragmentaire, ressemble à s'y méprendre à *Sefarad*. Certaines de ses productions, nées de son imagination ou de ses rencontres – réelles ou livresques – avec les survivants de la guerre civile et de l'Holocauste, figurent d'ailleurs dans le roman : l'*incipit*, le récit intitulé «*Sacristán*», caractérisé par la présence d'une métalepse aperturale dont le récepteur ne prendra conscience qu'*a posteriori*, au regard de la fin du livre, est une fiction produite par ce personnage écrivain, mis en scène dans son bureau dans l'*explicit*, le dernier récit, intitulé «*Sefarad*» à l'instar du roman qui l'englobe⁷.

7. Christine Pérès, « Ouverture de deux parcours de lecture piégés : les *incipit* de *Naturaleza* (Felipe Hernández, 1989) et de *Sefarad* (Antonio Muñoz Molina, 2001), in Christine Pérès (dir.), *Au commencement du récit*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2005, p. 129-146. Voir aussi Christine Pérès, *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque. Lecture de Sefarad*, d'Antonio Muñoz Molina, Bern, Peter Lang, 2011.

Dans *Rabos de lagartija*, le motif du seuil, présent dans l'*incipit*, vient détruire l'illusion référentielle en pointant du doigt la facticité de l'univers mis en scène, faisant coïncider la tentative de franchissement du seuil de la maison des Bartra par l'inspecteur et celui du seuil textuel par le lecteur⁸. D'autre part, dès les premières lignes du texte, le récit met en scène un narrateur extraordinaire, sous les traits d'un fœtus de trois ou quatre mois. Le lecteur devra attendre le dernier chapitre pour apprendre que ce narrateur à la première personne est en fait un homme adulte, frappé d'aphasie et prostré dans son lit, entouré des photographies prises par son frère David, du roman *Guerre et paix* que lui a laissé sa mère et de cahiers qu'il remplit d'une écriture illisible, incapable donc de produire le récit que le récepteur vient de lire. L'auteur dédouble aussi le seuil de la fiction par une mise en scène cinématographique, présente dans le premier chapitre et dans le dernier, qui pointe une nouvelle fois du doigt la facticité de l'univers diégétique proposé au lecteur : la fermeture et l'ouverture des volets de la chambre du personnage narrateur par Lucía, sa cousine, figure l'entrée de ce dernier dans le monde du rêve, où le lecteur est convié à l'accompagner, puis leur sortie conjointe de cet univers onirique, que vient d'ailleurs souligner, dans l'édition originale de *Rabos de lagartija*⁹, le mot FIN écrit en capitales d'imprimerie qui vient clore le récit, comme dans un film ancien. *Rabos de lagartija* se donne ainsi à lire comme «une fiction qui revendique d'être reconnue comme telle»¹⁰.

Cette tension constante entre un monde extra-textuel auquel ils réfèrent et la mise en scène de leur propre genèse s'exprime plastiquement dans ces deux textes au travers d'une écriture fragmentaire empreinte d'une ironie dont nous allons tenter de faire apparaître les enjeux éthiques.

2. UNE POÉTIQUE DE LA TRACE : L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE COMME ACTE ESTHÉTIQUE ET ÉTHIQUE

Dans le catalogue d'exils de *Sefarad* ou le roman familial de *Rabos de lagartija*, la présence d'une écriture fragmentaire donne ouvertement à lire le texte comme articulation de traces qui jointent mal, fruit du récit d'un narrateur qui manipule le lecteur. Tout en mettant en évidence le besoin de récit inhérent à tout homme, ces deux textes vont ainsi dire, chacun à sa manière, l'opacité du référent.

8. Marie-Christine Pourtau Pérez, « *Rabos de lagartija* de Juan Marsé : voix des origines et transgression des seuils », in Christine Pèrès (éd.), *Au commencement du récit*, op. cit., p. 205-223.

9. Juan Marsé, *Rabos de lagartija*, Barcelona, Areté (Lumen), 2000, p. 354.

10. Marie-Christine Pourtau Pérez, « *Rabos de lagartija* de Juan Marsé : voix des origines et transgression des seuils », op. cit., p. 216.

La mosaïque textuelle

La structure éclatée du roman de Juan Marsé ne peut que retenir l'attention du lecteur. Le roman se décline en 12 chapitres non numérotés surmontés d'un titre, qui s'atomisent à leur tour en une multiplicité de séquences, 65 en tout. Si l'on s'intéresse à l'organisation du premier chapitre du roman, on ne peut qu'être frappé par sa fragmentation en sept séquences séparées par des blancs typographiques qui matérialisent l'incomplétude de ce récit. Une ellipse de quelques jours qui sépare la visite de l'inspecteur Galván, un matin de juillet où la mère dort (séquence 1, p. 9-13), de l'adoption de Chispa par David, un après-midi d'été situé quelques jours plus tard (séquence 2, p. 13-17). Le narrateur prend soin de préciser qu'il ne s'agit pas là de la première visite de l'inspecteur. Cette dernière est relatée à la séquence 3 du premier chapitre (p. 18-24) : l'inspecteur est venu remettre à la mère de David un livre qu'elle a perdu dans le tramway, mais cette dernière est absente : elle est allée consulter un médecin et rendre visite à sa belle-mère, Tecla, victime d'une embolie. La séquence 4 (p. 24-29) relate l'enquête de voisinage menée par le policier sur la famille Bartra, juste après la mort de la grand-mère Tecla. La séquence 5 (p. 29-33) met en scène la filature de la « rouquine » – la mère de David – par l'inspecteur et décrit le moment où elle perd le roman qu'elle est en train de lire, *Guerre et paix*, en montant dans le tramway. La séquence 6 relate la fin de la première visite de l'inspecteur chez les Bartra puisqu'on le voit remettre à David le livre que sa mère a perdu. La dernière séquence (p. 37-42) a lieu pendant un après-midi d'été, après l'explosion de la bombe atomique sur Hiroshima : David profite de la sieste de sa mère pour engager une conversation avec son frère le foetus et il lui raconte l'assassinat d'un homme par l'inspecteur dans le tramway le dimanche précédent, alors que sa mère et lui étaient allés rendre visite à la grand-mère Tecla. Apparemment, l'ordre de présentation des faits ne respecte pas l'ordre de la chronologie, comme si les séquences étaient les pièces éparses d'un puzzle à recomposer. L'ordre chronologique des séquences semble être : 7 – 5 – 3 – 6 – 4 – 1 – 2. Or le lecteur dans sa tentative de recomposition se heurte à des incohérences. La plus évidente est la présence du chien Chispa lors de la première entrevue entre l'inspecteur et David (séquence 6), alors que la séquence 2 nous affirme que Chispa a été adopté quelques jours après la seconde visite de l'inspecteur. Or, dans le même temps, de façon paradoxale, en raison de la présence du livre perdu par la mère et rapporté par l'inspecteur, la séquence 6 se donne clairement à lire comme la suite de la séquence 3. La confrontation entre le temps de la diégèse et le temps référentiel permet de faire apparaître d'autres incohérences. La séquence 3 précise que la première visite de l'inspecteur a lieu « *el verano de la bomba de Hiroshima* » (p. 19) et, à la séquence 7, les propos prêtés par David à sa grand-mère et rapportés à son frère encore à naître – « *Todos los bebés que vais a nacer después que ha caído la bomba atómica, que dice la abuela, naceréis sin agujero en el culo y sin orejas.* », p. 42 – permettent de situer cette conversation après le 6 août 1945, date à

laquelle fut lâchée sur Hiroshima la bombe atomique. Or, en poursuivant la lecture du roman, le lecteur apprend, à la fin de la séquence 4 du quatrième chapitre du roman, que la grand-mère est morte fin mai, quelques mois avant le bombardement d'Hiroshima, peu de temps avant l'entrée de Galván dans la vie des Bartra (p. 107), indication en totale contradiction avec celles du chapitre I mais aussi avec celle donnée à l'ouverture de la même séquence (p. 103). Les indications temporelles permettant de situer les séquences entre elles ou situant les événements les uns par rapport aux autres à l'intérieur d'une même séquence sont donc erronées. Il faut cependant noter que certaines de ces incohérences narratives sont présentées de manière à pouvoir retenir l'attention du lecteur et à le conduire à s'interroger sur leur fonction. C'est le cas de la séquence 4 du chapitre 4 «Amanda», qui s'ouvre et se ferme sur deux indications temporelles contradictoires qui ne peuvent manquer de surprendre le lecteur : un dimanche de juin (p. 103), David rend visite à sa grand-mère hospitalisée, rencontre qui sera suivie d'autres visites (p. 107), alors que le décès de la vieille femme, victime d'une nouvelle embolie, a lieu fin mai (p. 107). D'autres incohérences sont soulignées par le texte lui-même, mais passent inaperçues aux yeux du lecteur lors du premier parcours du roman. C'est le cas de celle qui concerne Chispa dans le chapitre 1 dont le titre lui-même, «Chispa en el recuerdo», met l'accent sur le chien de David. Ce chapitre contient deux récits de l'adoption de Chispa : le premier dans la séquence 2, lorsque, quelques jours après la seconde visite de l'inspecteur, David ramène Chispa à la maison et le montre à sa mère ; le second, lors de la première visite de l'inspecteur (séquence 6), où l'attention du lecteur est volontairement attirée sur la présence du chien. Invité à adopter la perspective de l'inspecteur Galván, c'est à travers le regard de ce dernier que le lecteur découvre le chien aux côtés de David, qui raconte alors à l'inspecteur en quelles circonstances il est devenu le propriétaire de l'animal. Le texte acquiert ici une dimension ironique qui n'apparaît que lors d'une lecture analytique du livre, faite par un lecteur averti ayant lu la pirouette finale ironique du narrateur («*Y es que todavía me cuesta mucho hacermé entender.*», p. 344) : en attirant l'attention du lecteur sur le chien, le narrateur semble pointer du doigt – à travers le personnage de l'inspecteur – la falsification qui, lors de la lecture ordinaire, passe inaperçue, mais que la lecture analytique mettra en évidence. Le choix du démonstratif neutre «esto», qui traduit la surprise du policier, préfigure aussi celle du lecteur lorsqu'il découvre la manipulation dont il a fait l'objet :

Entonces [el inspector] descubre a un perro pachón arrastrándose penosamente sobre las baldosas, detrás del chico, con el rabo entre las piernas y los orejones caídos.
 - ¿De donde ha salido esto ? (p. 35)

Ces incohérences, dont certaines peuvent passer inaperçues lors d'une première lecture du texte, ne peuvent que retenir l'attention de celui qui s'attache à reconstruire la chronologie de l'histoire. Elles transforment les séquences de ce chapitre en fragments, non pas d'un puzzle mais d'une mosaïque, les

dotant de multiples capacités combinatoires¹¹. Les blancs typographiques visualisent le jeu qui existe entre ces séquences qui ne peuvent s'emboîter comme le feraient les fragments d'un puzzle. Ils figurent aussi l'inscription dans l'espace textuel du jeu existant entre les photos qui gisent, éparées, sur le lit du personnage narrateur et que ce dernier peut combiner à sa guise pour composer et recomposer sans cesse l'histoire de sa famille disparue, des photos qui se donnent à lire comme les traces dérisoires d'un passé qui se dérobe et dont seule l'imagination peut combler les béances. Par sa fragmentation, le roman de Marsé s'affiche ouvertement comme juxtaposition de traces, des traces réelles (comme les photographies et le livre que conserve le narrateur), mais aussi des traces inventées, comme celles que peut lire le lecteur, nées de l'imagination du narrateur : «*Lo que cuento son hechos que reconstruyo memorando confidencias e intenciones de mi hermano, y no pretendo que todo sea cierto, pero sí lo más próximo a la verdad.*» (p. 20).

Dans *Sefarad*, la manipulation reste beaucoup plus difficile à décrypter car aucun personnage de la diégèse ne vient, comme chez Marsé, la pointer du doigt. Le roman de Muñoz Molina se présente comme une mosaïque d'histoires qui s'organise progressivement en trame, comme le souligne dans le récit intitulé « Münzenberg », l'entrecroisement des destins de personnages historiques (Kafka, Milena Jesenska, Münzenberg, Babette Gross, Heinz Neumann, Margarete Buber-Neumann), jusqu'alors évoqués séparément. La variété des histoires racontées dans les dix-sept récits s'accompagne d'un décloisonnement générique, puisqu'au sein du roman se côtoient récit factuel (du récit de voyage à l'autobiographie) et fictionnel (du roman historique à l'autofiction, en passant par la métafiction ou le *folletín*). Il en résulte une écriture discontinue, accentuée par la polyphonie narrative des multiples voix qui coexistent au sein de l'œuvre. La discontinuité de l'écriture narrative crée un effet de simultanéité entre les différentes histoires et présente le passé puisqu'à l'organisation chronologique des événements racontés se substitue leur co-présence : le lecteur qui parcourt le roman a l'impression d'avoir sous les yeux une mosaïque temporelle dans laquelle le passé de la guerre civile et du nazisme coexistent avec le présent des personnages situés dans l'Espagne contemporaine, ainsi qu'avec son présent de récepteur.

De plus, chaque nouvelle lecture du texte vient infléchir la précédente, rendant impossible la fixation définitive de son sens. Lors de la première lecture, le roman a l'allure d'un recueil de nouvelles, puisque chaque récit propose au lecteur de vivre des tranches de vie, des moments de crise traversés par les différents personnages mis en scène. Comme la nouvelle, ces dix-sept textes

11. Lucien Dällenbach a clairement mis en évidence cette distinction entre puzzle et mosaïque dans *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001, montrant que si tous deux sont caractérisés par une tension entre l'un et le multiple, l'unité et la fragmentation, la mosaïque offre davantage de liberté : «[...] loin d'assurer d'avance et de manière dirigiste une seule et unique place à chacune des pièces – ce que fait le puzzle –, la figure finale autorise en effet une totale liberté de mouvement, de placement, de déplacement des morceaux, ce qui veut dire que, sur le fond immuable et solide du support, les substitutions restent permises, d'où un espace de jeu appréciable.» (p. 56).

se donnent à lire comme des expériences temporelles incomplètes, comme des fragments de vie lacunaires d'un récit plus vaste qui se dérobe. Muñoz Molina joue des caractéristiques de la nouvelle comme récit-trace pour articuler l'ensemble des récits de *Sefarad* comme les traces d'un récit plus vaste qui les engloberait tous. Dans un recueil de nouvelles, ce grand récit est absent alors que dans *Sefarad* il est inscrit en filigrane dans le texte. Toutefois, sa reconstruction est rendue difficile par le brouillage des différents niveaux narratifs qui semble autoriser le lecteur à assembler les fragments textuels à sa guise. Cependant, lors d'une relecture du roman, un relevé précis des dates mentionnées dans le texte permet de recomposer une chronologie qui trace les grandes lignes du parcours existentiel d'un personnage récurrent, celui de l'écrivain présent dans un certain nombre de chapitres. C'est un parcours vital brossé à grands traits et marqué du sceau de l'incomplétude que dresse le roman. Quoiqu'incomplet, ce portrait ne peut qu'attirer l'attention du lecteur sur l'homologie existant entre ce parcours et celui de l'auteur. L'absence de nom ou même de prénom de ce personnage écrivain laisse le champ libre à une interprétation autobiographique, d'autant plus que le péri-texte apporte d'autres indices qui semblent confirmer cette interprétation. La date et le lieu mentionnés à la fin de la postface («*Madrid, diciembre de 2000*») ont une importance indéniable puisqu'ils correspondent – partiellement du moins (mois, lieu) – aux indications spatio-temporelles dont le lecteur a pu prendre connaissance dans «*Sefarad*», de sorte qu'il a tendance à identifier l'auteur à la figure d'écrivain inscrite dans le roman, faisant fusionner le temps de la narration avec le temps de l'écriture. Cette fusion s'opère d'autant plus facilement que le personnage narrateur est écrivain et qu'il se trouve précisément en train d'écrire dans son bureau madrilène. Comme l'auteur Antonio Muñoz Molina, ce personnage narrateur remplit trois fonctions: il est écrivain, auditeur et lecteur de récits. Cependant de nouvelles lectures, plus attentives, laissent entrevoir les modifications que l'auteur fait subir aux éléments empruntés à sa biographie et montrent que *Sefarad* appartient donc à la catégorie de récits nommée autofiction, fondée sur une fluctuation permanente entre le romanesque et l'autobiographie, c'est-à-dire sur un pacte volontairement ambigu, caractérisé – selon Manuel Alberca – par deux traits essentiels : d'abord une identité entre auteur, narrateur et personnage, ensuite l'élaboration d'une fiction personnelle¹².

Dans ces romans contemporains qui adoptent la forme d'une mosaïque sans cesse recomposable, le sens semble se dérober sans cesse, rendant ainsi compte de l'opacité du référent.

L'opacité du référent

Dans *Sefarad*, cette incessante instabilité du sens a à voir avec une conception ironique du savoir, alors que dans *Rabos de lagartija*, tout en interrogeant

12. Manuel Alberca, «El pacto ambiguo», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n° 1, Universidad de Barcelona, enero de 1996, p. 15.

l'opacité du référent, l'écriture fragmentaire se donne à lire comme une reconstruction réparatrice.

Une conception ironique du savoir

La portée ironique du texte de Muñoz Molina se fait jour à travers les pastiches que l'auteur fait de son propre univers romanesque en inscrivant l'espace et les personnages de Mágina dans les histoires produites par le personnage écrivain. Elle transparaît aussi dans l'*ekphrasis* de l'œuvre picturale composite de Joaquín Sorolla, quatorze toiles regroupées sous le titre collectif de *Las regiones de España*, hypo-icône sur laquelle vient se greffer l'hypertexte de *Sefarad* : caractérisée par la tension de l'un et du multiple et par le motif du carnaval, cette œuvre picturale donne implicitement à lire le texte de Muñoz Molina comme un texte masqué. Dans *Sefarad*, l'inscription au sein du texte d'une figure d'auteur qui semble se confondre avec sa figure privée participe d'une stratégie du leurre et de la manipulation, qui vise à placer le lecteur en position d'apprentissage et à lui montrer que toute réunion de traces est finalement un travail d'écriture et de possible falsification, volontaire ou pas. L'auteur, par le biais de ce personnage écrivain, met en scène la manipulation de la trace et il conduit le lecteur à en prendre conscience : pour ce faire, il l'amène à en manipuler à son tour pour donner un sens au roman. La structure en mosaïque du roman, en accordant une place prépondérante au fragment, permet donc de mettre en œuvre une méditation sur la trace. Au moyen de l'hybridation entre factuel et fictionnel, de la tension dynamique entre référence et autoréférence, ce texte mosaïque met ironiquement en scène la relativité du savoir. Il développe l'idée que l'Histoire s'écrit à l'image d'un texte dont les sens se font et se défont sans cesse, que le savoir historique n'est pas définitif, mais soumis à révision, au fur et à mesure que se font jour les découvertes historiques. L'Histoire, comme ce roman, est caractérisée par une écriture fragmentaire, elle s'écrit avec les traces du passé, qui ne sont pas toujours fiables. Le roman met d'ailleurs en scène le processus de fabulation qui s'opère autour de la trace et qui s'explique par le besoin de récit inhérent à l'être humain. Dans *Homo fabulator*, Jean Molino, rattachant l'activité narratrice à ce que Bergson nommait «fonction fabulatrice», souligne que l'invention de récits est profondément ancrée dans l'être humain¹³. Le fonctionnement même de notre cerveau explique ce besoin de récits qui affecte tous les domaines, cette activité humaine constituant le fondement du rapport à soi de l'homme, mais aussi de son rapport aux autres et au monde¹⁴. Cette capacité fabulatrice de l'être humain est sans cesse mise en scène par *Sefarad*, où l'imagination vient suppléer les défaillances de la mémoire ou combler les lacunes du récit, comme dans « Narva » où celle de l'écrivain prend le relais de la parole du témoin, comblant les interstices du récit autobiographique de

13. Jean Molino, Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Lémeac/Actes Sud, 2003, p. 17.

14. *Ibid.*, p. 48.

Pinillos (p. 472-473). A la fin de *Sefarad* – comme d'ailleurs tout au long du récit – les deux fils directeurs du roman, «*invento o recuerdo*», sont présents, sous la forme d'actions mises sur le même plan et interchangeables (p. 593). L'idée exprimée implicitement ici est qu'un récit ne vaut pas par sa facticité ou sa véracité, mais par sa capacité de faire entrer en résonance le récepteur. Texte masqué, *Sefarad* vise à dire l'opacité du référent tout en soulignant le pouvoir de la fiction dans l'exploration de l'humain et du passé.

Un récit réparateur

À sa façon, le roman de Marsé va lui aussi signifier l'opacité du référent, au moyen des motifs du carnaval et de la cendre, qui vont respectivement qualifier le temps et l'espace dans lesquels s'inscrit la diégèse. Le motif carnavalesque apparaît à deux reprises, à l'ouverture du roman (p. 9) et dans l'avant-dernier chapitre (p. 331), pour référer au temps suspendu de la dictature et à une vie publique caractérisée par la censure (p. 125-126) et le mensonge d'État : «*Todo está ocurriendo como en un sueño congelado en la placenta de la memoria, en un tiempo suspendido que engendró la caraba de mascaradas públicas e infortunios privados, atropellos y desventuras, calabozos y hierros.*» (p. 9). L'opacité du franquisme est aussi signifiée au moyen de l'espace mortifère qui sert de cadre à la diégèse. Alors que l'action se déroule dans un quartier bien connu des lecteurs de l'œuvre de Marsé, le Guinardó, dont le nom figure dans le roman (p. 180), le récit installe comme toile de fond de l'histoire un espace irréel qui proclame sa fictionnalité :

Por la mañana temprano, arrebujada bajo un cielo aplomado y espectral, la ciudad que se extiende allá abajo parece un espejismo chafado reverberando su descalabro de grises frente al mar, un decorado maltrecho que acabaran de repintar los ángeles nocturnos, esos que remiendan nuestros sueños al despuntar el día. (p. 186)

Dès le début de l'histoire va s'opérer une fusion entre l'espace de Barcelone et celui d'Hiroshima, transformant la cité catalane en espace mortifère sur lequel flotte la même atmosphère que sur la ville japonaise frappée par la bombe :

El último sábado de este remoto mes de agosto que está resultando tan caluroso y que acabará siendo tan distinguido, tan desdichadamente memorable, a media mañana flota todavía en la atmósfera el azufre atomicio con su repelente olor y su desfile fantasmal de muertos como fundidos en plomo, tiesos y despellejados y sin nariz y sin ojos, pero más tarde vienen nubarrones negros atropellándose, el cielo se desploma y el tufo a pelo chamuscado y a huesos calcinados se desvanece bajo la lluvia. Después ha diluviado un buen rato sin parar y ahora vuelve el bochorno y la luz de la tarde parece un estropajo. (p. 62)

En superposant ces deux espaces urbains tout au long du roman (p. 112-13, p. 141), par petites touches, le texte élabore un cadre spatial marqué par la dévastation et la mort, envahi par les traces résiduelles de l'incendie, la cendre :

El inspector se aleja con paso muelle siguiendo la franja de ceniza al borde del terraplén. (p. 61-62)

El inspector ha cogido su carpeta y sigue a mamá y al perro al otro lado de la casa, él mismo abre el portalón y los tres bajan muy despacio los escalones hasta el jardín de cenizas. (p. 198)

Poco después, mirándoles de reojo desde la puerta, ella les ve alejarse muy despacio por la franja cenicienta al borde del torrente, cabizbajos los dos, policía y perro [...]. (p. 199-200)

comme si partout pouvaient se lire les traces d'un incendie dévastateur :

El aire huele a leña quemada. Después de bajar lo que queda de los tres escalones, el inspector observa la pequeña explanada que llega hasta el borde del barranco, una tierra calcinada con restos de lo que en tiempos debió ser un bosquecillo. (p. 59)

Caractérisés par un lexique du pourrissement, de la mort et de la violence, l'espace urbain et les éléments de la nature semblent privés de vie, comme corrompus par cette atmosphère délétère. En témoigne la description du jardin de la maison des Bartra :

En torno a él, enfrente mismo del chalé, asoman muñones de rosales muertos, raíces de un olivo tronchado y retoños enfermizos de geranios o adelfas junto a fragmentos del muro que encerró el antiguo jardín. (...) se queda mirando la vieja fachada orientada al mediodía, rectangular y con una balaustrada musgosa tras la cual debía pudrirse la azotea. (p. 59-60)

La maison elle-même, définie par le narrateur comme «*el chalé de los muertos*» (p. 200), semble vouée à une mort qui annonce en fait celle de ses occupants. N'est-elle pas située dans «*un callejón sin salida*» (p. 43), «*el callejón del Viento*», comme pour traduire métaphoriquement le destin de ces personnages de vaincus, condamnés à la mort et à l'oubli ? La contamination de l'espace barcelonais par celui d'Hiroshima s'attacherait alors à traduire métaphoriquement le cataclysme représenté par le franquisme – référent historique et politique de l'histoire racontée dans *Rabos de lagartija* – pour les familles de vaincus qu'il maintient comme les Bartra, dans une exclusion mortifère. Le motif de la cendre vient aussi s'inscrire implicitement dans le texte à travers l'image du feu destructeur, lié à la mémoire familiale («*Fuego devorando papeles : una imagen recurrente en la memoria familiar.*») (p. 109), pour exprimer une fois de plus l'expérience de la perte – celle des traces – car, comme le rappelle Jacques Derrida «[...] la cendre n'est pas, elle n'est pas ce qui est. Elle reste de ce qui n'est pas, pour ne rappeler au fond friable d'elle-même que non-être ou imprésence»¹⁵. Il ajoute : «La cendre, c'est une non-mémoire absolue, si l'on peut dire»¹⁶. Seul rescapé de cet univers de cendres, animé d'un devoir de mémoire envers les siens, le narrateur se définit comme «*una sombra intra-uterina con una pluma en la mano*» (p. 331), obéissant à une injonction muette de sa mère mourante lui demandant de raconter leur histoire (p. 331).

15. Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 1987, p. 23.

16. Jacques Derrida, *Points de suspension*, Entretiens choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, 1992, p. 222.

Dans le roman de Marsé, le récit a une fonction réparatrice et permet au personnage narrateur de surmonter un trauma originel et ses conséquences. Ce récit s'élabore toujours à partir de traces, plus particulièrement de traces photographiques. Etudiant la fonction de la photographie de l'aviateur Bryan O'Flynn et les dialogues imaginaires que noue David avec ce pilote de chasse de la *Royal Air Force*, Viviane Alary constate :

*Todos los fragmentos de cartas como la foto, rescatados ambos del fuego, funcionan como punto de partida de una historia, piezas incompletas de un rompecabezas que David se esfuerza en completar inventando. La foto entra en el sistema de los aventis. [...] en ninguna novela como en Rabos de lagartija la imagen fotográfica adquiere tal protagonismo.*¹⁷

La création imaginaire que David élabore à partir de traces fonctionne comme mise en abyme de celle à laquelle se livre Víctor adulte avec ses photographies et le livre de *Guerre et paix*. Car le récit tout entier de Víctor constitue une aventi : à partir de quelques traces, des photographies, un livre et le souvenir des confidences faites par son frère, il reconstruit l'histoire familiale mêlant le souvenir et l'imagination et s'offrant le statut imaginaire et extraordinaire d'un narrateur fœtus, aux antipodes de la condition d'handicapé auquel l'a condamné sa naissance prématurée.

Ce narrateur perdu dans un passé antérieur à sa naissance, s'obstinant à revivre sans cesse par la mémoire et l'imagination, une histoire familiale qui n'est plus, puisque tous les siens sont morts, semble affecté du syndrome du survivant. A plusieurs reprises, il exprime le regret de ne pas être mort avec sa mère (p. 331). Au moyen de l'écriture et l'imagination, il se donne un rôle d'acteur au sein d'un passé qu'il n'a pas vécu, formant avec David et sa mère la famille qu'il n'a jamais eue. L'écriture à laquelle il s'adonne avec ferveur, couvrant des cahiers entiers, constitue pour lui le moyen de survivre à un présent indissociable de l'infirmité et de la perte et de surmonter le traumatisme de sa naissance prématurée, indissociable de la mort de sa mère. Le pouvoir curatif de l'écriture est d'ailleurs mis en scène dans le roman, lors de l'épisode où David et son ami Paulino partent à la chasse aux lézards dans le ravin, afin de soigner les hémoroïdes de Paulino, régulièrement violé par son oncle le légionnaire : David explique à son ami que seules les queues de «*palabartijas*» peuvent le guérir (p. 70). Ce mot désigne selon lui une espèce de lézard d'Ibiza «*con la panza verde y amarilla y un rabo que suelta un líquido negro como la tinta, porque le gusta comer libros viejos y periódicos y toda clase de papeles escritos*» (p. 70). Le motif du lézard, associé par le titre à l'amputation, l'est donc aussi à l'écriture, comme le montre la création du mot «*palabartija*», dans lequel la fin de «*lagartija*» est greffé à «*palabra*» : on sait que l'amputation subie par le lézard n'est pas définitive, puisque sa queue coupée repousse, mais ici l'amputation

17. Viviane Alary, «Bryan O'Flynn, "El amigo secreto de la noche"», *Ínsula* n° 759, marzo de 2010, p. 29. Nous pensons que le terme de «mosaïque» est plus approprié dans la mesure où ces traces, en raison du caractère lacunaire avéré de cette histoire familiale, peuvent se combiner de différentes façons en de multiples variations, comme le montre bien le récit de Víctor marqué lui aussi du sceau de l'invention.

– le viol de Paulino – se guérit au moyen de l'écriture¹⁸.

De l'aveu même du narrateur, le lieu où prend source son écriture est précisément ce ravin :

No hay una sola palabra de cuantas llevo registradas aquí, ni una sola palabra emborronada en estos viejos cuadernos escolares –olas interminables y simétricas parodiando una escritura ilegible de discapacitado, es lo que oigo decir– que no esté enraizada en aquel torrente desmoronado y pútrido que mi memoria preserva del olvido (p. 337).

D'ailleurs, ce motif de l'écriture vient s'inscrire à plusieurs reprises dans sa description : «*las pálidas lenguas de arena que yacen intactas en el cauce del torrente con su escritura de ondas simétricas y paralelas*» (p. 223), «*la arena caligrafiada por las lagartijas*» (p. 296). La seconde métaphore dit une fois de plus le lien entre le motif du lézard et celui de l'écriture, tandis que la première met en relation les motifs de l'écriture et de la mer, comme dans les passages relatifs à l'écriture du narrateur dont les gribouillis ont la forme de vagues (p. 337, p. 344). Alors que Barcelone figure l'espace de la non mémoire, de la cendre, le ravin au bord duquel est édifiée la maison des Bartra, caractérisé par les motifs de la trace et de l'écriture, va représenter l'espace d'inscription de l'Histoire, symbolisant un passé qui se refuse à disparaître et qui perdure sous une forme résiduelle. Caractérisé par un réseau métaphorique important, ce ravin est toujours présenté au croisement de deux regards et de deux époques. Il fait l'objet de plusieurs pauses descriptives, dont l'*ekphrasis* des photographies de David, où fusionnent deux regards – celui de David, acteur de l'histoire racontée, et celui du narrateur qui, à partir des photographies, décrit ou imagine un lieu qu'il n'a jamais vu en vrai. Au niveau diégétique, le dédoublement du temps de l'histoire entre le présent de David et un passé plus ancien, permet, au moyen de l'opposition des temps verbaux (p. 74-76), de juxtaposer deux images du ravin, la première révolue (cf. l'emploi du passé simple : «*socavó*», «*mordieron*», «*hubo*»), celle d'un lieu fertile irrigué par l'eau, et la seconde toujours d'actualité (cf. l'emploi du présent : «*discurre*», «*muestra*», «*resta*», etc.), celle d'un lieu stérile déserté par l'homme, envahi par des plantes de climat aride, des insectes, des bestioles répugnantes ou venimeuses (cf. l'énumération : «*Ratas, escorpiones, escarabajos, arañas, lagartas, saltamontes, sapos y culebras*») et servant de décharge publique. La construction du ravin comme espace symbolique s'élabore aussi progressivement grâce à un jeu de symétries : le réseau de comparaisons qui le caractérisent opère une métamorphose de cet endroit où viennent s'inscrire d'autres lieux appartenant à la biographie de David et de sa famille, transformant le ravin en lieu de mémoire. Certaines comparaisons ou adjectivations donnent lieu à une anthropomorphisation de la nature ou des objets, qu'elles transforment en blessés ou en morts («*exangües*

18. À propos de « palabartija », Viviane Alary remarque : « Les jeux métaphoriques mettent en avant le pouvoir de la parole, une parole qui panse les plaies et qui n'engage que celui qui y croit puisqu'elle est avant tout une aventi. », Viviane Alary, *Filles de la mémoire. Les images fixes de Juan Marsé*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2013, p. 112

hendiduras en los flancos», «*como heridas mal cerradas*», «*una muñeca de celuloide decapitada*»). La description du lieu peut évoquer celle d'une ville en ruines, comme celles qui furent frappées par un bombardement au cours de la guerre civile récente («*alguna astilla podrida apuntando al cielo*», «*una pared [...] con grietas*», «*vidrios rotos centelleando al sol del mediodía*», «*una efusión de polvo, como el resplandor de un incendio; podrían ser niños o ratas asustadas*»), à l'instar de Barcelone. Il est d'ailleurs caractérisé par un lexique de la mort («*podrida*», «*decapitada*», «*olor pútrido*», «*hedor*», «*mórbidas*»). Le narrateur a aussi recours à des métaphores («*lenguas de arena*», «*el rugido cavernoso*», «*las sombrías espumas que un día mordieron con saña esta tierra arcillosa y encrestada*») et des comparaisons maritimes («*un suave perfume a sandía partida y a algas marinas, como el de las redes de pesca alfombrando la arena frente a la casita de la abuela en Mataró*», «*mórbidas dunas como panzas de pescado*») pour transformer le ravin en un espace ouvert sur la mer, convoquant au moyen de sensations olfactives et visuelles la maison de la grand-mère défunte. Il constitue le lieu privilégié d'apparition du père, d'abord seul, puis accompagné de Chispa, après son assassinat présumé par Galván. Les conversations imaginaires qu'engage David avec Víctor et Chispa permettent de conclure à la mort du père, transformé à son tour en trace du passé. Au chapitre 10 l'apparition du père est décrite en ces termes :

Se acerca papá con las manos sucias y la frente alta, la colilla retozando en las comisuras de la boca y la botella de coñac agarrada por el gollete bailando en su mano, viene como desafiando el viento de una maldición o de una quimera empeñada en retenerle aquí, en este maloliente repliegue de la historia. (p. 295).

Le ravin est alors caractérisé par des termes connotant la puanteur («*maloliente repliegue*»), l'imaginaire («*quimera*»), le mauvais sort («*una maldición*») et l'histoire («*la historia*»). Il faut noter que le nom «histoire», en raison de l'emploi du « h » minuscule, peut être un synonyme de «diégèse» et renvoyer à la littérature, mais il peut aussi se faire expression de l'Histoire collective, considérée non pas du point de vue des grands acteurs de ce monde, mais de celui des plus humbles, des oubliés de l'Histoire. Il renvoie en ce sens à la notion d'intrahistoire développée par Unamuno, qui utilise d'ailleurs la métaphore marine pour signifier l'oubli¹⁹. Une des métaphores («*el viento de una maldición*»

19. «*Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera el sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del 'presente momento histórico', no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizada así, una capa dura no mayor con respecto a la vida intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del*

o de una quimera») présente la lutte du père contre une force immatérielle («viento») et imaginaire («quimera») qui le poursuit («una maldición»). L'autre image («el maloliente repliegue de la historia») unit un terme qui rend compte de la réalité géologique du ravin à un nom commun qui désigne aussi bien la fiction que la mémoire historique. Ces deux métaphores doivent être analysées conjointement car elles introduisent un thème développé aussi bien dans la littérature que dans l'historiographie contemporaine : celui de l'Histoire comme récit inventé, visant ainsi à inclure implicitement dans le texte une réflexion sur le passé de l'Espagne et sur la mémoire des républicains, occultée par le franquisme. Le ravin devient le symbole de la mémoire rouge ensevelie, dont quelques traces seulement affleurent dans le présent. Il s'agit d'une mémoire résiduelle, fragile car soumise aux caprices du temps : il est dit dans le roman que, sur les dernières photographies prises par David, les pluies torrentielles ont fait apparaître de nouveaux objets aux yeux des gens (p. 337), comme pour suggérer qu'il s'agit d'une mémoire éphémère et mouvante. De même, l'écriture du narrateur caractérisée par l'image des vagues, est une eau dont la puissance évocatrice redonne vie à ce lieu stérile et ramène sans cesse à la surface de nouveaux pans du passé des oubliés de l'Histoire, figurés par les fragments de ce texte mosaïque. En produisant des traces illisibles et incompréhensibles pour tout autre que lui-même, le narrateur, à l'instar de son frère David montant la garde sur le seuil de la maison familiale, s'est instauré gardien du seuil, celui d'une histoire familiale à laquelle son récit redonne vie tout en la préservant à la fois de l'oubli et d'autrui au moyen d'un récit incommunicable : «*Mi lápiz corre sobre el papel pautado solamente para mantener inviolado su recuerdo.*» (p. 337), dit-il à propos du ravin. L'absence d'ancrage du temps de la narration dans un temps référentiel précis (on sait simplement que le narrateur est adulte puisque Lucía, âgée de deux ans en 1951, s'occupe à présent de lui) ouvre le présent de l'écriture du personnage narrateur sur celui de la production du texte et de sa réception, renvoyant le lecteur à son propre présent que cette voix qui a du mal à se faire comprendre vient interroger, comme pour signifier la non récupération de la mémoire des vaincus au moment de la publication du roman de Marsé.

En définitive, dans ces deux romans contemporains construits sur une tension constante entre référence et autoréférence, l'opacité de la forme – la mosaïque textuelle – est un moyen de dire celle du référent et sa possible falsification. En accordant un rôle clé au lecteur dans la construction du texte, l'écriture fragmentaire l'amène à s'interroger sur son propre rapport à l'histoire. Elle traduit aussi l'engagement d'écrivains qui, par la production de ces textes, signifient leur volonté d'appartenir au groupe organisateur de la mémoire collective, fût-ce en pointant les possibles manipulations de cette dernière.

progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras.» Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Cátedra, 2005, «La tradición eterna» (III), p. 144-145.