

Quel référent pour les romans de la post-mémoire au début du XXI^e siècle ?

Catherine Orsini-Saillet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3555>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.3555

ISBN : 979-10-300-0156-3

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 773-786

ISBN : 978-2-86781-963-6

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Catherine Orsini-Saillet, « Quel référent pour les romans de la post-mémoire au début du XXI^e siècle ? », *Bulletin hispanique* [En ligne], 116-2 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2017, consulté le 21 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3555> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.3555

Quel référent pour les romans de la post-mémoire au début du XXI^e siècle ?

CATHERINE ORSINI-SAILLET
Université de Bourgogne, EA 4182

Nous entendons montrer la confusion qui peut exister, dans deux exemples de romans de la mémoire ou de la post-mémoire (Martina la rosa número trece d'Ángeles López et El día de mañana d'Ignacio Martínez de Pisón), entre écriture référentielle et autoréférentielle et remettre en question la distinction qui se fait habituellement entre la nature endogène de l'autoréférence et la nature exogène de l'opération de référence. C'est la genèse de l'écriture qui devient alors le principal référent.

Mots-clés : roman espagnol, XX^e siècle, mémoire, écriture référentielle, autoréférence.

Queremos mostrar la confusión que puede existir, en dos novelas de la memoria o de la postmemoria (Martina la rosa número trece de Ángeles López y El día de mañana de Ignacio Martínez de Pisón), entre escritura referencial y escritura autorreferencial y poner en tela de juicio la distinción que se suele hacer entre la naturaleza endógena de la autoreferencia y la naturaleza exógena de la referencia. La génesis de la escritura se convierte entonces en el principal referente.

Palabras clave: novela española, siglo XX, memoria, escritura referencial, autorreferencia.

We intend to show the confusion between referential and self-referential writing in two memory novels or post-memory novels, "Martina la rosa numero trece" by Angeles Lopez, and "El día de mañana" by Ignacio Martinez de Pison, questioning the usual distinction between the endogenous quality of self-reference and the exogenous quality of the reference technique. The genesis of the writing thus becomes the main referent.

Keywords: Spanish novel, XXth century, memory, referential writing, autoreference.

Dans l'« Introduction » au volume *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Geneviève Champeau écrivait, il y a vingt ans, que « l'histoire du roman espagnol contemporain, au cours de ce dernier demi-siècle,

semble osciller entre les deux pôles référentiel et autoréférentiel. Principalement réaliste des années 40 au début des années 60, jusqu'au déclin du "réalisme social", il développe par la suite un retour réflexif de l'écriture sur elle-même qui a suggéré à Gonzalo Sobejano l'expression de "*novela ensimismada*"¹. Depuis la date où ont été publiées ces lignes, un nombre non négligeable d'auteurs espagnols ont continué de renforcer le lien entre le roman et le « monde »², poursuivant ce retour à la pratique d'une « écriture ouvertement référentielle » opéré par les représentants de la « *nueva narrativa* » dans les années 80³. Depuis lors, nous pouvons également observer la consolidation de certaines tendances et tout particulièrement le *boom* du roman de la mémoire qui ne va pas constituer une réelle nouveauté sauf à parler de post-mémoire, de mémoire de deuxième génération ; ce phénomène prend une ampleur considérable à partir de la fin des années 90 et sous la plume d'auteurs qui n'ont connu ni la guerre ni les années les plus dures du franquisme et qui, pour certains, n'avaient jamais abordé de façon frontale le passé récent avant le début du XXI^e siècle. C'est le cas des deux auteurs auxquels je vais m'intéresser : Ignacio Martínez de Pisón, qui intègre cette tendance avec le succès de *Enterrar a los muertos*⁴, puis avec *Dientes de leche*⁵ et enfin en publiant *El día de mañana*⁶ ; et Ángeles López qui écrit *Martina la rosa número trece*⁷ non pas parce qu'elle sent une attirance particulière pour la mémoire historique mais pour des raisons plus personnelles, voire familiales. C'est le seul de ses romans où elle aborde la Guerre d'Espagne.

Si l'on interroge, à la lumière de la réflexion de Geneviève Champeau, ce roman de la post-mémoire, modalité particulière du roman de la mémoire, il n'est pas certain que l'on puisse le ranger de façon préférentielle dans l'un des pôles. Ce type de roman se présente plutôt comme un objet d'étude privilégié pour montrer l'indissociabilité de ces deux pôles et peut-être surtout un changement de perspective quant au référent visé et reconstruit par le texte. Nous adoptons ici la distinction que font Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau dans leur *Dictionnaire d'analyse du discours*, pour qui la référence est bien l'opération qui permet à un signe linguistique, une expression, un texte de renvoyer à une réalité alors que « le référent est la réalité pointée par la référence »⁸. Par ailleurs nous entendons par « autoréférentiels », ces textes

1. Geneviève Champeau (Ed.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des pays ibériques, 1994, p. 8.

2. Cette tendance dépasse largement les limites de la péninsule ibérique : voir par exemple le dossier « Le roman parle du monde », dans Brière Émilie et Mélanie Lamarre (sous la dir. de), *Revue des sciences humaines*, n° 299, juillet-septembre 2010.

3. Geneviève Champeau, *op. cit.*, p. 9.

4. Ignacio Martínez de Pisón, *Enterrar a los muertos*, Barcelona, Seix Barral, 2005.

5. Ignacio Martínez de Pisón, *Dientes de leche*, Barcelona, Seix Barral, 2008.

6. Ignacio Martínez de Pisón, *El día de mañana*, Barcelona, Seix Barral, 2011. Toutes les citations renverront à cette édition.

7. Ángeles López, *Martina la rosa número trece*, Barcelona, Seix Barral, 2006. Toutes les citations renverront à cette édition.

8. « Référence » in Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau (Dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 487-488.

autoréflexifs qui incluent une mise en scène de leur genèse ou une réflexion sur leur propre élaboration.

Un essai de classification de ces romans de la post-mémoire a été mené par Elina Liikanen ; elle propose de les différencier en fonction du type de représentation du passé qu'ils adoptent et distingue trois modes : le mode du vécu, celui de la reconstruction et enfin celui de la déconstruction. Le premier s'inscrit dans le pôle référentiel ; le passé est recréé en proposant une « illusion mimétique » alors que les deux autres, chaque fois plus réflexifs, s'inscrivent dans le pôle autoréférentiel puisque le mode de la reconstruction met en évidence le processus qui permet de reconstruire le passé depuis le présent ; le mode de la déconstruction est celui de « textes autoréflexifs qui brisent l'illusion mimétique pour explorer et remettre en cause les pratiques de représentation habituelles »⁹. On se rend compte que les trois modes distingués dépendent de l'importance accordée à l'autoréférence et à son rôle dans le roman. Dans l'« Introduction » au volume issu du colloque de 1992 déjà cité, Geneviève Champeau précisait d'ailleurs que « la distinction entre écriture référentielle et autoréférentielle est utile dans la mesure où elle a une fonction classificatoire et permet de distinguer la tendance dominante d'une œuvre ou d'un groupe d'œuvres » mais aussi qu'« il n'y a pas de conflit entre référence et autoréférence qui ne sont que deux formes de référence dont seule la nature endogène ou exogène varie »¹⁰. Là encore, le roman de la mémoire, tel qu'il est pratiqué depuis le début du XXI^e siècle, semble présenter une singularité en mettant en question la nature endogène de l'autoréférence et en rendant problématique le pacte référentiel qu'il est censé nouer avec le lecteur.

Parmi la quantité de titres qui ont inondé le marché, *Martina la rosa número 13* et *El día de mañana* sont représentatifs de deux options possibles vis-à-vis de la référence et de l'autoréférence : nous avons, d'une part, la présence d'un discours autoréflexif ou bien son absence apparente ; d'autre part, ils rappellent qu'une même opération de référence peut chercher à reconstruire un référent qui est supposé exister ou avoir existé dans le hors-texte ou bien un référent totalement fictionnel. *El día de mañana* a un référent fictionnel et l'autoréférence reste discrète ; dans *Martina la rosa número trece*, au contraire, le récit de la genèse est envahissant et le roman reconstruit un référent historique attesté dans le monde extralinguistique, Martina étant l'une des Treize Roses exécutées le 5 août 1939 à Madrid et donc un personnage emblématique de l'horreur d'une répression aveugle.

9. Elina Liikanen, « Mémoires du conflit, mémoires en conflit. Représentations de la guerre civile et du franquisme dans le roman espagnol actuel », *Les Langues Néo-latines*, n° 354, 2010, p. 45-64. Une version plus synthétique de cet article a été publiée en 2012 sous le titre : « Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo », in Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez, *La memoria novelada*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 43-53. Dans cette dernière, le mode de la « déconstruction » devient « *modo contestatario* » pour mieux souligner les implications éthiques qui découlent de ce choix fait par des auteurs critiques.

10. Geneviève Champeau, *op. cit.*, p. 10.

Au fil de cet article, nous nous interrogerons sur ce que devient le pacte référentiel, qui fonde théoriquement un roman de la mémoire, quand le référent est devenu problématique ; nous verrons, en revanche, que le discours autoréférentiel est toujours présent dans la mesure où le plus souvent ces romans de la post-mémoire comportent, même de façon implicite, un discours sur ce qu'ils font et sur la façon dont ils se positionnent par rapport au discours sur la mémoire. Nous terminerons en posant la question de la nature – endogène ou exogène – de l'autoréférence dans ce type de récit.

1. LE PACTE RÉFÉRENTIEL MALMENÉ OU LE RÉFÉRENT PERDU

Le roman de la mémoire, ou de la post-mémoire, se présente comme un genre ou un sous-genre référentiel puisque les textes pointent un référent attesté dans le hors-texte, ou qui aurait pu l'être, mais aussi et surtout parce qu'ils mettent en place des stratégies qui donnent ou semblent donner des gages de l'existence passée de ce dont ils parlent. Ils se fondent donc sur un « pacte référentiel » au sens où l'entend Philippe Lejeune : « Tous les textes référentiels comportent ce que j'appellerai un "pacte référentiel", implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend. »¹¹

Néanmoins le référent visé par ce type de roman est par essence problématique puisque la mémoire ne permet en aucun cas de renvoyer à un référent stable ; elle ne peut qu'en donner une image déformée, subjective, soumise à variation, proposer une construction ou reconstruction personnelle qui passe par le filtre de l'imagination. Si l'opération de référence dans le roman est problématique de par la nature discursive de ce dernier, elle l'est donc doublement dans le cas du roman de la mémoire. Les auteurs ne renoncent pas pour autant à tenter de nous faire croire qu'ils réfèrent et cela est particulièrement évident dans le roman d'Ángeles López, *Martina la rosa número 13*, dès le paratexte.

Le choix du titre renvoie à l'épisode tragique de l'exécution des Treize Roses le 5 août 1939 et place le personnage éponyme dans un cadre historique d'autant plus connu qu'Ángeles López publie ce roman après le succès de *La voz dormida*¹², roman de Dulce Chacón dans lequel les Treize Roses occupent une place importante comme figures emblématiques des victimes de la répression même si le roman ne raconte pas directement leur histoire ; citons également la publication, dans les années qui précèdent, de *Trece rosas rojas* de Carlos Fonseca¹³ et de *Las trece rosas*, roman de Jesús Ferrero¹⁴, la diffusion du documentaire *Que mi nombre no se borre de la historia*¹⁵, dont le titre reprend la dernière phrase de la lettre adressée par l'une des Roses, Julia

11. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 36.

12. Dulce Chacón, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2003.

13. Carlos Fonseca, *Trece rosas rojas*, Madrid, Temas de hoy, 2004.

14. Jesús Ferrero, *Las trece rosas*, Madrid, Siruela, 2003.

15. *Que mi nombre no se borre de la historia*, Verónica Vigil y José María Almela (Delta Films, 2004).

Conesa, à sa famille avant d'être fusillée. Pour les lecteurs informés, la « *rosa número trece* » désigne donc un référent clairement identifiable dont le texte de la quatrième de couverture rend compte en quelques lignes pour rappeler qui elles furent et quelle fin tragique les attendait. Le choix de la photo de couverture, en noir et blanc, participe du même effet. En outre, l'auteur insère dans le roman des photographies en noir et blanc de la jeune Martina Barroso et de sa famille (parents, frère, sœur, belle-sœur, nièce) ou encore des clichés qui rendent compte de son activité en tant que militante de la JSU. Ainsi le lecteur découvre-t-il les ateliers où les militantes cousaient les uniformes des soldats partis au front ou encore les *comedores sociales*... mais aussi le *Departamento de Menores* de la prison de Ventas où Martina, malgré ses 22 ans, passa quelques mois de détention. À ces images, s'ajoute la reproduction de documents en fac-similés, tels que des déclarations signées par Martina, ou le « *sumario sobre la causa de Luis Barroso* », avec l'indication des archives où ils ont été retrouvés en gage de véracité. L'inclusion de nombreuses citations de documents historiques produit la même impression : dans le chapitre IX, par exemple, l'utilisation de l'italique pour la reproduction des textes des documents historiques introduit une ligne de démarcation par rapport aux lettres romaines du récit de Paloma, narratrice. En outre, Ángeles López mentionne dans la section finale intitulée « *Agradecimientos* » les archives qu'elle a pu consulter.

Le référent historique est donc reconstruit de façon à ce que le récit puisse supporter l'épreuve de la vérification, en particulier grâce au paratexte, et des procédés qui tendent vers le même effet se retrouvent dans le texte. En effet, la narratrice se présente sous le nom de Paloma, c'est-à-dire celui de la petite-nièce de Martina et belle-sœur d'Ángeles López, que l'on peut voir témoigner par exemple dans le documentaire *Que mi nombre no se borre de la historia*. La revendication du lien familial qui la rapproche de son personnage semble être un gage de vérité tout comme son souci de placer le récit sous l'autorité des témoignages de celles qui ont connu Martina ou une des Roses ou sous celle de journalistes ou d'historiens qui ont fait des recherches sur cet épisode de la répression. La narratrice qualifie ces textes de « *trozos de verdad enterrada en libros* » (p. 186). On pourrait ajouter que même quand la narratrice exprime ses doutes sur certaines données, elle augmente de fait le degré de fiabilité d'un récit qui ne cherche pas à faire passer pour vrai ce qu'il ne sait pas.

La construction du roman participe du même effet car les 18 chapitres numérotés du récit de la vie de Martina par la narratrice Paloma sont encadrés par deux séries de textes liminaires non numérotés. Les deux premiers consistent en des remerciements et en une introduction et sont placés sous l'autorité d'Ángeles López, l'avant-dernier reproduit un des premiers poèmes écrits sur les Treize Roses par une codétenue et le dernier est un texte de Mari Carmen Cuesta, présentée comme « *superviviente del Departamento de Menores en la cárcel de Ventas* » et donc comme témoin. Ces pièces liminaires occupent une place stratégique et constituent un point de friction entre le hors-texte et la fiction, entre le factuel et le fictionnel, qui là encore semble donner des garanties de véracité.

Grâce à la mise en œuvre de ce dispositif d'une grande efficacité, le texte « réfère », et renvoie, ou du moins nous en donne-t-il l'illusion, à une réalité extralinguistique, Martina et son funeste destin. Nous pouvons nous interroger néanmoins sur la nature de ce référent lorsqu'Ángeles López décide d'écrire son roman, alors que la jeune femme est morte depuis plus de 60 ans, que les autorités franquistes ont pris soin de détruire toute trace, que sa mémoire a été interdite pendant les longues années de la dictature et que l'épisode de son exécution a été mythifié immédiatement après les faits. Le référent Martina n'est en réalité qu'une construction discursive, un palimpseste, constitué de tous les discours transmis dès le lendemain de sa mort par les détenues qui l'ont connue ou ont connu les autres Roses et les ont élevées au rang de mythe. Ces témoignages, d'abord oraux puis retranscrits, sont le fait de femmes qui les ont côtoyées, ou qui étaient tout simplement dans la prison cette nuit-là ; elles racontent ce qu'elles ont vu mais aussi ce que d'autres ont raconté ; les témoignages existants sont aussi ceux d'anciennes détenues qui parfois n'ont jamais été incarcérées à Ventas mais dans d'autres centres où l'histoire tragique a été transmise par des détenues en provenance de Ventas... Très rapidement il n'est donc resté qu'une série de versions légendaires et déformées de cette histoire ; les sources citées par la narratrice inscrivent cette légende dans le texte de *Martina la rosa número trece*. Donnons un exemple : Ángeles López cite le témoignage d'Ángeles García-Madrid qui consacre quelques pages à cette histoire dans *Requiem por la libertad*, roman autobiographique de son expérience carcérale qu'elle publie en 1982¹⁶. Si Ángeles García-Madrid était bien à Ventas cette nuit-là, elle n'a néanmoins pas suivi les jeunes filles dans la « chapelle » où elles furent invitées à se confesser et à prendre congé de leurs proches. Elle fait pourtant le récit de ces heures qui ont précédé l'exécution en racontant ce qu'elle a appris de la bouche de María Lacrampe qui, en sa qualité d'infirmière, put accompagner les jeunes condamnées. Même un récit émanant d'une détenue de Ventas peut donc être un récit de deuxième main. De nombreux témoignages de ce type vont rapidement circuler sous forme de récits de femmes qui n'étaient pas présentes ce jour-là mais qui laissent penser qu'elles ont été des témoins oculaires privilégiés. Le référent du roman est un mythe qui s'est établi dès l'époque du franquisme, qui est sorti de la clandestinité pendant la Transition et est devenu extrêmement populaire depuis une dizaine d'années¹⁷. Si le roman reconstruit le référent, il ne peut le faire qu'à partir de fragments de discours, eux-mêmes en partie fictionnels. Le pacte référentiel devient alors totalement illusoire et repose sur un référent problématique, perdu, déformé, mythifié et fictionnalisé¹⁸. Dans les romans de

16. Ángeles García-Madrid, *Requiem por la libertad*, Madrid, Alianza Hispánica, 2003 (1^{re} édition 1982).

17. Voir Catherine Orsini-Saillet, « Las Trece Rosas en el imaginario político y literario de la España actual », in Paloma Bravo et Alexandra Palau (dir.), *Figures emblématiques de l'imaginaire politique espagnol*, Paris, INDIGO & Côté-femmes éditions, 2013, p. 123-141.

18. Pour renforcer cet argument nous aurions pu également analyser comment l'histoire de Luis, le frère de Martina, qui va trouver la mort au front, est transmise grâce aux « visions »

la post-mémoire, le recours à la fiction finit par dire paradoxalement la perte du référent historique en même temps qu'il cherche à la compenser.

Passons maintenant au roman d'Ignacio Martínez de Pisón, d'un genre bien différent puisqu'il propose une fresque du tardo-franquisme autour d'un personnage clef fictionnel, Justo Gil, qui ne renvoie qu'à une réalité plausible et à un archétype : « l'indic », le mouchard qui collabore avec la police sans le moindre scrupule. Le livre s'affiche comme un roman et même si ponctuellement les personnages de fiction sont mis en rapport avec quelques grands noms de la vie intellectuelle de la deuxième moitié du XX^e siècle, le but n'est pas de faire croire à un référent historique préexistant, mais simplement d'élaborer une fresque qui emprunte au réalisme littéraire ; le lecteur est plongé dans une réalité d'époque, à laquelle il peut croire, plus ou moins ingénument, le temps de la lecture. Cette immersion dans l'ambiance d'une époque est facilitée par la grande discrétion du discours autoréférentiel, par le recours massif du récit à la première personne qui invite à l'identification, par l'absence de procédés de distanciation ou métatextuels. Néanmoins, l'auteur fait un choix lourd de signification, celui du roman choral dont la composition et la prise en charge narrative introduisent une autoréférence beaucoup plus implicite et néanmoins extrêmement efficace.

2. L'AUTORÉFÉRENCE IMPLICITE : EL DÍA DE MAÑANA ET LE ROMAN CHORAL

Avec ce roman, Ignacio Martínez de Pisón recrée la vie et la déchéance d'un homme qui arrive à Barcelone, fuyant l'Aragon suite aux grandes crues de 1962 : c'est l'histoire de Justo Gil, qui devient l'indic du policier Mateo Moreno. Le lecteur suit les points de vue amis et ennemis d'une série de personnages qui l'ont connu et qui font le récit des aventures ou mésaventures qu'ils ont vécues à ses côtés. Le roman se compose de cinq parties suivies d'un épilogue

d'une belle-sœur clairvoyante, Manola. Pendant la guerre, le soir, elle raconte ce qu'elle « voit » à Martina :

« *-Su división, tras varios meses de entrenamiento, fue enviada de forma urgente para frenar la ofensiva que había roto el Frente de Aragón. Al mando: el teniente coronel Tagüena.*

-¿Estás segura Manola? ¿Cómo puedes saber tantos datos, sin saberlos?

-Porque lo estoy viendo. Como las películas que veíamos los domingos en el Cine Europa. Primero una secuencia, luego otra... y otra. Escucho los diálogos, huelo su miedo, siento el hambre, el frío y la ferocidad que les empuja; creo que el 16 de marzo, desde la Sierra, marcharon hacia el frente del Este. [...]

Desortada sin Luis, sólo podía ampararse en lo que Manola sabía, o creía saber. O inventaba. Que más le daba a Martina. Destituída de su propia vida sin su hermano, sólo su cuñada se acercaba a Dios: el que ve sin ser visto.

-Respondo de ello... Lo veo. Puedes creerlo o no, niña. [...]

-¿Qué más ves, Manola? Pero no omitas nada. Dime la verdad. Dime la verdad, que sabré ponerla en su sitio. » (p. 85-86).

La « vision » de l'histoire de Luis transmise par Manola sera souvent corroborée par la référence à des documents ou pseudo-documents officiels. Cette façon d'accéder à l'histoire met donc en abyme la manière dont tout le roman réfère.

et d'une note de l'auteur. Chacune de ces sections est subdivisée en groupes de séquences prises en charge par un même locuteur (de 30 à 40 séquences par partie réparties entre 3, 4 ou 5 locuteurs ; une seule séquence compose l'épilogue). L'alternance est apparemment totalement aléatoire mais certaines voix sont clairement prépondérantes, en particulier celles de Carme Román dont Justo est éperdument amoureux et de Mateo Moreno, le policier de la *Brigada político-social* qui en fait son confident. Lorsque la parole est donnée à l'un des personnages, il la garde pendant un nombre plus ou moins grand de séquences. Le lecteur n'éprouve aucune difficulté à identifier le locuteur, dont le nom est toujours précisé en début de séquence et qui assume son récit à la première personne. Les 171 séquences, sans exception, incluent dans leur première phrase « *dice* + le nom du personnage locuteur ». En outre, la table des matières propose un schéma des parties et de leur composition en énumérant le nom de tous ceux qui prennent la parole : 1. *Habla Martín Tello*, 2. *Habla Pascual Ortega*, etc. Cette table des matières occulte néanmoins le nombre de fragments pris en charge par chacun des personnages à l'intérieur des groupements de séquences et ne donne qu'un aperçu tronqué de la composition. Au total, ce sont treize voix qui se relaient pour raconter la vie de Justo Gil à qui le narrateur ne cède jamais la parole.

Le résultat est que le roman affiche une structure de mosaïque, chaque fragment étant la tesselle d'un même tout, qui finit par dessiner les contours de la figure de Justo Gil et son itinéraire en faisant émerger toutes les facettes d'un personnage complexe et en obligeant le lecteur à réviser son jugement ; les blancs typographiques mettent en évidence les séparations entre les différentes tesselles. C'est dans ces interstices que se fait entendre la voix d'un narrateur supérieur, extradiégétique, responsable de l'organisation du récit.

En effet, si chacun des fragments se présente comme un récit à la première personne pris en charge par un narrateur intradiégétique ou locuteur, une instance discrète distribue les tours de parole, en se contentant d'introduire chacune des séquences par le verbe « *decir* », on ne peut plus neutre. Cette instance de régie affiche son rôle de distributeur de paroles, maintient tout au long du récit une position surplombante, ne sait rien de plus que ce que disent les personnages, et se garde de tout jugement ou interprétation. Elle se contente d'enregistrer les différents témoignages dans un temps indéfini, celui du présent de l'énonciation postérieur aux événements, proche du temps de l'écriture ; elle est donc la voix de la reconstruction rétrospective, et, au fur et à mesure que le roman avance, cette instance devient le dépositaire de la mémoire de tous les autres personnages, et partage avec le lecteur la connaissance de toutes les facettes de cet homme complexe.

Cette voix surplombante reste anonyme. Elle ne prend corps qu'en de rares occasions lorsque les personnages-locuteurs semblent lui adresser directement la parole et répondre à ses questions, comme par exemple au début de la huitième séquence : « *¿Qué fue de la chica?, dice Pascual Ortega. Podría decirte que se hizo amante del repeinado ese.* » (p. 20) ; ou encore « *¿Qué te voy a contar que no sepas?* » (p. 63) ; « *pero no te olvidas de la época. Estábamos en el año*

69. » (p. 121). Le narrateur n'existe en première personne que par le « *tú* » ou le « *usted* » que lui renvoient les locuteurs ou grâce à certaines phrases interrogatives qui semblent reprendre les questions posées par le narrateur et qui enclenchent les différents récits : « *¿Cuándo y dónde conocí a Justo? No lo recuerdo, pero seguro que fue en una de esas reuniones...* » (p. 330). La structure de l'enquête ou de la quête est donc présente en creux, sans être véritablement affichée, sans devenir explicitement l'objet du récit.

Cette quête est représentée par un des personnages secondaires, un des locuteurs qui se distingue des autres pour plusieurs raisons : il fait partie des quelques personnages qui n'ont qu'un seul tour de parole mais surtout il est le seul qui n'a jamais côtoyé Justo Gil et qui n'appartient pas à la même génération. Toni Coll est né en 1977 alors que Justo est mort en 1978. Toni représente la génération de la *desmemoria* qui soudain se rend compte du vide de sa mémoire quand il découvre les dossiers de son grand-père pleins de photos et de rapports qui datent des années 60. Ces dossiers viennent des archives de la police, ils sont portés à la connaissance du grand-père dans les années 80, et celui-ci comprend alors que son cercle d'amis, militants antifranquistes, a été infiltré et a fait l'objet d'une surveillance. Le lecteur retrouve Toni dans l'épilogue, en compagnie de Carme Román, laquelle fait le récit de leur rencontre au narrateur anonyme. L'épilogue commence avec ces mots : « *Nos vemos en la cafetería del Ateneu, dice Carme Román. A Toni, le había conocido unos días antes en la retrospectiva que el Palau de la Virreina había dedicado a la obra de Ferran Coll, su abuelo, muerto un par de años atrás.* » (p. 377). Toni était alors en quête de l'histoire de son grand-père et de l'identité de l'indic qui avait fourni les rapports ; il interroge Carme qui se livre :

Toni me pidió que le contara todo lo que sabía. Al principio no entendí los motivos de su curiosidad. Luego intuí que se sentía en el deber de completar una investigación que su abuelo había dejado a medias. –Cuéntamelo todo –repitió–. Háblame. [...] De ti, de Justo... Respiré hondo, me arreglé el peinado y comencé: –Se puede decir que Justo y yo fuimos socios. Eso fue en 1964, dos años después de que mis padres y mi hermano murieran en la riada y yo me vine a Barcelona a vivir con mis tíos... (p. 377)

Le roman s'achève sur ces paroles qui reproduisent mot pour mot le début de la treizième séquence du roman, la première prise en charge par Carme Román¹⁹. La répétition dans l'*explicit* du début du récit de Carme fait que tout le roman se présente comme les réponses qu'apportent les personnages à un narrateur désireux de savoir et qui, à l'image d'un Toni Coll, entreprend une quête-enquête sur Justo Gil et à travers lui, sur la vie de son grand-père et la société du tardo-franquisme. Les exhortations formulées par Toni face à Carme – « *Cuéntamelo todo –repitió–. Háblame.* » – sont aussi celles du narrateur, bien que celles-ci restent implicites. La situation dans laquelle se trouvent Toni et Carme dans l'épilogue reproduit l'attitude des personnages face au narrateur

19. « *Se puede decir que Justo y yo fuimos socios, dice Carme Román. Eso fue en 1964, dos años después de que mis padres y mi hermano murieran en la riada y yo me viniera a Barcelona a vivir con mis tíos.* » (p. 27-28).

dans tout le roman. Au terme du récit, les phrases déjà connues du lecteur sont présentées comme ce que Carme a dit à Toni Coll lors de leur première rencontre ; celle-ci fait donc au narrateur anonyme le récit d'un récit, ce qui n'apparaît pas au début de la treizième séquence puisque le destinataire initial, Toni, est alors occulté. Ce personnage introduit une voix réflexive dans le récit et met en abyme la structure du roman ; il est le miroir ou le double du narrateur et finit par se confondre avec lui dans l'épilogue. À l'instar de Toni, le narrateur apparaît alors comme une figure d'enquêteur, il est la dernière instance responsable du récit et de l'agencement des témoignages offerts au lecteur. Il est porteur, par son faire, d'un discours sur la genèse du roman, sur le faire de l'écriture et son sens, loin des pratiques métatextuelles envahissantes.

Si l'on compare ce roman avec celui d'Ángeles López, il apparaît que le discours réflexif reste discret, sans perdre néanmoins de son efficacité. Le choix du roman choral renvoie ici à la collecte de témoignages, les tesselles de la mosaïque, équivalent verbal de l'obsession mémorielle du grand-père de Toni, Ferran Coll, qui avait entrepris de sauver sa mémoire par le dessin :

Y enseñada mi abuelo se obsesionó por recordar, por rescatar de su memoria algún gesto o facción peculiar que le ayudara a representarse a ese hombre. Lo hacía como él sabía: tratando de atrapar con el lápiz alguno de aquellos rasgos movedizos, cambiantes, persiguiendo sobre el papel el hilo finísimo del recuerdo. Aquel invierno dedicó mañanas y tardes a hacer dibujos del chivato, de ese chivato vislumbreado o entrevisto o simplemente imaginado, y el resultado fue una vasta serie de bosquejos en los que el retratado, sin parecerse nunca, era siempre el mismo. (p. 113)

Cet exemple que l'on pourrait étendre à d'autres romans semble indiquer que parmi les romans de la mémoire actuels, il doit être bien difficile d'en trouver qui s'inscrivent pleinement dans le pôle référentiel. D'ailleurs si l'on reprend ceux que Elina Liikanen classe dans ce qu'elle appelle le « mode du vécu », on pourrait aisément, pour certains au moins, montrer qu'ils incluent aussi une réflexion discrète mais pleine de sens sur leur faire²⁰.

3. L'AUTORÉFÉRENCE PEUT-ELLE ÊTRE DE NATURE EXOGÈNE ?

Cette problématique s'inscrit dans le roman d'Ángeles López, *Martina la rosa número trece*, qui porte autant sur le présent de 2004 que sur les derniers mois de guerre et les premières manifestations tragiques de la répression (1939)²¹. Si

20. Voir par exemple les analyses de Nathalie Sagnes-Alem sur *Cartas desde la ausencia* d'Emma Riverola dans *Traces de l'Histoire dans le roman espagnol contemporain*, Dossier d'Habilitation à diriger des recherches, Inédit, en particulier les pages 155 à 160 ou encore Catherine Orsini-Saillet, « Ignacio Martínez de Pisón », in Natalie Noyaret, *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 267-287. Cet article est consacré en grande partie au roman *Dientes de leche* d'Ignacio Martínez de Pisón – qu'Elina Liikanen classe dans le mode du vécu – et montre comment l'utilisation de l'*ekphrasis* photographique contribue à neutraliser l'illusion mimétique.

21. Notons néanmoins une incursion en 1949 d'autant plus remarquable qu'elle ouvre

les chapitres qui reconstruisent les événements situés dans le passé adoptent une démarche référentielle, même illusoire, comme nous l'avons vu, les chapitres ancrés dans l'année 2004, proche de l'année d'écriture, retracent l'enquête menée sur Martina et sont donc plus réflexifs. Ces derniers (au nombre de 7) explicitent leur ancrage temporel dès leurs titres²², tout comme la moitié des chapitres consacrés à 1939²³ (au nombre de 10). Avec cette présentation, les deux temporalités semblent relativement étanches et affichent un équilibre entre l'histoire de Martina prise en charge apparemment, au moins dans un premier temps, par un narrateur hétérodiégétique et celle de la genèse de l'écriture où la voix de la narratrice-enquêtrice Paloma est prépondérante.

Bien que les chapitres consacrés à l'année 1939, destinés à la reconstruction du référent historique, soient plus nombreux, le lecteur ne peut jamais se laisser aller au plaisir ingénu de l'illusion mimétique car le récit de l'histoire de Martina est constamment interrompu, et de plus en plus fréquemment au cours du récit, par des incises discursives isolées par des parenthèses qui fonctionnent comme de véritables signes de démarcation et cela d'autant plus que l'irruption de la parenthèse est toujours associée à un retour à la ligne et un alinéa.

La narratrice de 2004, Paloma, ne s'y exprime que très rarement à la première personne, et pourtant, dès la première parenthèse (Cha. II), sa voix se fait entendre, sa voix de commentatrice, qui vient orienter, guider la lecture, détruisant tout effet de suspens pour annoncer de façon inexorable une fin tragique : « (*Nadie miente en esta historia: vendrán muertas. Trece, al menos.*) » (p. 36) ; cette même idée est reprise deux pages plus loin, cette fois sans parenthèses, mais avec la présence grammaticale de Paloma, qui, pour la première fois, assume la narration de cette partie du discours à la première personne : « *Repito que nadie miente en esta historia: vendrán muertas. Trece, al menos* » (p. 38). La parenthèse de la première citation semble mettre en relief la source de l'énonciation, comme si elle apparaissait en surimpression alors que le récit des événements de 1939 s'efforçait d'en gommer les traces. La multiplication des parenthèses dans les chapitres qui suivent souligne de façon récurrente la présence de cette voix narrative qui rappelle que ce récit n'existe pas en dehors de l'énonciation de Paloma située en 2004. Les parenthèses sont loin d'être utilisées pour insérer un « élément considéré comme accessoire »²⁴, ce qui serait leur principale fonction si l'on en croit les manuels ou guides de la ponctuation, mais sont au contraire des lieux pleins de sens. Même si elles ne résultent pas d'une véritable opération d'ajout (au sens de la génétique

le chapitre I, pour inscrire, avant de l'évoquer, la tragédie du 5 août 1939 dans la mémoire intergénérationnelle. En effet, dans cette séquence, Martina apparaît à Lolita (sa nièce et future mère de Paloma, la narratrice) qui découvre alors un pan de l'histoire de sa famille.

22. Quelques exemples : III- *Enero de 2004* ; V- *Paloma, 2004* ; VIII- *Paloma, 2004* ; IX- *Paloma, marzo de 2004*...

23. Par exemple : II- *Agosto de 1939, A la tarde nos examinarán en el amor* ; IV- *Era 8 de febrero de 1939* ; VI- *Marzo de 1939*...

24. Monique Breckx, *Grammaire française*, Bruxelles, De Boeck, 1996, p. 324.

textuelle), elles constituent une forme d'« ajout visible » ou « montré » pour reprendre la terminologie de Sabine Boucheron-Pétillon :

La parenthèse et le double tiret sont deux signes de ponctuation qui opèrent, dans le cours de l'énoncé, un décrochement d'ordre (typo)graphique. En effet, ces deux signes signalent une faille, montrent un écart ; ils mettent en scène, sur le fil même de l'écriture, une pause, un accident, une rupture fondamentale dans le processus scripturaire. Autrement dit, ils permettent un décrochement graphique, et c'est ce décrochement – visible et délimité dans l'espace de l'énoncé – qui correspond à ce que nous avons appelé l'« opération d'ajout montré »²⁵.

Selon Isabelle Serça, les parenthèses « insèrent de l'hétérogène » et donnent alors l'impression de faire entendre une voix « autre », de faire sortir le lecteur du temps raconté ; elles lui octroient une position de surplomb temporel²⁶. Grâce à leur singularité énonciative, elles « creusent un ailleurs discursif », mettent en place une ramification du dire²⁷.

Dans le roman d'Ángeles López, la voix narrative se sert de ces parenthèses pour commenter certains événements ou certains usages lexicaux, pour établir des parallélismes grâce à des références littéraires, pour exprimer ses doutes ou insérer des prolepses. Dans tous les cas, elles introduisent une distance temporelle et réflexive qui empêche l'illusion référentielle. Elles permettent également de souligner les limites du factuel ou l'artefact que constitue le discours fictionnel. C'est le cas par exemple lorsque la narratrice place entre parenthèses des voix impossibles – par exemple la voix d'outre-tombe de Martina²⁸ ou celles qui verbalisent l'indicible lors de séances d'interrogatoire et de torture²⁹ – ou encore lorsqu'elle propose un montage discursif pour relater deux interrogatoires qui ont lieu simultanément dans des pièces contiguës : la linéarité du récit semble introduire une chronologie que la parenthèse cherche à briser de façon illusoire³⁰.

25. Sabine Boucheron-Pétillon, « Parenthèse et double tiret : remarques sur l'accessoirité syntaxique de l'ajout montré », Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (Ed.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2002, p. 123. Cette terminologie est également reprise par Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 152.

26. *Ibid.*, p. 162 et p. 184-185.

27. Sabine Boucheron-Pétillon, *op. cit.*, p. 180.

28. « (*Hermana mía, mira mi boca que no te sana. Que sólo confirma lo que otros ya saben.*) » (p. 231).

29. « (*Interminables y constantes subidas a la primera planta. Interrogatorio. Paliza. Descenso al foso de las calderas. Aceite de ricino como parte indispensable de la dieta. Diarreas continuas. Diarreas mentales y fisiológicas. Una y otra vez, y otra vez más. Durante muchos días. Decenas de días. Duchas frías. Lo único que les dolía de veras era no sentir. Agrietados los miembros, inflamados los pómulos, irritado el intestino, no había dolor nuevo o desconocido para ninguna de ellas; siquiera la menstruación acudía con la puntualidad lunar, para recordarles que eran mujeres. Porque ni mujeres eran.*) » (p. 164).

30. « ¿No es cierto que vuestro jefe era Eugenio Mesón, de 23 años de edad...? »

(*En la sala contigua, la otra Rosa, carita de ángel, respondía a la misma pregunta: "Eso ya lo saben. Ustedes lo saben todo y no sé por qué me lo preguntan. Vivía en la calle Ayala, 34 y tenía alojado en su casa al secretario de Propaganda, Pablo Pinedo Ovejero."*) » (p. 179).

L'usage des parenthèses donne finalement corps à l'instance narratrice même quand celle-ci cherche à disparaître grammaticalement. La voix de Paloma narratrice de 2004 surgit donc comme en surimpression dans tous les chapitres consacrés à 1939. Or 2004 est le temps de l'énonciation, celui de l'émergence de l'histoire, celui de la réflexion autoréférentielle indissociable des circonstances socio-historiques qui ont vu l'explosion des romans de la mémoire.

Il se trouve en outre que cette Paloma-narratrice renvoie à un personnage réel, la belle-sœur de l'auteure, son référent dans le hors-texte, qui a mené une véritable quête pour retrouver l'histoire de sa grand-tante et que, dans son récit, elle interpelle le lecteur et assume un statut d'auteure – « *tú lector, y yo, quien esto escribe, lo sabemos: que queda muy poco para el final* » (p. 209) ; « (*Hablo desde el vértice de este folio [...]*) » (p. 223). Elle évoque aussi le livre-objet, celui d'Ángeles López, qui lui a prêté sa plume et qu'elle a coécrit – « *Nos hemos peleado mi cuñada y yo en decenas de ocasiones sobre el adjetivo oportuno, hemos roto kilos de papeles hasta dar con el tono exacto.* » (p. 236). C'est donc la quête elle-même et l'écriture de cette histoire qui deviennent le principal référent, le point de départ de la genèse étant un repas andorran comme le rappelle la Paloma-narratrice qui s'interroge sur le résultat de l'entreprise : « *¿Habremos conseguido el propósito que nos empujó durante aquella comida andorrana en la Farga del Valira?* » (p. 236). Cette question brouille la frontière entre le texte et le hors-texte, car le texte introductif signé par Ángeles López faisait déjà état de l'importance de ce déjeuner au cours duquel Martina s'était réincarnée parmi les vivants – « *Se hizo carne entre nosotros* » (p. 25) – tout comme il insistait déjà sur l'importance d'une écriture à quatre mains, sur le rôle tenu par Paloma :

Jamás hubiera podido escribir este libro sin la ayuda de Paloma Masa Barroso. Mi cuñada, mi amiga. Mi hermana. Sobrina-nieta de Martina, heredera indiscutible de su legado y de su memoria. Sin su auxilio bibliográfico, sus contactos con supervivientes de la época, su apoyo en la búsqueda de documentación, su lupa de siete aumentos para las correcciones de fechas, nombres y datos, así como toda la entrega y el entusiasmo volcados sobre cada línea, este libro que empezó en Andorra, viajó hasta Valencia, llegó a Barcelona, recaló en Santiago y se ha terminado en Madrid, jamás hubiera visto la luz. Yo sólo he sido una escribiente. Simplemente sus manos; sus teclas, sólo. Porque esta historia anidaba en su cabeza desde hacía mucho, mucho tiempo. (p. 19)

Dans le texte suivant – « *A modo de introducción* » –, la voix qui signe Ángeles López se réfère de nouveau à l'importance de ce jour-là – « *aquel mediodía en La Farga del Valira* » –, point de départ de l'écriture, également présenté comme tel à la fin du roman.

Les coïncidences entre les affirmations de ces textes liminaires au statut ambigu et la lettre du roman – dans ce dernier, la narratrice Paloma fait allusion au rôle de sa belle-sœur sans la nommer ; dans les premiers, celle qui se présente comme l'auteure évoque le rôle primordial joué par sa belle-sœur, Paloma – invitent à considérer ce roman comme une sorte d'autofiction, qui révélerait à sa façon le parcours de femmes en quête d'une histoire longtemps tabou. Le lecteur, après avoir cru entendre la voix de l'auteure dans les textes introductifs, se laisse prendre au piège de la référentialité et assimile, dans le reste du roman le

discours autoréférentiel de Paloma et la genèse du livre qui devient le principal référent. Ce dernier n'est plus à chercher dans un passé insaisissable, mais dans le présent : c'est l'enquête menée par deux femmes mues par un même désir de mémoire, attitude partagée par toute une génération.

Dans *El día de mañana*, les choses sont plus ambiguës car il y a confusion entre différents niveaux de fiction, mais jamais de référence concrète à ce que l'on prendrait pour la véritable genèse du roman : tant que le lecteur n'est pas arrivé à l'épilogue, le roman est perçu comme une juxtaposition de témoignages, de récits émanant de différents locuteurs qui ont connu Justo Gil, et adressés à un narrataire qui se confond avec le narrateur extradiégétique. Dans l'épilogue, les choses se compliquent car Toni, représentant d'une autre génération, locuteur intradiégétique dans la deuxième partie, devient narrataire du récit de Carme Román déjà reproduit. Nous sommes donc tentés de confondre Toni Coll avec l'instance de régie du roman ce qui est rendu problématique par le fait que ce narrateur extradiégétique reproduit aussi le récit de Toni. Il semble bien qu'il y ait un point de friction entre les deux niveaux de narration. Le narrateur reproduit dans les cinq premières parties ce que fait Toni dans l'épilogue, lui-même ne faisant que compléter ce qu'avait commencé son grand-père par le biais du dessin... Nous observons donc un effet de mise en abyme, procédé bien connu dans les pratiques autoréflexives ; mais le narrateur, tout comme Toni, reproduit également l'activité de nombreux auteurs pour qui l'écriture du roman est le point d'aboutissement d'une longue investigation. Grâce à un jeu qui relève peut-être de la métalepse, si le roman réfère, c'est moins au passé qu'au présent et au processus de récupération de la mémoire historique.

Il apparaît finalement que dans les romans de la mémoire actuels ou romans de la post-mémoire, que l'on pourrait prendre pour des textes clairement référentiels, la référence au passé est devenue très problématique car le référent est des plus incertains. Les auteurs ou narrateurs partent en quête d'un référent dont ils ne peuvent que dire la perte ou la reconstruction partielle et fictionnelle. Le pacte référentiel qui vise le passé traumatique ne peut donc être qu'illusoire. En revanche, ces mêmes romans incluent toujours un discours autoréférentiel, plus ou moins explicite, qui rend compte du faire du texte et du sens qu'il prend dans un temps proche de celui de l'écriture. Ce discours sur la genèse de l'écriture est souvent indissociable de l'enquête menée par le narrateur, figure parfois proche de l'auteur, comme le révèlent les formes autofictionnelles fréquemment utilisées dans ces romans ; ces textes finissent par donner l'impression que leur référent est plus dans le présent que dans le passé. Leur structure tend à reproduire un désir de savoir ancré dans la sphère publique et ses débats. Si le discours autoréférentiel ouvre une brèche entre le texte et le hors-texte, il remet en question sa nature endogène : le roman désigne sa valeur performative, affirme, de l'intérieur, le rôle qu'il tient dans la société, l'engagement citoyen de son auteur, tout ce qui l'éloigne d'une « *novela ensimismada* », close sur elle-même.