

Les « romans de la mémoire » renouvellent-ils le roman à thèse ?

Geneviève Champeau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4312>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.4312

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2016

Pagination : 195-214

ISBN : 979-10-300-0058-0

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Geneviève Champeau, « Les « romans de la mémoire » renouvellent-ils le roman à thèse ? », *Bulletin hispanique* [En ligne], 118-1 | 2016, mis en ligne le 15 juillet 2019, consulté le 06 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4312> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.4312

Les « romans de la mémoire » renouvellent-ils le roman à thèse ?

GENEVIÈVE CHAMPEAU
Université Bordeaux Montaigne

Les « romans de la mémoire » relatifs à la guerre civile espagnole prétendent influencer sur les représentations de l'histoire nationale récente et les débats actuels à travers une esthétique réaliste orientée vers une efficacité sociopolitique. Les stratégies de persuasion qu'ils mettent en œuvre font-elles émerger de nouvelles formes du roman à thèse ? Comment sont revisitées aujourd'hui les modalités principales de cette catégorie de romans définies par Susan Suleiman : structure antagonique et d'apprentissage, récit exemplaire et autorité narrative ?

Mots-clés : Espagne, roman, mémoire, guerre civile, romans à thèse.

Las « novelas de la memoria » relativas a la guerra civil española pretenden influir en las representaciones de la historia nacional reciente y los debates actuales por medio de una estética realista orientada hacia la eficacia sociopolítica. ¿Hacen emerger las estrategias de persuasión a las que recurren nuevas formas de la novela de tesis? ¿Qué inflexiones presentan hoy en día las modalidades principales de esta categoría de novelas que definió Susan Suleiman: estructura antagonica y de aprendizaje, relato ejemplar y autoridad narrativa?

Palabras clave: España, novela, memoria, guerra civil novela de tesis.

Recent Spanish novels, whose theme is the Civil War, claim to have an influence on the conceptions of recent national history and on current political debates. This claim is inseparable from a realistic practice of writing aiming to produce socio-political effects. Are these novels a new form of «novela de tesis», a kind of novel expounding a social thesis? What are, today, the main changes affecting this type of novel, whose characteristics are, according to Susan Suleiman: antagonistic and Bildungsroman structure, exemplary story and narrative authority?

Keywords: Spain, novel, memory, civil war, argumentation.

Anne Bonvalot constate, à partir de l'étude des œuvres de trois romanciers actuels –Alfons Cervera, Belén Gopegui et Isaac Rosa–, un retour en grâce du politique dans le roman, ce qui la conduit à analyser les nouvelles formes de l'engagement littéraire en Espagne depuis les années 1990 (Bonvalot 2014). Les romans traitant de la guerre civile, qui ont connu un succès grandissant depuis la fin du franquisme (Bertrand de Muñoz 1977, Becerra Mayor 2015¹), jusqu'à susciter « *una explosión memorística* » (Flavio Pereira 2012 : 147) et même « *un empacho de memoria* » (Rosa 2006), relèvent, selon les œuvres et les analystes, soit du roman commercial (Becerra Mayor, 2015 : 60-72; Gómez-Quiñones 2011 : 112 ; Cervera 2012 : 256), soit du roman engagé, en prise sur les débats politiques du temps relatifs à la récupération de la mémoire historique, dans le cadre d'un questionnement de la version néo-franquiste de l'histoire, de la culture consensuelle de la Transition et de la conception de la démocratie. Une analyse idéologique des romans mémoriels récents a été principalement menée à partir de la méthodologie des études culturelles qui privilégie le positionnement des œuvres et des écrivains par rapport à une culture politique conçue, au sens large, en tant qu'ensemble de discours et de pratiques contribuant à configurer la réalité. Les pages qui suivent s'inscrivent dans la ligne des études qui prennent pour objet les incidences poétiques de ce retour du politique dans des romans relevant d'une esthétique réaliste (Rebreyend 2014 : 57-76), qui participent d'une dynamique débordant de la sphère de l'esthétique et dont la visée pragmatique est orientée vers l'action hors des limites de la fiction.

La dimension performative de romans qui prétendent participer de la configuration de représentations collectives conduit à s'interroger sur les stratégies de persuasion mises en œuvre dans le but de défendre une lecture de l'histoire susceptible de modifier les discours hégémoniques hérités du franquisme et de la Transition. Ces « romans de la mémoire » feraient-ils émerger de nouvelles formes du « roman à thèse » ? Susan Rubin Suleiman le définit comme un récit didactique qui démontre par un acte narratif mettant en scène « un affrontement, voire [...] une série d'affrontements entre deux adversaires qui ne sont pas égaux d'un point de vue éthique et moral » (1983 :126-127). Il se distingue du roman réaliste par la présence d'un système de valeurs inambigu, dualiste, et d'une règle d'action, qui peut être implicite (Rubin Suleiman, 1983 : 72-73). La disjonction axiologique y est confortée par l'univocité d'un discours monologique et par l'intégration au récit de sa propre interprétation (1977 : 374-387, 487)², car la participation du lecteur y est étroitement programmée. Susan Rubin Suleiman distingue trois modalités principales du roman à thèse, la structure antagonique, le récit exemplaire et

1. L'annexe intitulée « El corpus narrativo » (380-428) est riche en informations sur l'évolution des publications et rééditions ainsi que sur les maisons d'édition ; il met en parallèle les courbes éditoriales et le contexte politique des deux dernières décennies.

2. « Un discours redondant est – selon l'expression de Roland Barthes – un discours “où la signification est excessivement nommée” » (Barthes 1970 : 55).

la structure d'apprentissage, et elle met en avant la redondance comme forme privilégiée de désambiguïsation du discours. Ces stratégies narratives sont-elles toujours actives dans les « romans de la mémoire » ou la visée argumentative y emprunte-t-elle d'autres voies ?

L'ampleur du corpus rend nécessaire une sélection, aussi l'étude portera-t-elle sur les sondages effectués dans dix romans publiés entre 1998 et 2008³, dates qui correspondent à la période la plus féconde pour le développement du « genre » (Becerra Mayor 2015 : 380). Ils sont l'œuvre de romanciers n'ayant pas connu la guerre, ni même souvent le franquisme, la génération des « petits-fils », agents, de ce fait, d'une « postmémoire » ou mémoire indirecte, reconstruite, sur la base d'une documentation primaire écrite ou orale, de travaux historiographiques, de mémoires ou d'autres romans, par les descendants des survivants d'une expérience historique traumatique (Marianne Hirsch, 1997). Les œuvres choisies sont diverses, tant par leur perspective idéologique – bien que revisitant, dans tous les cas, l'histoire du point de vue des vaincus – que générique. La guerre civile et ses prolongements n'y sont pas une simple toile de fond et ils proposent, chacun à sa manière, une réinterprétation du conflit. Dans la typologie des romans mémoriels établie par Elina Liikanen, qui distingue « *modo vivencial* », « *modo reconstructivo* » et « *modo contestatario* » (2012 : 44-53)⁴, les romans sélectionnés relèvent des deux dernières catégories.

Précisons d'emblée que le roman de la mémoire ne peut se limiter au cadre temporel et événementiel du conflit armé⁵. La guerre et son prolongement dans l'état franquiste ne sont pas dissociés dans les fictions récentes qui traitent d'ailleurs relativement peu de la guerre civile proprement dite. L'affrontement entre nationalistes et républicains ne s'y termine pas en 1939, avec la déroute militaire de ces derniers ; il se prolonge militairement dans le maquis (*Aquel invierno*, *La voz dormida* et *Las trece rosas*) ainsi que dans la répression massive des vaincus pendant l'après-guerre, visant à éliminer l'adversaire après l'avoir vaincu militairement, une thématique essentielle du « roman de la mémoire ». Le combat est encore présent dans la mise en scène de l'organisation d'une lutte politique clandestine (*La voz dormida*). Il faut en outre tenir compte du fait que le roman de la « postmémoire » et la métafiction historiographique actuelle se démarquent du roman historique classique par le fait que le passé y est pris en compte depuis le point de vue du présent, à travers ses incidences

3. Par ordre chronologique de parution, ce sont : Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero*, 1998 ; Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, 2001 ; Dulce Chacón, *La voz dormida*, 2002 ; Jesús Ferrero, *Las trece rosas*, 2003 ; Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, 2004 ; Isaac Rosa, *El vano ayer*, 2004 ; Ignacio Martínez de Pisón, *Enterrar a los muertos*, 2005 ; Alfons Cervera, *Aquel invierno*, 2005 ; Benjamín Prado, *Mala gente que camina*, 2006 ; Almudena Grandes, *El corazón helado*, 2007 ; Emma Rivarola, *Cartas desde la ausencia*, 2008.

4. Elle expose, dans l'article, les caractéristiques différentielles de chacune des trois catégories.

5. «La Guerra civil –en cuanto estado de excepción y referente político fundamental de la vida española– perduró hasta 1975, y puede sostenerse incluso que hasta 1981» écrit José Carlos Mainer (2006 : 135).

sur la société actuelle, et qu'ils se caractérisent, de ce fait, par une temporalité double que Hans Lauge Hansen nomme « le chronotope du passé présent » (2013 : 25).

LE RÉCIT ANTAGONIQUE

La thématique de la guerre civile ne peut que favoriser le binarisme, voire le manichéisme, dans la scénarisation du conflit, d'autant plus que le mythe de la lutte fratricide, du caïnisme, a été utilisé dans le discours franquiste de légitimation postérieur à 1950 et s'est diffusé dans les discours sociaux. Les romans mémoriels sont, en outre, des récits polémiques qui assument dans la fiction le devoir de mémoire que Roger Chartier applique à l'historien en ces termes : « L'histoire ne peut ignorer les efforts qui essayèrent ou essaient de faire disparaître non seulement les victimes mais aussi la possibilité de se souvenir de leur existence »⁶. La question se pose alors de savoir comment la fiction peut, par ses moyens propres, accomplir ce devoir de mémoire dans sa triple dimension : visibilité, hommage et justice.

La disjonction axiologique

Le camp nationaliste est faiblement représenté, de plus les personnages ne sont pas perçus en focalisation interne, ce qui les maintient à distance du lecteur et ils font volontiers l'objet d'une nomination dégradante, telle que celle des gardiennes de la prison de Ventas surnommées la Veneno, la Zapatones, la Drácula (*La voz dormida*). Leur caractérisation n'est pas en reste, qu'ils soient des médiocres, des usurpateurs, des sadiques ou des cyniques. Comme cela était déjà le cas dans le « réalisme social », dans les années cinquante du siècle dernier, la polarisation idéologique se manifeste en termes de dégradation morale de l'adversaire. Elle passe, par ailleurs, par la description d'une violence franquiste massive et institutionnalisée dans l'après-guerre qui n'est, sauf exception (*Cartas desde la ausencia*), pas mise sur un pied d'égalité avec celle qui a été exercée dans le camp adverse : les responsabilités ne sont pas comparables. Les personnages nationalistes sont d'ordinaire dissociés des valeurs de référence, associées au camp républicain, exception faite des romans qui portent la division au sein de ce dernier tel *Enterrar a los muertos*. Certains titres de romans (*El vano ayer*, *Mala gente que camina*, *El corazón helado*), de même que la référence au vers de Góngora « *Infame turba de nocturnas aves* » (cité deux fois dans *Los girasoles ciegos*, 40, 57 ; altéré dans *Las trece rosas* : « *se elevaban turbas de aves nocturnas* », 226) ou encore l'isotopie de la folie et de l'obscurité (*Las trece rosas*), associent clairement les vainqueurs aux forces de mort.

6. «[...] La historia no puede ignorar los esfuerzos que trataron o tratan de hacer desaparecer, no sólo las víctimas sino también la posibilidad de que sean recordadas sus existencias. En este sentido, la historia nunca puede olvidar los derechos de una memoria que es una insurgencia contra la falsificación o la negación de lo que fue» (Chartier 2007: 40).

Dans une symétrie inversée, les romans font exister les « sans voix » de l'histoire à travers des personnages le plus souvent fictifs mais présentés comme des analogons de la réalité par les références paratextuelles à des témoignages et à des sources historiographiques mentionnés dans les bibliographies (*La voz dormida*, *Enterrar a los muertos*), par les remerciements insérés dans le paratexte (*El lápiz del carpintero*) ou encore par leur proximité avec des personnages historiques (dans *La voz dormida*, les prisonnières de Ventas connaissent l'existence des « treize roses », ces jeunes femmes exécutées pour avoir fait partie du *Frente de Juventudes Socialistas* et en représailles à la suite d'un attentat du maquis). D'autres personnages sont historiques comme les « treize roses » en question. L'acte de nomination répond d'ailleurs, dans la fiction, à l'injonction de l'une d'elles, Julia Conesa, reproduite dans *La voz dormida* : « *Que mi nombre no se borre en la historia* » (199), injonction reprise en style indirect dans *Las trece rosas* (180). Le narrateur de *Soldados de Salamina* met lui aussi l'accent sur cette motivation de l'écriture : « *mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo* » (208). La fonction de la nomination, qui élève un tombeau aux victimes, est diégétisée dans le second volet de *Los girasoles ciegos* intitulé « *Manuscrito encontrado en el olvido* », dans lequel le journal d'un fuyard retrouvé par le narrateur dans le refuge de montagne où il a trouvé la mort, aux côtés de son fils de quelques semaines, se termine par le nom du bébé répété soixante-deux fois. Attribuer un nom aux victimes anonymes est la seule manière de les réinscrire dans l'histoire (Juan Carlos Cruz Suárez 2013 : 103-119).

Le statut de victime de ces personnages, au sein d'une opposition bourreau/victime facilite l'empathie du lecteur, de même que les qualités qui leur sont prêtées – courage, dignité, intégrité, solidarité – en tant que hérauts des vertus républicaines. Comme dans le « roman social », le référent axiologique par antonomase reste le poète mort en exil, Antonio Machado, dont les vers stigmatisent l'adversaire politique dans trois titres (*El corazón helado*⁷, *Mala gente que camina*, *El vano ayer*) et une épigraphe (« *El vano ayer engendrará un mañana / vacío y por ventura pasajero* », *El vano ayer*).

Une inversion symbolique des rôles actantiels, qui peut opérer dans les deux sens, est aussi à même de dégrader l'adversaire. Soit la victoire franquiste par les armes, puis par la peur, est contestée dans la mise en scène de vainqueurs victimes de leur propre victoire militaire et politique transformée en défaite morale, comme c'est le cas dans *Los girasoles ciegos* dont les chapitres sont intitulés significativement « *derrotas* », un terme applicable aux deux camps. Soit, inversement, la déroute des vaincus est transformée en victoire morale. C'est déjà le cas dans la qualification de bien des personnages et cela devient un motif narratif symbolique dans *El lápiz del carpintero*, roman dans lequel un des prisonniers, « *el pintor* », dessine avec son crayon de charpentier le

7. Le titre adapte un vers d'Antonio Machado : « *Españolito que vienes / al mundo te guarde Dios. / Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón* » (« *Proverbios y cantares* », *Campos de Castilla*, 1912).

portail de la Gloire de la Cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle en donnant à chaque statue le visage d'un des prisonniers, le prophète Daniel étant incarné par le héros du roman, Daniel Da Barca (41-42). Dans le même roman, le renversement des rôles est également sensible dans la description du fonctionnement interne de la prison où les prisonniers politiques mettent en place une organisation parallèle, régie selon les principes abolis par le soulèvement militaire avec son système de répartition des aliments, d'hygiène et de santé, son école, son juge de paix, son bureau de tabac, son organe de presse et même ses organes représentatifs : « *Tras las rejas, había un gobierno de la sombra, nunca mejor dicho, un parlamento asambleario* » (82).

La structure d'apprentissage

Les romans mémoriels rejoignent une des stratégies narratives du roman à thèse dans le récit d'apprentissage (Rubin Suleiman, 80-95). Bien qu'Isaac Rosa classe le récit d'enquête dans la catégorie des romans commerciaux dont il parodie les codes narratifs dans *El vano ayer* – ce qu'il n'a pas été lorsque Vázquez Montalbán en a fait l'instrument de sa chronique de la Transition (Tyras 2011 : 344-345) –, le lecteur acceptera d'autant plus volontiers une injonction à agir qu'il aura accompagné le personnage dans le cheminement qui l'y conduit (Fauquet, 2012 : 209-223).

Le protagoniste des « romans de la mémoire » – comme, plus largement, des écritures du réel actuelles – n'est souvent pas exemplaire d'emblée, il le devient à l'issue de son parcours. *El lápiz del carpintero* et *Soldados de Salamina* présentent, de ce point de vue, des figures d'enquêteurs similaires. Face au héros idéalisé Da Barca, exemplaire dès le départ, le journaliste et romancier Sousa et son pendant Javier Cercas, journaliste lui aussi et romancier en semi-échec, purs produits de la Transition (Luengo 2004 : 241), sont tous deux, au début du roman, désenchantés et indifférents au passé récent de leur pays. Dans les deux cas, à l'expérience initiale de l'échec suit une réorientation de la démarche, liée à la découverte du personnage exemplaire, qui débouche sur une prise de conscience citoyenne. Le journaliste Sousa entre en contact avec le héros par obligation professionnelle, au début du roman, pour une entrevue. Mais ce n'est qu'après sa mort que, de façon fortuite, il devient, par la bouche d'une prostituée, Maria da Visitação, le destinataire du récit de ses exploits. Cette « rencontre » *post mortem* est l'occasion d'une prise de conscience qui le pousse à l'action puisque, dépositaire du témoignage de Da Barca lui-même (entrevue initiale non relatée) et de celui de son opposant, le garde Herbal qui l'a transmis à la prostituée, il ne peut être que le maillon qui permet au narrateur hétérodiégétique de reconstituer l'histoire du héros républicain (Champeau 2007 : 122). C'est sur l'impulsion d'une motivation littéraire que le personnage Javier Cercas, en quête d'un sujet pour son roman, après avoir exploré les possibilités que lui offre le personnage de Rafael Sánchez Mazas, idéologue phalangiste, se tourne vers le soldat anonyme qui a épargné la vie de

celui-ci. C'est, là encore, une conversation avec l'écrivain Bolaño qui le conduit sur les pas du milicien républicain Miralles dont il fait un modèle axiologique. Bien que la portée politique de cette évolution soit amoindrie par une visée essentiellement littéraire (Tyras 2011 : 343-353) et que la perspective humaniste conduite à une certaine dé-historicisation, comme dans le cas précédent, la trajectoire du personnage n'en signifie pas moins une réappropriation du passé et de la référence à la Seconde République comme antidote dans un présent désenchanté.

Si les romans mémoriels partagent la polarisation axiologique des romans à thèse, on observe néanmoins plusieurs infléchissements concernant le héros, l'injonction relative à l'action et le niveau narratif où se situe la structure antagonique.

L'exemplarité perdante

Un des points nodaux sur lesquels divergent les écritures de la mémoire, et qui fait apparaître un infléchissement des voies empruntées par le didactisme, est la question du héros. Le roman des victimes développe une « exemplarité perdante » ainsi nommée et étudiée par Christian Giordano à propos de la littérature des Balkans : « la construction de l'exemplarité [se fait] à partir d'un héros [...] qui est en même temps la victime innocente d'un pouvoir intolérable » (2001 : 128⁸). Le statut de victime met en relief la possession, dès le début de l'histoire, de bonnes valeurs bafouées par l'adversaire et l'exemplarité des personnages consiste à rester fidèle à ces valeurs malgré l'adversité (Fauquet, 2012 : 174-177). Comme le héros antagonique défini par Susan Rubin Suleiman (126-138), les personnages des romans mémoriels continuent à combattre, au-delà de leur propre survie, pour les valeurs de leur groupe, dans ce cas, celles de la Seconde République dans laquelle rechercher les sources de la démocratie espagnole (Ana Bungård, 2012 : 108). Aussi les héros individuels esthétisés (Ana Luengo, 2004 : 253) tels que Da Barca (*El lápiz del carpintero*) et Miralles (*Soldados de Salamina*) laissent-ils souvent la place au personnage collectif, que ce soient les prisonnières de Ventas (*La voz dormida*, *Las trece rosas*), les maquisards ou l'ensemble des villageois (*Aquel invierno*). La modernité des héros proposés comme modèles de comportement pour le temps présent réside dans leur éthique de la résistance.

La notion de héros est néanmoins questionnée par plusieurs romanciers. C'est avec circonspection qu'Alfons Cervera considère l'héroïsme car il peut déboucher sur une mémoire hagiographique, présenter des icônes statiques plus que des contre-conduites (Bonvalot 2014 : 110). *Soldados de Salamina* avance l'idée selon laquelle le véritable héros est celui qui s'ignore – Miralles

8. Isabelle Fauquet analyse cette modalité contemporaine du héros antagonique dans une thèse récente consacrée à *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain* (2012 : 168-195)

nie être un héros tandis que Bolaño lui reconnaît l'instinct de la vertu (209) –, mais la charge la plus radicale provient de *El vano ayer*, roman dans lequel il est associé à une pensée manichéenne : « *Mucho cuidado con los héroes, con los luchadores ejemplares, esculturas de una sola pieza que ni sombra proyectan bajo el sol [...]. De la misma forma que debemos tener precaución con los villanos* » (38, 41). Il est invraisemblable car les individus réels sont plus complexes, plus ambigus : « *[ocurre] que buscamos un héroe y acabamos por encontrar un hombre* » (52). Aussi l'auteur se livre-t-il à une réécriture parodique du « roman de Mío Cid » consacrée à Franco (251-264), et les protagonistes de son roman, un professeur d'université, Julio Denis, et un étudiant militant communiste, André Sánchez, qui disparaissent après avoir été arrêtés par la police à la suite d'une manifestation, sont-ils minutieusement tenus à l'écart de la « *típica basura heroica* » (170).

La guerre des mémoires

Quoique dominante, la disjonction axiologique entre les deux camps en lice pendant la guerre civile est brouillée par le positionnement idéologique de chaque roman vis-à-vis de la politique de la mémoire dans la construction de la démocratie pendant la Transition. Les fictions mémorielles se jouent, en effet, entre plusieurs pôles : le passé de la guerre civile et ses prolongements sous le franquisme; celui, plus récent, de l'instauration du processus démocratique; et celui de sa réévaluation dans le présent de l'écriture. « *La lucha por el significado del pasado traumático* – déclare Sara Santamaría Colmenero – *pone de manifiesto dos interpretaciones contrapuestas sobre la transición española que conlleva a su vez distintas lecturas de la Segunda República, la guerra y el franquismo* » (2015, à paraître). Elle distingue les romans qui considèrent la transition comme un pacte de silence et d'oubli, et font de la Seconde République le référent pour la démocratie actuelle et ceux qui fondent la démocratie sur la Constitution et interprètent la transition comme un pacte du souvenir et de la réconciliation. Au premier cas de figure correspondent des personnages de résistants définis par leur combat contre l'adversaire idéologique et politique tels ceux de *La voz dormida* ou ceux de *Mala gente que camina*, roman qui reproduit dans le passé et le présent un même schéma de combat contre le silence par la fiction littéraire : celui de la romancière Dolores Serma impliquée dans un cas de rapt d'enfant de prisonnière « rouge » et de Juan Urbano qui investigate le cas. L'affrontement débouche, en revanche, dans le second cas de figure, sur une injonction en faveur de la réconciliation. Ainsi le soldat Miralles épargne-t-il la vie du phalangiste Sánchez Mazas alors que celui-ci vient d'échapper au peloton d'exécution (*Soldados de Salamina*). Le personnage romancier, qui s'interroge sur les motivations du milicien républicain, revient à plusieurs reprises sur un détail de la scène entendu dans le récit qu'en fait Rafael Sánchez Ferlosio : le regard qui déclenche le choix éthique – « *antes de irse el miliciano se queda unos segundos mirándole a los ojos* » (40) –, car à travers lui l'autre est

reconnu en tant qu'être humain⁹. Ce qui permet de lire le roman comme une utopie humaniste (Sara Santamaría 2012 : 117-120). L'injonction relative à la réconciliation prend, dans *El lápiz del carpintero*, la voie du merveilleux et d'une utopie pédagogique incarnée par le peintre dont la voix, venue d'outre-tombe, porte le conflit dans l'esprit du garde civil Herbal et éveille sa conscience morale (93-97, 105-106 et 152), jusqu'à le transformer en adjuvant objectif de son ennemi politique et rival en amour qu'il sauve à quatre reprises de la mort (64, 68, 70 et 72). L'enjeu est de parvenir à la victoire des mots sur les armes, à une base de compréhension et de réconciliation entre les deux camps (Ana Gungård, 2012 : 117). La réconciliation prend un tour sentimental dans *El corazón helado* lorsque Raquel, petite fille d'exilés spoliés, finit par renoncer à la vengeance, tandis que son amant, Álvaro Carrión, fils du spoliateur, reconnaît et assume les responsabilités liées au passé pour la rejoindre dans la scène finale.

Les oppositions se dissolvent dans un rejet global de la politique qu'affiche *Cartas desde la ausencia*, roman qui renvoie dos à dos les militantismes de tout bord au nom d'une dissociation entre des idéaux non réalisés et les maux concrets qu'ils génèrent chez le citoyen moyen en position de perpétuelle victime. Le personnage positif du roman est, en effet, le commerçant apolitique Ramón qui prend soin de la famille de son frère Andreu, soldat anarchiste volontaire qui meurt au combat en laissant à son frère la charge de veiller sur les siens. L'injonction finale, à l'explicit du roman, à l'heure de la désillusion dans le présent de l'écriture, est alors réduite à la recherche d'un vague idéal individuel : « *Hija, recoge los pedazos, zurce los jirones, encuentra un sueño por el que morir* » (287).

Enterrar a los muertos déplace, pour sa part, la disjonction axiologique au sein du camp républicain où les valeurs humanistes de la république sont bafouées en raison de la contamination du gouvernement de Negrín par le totalitarisme soviétique. Elle y est transposée dans la brouille entre les deux romanciers nord-américains Hemingway, inconditionnel de la cause communiste, et Dos Passos, fidèle à son ami, le traducteur Pepe Robles éliminé par le NKVD, dont le narrateur prolonge, par son enquête et ses révélations, l'entreprise et adopte les valeurs de sincérité et d'indépendance (Florenchie 2010 : 307-323).

Mais c'est Isaac Rosa qui rompt le plus systématiquement avec l'affrontement dualiste dans un roman polyphonique, *El vano ayer*, qui juxtapose parodiquement les discours de tout bord pour défendre la thèse selon laquelle l'imaginaire collectif reste contaminé par les discours hégémoniques du franquisme et de la Transition sur la guerre civile et l'après-guerre :

[No] podemos admitir un relato ambidiestro, un discurso que evoque falsos argumentos conciliadores, las dos Españas que hielan el corazón del españolito [cf. El corazón helado], el horror fue mutuo [cf. Enterrar a los muertos], en las guerras hay excesos, grupos incontrolables, odios ancestrales, cuentas pendientes que se saldan en la confusión, no hubo

9. Le regard est d'ailleurs contenu dans le nom même du personnage : *Miralles* (Fauquet, 2012 : 226).

vencedores, todos perdimos, nunca más [cf. *Los girasoles ciegos*], *Cain era español*. [...] « *Ya está bien de palabrería que parece inocente y está cargada de intención, ya está bien de repetir la versión de los vencedores* » (249)¹⁰.

L'originalité de ce roman, qui occupe une place à part dans le corpus et préfigure la fin d'un cycle, provient de ce que la structure antagonique, transposée dans le métadiscours, ne concerne pas tant la diégèse que les codes narratifs, l'objet principal du roman n'étant plus la scénarisation du conflit, ni l'anamnèse, mais celle des codes du « roman de la mémoire ».

L'AUTORITÉ FICTIVE

Le « roman à thèse » n'est – selon Susan Rubin Suleiman – « qu'une manifestation particulièrement claire de l'impulsion à la fois réaliste et didactique qui est à l'origine du genre romanesque » (Rubin Suleiman 1983 : 28). Il déploie un discours autoritaire asséné par un narrateur situé en position de supériorité grâce à l'ampleur de son savoir, aux cautions dont jouit sa parole et aux modalités de l'imposition de celle-ci à un destinataire sommé d'acquiescer. Un pacte de lecture de ce type va à contre-courant des pratiques narratives qui se sont développées au XX^e siècle, dans le sens de l'autonomie interprétative du lecteur, parfois élevé au statut de co-auteur. Le roman peut-il encore guider fermement l'interprétation par des stratégies acceptables par un lecteur contemporain, en un temps où la notion d'autorité est depuis longtemps battue en brèche ?

Les voies conventionnelles du didactisme

Les romans mémoriels sélectionnés ne brillent pas tous par leur caractère novateur. De facture réaliste, ils ont recours à des codes narratifs connus du lecteur : le récit épique (*El lápiz del carpintero*) y côtoie la saga familiale (*El corazón helado*), le roman à personnage collectif (*La voz dormida*), les histoires parallèles (*Los girasoles ciegos*, *Las trece rosas*), le roman par lettres (*Cartas desde la ausencia*), le roman d'enquête (*Soldados de Salamina*, *Mala gente que camina* et partiellement *El corazón helado*), le roman choral (*Aquel invierno*) et le métarécit historiographique (*El vano ayer*).

Les solutions énonciatives sont elles aussi diverses, celles héritées du XIX^e siècle en côtoyant d'autres plus contemporaines. Le récit non focalisé, assumé par un narrateur jouissant d'une connaissance globale de l'univers diégétique est la solution la plus familière choisie par *La voz dormida* qui débute par cette prolepse : « *La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia* » (13). On la retrouve dans *El corazón helado*, où elle entre néanmoins en

10. J'ajoute, entre crochets, des références à des romans du corpus.

concurrence avec l'expression d'autres points de vue, celui d'Alvaro Carrión auquel correspond un récit en première personne et un ensemble de chapitres en troisième personne consacrés à l'histoire d'exil de la famille Fernández qui s'avère correspondre globalement au point de vue de leur descendante, Raquel. Le narrateur omniscient intervient, de fait, pour exposer ce qu'aucun personnage ne sait, le revers obscur de l'histoire.

Plus nombreux sont les romans où le savoir est introduit par une instance non surplombante, plus proche du lecteur, que ce soit par un personnage narrateur unique qui raconte sa propre histoire (*Soldados de Salamina*, *Mala gente que camina*) ou par le recours au multiperspectivisme (*Aquel invierno*, *Cartas desde la ausencia*, *Los girasoles ciegos*). Aux énoncés explicitement interprétatifs, qui ne sont pas totalement évacués, les récits préfèrent néanmoins la saturation lexicale et métaphorique et son effet de redondance qui satisfait à l'exigence de désambiguïation propre au roman à thèse (Rubin Suleiman 1983 : 62, 209-214). La visée argumentative exploite également le dialogue qui projette dans la diégèse la relation que l'instance d'énonciation cherche à établir avec son destinataire, selon une stratégie narrative que prisait les romanciers réalistes du XIX^e siècle (Hamon 1992 : 139-146). Outre la fonction d'information qu'il remplit dans des romans tels que *El corazón helado*, *Mala gente que camina* et *El lápiz del carpintero*, le dialogue met en scène différentes positions relatives à un passé conflictuel, et développe une argumentation en faveur de la position défendue dans le roman. Les échanges entre Juan Urbano et sa mère (*Mala gente que camina*) sont à cet égard emblématiques.

Ces formes conventionnelles de l'autorité fictive ne sont néanmoins pas les plus marquantes. La légitimation de l'information et de l'axiologie à défendre prend d'autres voies plus en accord avec l'évolution du roman depuis les dernières décennies du XX^e siècle, parmi lesquelles la mimesis du régime fiduciaire et la mimesis du régime indiciaire.

Régime indiciaire et régime fiduciaire

Parce que le discours autoritaire et monologique est celui de l'autre franquiste, en régime démocratique le narrateur tend à ne plus être le détenteur unique du savoir ; il fonde au contraire, le plus souvent, la légitimité de son discours sur la polyphonie et la scénarisation du processus d'accès à la connaissance. Au lieu d'être d'emblée dépositaire de l'autorité, il la construit en prenant pour objet du récit son « faire » et en affichant un *ethos* fondé sur la compétence et la sincérité à travers deux figures clé convoquées dans la fiction, l'investigateur et le témoin.

Certains romans mémoriels relèvent du « roman documentaire » (J. F. Carcelen, 2011 : 51-68) qui emprunte à l'historiographie un modèle épistémologique indiciaire reposant sur l'observation et le déchiffrement des traces (Ginzburg, 1980 : 3-44). L'historiographie re-présente, en effet, le passé dans une construction explicative à partir d'indices soumis à des

critères de preuve objectifs (Chartier, 2007 : 136-138). Une poétique de l'archive, sensible dans la fiction depuis les années 90, confère à l'instance narrative des romans mémoriels qui y ont recours un double bénéfice. Le narrateur s'attribue une compétence documentaire que souligne Isaac Rosa : « *Nuestros autores contemporáneos son rigurosos documentalistas* » (2004 : 14). Bien que les documents insérés dans la fiction – authentiques, transposés ou fictifs – ne soient pas soumis à des critères de preuve objectifs, la mimesis historiographique, qui peut s'étendre à des traits formels tels que citation, notes de bas de page, bibliographie finale, illustrations, produisent, dans la fiction, une illusion de scientificité et une « aura d'authenticité » (Hans Lauge Hansen : 2012, 87 ; Juan Manuel Martín Martín 2013 : 130-133). La mimesis historiographique peut être érigée en argument d'autorité pour occulter les biais de l'argumentation, comme cela se produit dans *Enterrar a los muertos* où, dans un discours ouvertement argumentatif, elle masque un glissement depuis un discours hypothétique, quantitativement dominant (« *es posible que* », « *es probable que* », « *cabe la posibilidad de que* », « *parece ser que* », « *induce a pensar que* »), construisant une interprétation de l'ordre du probable, vers la conviction personnelle dans l'interprétation des indices (« *uno no puede dejar de pensar que* ») et même vers l'imagination qui prolonge le document (« *resulta fácil de imaginar* », « *no es difícil imaginar* », « *podemos imaginar* »), pour déboucher sur une conclusion assertive qui explique le mobile de l'élimination de Robles : « *Robles sabía demasiado sobre el creciente poder soviético dentro del gobierno español y sobre la encarnizada represión que se avecinaba* » (84). Le dispositif documentaire participe d'une rhétorique du dévoilement (le roman se termine sur le terme « *trampa* » qui synthétise une série d'autres termes et expressions désignant des tromperies et manipulations : « *conspiración de silencio y mentiras* », 64, 85 ; « *turbia conjura de silencio y mentiras* », 115 ; « *bulos* », 64, 81, 83, « *intoxicación informativa* », 229). L'autorité du narrateur documentaliste est par ailleurs étayée, dans l'explicit, par celle de l'historien dans une référence à l'ouvrage de François Furet *Le passé d'une illusion*, lequel fait le procès des totalitarismes à cette époque. Le roman, qui débouche sur le rôle des services secrets soviétiques dans le camp républicain, se présente ainsi comme une illustration de l'ouvrage de Furet.

Le guidage de l'interprétation a aussi recours à cette autre forme du régime indiciaire qu'est le roman d'enquête. Présent en mode mineur dans *El lápiz del carpintero*, *Las trece rosas*, *Los girasoles ciegos* et *El corazón helado*, jouant un rôle structurant dans *Soldados de Salamina* et *Mala gente que camina*, il met en scène des narrateurs enquêteurs jouissant de la légitimité liée à leur statut de journaliste et romancier (*Soldados de Salamina*) ou de professeur et chercheur (*El corazón helado*, *Mala gente que camina*).

À la différence du roman réaliste du XIX^e siècle ou du « réalisme social » des années 50/60 du siècle dernier qui diégétisaient la *transmission* d'un savoir, les processus d'acquisition et de transmission sont maintenant confondus. La vérité n'est pas donnée d'emblée mais conquise et d'autant plus recevable que le lecteur aura suivi les étapes de son élaboration. Le narrateur enquêteur est plus

exemplaire par son faire que par son être. Juan Urbano qui, dans *Mala gente que camina*, se flatte de ses qualités de chercheur – « *Lo descubrí porque soy un investigador muy minucioso, de los que siempre han sabido que, en este oficio, el otro cincuenta por ciento del rigor debe ser la curiosidad* » (389) – est par ailleurs un personnage cynique et méprisant, que ses travers rendent plus proche du lecteur, sans rien ôter à l'exemplarité d'un comportement civique souligné par son nom : « *Por cierto, me llamo Juan. Juan Urbano, para servirles. Con tanto jaleo, casi se me olvidaba decírselo* » (460).

Le régime fiduciaire du discours offre aux romans mémoriels un « effet témoignage » similaire à « l'effet document ». Le travail d'anamnèse du témoin, qui « descend » dans sa mémoire, procure une reconnaissance *immédiate* du passé dont la force de conviction est inséparable de la crédibilité qui lui est accordée (Chartier 2007 : 136). Si le roman ne peut présenter que des témoignages fictifs, ceux-ci légitiment le récit non par le haut (narrateur surplombant) mais par le bas, à travers la voix des victimes ou de leurs descendants. Fiction du témoignage oublié et retrouvé (« *Manuscrito encontrado en el olvido* » dans *Los girasoles ciegos*), diégétisation de la collecte de témoignages (*Aquel invierno*), confrontation des témoignages (celui du diacre harceleur et violeur et du fils de sa victime dans le quatrième chapitre de *Los girasoles ciegos*), transposition de témoignages réels (*La voz dormida*), supposent un avant du texte romanesque par rapport auquel le narrateur n'est pas la source du savoir mais un passeur de mémoire et d'expériences supposément vécues (Hans Lauge Hansen 2013 : 28).

Le régime de vérité du témoignage est la sincérité, l'intime conviction. « Témoigner – écrit Jacques Derrida – en appelle à l'acte de foi. 'Je témoigne' », cela veut dire : « j'affirme (à tort ou à raison, mais en toute bonne foi, sincèrement) que cela m'a été ou m'est présent [...], vous devez me croire parce que je m'engage à vous dire la vérité [...]. 'Il faut me croire' n'est pas d'ordre théorique mais performativo-pragmatique » (2005 : 31 et 33). Un personnage de *Aquel invierno* commente : « *lo que pasa es que a veces las cosas son verdad tal como las recordamos, ¿no crees tú eso?, aunque en realidad no sucedieron de esa manera* » (56). Et le narrateur du premier chapitre de *Los girasoles ciegos* ose ce paradoxe : « *Los documentos que fueron generando los guardianes del laberinto y las pocas cartas que escribió son los únicos hechos ciertos, lo demás es la verdad* » (24). « *La verdad de los testimonios prevalece sobre la de los archivos* » écrit María Corredera González à propos de *Soldados de Salamina*, *La voz dormida* et *Veinte años y un día* de Jorge Semprún (2010 : 22). La vérité du récit n'est, par ailleurs, pas de l'ordre de la certitude mais du probable, comme le souligne le narrateur de *Soldados de Salamina* : « *lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables* » (89). S'il n'y a pas de vérité absolue, il reste la ressource du « vouloir dire vrai » des témoins qui contamine le discours du narrateur-passeur.

Métatextualité et ironie : le retour d'une position dominante

En dernier ressort, le garant de l'autorité fictive est moins le narrateur que l'auteur réel qui fait le choix d'une stratégie narrative. Sa présence s'affirme dans les paratextes qui établissent une continuité entre fiction et contexte et mettent en exergue la visée politique du roman. C'est bien l'auteur réel qui dispose, dans certains d'entre eux, les informations paratextuelles, notamment des bibliographies, en s'y exprimant à la première personne dans six cas sur dix. Un auteur qui apparaît en témoinnaire – ou destinataire de témoignages – dans les remerciements adressés à « *todas las personas que me han regalado su historia* » (*La voz dormida* : 381). Ces paratextes en première personne exposent une conception engagée de la pratique romanesque, une intentionnalité politique contre-hégémonique.

En une métalepse quasi conclusive, l'auteur Alfons Cervera investit la fiction dans *Aquel invierno* par le biais d'un article de presse écrit par lui et que lit le personnage fictif Vanessa Roquefort, dans une séquence où elle se livre également à des réflexions métatextuelles (159-162). Auteur réel et personnage fictif partagent le même espace-temps à l'occasion de la réouverture d'un cimetière civil fermé depuis la guerre, dans lequel étaient enterrées les victimes de la répression pour être effacées de la mémoire du village, épisode qui équivaut symboliquement à l'ouverture des fosses communes dans la réalité extratextuelle. Métalepse et commentaires métatextuels font du personnage un porte-parole de l'auteur, lequel intervient en personne pour signer son engagement, son statut de témoin et d'acteur d'un processus historique, établir une équivalence entre ses prises de position dans la presse et sa pratique romanesque en faveur d'une amnésie qui contribue à cicatriser les plaies plutôt qu'à les rouvrir.

Ce n'est plus la personne réelle qui est au centre de *El vano ayer*. Le protagoniste sans nom, désigné par le substantif « *el autor* » y incarne la fonction auteur qui, au lieu de raconter une histoire teste successivement une série d'hypothèses narratives alternatives qu'il abandonne pour d'autres. Chaque hypothèse correspond à un code narratif littéraire ou extralittéraire (articles de presse, rapports de police, témoignages, manuel de torture, etc.) qui a été utilisé dans les romans mémoriels relatifs au franquisme et dans le discours hégémonique de ce régime. Le roman rejoint ainsi une tendance forte des réalismes contemporains qui interrogent la représentation. Cet « auteur » est l'instance de régie qui dispose les fragments d'un roman discontinu et orchestre les voix multiples d'un récit éminemment polyphonique (Anne-Laure Bonvalot 2014 : 222-234) comme l'est aussi *Aquel invierno* (*idem* : 201-220). La polyphonie y distribue-t-elle autrement le pouvoir entre auteur et personnages ? L'irruption de voix diverses et discordantes qui interpellent l'auteur, commentent l'œuvre en chantier, contestent les choix effectués, ainsi que l'apologie d'un lecteur exigeant, qualifié d'impertinent, transposent dans la fiction la pratique démocratique du débat. Il n'en reste pas moins que l'auteur revendique les pleins pouvoirs : « *El autor, en plena atribución de sus facultades*

y en ejercicio del derecho a la propiedad intelectual que le asiste » (137) ; « *Aquí se manifiesta nuestro poder, es nuestra decisión y podemos elegir* » (183). Simple jeu parodique ? En assumant un métarécit historiographique qui ne cesse de s'interroger sur la manière d'écrire le passé traumatique et d'évaluer les diverses solutions passées en revue, il affiche compétence culturelle et lucidité. *El vano ayer* est au roman de la mémoire ce que *Tiempo de silencio* est au roman social et le *Quichotte* au roman de chevalerie (Diana González Martín, 2013 : 268). Un traitement ironique de la polyphonie peut faire de la voix d'opposants des porte-paroles ponctuels de l'auteur. Ainsi, le policier fustige-t-il le roman documentaire et de témoignage (265-26), la « *fácil dramatización* » (272), l'« *efectismo trágico* » – stéréotypes que pourfend par ailleurs le roman – de même que la redondance : « *usted ha dedicado 118 páginas a su cuestión monotemática, nada menos que 118 de las 264 páginas precedentes se refieren de forma más o menos directa a la represión, a la brutalidad policial, esto es, un 44,7 % de las páginas: ¡no me negará que es una novela insoportablemente reiterativa!* » (266). I. Rosa revisite cette solution de désambiguïsation du discours à laquelle a volontiers recours le « roman à thèse » par le biais de l'épanorthose (Bonvalot 2014 : 208-215) qui consiste à revenir sur ce que l'on a déjà dit. Celle-ci s'insère dans une stratégie de diction de l'histoire qui repose en outre sur la prétérition, procédé qui consiste à « feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement, et souvent même avec force » (Fontanier [1827], 1977 : 143-145). Épingler successivement les stéréotypes narratifs et les clichés du roman de la mémoire, c'est en effet revenir de façon récurrente, depuis différents points de vue, sur les mêmes événements, les mêmes motifs narratifs. Bien que l'auteur se démarque des discours stigmatisés, la récurrence produit un effet d'amplification et d'emphase et, même si chaque version est insatisfaisante, elle est l'occasion d'apporter au lecteur une information, une interprétation, un jugement. En fin de compte, elle est un discours oblique qui signifie dans une tension permanente entre affirmation et négation. Dans cette optique, la polyphonie est à la fois divergente et convergente. Le roman dit le faux pour signifier le vrai, enrichissant la rhétorique du « roman à thèse » car, au bout du compte, le lecteur n'a aucun doute sur l'interprétation du franquisme avancée.

La plupart des romans mémoriels misent sur une adhésion du lecteur à l'interprétation de l'histoire proposée par la fiction grâce aux vertus de l'immersion fictionnelle, de l'empathie avec les victimes et en faisant vibrer la corde du *pathos* qui crée une communauté d'affects pour constituer une communauté d'idées (Amossy 2012, 209-224), comme l'ont fait avant eux les romanciers du « réalisme social ». Rejetant « *una memoria más sentimental que ideológica* », I. Rosa (2004 : 32) fait, à travers son personnage d'auteur, le choix de la distanciation dans la pratique généralisée de la discontinuité, du pastiche, de la parodie et de la métaphore théâtrale (Rebreyend 2014). La distance entre l'auteur et le monde représenté est également le fruit de l'ironie, dans sa modalité antiphrastique qui atteint son acmé dans le récit de l'arrestation d'un groupe d'étudiants militants traitée comme un épisode bouffon (149-154) et la présentation d'une scène de torture comme un spectacle comique (72-73). Cette

ironie voltairienne restreint les possibilités d'interprétation, alors qu'une ironie postmoderne ouvrirait les possibilités de sens (Schoentjes 2001 : 285-286). En outre, l'ironie, liée à un jugement de valeur, investit l'ironiste d'une supériorité axiologique sans qu'il ait besoin de pontifier (*idem* : 201, 251-253). L'auteur retrouve ainsi une position dominante depuis laquelle il se livre à un réalisme grotesque – Valle Inclán contre Galdós¹¹ – qui, sur le modèle de l'*esperpento*, dit le vrai en déformant la représentation comme les discours sociaux déforment le réel. Le personnage auteur en vient à pasticher les propos de Max, qui expose, dans *Lucas de Bohemia*, sa théorie de l'*esperpento*, quand il affirme : « *si las vidas grotescas producen retratos grotescos, mediante un retrato voluntariamente grotesco encontraremos una vida grotesca, y como tal verídica [...] Intentaremos, pues, que la deformación logre traslucir la forma original, auténtica* » (197)¹².

Pour couronner la prise en main de l'interprétation par l'auteur – intra et extratextuel – *El vano ayer* se donne à lire comme une allégorie de l'engagement. La fiction tout entière devient manifeste, alors qu'ailleurs ce rôle est plutôt dévolu à l'exergue (*Los girasoles ciegos*, *Mala gente que camina*). Une Autorité se profile derrière l'auteur à l'œuvre dans le roman d'Isaac Rosa, celle de Julio Cortázar. Elle est indirectement signifiée par le nom du protagoniste, Julio Denis, pseudonyme utilisé par l'écrivain argentin (González Martín 2013, 278) et par les tribulations de ce professeur d'université à partir duquel Isaac Rosa réécrit parodiquement la nouvelle de Cortázar « Continuidad de los parques ». De même que le personnage de Cortázar s'évade dans la lecture d'un roman d'aventures, se laisse bercer par l'illusion fictionnelle avant d'être assassiné par un personnage de la fiction dans laquelle il s'est plongé, Julio Denis, auteur de romans commerciaux répondant aux attentes de l'éditeur et au goût du public (204-205), est associé à une manifestation étudiante par le nom d'un de ses personnages, Guillermo Birón, adopté comme nom de guerre par l'étudiant André Suárez, ce qui entraîne l'arrestation et la disparition du professeur selon une des hypothèses narratives. Dans un cas comme dans l'autre, on n'échappe pas au réel, la littérature la première puisqu'elle a un effet en retour sur la vie des lecteurs. En outre, la disparition de Denis, comme le meurtre métalectique sur lequel débouche la nouvelle de Cortázar, sanctionnent le lecteur paresseux que ne cesse de stigmatiser le roman d'Isaac Rosa. *El vano ayer* est ainsi un manifeste narratif en faveur d'une littérature engagée que contresigne l'auteur diégétique, et derrière lui l'auteur réel, en concluant par ces mots : « *Hay personas capaces de cruzar la vida sin mancharse y sin ser manchados por ella. Nunca he entendido esa discreción extrema, esa actitud de quien parece vivir porque no queda otro remedio* » (304).

11. Les caractéristiques prêtées au réalisme galdosien, non sans simplifications, sont présentées aux pages 211-218.

12. L'hypotexte de Valle Inclán est le suivant : « Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España » (*Lucas de Bohemia*, scène XII). María Corredera González analyse, pour sa part, la tradition goyesque et la configuration grotesque dans un autre roman sur la guerre civile, *El nombre que yo digo* d'Antonio Gala (2010: 60-71).

Les romans mémoriels consacrés à la guerre civile et au franquisme sont pris en étau entre deux paradoxes. La majorité aborde des questions en débat dans le présent de l'écriture dans une esthétique réaliste héritée d'un autre temps (Antonio J. Gil González 2013 : 216), fondée sur l'immersion fictionnelle, l'empathie, le *pathos*, qui caractérisaient le « roman social » un demi-siècle plus tôt (Champeau, 2014), bien qu'intégrant des apports plus récents tels que l'exemplarité perdante héritée de la littérature des camps, le récit d'investigation popularisé par le roman policier, l'hétérogénéité générique et la polyphonie chères au postmodernisme. Cette stratégie narrative majoritaire mise sur les vertus de l'émotion pour créer une communauté de pensée. Dans un bilan critique des écritures mémorielles, *El vano ayer* – comme par la suite *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, roman dans lequel l'auteur applique la critique méta-historiographique à son propre roman *La malamemoria* – débouche, pour sa part, sur une injonction paradoxale : le lecteur est invité par ses doubles diégétiques à être exigeant et impertinent, mais il reste, au bout du compte, solidement encadré. Si l'expression « roman à thèse » n'est plus employée aujourd'hui car lestée de connotations péjoratives – didactisme, autoritarisme, univocité, schématisation – peu compatibles avec le culte de la plurivocité et de l'ambiguïté dans la littérature contemporaine, il n'en reste pas moins que le retour à un roman politique, au sens large du terme – qui traite ouvertement des questions relatives à la *polis* et invite à l'action – implique, dans l'ensemble du corpus examiné, l'affirmation d'une autorité narrative détentrice de la norme axiologique qui guide la lecture et argumente au sujet des bonnes et des mauvaises prises de position dans les débats sur la mémoire historique. L'ironie et la métatextualité sont des variantes actuelles de l'exercice de l'autorité fictive et l'étiquette de « roman politique », qui a aujourd'hui meilleure presse, ne change rien à l'affaire.

Bibliographie

Œuvres du corpus

- Cercas Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelone, Tusquets, 2001.
 Cervera Alfons, *Aquel invierno*, Mataró, Montesinos, 2005.
 Chacón Dulce, *La voz dormida* [2002], Barcelone, Alfaguara, 2005.
 Ferrero Jesús, *Las trece rosas* [2003], Madrid, Siruela, 2011.
 Grandes Almudena, *El corazón helado*, Barcelone, Tusquets, 2007.
 Martínez de Pisón Ignacio, *Enterrar a los muertos* [2005], Barcelone, Seix Barral, coll. Booket, 2011.
 Méndez Alberto, *Los girasoles ciegos* [2004], Barcelone, Anagrama, 2014.
 Prado Benjamín, *Mala gente que camina* [2006], Madrid, Punto de lectura, 2011.
 Rivarola Emma, *Cartas desde la ausencia*, Barcelone, Seix Barral, coll. Biblioteca breve, 2008.

- Rivas Manuel, *El lápiz del carpintero*, traduction du galicien de Dolores Vilaverde, Madrid, Alfaguara, 1998.
- Rosa Isaac, *El vano ayer* [2004], Barcelone, Seix Barral, coll. Biblioteca breve, 2008.

Ouvrages théoriques et critiques

- Amossy Ruth, *L'argumentation dans le discours* [2000], Paris, Armand Colin, 2012.
- Barthes Roland, *SSZ*, Paris, Seuil, 1970.
- Becerra Mayor David, *La guerra civil como moda literaria*, prologue de Isaac Rosa, Madrid, Clave Intelectual, 2015.
- Bertrand de Muñoz Maryse, « Las novelas recientes de la guerra civil española », *Actas del quinto Congreso Internacional de Hispanistas* (AIH), Burdeos 1974 (éds. Maxime Chevalier, François Lopez, Joseph Pérez, Noël Salomon), Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, Université de Bordeaux III, Bordeaux, 1977, p. 199-210).
- *La guerra civil española en la novela: bibliografía comentada*, t. 1, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1982.
- Bonvalot Anne-Laure, *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel*, thèse soutenue à l'Université Paul Valéry – Montpellier 3, 2014 (non publiée).
- Carcelen Jean-François, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », in *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, G. Champeau, J. F. Carcelen, G. Tyras, F. Valls (éds.), Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 53-68.
- Champeau Geneviève, « Bilinguisme, diversité culturelle et utopie dans *O lapis do carpinteiro* / *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas, in *Diversité culturelle et enjeux de pouvoir dans la péninsule ibérique*, Geneviève Champeau (éd.), Bordeaux, PUB, 2007, p. 113-129.
- « Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa », revue électronique *Pasavento*, Université d'Alcalá de Henares, numéro monographique « Últimas noticias del realismo en España », coord. Amélie Florenchie, hiver 2014, p. 11-32.
- Chartier Roger, « El pasado, el presente. Literatura, memoria e historia », in *Historia, Antropología y fuentes orales*, 2007, n° 37.
- Corredera González María, *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- Derrida Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herme, 2005.
- Fauquet Isabelle, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain*, thèse soutenue à l'université Bordeaux Montaigne, 2012. Consultable en ligne. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00766393/>
- Florenchie Amélie, « Enterrar a los muertos de Ignacio Martínez de Pisón : Le discours de la sincérité érigée en 'valeur de la vérité' », in *Les 'grands récits', miroirs brisés ? Le concept à l'épreuve des mondes ibériques et ibéro-américains* (Graciète Besse et Michel Ralle, coord.), Paris, Indigo, 2007, p. 307-323.
- Fontanier Pierre, *Les figures du discours* [1827], Paris, Flammarion, 1977.
- Ginzburg Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le débat*, n° 6, juin 1980, p. 3-44.

- Gómez Quiñones Antonio, « La misma guerra para un nuevo siglo » in *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*, Palmar Álvarez-Blasco, Toni Dorca (coord.), Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2011, p. 111-119.
- González Martín Diana, « Escribiendo *El vano ayer* junto a Isaac Rosa: las posibilidades temporales de la rememoración », in *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Juan Carlos Cruz Suárez, Diana González Martín (eds.), Bern, Peter Lang, 2013, p. 267-281.
- Gungård Ana, « Registros de la imaginación utópica en la ficción memorialística española actual », in *La memoria novelada*, Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), Bern, Peter Lang, 2012, p. 107-123.
- Hamon Philippe, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, p. 119-181.
- Hirsch Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1997.
- Lauge Hansen Hans, « Formas de la novela histórica actual », *La memoria novelada*, Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), Peter Lang, Bern, 2012, p. 83-103.
- Liikanen, Elina, « Pasados imaginados. Políticas de la forma en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo », in *La memoria novelada*, Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), Bern, Peter Lang, 2012, p. 44-53.
- Luengo Ana, *La encrucijada de la memoria: la memoria de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Ed. Tranvía, 2004.
- Mainer José Carlos, « Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1960-2000) » in *Memoria de la guerra y del franquismo*, Santos Juliá (dir.), Madrid, Taurus historia, Fundación Pablo Iglesias, 2006.
- Martín Martín Juan Manuel, « Ficcionalizar el recuerdo: del silencio a la memoria cultural », *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Juan Carlos Cruz Suárez, Diana González Martín (eds.), Bern, Peter Lang, 2013, p. 123-138.
- Rebreyend Anne-Laure, « Deconstrucción del realismo. Paradoja de la metáfora del teatro en *El vano ayer* de Isaac Rosa », revue électronique *Pasavento*, Université d'Alcalá de Henares, numéro monographique « Últimas noticias del realismo en España », coord. Amélie Florenchie, hiver 2014, p. 57-76.
- Rosa Isaac, « Empacho de memoria », tribune publiée dans *El País*, 6 juillet 2006. URL http://elpais.com/diario/2006/07/06/opinion/1152136806_850215.html
- Rubin Suleiman Susan, « Le récit exemplaire. Parabole, fable, récit à thèse », *Poétique*, 1977, n° 32, p. 468-489).
- Santa María Colmenero Sara, « Registros de la imaginación utópica en la ficción memorialista actual: *El lápiz del carpintero*, *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante* », in *La memoria novelada*, Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), Bern, Peter Lang, 2012, 107-123.
- Santa María Colmenero Sara, « Novela, memoria y política. Crítica del concepto CT desde el estudio de la lucha por el significado del pasado », colloque *Literaturas y transiciones democráticas. Études de cas*, Casa de Velázquez, 9-11févr. 2015.

Publication à paraître, consultable en ligne,

URL : https://www.academia.edu/11074981/Novela_memoria_y_pol%C3%ADtica._Cr%C3%ADtica_del_concepto_CT_desde_el_estudio_de_la_lucha_por_el_significado_del_pasado

– *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. Écritures, 1983.

Schoentjes Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. Essais, 2001.

Tyras Georges, « Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Mala gente que camina* de Benjamín de Prado », in *Nuevos derroteros de la narrativa española, actual*, G. Champeau, J. F. Carcelen, G. Tyras, F. Valls (eds), Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 343-364.